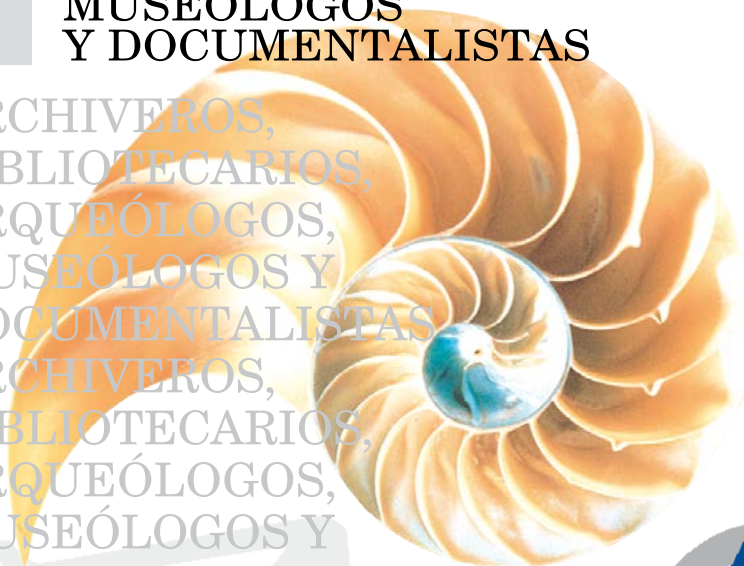


BOLETÍN

LXIX (2019), NÚM. 4

FEDERACIÓN
ESPAÑOLA
DE ASOCIACIONES
DE ARCHIVEROS,
BIBLIOTECARIOS,
ARQUEÓLOGOS
MUSEÓLOGOS
Y DOCUMENTALISTAS

ARCHIVEROS,
BIBLIOTECARIOS,
ARQUEÓLOGOS,
MUSEÓLOGOS Y
DOCUMENTALISTAS
ARCHIVEROS,
BIBLIOTECARIOS,
ARQUEÓLOGOS,
MUSEÓLOGOS Y
DOCUMENTALISTAS
ARCHIVEROS,
BIBLIOTECARIOS,
ARQUEÓLOGOS,
MUSEÓLOGOS Y
DOCUMENTALISTAS
ARCHIVEROS,
BIBLIOTECARIOS,
ARQUEÓLOGOS,
MUSEÓLOGOS Y
DOCUMENTALISTAS



ANABA

*Boletín dedicado al Bicentenario del
Museo Nacional del Prado*



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL
DEL PRADO 200 AÑOS

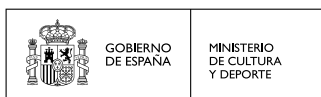
BOLETÍN

de la

FEDERACIÓN ESPAÑOLA
DE
ASOCIACIONES
DE
ARCHIVEROS
BIBLIOTECARIOS, ARQUEÓLOGOS
MUSEÓLOGOS Y
DOCUMENTALISTAS

Publicación coeditada por la ANABAD y el Museo Nacional del Prado

ANABAD



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Subvenciona:



Director:

JOSÉ MARÍA NOGALES HERRERA
Presidente de la Federación ANABAD

Comité editorial:

- DIANA DÍAZ DEL POZO
Vicepresidenta de la Federación ANABAD
- FRANCISCA MARTÍN MATEOS
Secretaria General de la Federación ANABAD
- ÁNGEL LUIS CALVO SOTILLOS
Tesorero de la Federación ANABAD
- MIGUEL ÁNGEL GACHO SANTAMARÍA
Vicepresidente de ANABAD-E
- ELENA GARCÍA MANTECÓN
Presidenta de la Asociación de Archiveros de Extremadura
- JULIA MARÍA RODRÍGUEZ BARREDO.
Presidenta de la Asociación Española de Archiveros de ANABAD
- DAVID DE OBREGÓN SIERRA
Presidente de la Unión Territorial de ANABAD-Cantabria
- MARÍA JESÚS CRUZ ARIAS
Presidenta de la Unión Territorial de ANABAD-Castilla-La Mancha
- JUAN CARLOS PULGAR MORENO
Presidente de la Unión Territorial de ANABAD-La Rioja
- REMEDIOS SANCHO ALGUACIL
Presidenta de la Unión Territorial de ANABAD-Murcia

PARA ESTE NÚMERO:

Dirección:

MARÍA LUISA CUENCA GARCÍA Y
KARINA MAROTTA PERAMOS
Museo Nacional del Prado

Coordinación:

PALOMA FLÓREZ PLAZA
Museo Nacional del Prado

Corrección ortotipográfica:

RAFAEL FERNÁNDEZ DEL AÑO/PALOMA NOGUÉS

Lugar de edición: Madrid (España)

Coeditada por: Federación ANABAD
y el Museo Nacional del Prado

Dirección Postal:

— Calle de las Huertas, nº 37 – bajo derecha
28014 Madrid
Tl. (34) 91 575 17 27
Móvil (34) 689 66 82 62
c.el. anabad@anabad.org
[http:// www.anabad.org](http://www.anabad.org)
Facebook:
<https://www.facebook.com/www.anabad.org/>

Precio de suscripción: 93,60 Euros

Precio unitario: 24,50 Euros

Periodicidad: Trimestral

ISSN: 2444-0523 (CD-ROM)

ISSN: 2444-7293 (Internet)

D. LEGAL: M. 3.171-1958

Esta publicación ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro y Fomento de la Lectura del Ministerio de Cultura y Deporte

Boletín ANABAD trata de ser un órgano de expresión y un medio de formación profesional permanente para todas las personas asociadas y al servicio de quienes mantienen un vínculo profesional con los archivos, las bibliotecas, los centros de documentación, la gestión del patrimonio cultural, los museos y los yacimientos arqueológicos, así como los entornos afines a estas actividades.

Su campo de acción se centra en todos los problemas teóricos y prácticos que plantean las profesiones de quienes sirven a la difusión de la información científica, al trabajo sobre los bienes culturales y de toda la información que pueda ser útil para el ejercicio de estas profesiones. Muy especialmente, se pretende un nexo de unión y comunicación entre las personas que se expresan en lengua española, aunque no con exclusividad.

La responsabilidad del boletín recae en la Federación ANABAD, y la de las ideas y las opiniones expresadas en cada artículo del boletín lo hacen en cada una de las personas titulares de su autoría, quienes detentan, por consiguiente, los derechos de propiedad intelectual.

Pedimos que en cualquier uso que se haga de este Boletín en comunicaciones posteriores, éste y su contenido sea citado convenientemente.

INFORMACIÓN GENERAL DE ANABAD

INTRODUCCIÓN

La Federación ANABAD aglutina a profesionales de los archivos, las bibliotecas, los centros de documentación, la gestión del patrimonio, los museos, y los yacimientos arqueológicos, según se establece en el artículo 25 de los estatutos de esta Federación, vigentes desde 1999, posteriormente modificados en 2007.

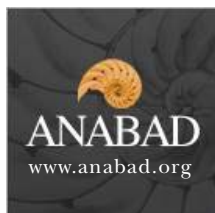
La organización de esta Federación, heredera de la primitiva asociación fundada en 1949, que por lo tanto ya ha cumplido 70 años, siendo, pues, la más veterana del panorama español, responde a la organización territorial de nuestro país, según se desprende la Constitución Española de 1978.

Así el ámbito territorial de esta Federación es todo el Estado Español, sin perjuicio de que mantengamos estrechos vínculos con otras asociaciones, especialmente del entorno latinoamericano.

La Federación ANABAD la integran distintas uniones territoriales de ANABAD (Cantabria, Castilla-La Mancha, La Rioja, Murcia), así como Asociaciones de ámbito nacional (ANABAD-E), u otras más centradas en lo territorial y en lo sectorial, como la Asociación de Archiveros de Extremadura.

Las y los profesionales que se asocian lo hacen a través de las distintas asociaciones, mientras que las instituciones lo harán directamente a la Federación.

La actual sede de la Federación se encuentra en:



C/ de las Huertas, nº 37
28014 Madrid
Tel.: (34) 91 575 17 27/ Móvil (34) 689 66 82 62
c.el.: anabad@anabad.org
<http://www.anabad.org>
Facebook: <https://www.facebook.com/www.anabad.org/>

La Federación ANABAD tiene por objeto fundamental la promoción y el desarrollo profesional de las personas asociadas, así como el desarrollo de los servicios e instituciones que tiene encomendados.

La federación carece de finalidad lucrativa.

Entre sus fines destacan:

- Representar a las personas asociadas en las acciones conjuntas en defensa del patrimonio histórico de España o de sus respectivas comunidades autónomas.
- Asistir y representar a las personas y colectivos asociados en las tareas de salvaguarda del patrimonio archivístico, arqueológico, artístico, bibliográfico, cultural, documental, y museológico de España, así como en el servicio a las necesidades de la sociedad, bien que sean de carácter administrativo, científico, cultural, educativo, filantrópico, tecnológico, etc.
- Promover la mejor formación continuada de quienes ejercen estas profesiones, donde quiera que las cumplan o practiquen.
- Señalar las adecuadas condiciones académicas, profesionales y técnicas para el correcto desempeño de tales profesiones.
- Representar a sus miembros ante las distintas instancias de la administración dentro y fuera de España, así como ante los organismos e instituciones de toda condición.
- Organizar y ejecutar cuantas actividades resulten adecuadas para la consecución de los fines.

ACTIVIDADES

Para el cumplimiento de los fines propuestos, la Federación ANABAD podrá:

- Promover el desarrollo y la difusión del patrimonio cultural español con iniciativas que favorezcan la existencia de una legislación y reglamentación adecuada.
- Organizar y realizar, por sí o en colaboración con terceras personas, todo tipo de cursos, conferencias, seminarios, jornadas, congresos y otras actividades docentes encaminadas a la mejora y superación de la formación profesional.

- Organizar o participar en congresos, jornadas, exposiciones y certámenes sobre temas de interés profesional.
- Establecer comisiones o grupos de trabajo que realicen investigaciones, estudios, encuestas y proyectos concernientes al ejercicio profesional.
- Conceder becas o bolsas de viaje o estudios.
- Editar trabajos relacionados con las actividades profesionales; entre ellos el Boletín ANABAD, la Hoja Informativa Bimestral.
- Establecer sistemas de información, participación y comunicación entre las personas asociadas en particular y las y los profesionales en general, que sirvan, además, de medios de difusión de las actividades de la Federación y de la actualidad profesional. Especialmente, mantener los medios de comunicación adecuados, tales como la página web, o las plataformas de redes sociales; Facebook, etc.
- Participar en la redacción de normas técnicas, integrar las comisiones a las que se les convoque y prestar asesoramiento cuando le sea requerido.
- Intervenir, en cuanto le sea posible, en todo lo concerniente con el desarrollo y la innovación de las administraciones en particular y de la sociedad en general, en el entorno de la sociedad del conocimiento.

Si desea información sobre cómo asociarse, acuda a:

<http://www.anabad.org/informacion-general/como-asociarse>

Presentación	9
José María Nogales Herrera	
Prólogo	11
Miguel Falomir	
ARTÍCULOS	
Cronología	14
Javier Portús Pérez	
200 años documentando las colecciones en el Museo del Prado. Más allá del papel	40
Ana María Martín Bravo	
El Archivo del Museo Nacional del Prado. Memoria de una institución con doscientos años de historia	58
Yolanda Cardito Rollán	
La Biblioteca durante los primeros cien años de vida del Museo del Prado	80
Marta Bausá Arpón, María Luisa Cuenca García, Felicidad Elipse Pérez	
De Laboratorio a Archivo Fotográfico	100
Ana María Écija Moreno	
El Prado disperso: 1872-2019	120
Mercedes Orihuela Maeso, Luz Pérez Torres	
Los primeros copiantes del Prado. Hacia un museo de pintores	138
Bernardo Pajares Duro	
¿Arde el Prado? Doscientos años de conservación preventiva en el museo	156
Marta Hernández Azcutia	
Conservación preventiva de la colección en los almacenes del Museo del Prado	182
Estrella Sanz Domínguez	
Pintura, Física e Historia del Arte. 17 años de estudio del Lavatorio de Jacopo Tintoretto	200
Ana González Mozo	
«¡Más madera!» Las exposiciones temporales como vehículo de modernización del Museo del Prado (2003-2019)	212
Karina Marotta Peramos	

<i>¿El Museo del Prado tiene un Registro de Obras de Arte?</i>	
<i>¿Y eso qué es?</i>	258
Isabel Bennasar Cabrera	
<i>La acción educativa y cultural en el Museo del Prado</i>	275
Beatriz Sánchez Torija	
<i>La Escuela del Prado</i>	299
Elena Cenalmor Bruquetas, Elena López Calatayud	
<i>El visitante y la visita al Museo del Prado. Historia y cambios en la gestión del público</i>	315
Noelia Ibáñez Pérez	
<i>Velázquez bien valía una verbena. El arte de la sociabilidad en el Museo del Prado</i>	334
Celia Guilarte Calderón de la Barca	
<i>Comisariar la institución. Reflexiones sobre comunicación, arte, museos e impacto</i>	349
Carlos Chaguaceda Álvarez, Celia Guilarte Calderón de la Barca	
<i>Referencias bibliográficas</i>	362
 NORMAS PARA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN EL BOLETÍN DE ANABAD ...	 371

Presentación

JOSÉ MARÍA NOGALES HERRERA

Presidente

Federación ANABAD

El Museo Nacional de Prado celebra en este año 2019 el 200 aniversario desde su creación como tal, aunque con un origen remoto y sumamente interesante, a partir de las colecciones reales y otras aportaciones que han contribuido a la grandeza de la institución. Han sido 200 años de crecimiento en todos los aspectos, pero por desdicha jalonados de innumerables contratiempos fruto y consecuencia de la historia convulsa de nuestra contemporaneidad, que también han dejado su impronta en la institución.

Ambos aspectos han hecho del museo una de las principales instituciones en su género en todo el mundo, y, con certeza, el buque insignia de la cultura española, tanto en el ámbito interno del país, como por su proyección internacional.

Cumplir años significa celebración y alegría por todo lo conseguido en este tiempo, pero también ha de comportar reflexión por el futuro derrotero a seguir, más aún en una institución como esta que, viniendo del pasado, apuesta por una continua renovación, por la actualización permanente, por el liderazgo entre sus iguales.

Con motivo de haber cumplido estos 200 años de actividad, la Federación ANABAD acordó conceder la Medalla de Honor de la Asociación al Museo Na-

cional del Prado; y así le fue entregada en el trascurso de unas primeras Jornadas de Archivos de Museos “Mirar al pasado para construir el futuro”, que tuvieron lugar en el propio museo entre los días 25 y 26 de febrero de 2019.

En el desarrollo de los contactos para tal evento, se vio como posible, y desde luego muy positivo, preparar un número especial y monográfico de nuestro Boletín ANABAD sobre el Museo Nacional del Prado. Al cabo de un tiempo razonable, es este que ahora presentamos.

Monográfico en el sentido de que todo él versa sobre el Museo del Prado, pero misceláneo, en tanto que se recogen aquí todas las facetas de un museo que, como se podrá apreciar, son muchas: administración pública, gestión cultural, museografía y museología, biblioteconomía, archivística, acción educativa, conservación, restauración, turismo, gestión del patrimonio y alguna otra que ahora no se nombra.

De tal manera, los 17 artículos que ahora se presentan dan cuenta de los más diversos aspectos de la complejidad de un museo, sea el que sea, mucho más aún, de este; el Museo Nacional del Prado.

El Prado, un museo que sale de sí mismo; lo hace por la infinidad de obras de su titularidad dispersas por un sinfín de instituciones en España y en el extranjero. Igualmente sale de sí mismo por las innumerables exposiciones y eventos en los que participa con sus préstamos temporales, y trasciende de sí por encontrarse en un eje urbano de singular importancia y de indudable interés, el madrileño eje Prado-Recoletos, que aspira a ser inscrito en la lista de lugares Patrimonio de la Humanidad que propicia la UNESCO.

La Federación ANABAD, que también en este año celebra el 75 aniversario de su fundación, es la asociación profesional más veterana de España en el ámbito de estas profesiones de quienes se encargan de los archivos, las bibliotecas, los centros de documentación, la gestión del patrimonio, los museos o los yacimientos arqueológicos.

La edición de este número extraordinario del BOLETÍN de la FEDERACIÓN ANABAD supondrá una actualización de todo lo concerniente al Museo Nacional del Prado, desde su historia hasta sus planes de futuro. Debidamente acompañada de un adecuado aparato gráfico, los textos han sido preparados con esmero por las personas que, como profesionales, operan en cada departamento, por lo tanto, con suficiente conocimiento teórico y práctico de cuanto en cada uno de ellos ocurre. Es, pues, un texto fundamentado, que habrá de ser de gran utilidad a quienes se quieran acercar a esta institución.

Madrid, 17 de noviembre de 2019

Prólogo

MIGUEL FALOMIR

Director del Museo del Prado

2019 pasará a los anales de la historia del Museo del Prado como el año de su bicentenario. Ciertamente ha sido un año de celebración, pero también nos ha dado la oportunidad de llevar a cabo el natural balance y la necesaria reflexión. Producto de la Ilustración e instrumento de afirmación de la identidad nacional, el Real Museo de Pinturas y Esculturas nació en paralelo a otras instituciones culturales de la Corona, como la Biblioteca Nacional y el Teatro Real. Sin embargo, es probablemente el Prado el que haya atesorado un mayor carácter simbólico, quizás porque sus colecciones no son consecuencia del planteamiento enciclopédico, sino de la pasión coleccionista, que entronca de manera natural con la sensibilidad contemporánea.

El Prado es, sin duda, esa «roca española» de la cual hablaba Ramón Gaya, una institución que ha mantenido su solidez a pesar de los altibajos de la historia –no hay más que recordar los avatares que vivió durante la Guerra Civil– y, en cierto modo, ha vertebrado –y sigue haciéndolo– la identidad del país, cualquiera que esta sea y como quiera que esta evolucione. En este sentido, es mucho lo que el museo ha aportado a la sociedad, pero también lo es cuanto ha recibido de ella. En un país en el que la confrontación política y social es una de sus señas de identidad, el Prado ha sido defendido por unanimidad. Cada uno de noso-

tros siente que el Prado le pertenece y, por ello, la sociedad ha acompañado al Museo en esta celebración de su 200 cumpleaños. Lo ha acompañado el público, pues jamás en su historia el museo había recibido 3.300.000 visitantes, como ha sucedido en 2019. Pero también lo han arropado los reconocimientos sociales. Si en octubre recibimos el Premio Princesa de Asturias de Comunicación y Humanidades y pocos días después el Premio Nacional de Restauración y Conservación de Bienes Culturales, uno de los primeros galardones que tuvimos ocasión de aceptar y agradecer en febrero de 2019 fue la Medalla de Honor de ANABAD. Es esta una distinción especialmente querida por cuantos trabajamos en el Prado, pues constituye el reconocimiento de los profesionales del medio, con quienes colaboramos en la búsqueda de nuevas y mejores prácticas, ensayando cada día nuevas soluciones a los retos a los que se enfrentan nuestras instituciones.

Al igual que la definición oficial de «museo» por parte de ICOM está actualmente en revisión, pues debe reflejar su realidad actual y su misión contemporánea –más crítica, inclusiva y democratizadora tanto en su discurso como en sus estrategias institucionales– el Museo del Prado se encuentra inmerso en un proceso de transformación. Mucho se ha escrito sobre el Prado y sus colecciones, pero mucho menos sobre la historia y evolución de sus departamentos técnicos, aquellos que convierten una mera colección –por excelsa que esta sea– específicamente en un museo. Ese es precisamente el valor de los estudios que componen el volumen que presentamos aquí. En ellos se recogen diversos aspectos de la historia y de la evolución del trabajo de los distintos departamentos que han ido velando por la profesionalización y posterior modernización de las tareas troncales del museo. Este conjunto de reflexiones explica el comportamiento de la institución a lo largo de los años, analiza sus reacciones, sus intentos, sus ambiciones y también sus carencias y fracasos y lo hace desde dentro, observando de cerca sus entresijos. La mirada que arroja este volumen es, necesariamente, fragmentaria. Constituye una imagen fija del estado de la investigación sobre el propio museo en 2019. Por razones coyunturales, no es, ni mucho menos, ni exhaustiva, ni definitiva y deberá ser completada necesariamente en el futuro. Precisamente, este es su valor.

El arco temporal que se aborda en este Boletín abarca desde la colección real al museo público de la era digital. Tras una excelente cronología inicial, trazada por Javier Portús, en primer lugar –como no podía ser de otro modo tratándose esta revista de una publicación de archiveros y bibliotecarios– se aborda la historia y evolución de los departamentos de Archivo y Documentación, así como el devenir de la Biblioteca y el Archivo Fotográfico. Algunos otros temas de cuantos aquí se tratan son específicamente propios del Museo del Prado, como la historia de sus depósitos externos –el llamado «Prado disperso»– aunque quizás sea el artículo dedicado a la tradición de copistas el que ponga el acento en algo especialmente característico del Prado: su capacidad para servir de fuente de

inspiración para los artistas contemporáneos. En lo relativo a las colecciones, se hace un recorrido por la historia de su conservación preventiva, desde aquel provocador artículo de Mariano de Cavia en 1891, en el que se alertaba del peligroso estado de las salas del museo, hasta abordar la reciente puesta en marcha de los ambiciosos almacenes en el edificio Jerónimos. Un excelente ejemplo de la evolución del museo en la generación de conocimiento científico y técnico aplicado a las colecciones es el revelador artículo dedicado al desarrollo de los estudios aplicados al *Lavatorio* de Tintoretto, modelo de modernización de la institución. Derivado y, a la vez, palanca de esta misma actualización ha sido el reciente programa de exposiciones temporales del museo, que nos ha situado en el centro de la arena artística internacional y que también es analizado aquí. Así mismo, en estas páginas se encuentra recogida la génesis y desarrollo de departamentos relativamente nuevos en el Prado, como los dedicados a la Educación, el Registro de Obras, la Atención al Visitante o de otros totalmente pioneros, como la Escuela del Prado. Especialmente grata es la reflexión sobre la evolución de «el arte de la sociabilidad», que muestra el profundo cambio experimentado por la institución, desde su uso privado al servicio de la Corona al museo abierto que hoy celebra su bicentenario en el espacio público y haciendo partícipe de la fiesta a la ciudadanía. El Prado tiene ya una amplia biografía y –como también se comenta en estas páginas– ya no puede desligar su actividad diaria del relato sobre sí mismo que propone a la sociedad civil en tiempo real.

Para cuantos han aportado sus artículos a este Boletín, ha sido un esfuerzo llevar a cabo este trabajo en un año especialmente intenso de actividad, como ha sido este del bicentenario. A todos ellos quiero agradecerles su dedicación y en especial a María Luisa Cuenca y a Karina Marotta quienes, junto con Lola Gómez de Aranda, han dirigido este volumen, coordinado por Paloma Flórez y editado por Paloma Nogués. Sin embargo, nada de esto habría sido posible sin la generosa iniciativa de ANABAD que, en la persona de su presidente, José María Nogales, nos ha embarcado con entusiasmo en esta aventura, incluyendo al Museo del Prado en la ya larga serie de números de este Boletín, pionero y decano de las publicaciones de museos. Quede aquí constancia de nuestro vivo agradecimiento a esta apreciada asociación.

Cronología

JAVIER PORTÚS PÉREZ

Jefe de Conservación de Pintura Española hasta 1800

Museo Nacional del Prado

Para facilitar un marco histórico a los ensayos que figuran en esta publicación, y que tienen un carácter más técnico, se ofrece a continuación una selección de hechos relacionados con el Museo del Prado, ordenados de manera cronológica. Arranca en el momento de su fundación hace ahora doscientos años, y abarca hasta nuestros días. Incluye datos relacionados con la historia de la institución, su devenir administrativo, el proceso de enriquecimiento de sus fondos, las actuaciones arquitectónicas, cuestiones relacionadas con la museología, la difusión y la educación, etc. Pero además de estos sucesos que afectan a la historia interna del Prado, se han sumado otros que reflejan la respuesta que el museo ha tenido por parte de intelectuales, artistas y la sociedad en general, o que se refieren a hechos de la política patrimonial y científica que han afectado de manera importante al desarrollo del museo.

Como es sabido, hay varias instituciones muy directamente relacionadas con el Prado, pues se formaron a partir de sus fondos o, por el contrario, en un momento dado se incorporaron al mismo. Son los casos, muy conocidos, del Museo Nacional de la Trinidad y el Museo de Arte Moderno. Por razones de espacio y para evitar una excesiva dispersión, en esta «Cronología» solo aparecen

los datos más generales que los vinculan directamente al Prado, siguiendo un criterio similar al que nos ha aconsejado comenzar en 1819, y no remontarnos a las colecciones reales.

Doscientos años de vida intensa, y el hecho de que el museo se ha convertido en las últimas décadas en objeto de interés para un progresivo número de historiadores, han traído como consecuencia que actualmente se posea un número elevadísimo de datos sobre su historia. Por eso, esta cronología es necesariamente muy selectiva. Quien quiera ampliarla dispone de numerosos instrumentos de fácil acceso, empezando por la «Cronología» de Luisa Sáenz Varona que se incluyó en la *Enciclopedia del Museo del Prado*¹. Igualmente, el *Boletín del Museo del Prado* incluía desde su número inicial, de 1980, una sección de «Noticias» que daba cuenta de la vida de la institución; y desde el año 2002 el Prado publica separadamente una *Memoria de actividades* extraordinariamente detallada. Muchos de estos documentos son accesibles en red. A estas fuentes se pueden sumar numerosos estudios sobre aspectos particulares del devenir del museo, además de historias generales, como las de Pedro Beroqui, Mariano de Madrazo, Juan Antonio Gaya Nuño, Alfonso E. Pérez Sánchez, Pierre Géal, la citada *Enciclopedia*, o la muy reciente de Eugenia Afinoguénova.

1819

- El 19 de noviembre el Real Museo del Prado abre sus puertas al público, que puede ver 311 pinturas de autores españoles. Su primer director es el marqués de Santa Cruz.
- Se inicia la publicación de los catálogos de Luis Eusebi, de los que saldrán ediciones actualizadas en 1821, 1823, 1824 y 1828.

1820

- En marzo se compra *La Trinidad* de Ribera.
- En abril, y en el contexto del pronunciamiento militar del general Riego y la llegada de los liberales al poder, Pedro Téllez-Girón, príncipe de Angona, sucede al marqués de Santa Cruz como director del museo.
- En agosto se abre la galería central, que muestra pintura italiana.

1821

- Prosigue la ocupación de espacios, y el catálogo de este año reseña 512 pinturas de autores españoles e italianos, que se reparten por las salas del cuerpo norte del piso principal y por la galería central.

¹ CALVO SERRALLER y ZUGAZA, 2006, t. I, pp. 193-308.

1823

- Tras el final del Trienio Liberal, el 20 de diciembre José Idiaquez Carvajal, marqués de Ariza, es nombrado nuevo director del museo. El pintor Vicente López se encarga de la dirección artística.

1826

- A finales de marzo se publica el primer cuaderno de la *Colección litográfica de los cuadros del rey de España*, promovida por José de Madrazo. Los sucesivos cuadernos se van publicando hasta 1837. Ese mes se cierra el museo al público para la reinstalación de las colecciones.
- El 3 de mayo, el duque de Híjar, José Fernández de Híjar, asume la dirección del Prado.

1827

- En el contexto de la conformación de la colección del museo, ese año llegan numerosas pinturas de las colecciones reales que habían estado depositadas en la Academia de San Fernando, entre ellas un numeroso grupo de cuadros de desnudo, con los que se forma una «sala reservada», que pervive en el Prado hasta 1838.

1828

- A principios de año el museo vuelve a abrir sus puertas.
- El catálogo publicado ese año registra 755 pinturas, de artistas españoles, italianos, franceses y alemanes. Se exponen en el piso principal, excepto las que integran la sala reservada, situada en el extremo meridional del piso bajo.
- Ingresan las esculturas grecorromanas que estaban en La Granja de San Ildefonso.

1829

- Con motivo de la visita real del 19 de agosto se habilita la sala de descanso en el extremo sur del cuerpo principal.
- En octubre llega el *Cristo crucificado* de Velázquez, donado a Fernando VII por el duque de San Fernando.

1830

- El 3 de abril se abren al público las salas flamencas y holandesas en el cuerpo sur del piso principal, y parte de la galería de escultura en la planta baja.

1831

- Prosper Mérimée, «Le musée de Madrid», *L'Artiste*.

1832

- Este año se adquieren *El triunfo de san Hermenegildo*, de Francisco Herrera el Mozo, y *La Trinidad* de El Greco.

1833

- El 29 de septiembre muere Fernando VII. Como las obras del Prado se consideraron de libre disposición, hubo que establecer un sistema para compensar a su mujer y a su hija menor.

1834

- Louis Viardot, «Le Musée de Madrid», *Revue Républicaine*.

1835

- 25 de julio, primer decreto desamortizador, que afecta a un elevado número de fundaciones religiosas masculinas, y a numerosísimos bienes patrimoniales de carácter mueble e inmueble repartidos por todo el país, que cambian de manos. Para gestionar ese patrimonio, se inicia un importantísimo proceso de creación de museos locales.

1836

- Creación de una Junta Directiva del Real Museo de Pinturas.

1837

- El 31 de diciembre se crea el Museo Nacional de la Trinidad, con obras procedentes de instituciones desamortizadas en Madrid y provincias limítrofes.

1838

- El Real Museo de Pinturas cambia su nombre por el de Real Museo de Pinturas y Esculturas.
- El 24 de agosto se abre al público el Museo Nacional de la Trinidad.
- El día 20 del mismo mes el pintor José de Madrazo sucede al duque de Híjar como director del Prado.
- En otoño culmina la instalación de las salas de pintura alemana y francesa.

1839

- El 27 de abril se inauguran las nuevas salas de escultura y de pintura flamenca, en la planta baja.
- 11 de mayo, se decide el traslado del Tesoro del Delfín, desde el Museo de Historia Natural.
- Ingreso de un importante conjunto de pinturas, varias de ellas de primitivos flamencos, procedente de El Escorial.

1842

- Se coloca el relieve de Ramón Barba *Fernando VII recibiendo los tributos de Minerva y las Bellas Artes*, sobre el pórtico principal.

1843

- 12 de abril, se nombra a Joaquín Íñigo director del Museo Nacional de la Trinidad.
- Se publica el primer catálogo de los cuadros del museo firmado por Pedro de Madrazo, quien firmaría los 18 siguientes hasta 1920.

1845

- Richard Ford, *Handbook for Travellers in Spain*, Londres, 1845.

1847

- Se encarga a José de Madrazo la formación de la «Serie cronológica de los reyes de España».

1848

- Se aprueba el primer reglamento del museo.

1849

- El Ministerio de Fomento se instala en el convento de la Trinidad.

1851

- Primera visita del pintor nórdico Egon Lundgren (1815-1874).

1853

- 13 de mayo, se inaugura el gran salón absidial, o sala de la reina Isabel, cuya parte superior contiene una selección de obras maestras, y la inferior se dedica a exponer escultura.

1855

- El joven Eduardo Rosales copia pinturas en el Prado.

1856

- Se celebra la primera Exposición Nacional de Bellas Artes. Estos certámenes constituirán la fuente principal con que contaron los museos de la Trinidad y el Prado para enriquecer sus colecciones de arte moderno.

1857

- El 30 de marzo dimite José de Madrazo, a quien sustituye en la dirección el también pintor Juan Antonio Ribera.

1860

- El 19 de julio, tras la muerte de Juan Antonio Ribera, asume la dirección Federico de Madrazo.

1861

- Ingresa *La Anunciación* de Fra Angelico, procedente del monasterio de las Descalzas Reales.

1862

- Emil Hübner, *Die antiken bildwerke in Madrid*. Contiene el primer catálogo de la escultura antigua del Museo del Prado.
- Visita de Hans Christian Andersen al Prado.
- Nombramiento de Gregorio Cruzada Villaamil como subdirector de la Trinidad. En 1864 es cesado de su cargo.

1864

- Culmina una fase importante de reordenación de las colecciones, por la que la pintura española empieza a ocupar la galería central, que comparte con la italiana.

1865

- El 12 de mayo culmina el proceso de clarificación de la titularidad del Prado iniciado tras la muerte de Fernando VII, con la inclusión del museo entre los bienes del Patrimonio de la Corona.
- Viaje de Édouard Manet a Madrid.
- Gregorio Cruzada Villaamil, *Catálogo provisional, historiado y razonado del Museo Nacional de la Trinidad*, Madrid, 1865.

1866

- Adquisición de 186 dibujos de Goya para el Museo de la Trinidad. Será el germen de la actual colección de obra gráfica del aragonés.

1867

- Entre agosto de 1867 y mayo de 1868 se fechan varias de las copias que hizo Mariano Fortuny de los cuadros del Prado.

1868

- El 1 de octubre Cosme Algarra es nombrado director del Museo de la Trinidad.
- La revolución de septiembre y el destronamiento de Isabel II conducen a la nacionalización del Prado, que se hace efectiva en 1872.

- Los mismos sucesos dan lugar a la dimisión de Federico de Madrazo y a su sustitución en las tareas de dirección por el pintor Antonio Gisbert, que toma posesión el 22 de noviembre.

1869

- El 17 de junio el Prado pasa al Ministerio de Fomento.
- El 18 de diciembre el Real Museo de Pinturas pasa a formar parte del patrimonio del Estado.
- Primera visita del pintor Thomas Eakins (1844-1916).
- Visita del pintor Hans von Marées (1837-1887).

1870

- A partir de enero se suceden las órdenes para trasladar al Prado los cartones para tapices de Goya, que hasta entonces se custodian en el Palacio Real.

1871

- 25 de julio, inauguración del monumento a Murillo.

1872

- El 23 de febrero el antiguo patrimonio de la Corona (incluido el Prado) se adscribe a la Nación, y no al Estado.
- El 22 de marzo un Real Decreto hace oficial la fusión del Museo Nacional de la Trinidad en el Museo del Prado.
- En otoño llega la pintora Mary Cassatt a Madrid.
- Visita de Edmondo de Amicis al Prado.

1873

- El 6 de julio dimite Antonio Gisbert, a consecuencia de la proclamación de la República. Le sucede Francisco Sans Cabot a partir del 13 de octubre.

1875

- Se dedica una sala del museo a Goya, destinada a los tapices.
- Ceferino Araujo, *Los museos de España*, Madrid, 1875.

1879

- Instalación del Museo Iconográfico en los áticos.
- En el verano, el pintor John S. Sargent hace su primera visita al Prado.

1880

- Visita de Edgar Degas.

1881

- Tras la muerte de Sans Cabot el 5 de mayo, Federico de Madrazo vuelve a asumir la dirección del museo.
- Donación de las *Pinturas negras* de Goya, por el barón d'Erlanger.
- Primero de los viajes del pintor William M. Chase a Madrid.
- Visita al Prado de la pintora Maria Bashkirtseff.

1882

- Francisco Jareño realiza una escalera en la fachada septentrional que sustituye a la antigua rampa. En estos años se suceden los proyectos del mismo arquitecto para intervenir puntualmente en numerosos espacios.
- Primeras visitas de Joaquín Sorolla.
- Los pintores nórdicos Ernst Josephson (1851-1906) y Anders Zorn (1860-1920) visitan juntos el museo.

1886

- Adquisición de 262 dibujos de Goya procedentes de la colección Carderera.

1889

- Legado de la duquesa de Pastrana, que incluye más de doscientos cuadros, entre ellos varios bocetos de Rubens para la Torre de la Parada.

1891

- El 2 de abril muere Benito Soriano y le sustituye como subdirector Luis Álvarez Catalá.
- 25 de noviembre, artículo de Mariano de Cavia en *El Liberal*, donde simula los efectos de un incendio en el Museo del Prado, concienciando así a la sociedad y las autoridades sobre los peligros que acechan a la institución.

1892

- 10 de febrero, ordenación de la sala de esculturas.
- Visita de Pierre-Auguste Renoir al museo.

1894

- El 4 de agosto se crea por Real Decreto el Museo de Arte Contemporáneo, que se nutriría de obras del Prado. No se abre hasta 1898.
- A la muerte de Federico de Madrazo el 11 de junio, le sucede como director su discípulo Vicente Palmaroli.

1895

- Primera visita de Picasso al Prado.

1896

- Tras el fallecimiento de Palmaroli, le sucede Francisco Pradilla en la dirección.
- Henri de Toulouse-Lautrec visita el Prado.

1897

- Donación del cuadro de Goya *La familia de los duques de Osuna*, por los descendientes de estos.

1898

- Tras la dimisión de Pradilla, le sucede como director Luis Álvarez Catalá, que desde 1881 había sido subdirector. En este último cargo le sucede Salvador Viniegra.
- El 29 de julio se inaugura el Museo de Arte Moderno en el Palacio de Bibliotecas y Museos, en los bajos de la actual Biblioteca Nacional.

1899

- Se celebra el tercer centenario del nacimiento de Velázquez. En el Museo del Prado se instala su obra en la sala basilical, que hasta entonces albergaba una selección de obras maestras. Allí permanece desde entonces. Se disponen las obras con criterios museográficos e histórico-artísticos avanzados. El 14 de junio, frente a la fachada principal se coloca la estatua del pintor.

1901

- José Villegas sucede en la dirección a Álvarez Catalá, tras su muerte.
- Por decisión gubernamental, se trasvasan desde la Academia de San Fernando *Las majas* de Goya, y los cuadros de Murillo *El sueño del patricio*, *El patricio revela su sueño al papa* y *Santa Isabel de Hungría atendiendo a enfermos*.

1902

- Tiene lugar la primera exposición temporal de la historia del museo, dedicada a la obra de El Greco.

1904

- Legado de Ramón Errazu, compuesto por 25 obras de pintores españoles del siglo XIX, especialmente de Mariano Fortuny y Raimundo de Madrazo.
- En torno a este año se abren nuevas salas monográficas, dedicadas a Murillo y a Ribera.
- En octubre visita el Prado Claude Monet.

1905

- Donación de *Don Diego del Corral y Arellano y Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós*, de Velázquez, por la duquesa de Villahermosa.

1908

- Eduardo Barrón, *Catálogo de la escultura. Museo del Prado*, Madrid, 1908.

1910

- Pedro Beroqui ingresa como secretario en el Museo del Prado. Durante las tres décadas siguientes desempeña un papel destacado en el estudio, catalogación y difusión de sus fondos.
- Creación del Centro de Estudios Históricos.

1911

- Ley de Excavaciones Arqueológicas.

1912

- 7 de junio, creación del Patronato del Museo del Prado, con objeto de modernizar su gestión. El decreto fundacional alude a la voluntad de promover las adquisiciones, actualizar la administración, estimular las donaciones y la comunicación con otros museos, o preparar un nuevo catálogo. Su primer presidente fue el duque de Alba, y contaba entre sus miembros con destacados historiadores y coleccionistas.

1913

- Creación de la primera cátedra de Historia del Arte en la universidad española, que ocupa Elías Tormo en la Universidad Central de Madrid.

1914

- Comienzo de las obras del proyecto de ampliación de Fernando Arbós.

1915

- Muerte de Salvador Viniegra, subdirector del museo. Le sucede José Garnelo y Alda.
- Ley de Monumentos Arquitectónicos Artísticos.

1916

- Se acepta el legado de Pablo Bosch, que había fallecido el año anterior. Incluye 89 pinturas, además de un importante monetario.

1918

- En septiembre se descubre el robo de varias piezas del Tesoro del Delfín.
- Tras la renuncia de José Villegas por el suceso anterior, le sucede en su cargo Aureliano de Beruete y Moret, el primer director del museo que era historiador del arte.

1919

- Se nombra subdirector al pintor Fernando Álvarez de Sotomayor.
- Se crea una comisión catalogadora, integrada por Juan Allende-Salazar, Francisco Javier Sánchez Cantón y Pedro Beroqui. Cuando Sánchez Cantón es nombrado subdirector, se incorpora Diego Angulo.
- Juan Allende-Salazar y Francisco Javier Sánchez Cantón, *Retratos del Museo del Prado*, Madrid, 1919.

1920

- El 15 de mayo deja de denominarse Museo Nacional de Pintura y Escultura para pasar a llamarse oficialmente Museo del Prado.
- Se compra, utilizando el método de suscripción pública, *La Virgen del caballero de Montesa*, de Paolo de San Leocadio.
- Llega, desde el Museo Arqueológico Nacional, *Santo Domingo de Silos*, de Bartolomé Bermejo, en el contexto del interés por formar una colección de pintura medieval. En esos años, se realizan importantes adquisiciones en ese sentido.

1921

- Culmina la primera ampliación arquitectónica del Museo del Prado, siguiendo el proyecto presentado por Fernando Arbós en 1913, que consiste en la ejecución de una enfilada de 23 nuevas salas que corren paralelas a la galería central.

1922

- Tras la muerte de Beruete, le sucede el pintor Fernando Álvarez de Sotomayor. El historiador Francisco Javier Sánchez Cantón, que lleva vinculado a la institución desde 1913, es nombrado subdirector.
- Eugenio D'Ors, *Tres horas en el Museo del Prado. Itinerario estético*, Madrid, 1922.

1925

- El 20 de septiembre se inaugura la escalera en la zona central del edificio.
- Se crea la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, de la que surgirá, a partir del final de la Guerra Civil, *Archivo Español de Arte*.

1926

- Real Decreto-Ley relativo al Tesoro Artístico Arqueológico Nacional.

1927

- 4 de abril, Real Decreto por el que se otorga personalidad jurídica propia al Museo del Prado y autonomía funcional.
- 12 de diciembre, se abre la galería central, después de ser sometida a una transformación arquitectónica y decorativa.
- Pedro Beroqui, *Tiziano en el Museo del Prado*, Madrid, 1927.

1928

- Con motivo del primer centenario de la muerte de Goya tiene lugar una importante exposición dedicada a su obra, además de la reinstalación de los cartones para tapices y de la colección de dibujos.

1929

- Como consecuencia de la disposición de nuevos espacios, este año se abren al público las salas francesas y de El Greco.
- Juan Gil-Albert, *Cómo pudieron ser. Galerías del Museo del Prado*, Valencia, 1929.

1930

- Se recibe el legado de Pedro Fernández Durán, que, además de importantes pinturas de Van der Weyden o Goya, y un número destacado de piezas de artes decorativas, incluye cerca de 2.800 dibujos.
- El conde de Cartagena dona 300.000 pesetas para la adquisición de obras.

1931

- Proclamación de la Segunda República. La Constitución, que se redacta ese año, menciona, por primera vez en un texto de este tipo, las responsabilidades del Estado hacia la salvaguarda del Patrimonio Histórico.
- En el contexto del cambio del régimen político, el escritor Ramón Pérez de Ayala es nombrado director del museo.
- A partir de este año se suceden los nuevos depósitos de cuadros, con el objetivo de potenciar otras instituciones museísticas.
- Adquisición del *Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco*, de Nicolás Francés.

1932

- Se pone en marcha el «Museo Circulante», vinculado a las Misiones Pedagógicas y compuesto principalmente por copias de obras originales del Prado, que en los años siguientes acercan el conocimiento del museo a 176 poblaciones repartidas por todo el país.

1933

- Ley de Patrimonio Artístico Nacional, que está vigente hasta 1985.
- Se publica el primer catálogo del museo preparado por Sánchez Cantón.
- Pedro Beroqui, *El Museo del Prado (notas para su historia)*, Madrid, 1933.

1935

- Se adquiere en Italia *La Virgen y las ánimas del Purgatorio*, de Pedro Machuca.

1936

- Tras la renuncia de Ramón Pérez de Ayala a finales de julio, en septiembre Pablo Picasso es nombrado director del museo.
- El 23 de julio, cinco días después del levantamiento militar, el gobierno de la República crea la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio.
- El 4 de agosto se decreta la disolución del Patronato del museo.
- El 30 de agosto se cierra al público el Prado. Comienzan las tareas de protección. En los casos en que es posible, las obras se resguardan en la planta baja. El edificio sirve también para proteger obras de otras instituciones y de particulares.
- En noviembre el gobierno decide evacuar a Valencia las principales obras del Prado, además de otras piezas de singular importancia. La evacuación se irá haciendo poco a poco a partir del 10 de noviembre, y durante los meses siguientes.
- El 16 de noviembre, a consecuencia de un ataque aéreo, impactan en el Prado nueve bombas incendiarias.

1937

- El 5 de abril se crea la Junta Central del Tesoro Artístico.

1938

- Cese de Sánchez Cantón como subdirector del museo debido a su oposición a las evacuaciones. Le sucede Roberto Fernández Balbuena.
- En marzo, el gobierno republicano, instalado en Barcelona, decide la evacuación a Cataluña de las obras más importantes que se encontraban en Valencia. Los principales destinos serían el castillo de Figueras y el de Peralada.
- 8 de diciembre, primera de las dos evacuaciones a Cartagena de algunas obras que todavía permanecían en Madrid.

1939

- Se constituye el Comité Internacional para el Salvamento de los Tesoros de Arte Españoles.
- 3 de febrero, Acuerdo de Figueras para trasladar las obras de arte a la Sociedad de Naciones de Ginebra.
- Del 4 al 9 de febrero se produce la evacuación del Tesoro Artístico.
- El 12 de febrero el Tesoro Artístico sale en tren desde Perpignan, y al día siguiente llega a Ginebra.
- Tras acabar la Guerra Civil el 1 de abril, se nombra a Fernando Álvarez de Sotomayor director del museo. Junto a él, Francisco Javier Sánchez Cantón actúa como subdirector.
- El 1 de junio se inaugura la exposición *Les chefs-d'oeuvre du Musée du Prado*, en el Museo de Arte e Historia de Ginebra, que incluye 152 cuadros del Prado, además de otros procedentes de la Academia de San Fernando, El Escorial, el Palacio Real, y uno de propiedad particular. Las obras que llegan a Suiza y no participan en la muestra, regresan a partir del 9 de mayo.
- 7 de julio, reapertura del Museo del Prado.
- 31 de agosto, fin de la exposición de Ginebra.
- El 9 de septiembre llegan a Madrid los cuadros de la exposición de Ginebra.

1941

- Se incorporan al museo *El jardín de las delicias* y *El carro de heno* de El Bosco, *El descendimiento* de Van der Weyden, y *El lavatorio* de Tintoretto, procedentes de El Escorial.
- A consecuencia de un intercambio con el gobierno francés, el Prado recibe la *Inmaculada de los Venerables*, de Murillo, y *La dama de Elche*. Como contrapartida, se desprende de una de las versiones del retrato de *Mariana de Austria*, entonces atribuida a Velázquez.

1942

- Se recibe la donación de Francesc Cambó, que incluye, entre otras, importantes piezas de Botticelli y de Zurbarán.

1945

- Mariano de Madrazo, *Historia del Museo del Prado 1818-1868*, Madrid, 1945.

1946

- Concluye la construcción de la nueva escalera de la fachada septentrional.
- Se instala, en la zona norte del museo, la estatua dedicada a Goya, realizada por Mariano Benlliure en 1902.
- Se adquiere *Santa Catalina*, de Fernando Yáñez de la Almedina.

1947

- Adquisición de las pinturas murales de la ermita de Santa Cruz de Made-ruelo (Segovia).

1948

- Rafael Alberti, *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1948)*, Buenos Aires, 1948.

1950

- Rafael Sánchez Mazas sustituye como presidente del Patronato al conde de Romanones, recientemente fallecido, que lo era desde 1939.
- Donación de Mariano Fortuny Madrazo.

1952

- Adquisición de las cuatro tablas de Juan de Flandes procedentes de la igle-sia de San Lázaro de Palencia.
- Fernando Chueca Goitia, *El Museo del Prado. Guiones de arquitectura*, Madrid, 1952.

1953

- Ramón Gaya, «Roca española».

1954

- Se adquiere *La adoración de los pastores*, de El Greco, procedente del monas-terio toledano de Santo Domingo el Antiguo.

1955

- María Zambrano, «Una visita al Museo del Prado».

1956

- Se inaugura una nueva ampliación, proyectada por Fernando Chueca y Ma-nuel Lorente. Supone la incorporación de dieciséis nuevas salas.
- Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, Buenos Aires, 1956.

1957

- El Metropolitan Museum de Nueva York deposita, por tiempo indefinido, seis fragmentos murales de la decoración de San Baudelio de Berlanga (Soria).
- Durante los últimos cuatro meses de este año Picasso realiza su serie sobre *Las meninas*, conservada en el Museu Picasso de Barcelona.

1958

- Recientes adquisiciones de pintura británica permiten instalar una sala dedicada a la misma.

1960

- Tras la muerte de Álvarez de Sotomayor, es nombrado director Francisco Javier Sánchez Cantón, que desde 1922 ejercía el cargo de subdirector.

1961

- 27 de febrero, Xavier de Salas es nombrado subdirector.

1963

- Tras la dimisión de Rafael Sánchez-Mazas, se elige como presidente del Patronato a Jesús Rubio.

1964

- El 20 de noviembre se inauguran las nuevas salas de Tiziano, Zurbarán y otros pintores barrocos españoles.

1965

- Adquisición de *Cristo muerto sostenido por un ángel*, de Antonello da Messina.

1966

- Michel Foucault, «Les suivants», en *Les mots et les choses*, París, 1966.

1967

- Terminación de nuevas salas en el patio meridional del museo.

1968

- Diego Angulo es nombrado director, tras el cese de Sánchez Cantón.
- El museo, que hasta entonces tenía un régimen autónomo, queda integrado en el Patronato Nacional de Museos.

1969

- Adquisición del *Retrato ecuestre del duque de Lerma*, de Rubens.
- Dimisión de Jesús Rubio como presidente del Patronato.
- Juan Antonio Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*, León, 1969.

1970

- El Patronato pasa a depender completamente de la Administración.
- Cese por renuncia de Diego Angulo, a quien sustituye Xavier de Salas, hasta entonces subdirector. A su vez, ocupa este cargo Alfonso E. Pérez Sánchez.
- La exposición *Pintura italiana del siglo xvii* es la primera de carácter monográfico que se celebra en el museo desde hace más de cuatro décadas.

1971

- Se crea la sección de arte del siglo xix, integrada por obras procedentes del antiguo Museo de Arte Moderno. Se nombra a Joaquín de la Puente subdirector encargado de esa sección.

1975

- Matías Díaz Padrón, *Museo del Prado. Catálogo de pinturas. I. Escuela flamenca del siglo xvii*, Madrid, 1975.
- Se inicia la publicación de los catálogos de dibujos del museo.
- Donación del marqués de Casa-Torres que incluye, entre otras obras, *Cabeza de venado*, de Velázquez.

1976

- Comienzan las obras de climatización.

1977

- En junio se jubila Xavier de Salas, y le sustituye en la dirección José Manuel Pita Andrade. Salas pasa a presidir el Patronato.
- Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, 1977.

1978

- Se crean las «Misiones de Arte», para articular los ciclos de conferencias.
- Se va configurando el Gabinete de Documentación Técnica, con la adquisición de material tecnológico.

1979

- Primeras iniciativas para evaluar, actualizar y sistematizar la política de depósitos.
- Douglas Cooper dona el *Retrato de Josette*, de Juan Gris. A su muerte en 1984 legaría otras piezas de artistas españoles contemporáneos.
- Real Decreto sobre el Patronato, al que se conceden nuevas atribuciones.

1980

- Se publica el primer número del *Boletín del Museo del Prado*, que continúa publicándose en la actualidad.
- Con la dedicada al *Arte europeo en la corte de España durante el siglo XVIII* da comienzo una época –todavía vigente– en la que las exposiciones tienen una importancia progresiva en la vida del Prado.
- Nace la Fundación Amigos del Museo del Prado, presidida por Enrique Lafuente Ferrari.

1981

- El 24 de octubre se presenta al público el *Guernica*, que se instala en el Casón del Buen Retiro, junto con los bocetos preparatorios.
- Una vez concluida la primera fase de climatización y acondicionamiento de salas y espacios, comienza la segunda.
- Dimisión de José Manuel Pita Andrade como director, y de Alfonso E. Pérez Sánchez como subdirector. Son sustituidos, respectivamente, por Federico Sopena y Manuela Mena.

1982

- Con las exposiciones *El Greco en Toledo* y *Bartolomé Esteban Murillo* se inaugura la serie de exposiciones dedicadas monográficamente a artistas, que perduran hasta nuestros días.

1983

- Cese de Federico Sopena como director, y nombramiento en su lugar de Alfonso E. Pérez Sánchez.
- Creación del Gabinete Didáctico-Pedagógico, dirigido por Alicia Quintana. A partir de entonces las actividades pedagógicas tendrán un protagonismo progresivo.
- Exposición *Dibujos italianos del siglo XVII*. A partir de entonces se hacen frecuentes las exposiciones sobre dibujos, en gran parte de los casos relacionados con aspectos importantes de la colección del Prado, o con fondos españoles de otras instituciones.

1984

- Manuel Mújica Lainez, *Un novelista en el Museo del Prado*, Barcelona, 1984.
- La apertura del salón de actos permite dar un impulso importante a la celebración de conferencias, seminarios y otros actos públicos.

1985

- 1 de agosto, Real Decreto por el que se constituye el organismo autónomo «Museo Nacional del Prado».
- Constitución del Real Patronato del Museo del Prado, presidido por Justino de Azcárate, al que, tras su dimisión al año siguiente, sucede Gonzalo Anes.
- Ley del Patrimonio Histórico Español.
- Comienza a utilizarse el palacio de Villahermosa para albergar exposiciones temporales organizadas por el museo, uso que continúa hasta 1989.
- Joaquín de la Puente, *Catálogo de pinturas del siglo XIX*, Madrid, 1985.
- Luis Gómez-Acebo es nombrado presidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

1986

- Ingresa *La marquesa de Santa Cruz*, de Goya.

1987

- Donación de dos obras de Joan Miró, por Pilar Juncosa, su viuda.

1988

- Carlos Zurita es nombrado presidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado.

1989

- Exposición *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*.

1990

- José Ángel Sánchez Asiaín es nombrado presidente del Patronato.
- Se inicia la publicación de los inventarios generales de pintura del museo a través de *Inventario general de pinturas. Museo del Prado. I. La colección real*. Le siguen los dedicados a *El Museo de la Trinidad* (1991), *Nuevas adquisiciones* (1996) y *Pintura del siglo XIX* (2015).

1991

- Dimisión del director, Alfonso E. Pérez Sánchez. Le sustituye Felipe Garín Llombart.
- Muerte de Manuel Villaescusa, que lega al museo bienes por valor de casi ocho mil millones de pesetas para la adquisición de obras de arte. Entre las piezas adquiridas figuran pinturas de El Greco, Sánchez Cotán, La Tour o Paret.
- Exposición *El Museo del Prado visto por doce artistas contemporáneos*. La utilización de exposiciones para crear diálogos entre el museo y los artistas contemporáneos se hace frecuente a partir de entonces, y especialmente en los últimos diez años.

1992

- 26 de julio, se traslada el *Guernica* al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Jesusa Vega, *Catálogo de estampas del Museo del Prado*, Madrid, 1992.

1993

- 15 de enero, dimisión de Sánchez Asiaín como presidente del Patronato. Lo sustituye José Antonio Fernández Ordóñez.
- 18 de octubre, dimisión de Felipe Garín como director del museo. Lo sustituye Francisco Calvo Serraller.
- Stephan Schröder, *Catálogo de la escultura clásica. I. Retratos*, Madrid, 1993. El segundo volumen, del mismo autor, aparece en 2004, y está dedicado a representaciones mitológicas.

1994

- 12 de mayo, dimisión de Francisco Calvo Serraller como director. Le sustituye José María Luzón.
- El 17 de mayo el Patronato aprueba un plan de necesidades del museo.
- Se convoca el concurso internacional de ideas para la ampliación del museo.
- Javier Portús, *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*, Madrid, 1994.
- Exposición *Los Leoni*. Con ella, la escultura empieza a tomar protagonismo en el programa de exposiciones del museo.
- Exposición *El Real Alcázar de Madrid*. Durante la década siguiente se suceden las exposiciones centradas en episodios importantes de la historia de las colecciones reales.

1995

- 17 de marzo, Real Decreto por el que se reordenan los fondos del Museo del Prado y del MNCARS, utilizándose como frontera 1881, el año del nacimiento de Picasso.
- 6 de junio, acuerdo parlamentario, suscrito por todos los grupos políticos, para promover la ampliación del museo, y regular el ámbito de competencia de las colecciones del Prado y el Reina Sofía.
- El 30 de septiembre es el día límite para la presentación de las propuestas al concurso de ideas para la ampliación. Se presentan 481 proyectos.
- 11 de octubre, aprobación de los nuevos criterios de la política de depósitos.

1996

- 15 de enero, elección de diez proyectos finalistas del concurso de ampliación. El 7 de septiembre se decide dejar desierto el primer premio.
- 24 de mayo, Real Decreto por el que se modifica el de 1985, dando mayor protagonismo al Patronato, y creando dentro de él una comisión permanente, que se reúne periódicamente y tiene atribuciones rectoras.
- Tras el cese de José María Luzón, Fernando Checa es nombrado director del museo.
- Donación del *Autorretrato en el estudio*, de Paret, por la Fundación Amigos del Museo del Prado.
- La Dirección del Patrimonio del Estado adquiere el edificio de oficinas de la calle Ruiz de Alarcón, n.º 23, y lo destina a servicios administrativos del Prado.
- El Casón del Buen Retiro se cierra por obras.
- Gonzalo Anes, *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996.

1997

- El 25 de abril se aprueba por el Patronato el «Plan Museográfico» del Museo del Prado.

1998

- El 10 de noviembre, como consecuencia de un concurso restringido a los diez equipos finalistas del concurso de ideas para la ampliación, el proyecto de Rafael Moneo resulta el elegido.
- Rosario Coppel, *Museo del Prado. Catálogo de la escultura de época moderna*, Madrid, 1998.

1999

- En estos años, y en el contexto del «Plan Museográfico» aprobado en 1997, se lleva a cabo una reordenación de la colección permanente, y se dota al visitante de nuevos instrumentos de conocimiento, como cartelas explicativas de salas y de cada una de las obras, y el inicio de una serie de guías de las diferentes partes de la colección.

2000

- Tras el fallecimiento de José Antonio Fernández Ordóñez, es nombrado presidente del Patronato Eduardo Serra.
- Ingresa en el museo *La condesa de Chinchón*, de Goya, adquirida por el Estado.
- Comienza la organización del archivo fotográfico.

2001

- Tras la presentación del proyecto definitivo de ampliación del Prado, por Rafael Moneo, comienzan las obras.
- Se adquiere *La huida a Egipto*, de El Greco.
- A finales de año dimite Fernando Checa como director.
- Letizia Arbeteta, *El Tesoro del Delfín*, Madrid, 2001.
- Exposición *Las colecciones reales de mosaicos y piedras duras*. Una de las primeras exposiciones centradas en la colección de artes decorativas del museo.

2002

- 9 de enero, nombramiento de Miguel Zugaza como nuevo director. En mayo se nombra a Gabriele Finaldi subdirector general de Conservación.
- 18 de enero, Real Decreto por el que se modifica el estatuto del museo, que devuelve algunas de las atribuciones del director perdidas en el decreto anterior.
- Reestructuración administrativa de Conservación, que se divide en áreas y departamentos.
- Creación del Gabinete de Promoción y Relaciones Externas.
- Donación por la marquesa de Balboa, de obras de Giandomenico Tiepolo y de los Madrazo.
- Se establece el plan operativo denominado «Hacia el nuevo Prado», que establece las líneas maestras de la evolución del museo en la década y media siguiente.

2003

- 26 de noviembre, Ley reguladora del Museo del Prado, que pasa a ser organismo público de carácter especial.
- Adquisición del *Retrato de Ferdinando Brandani* de Velázquez, en el mercado internacional.
- Con el ingreso de la biblioteca de José María Cervelló, mediante una fórmula que mezcla la compra y la donación, el museo adquiere un fondo importante de libro antiguo, lo que estimulará en el futuro el crecimiento de esta parte de la biblioteca y la organización de actividades públicas relacionadas con la misma.
- Exposición *Arte protegido*. A partir de entonces se suceden las exposiciones centradas en algún aspecto de la historia del museo.
- Exposición *Manet en el Prado*, una de las primeras exposiciones que insisten implícitamente en el diálogo que han mantenido artistas de los siglos XIX y XX con el Prado.

2004

- El 12 de marzo se aprueba un nuevo estatuto del museo, que rige actualmente.
- Rodrigo Uría asume la presidencia del Real Patronato.
- Nombramiento de Miguel Vidal como director adjunto de Administración.

2005

- Adquisición de *La crucifixión* de Juan de Flandes.
- Marina Cano, *Museo del Prado. Catálogo de medallas españolas*, Madrid, 2005.
- Pierre Géral, *La naissance des musées d'art en Espagne (XVII^e-XIX^e siècles)*, Madrid, 2005.

2006

- Se deposita en el museo *San Jerónimo* de La Tour, procedente del Instituto Cervantes, que había sido descubierto el año anterior.
- Ingreso de cuarenta bodegones de la colección Naseiro, adquiridos por el Estado en concepto de dación en pago de impuestos.
- Adquisición del fondo de fotografías, libros, dibujos y estampas de la colección Daza Campos, descendientes de los Madrazo.
- Francisco Calvo Serraller y Miguel Zugaza (eds.), *Enciclopedia del Museo del Prado*, 6 vols., Madrid, 2006.
- Se crea la Sociedad Museo Nacional del Prado Difusión.

2007

- Se inaugura la ampliación arquitectónica proyectada por Moneo, a través del claustro de los Jerónimos.
- Tras la muerte de Rodrigo Uría, es elegido presidente del patronato Plácido Arango.
- Nombramiento de Carlos Fernández de Henestrosa como director adjunto de Administración.
- Leticia Ruiz, *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, 2007.

2008

- Finalización de las obras de rehabilitación del Casón del Buen Retiro.

2009

- Con la reapertura del Casón del Buen Retiro, se instala en él la biblioteca y el centro de documentación, y se pone en marcha el Centro de Estudios del Museo del Prado.
- Teresa Posada, *Pintura holandesa en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, 2009.

- Se firma un convenio con la fundación La Caixa para llevar a cabo el proyecto «El arte de educar».

2010

- Tras su descubrimiento y estudio, se adquiere la obra de Pieter Bruegel el Viejo, *El vino de la fiesta de san Martín*.

2011

- Reagrupación de los más de cincuenta cuadros pintados por Vicente Carducho para la cartuja del Paular, e instalación en el lugar para el que fueron creados.
- Carmen Espinosa, *Las miniaturas en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid, 2011.
- Eduardo Arroyo, *Al pie del cañón. Una guía del Museo del Prado*, Madrid, 2011.

2012

- A partir de este año, el museo abre todos los días de la semana, en horario de 10 a 20h. Por vez primera, se supera la cifra de tres millones de visitantes.
- Tras vencer el plazo en vigor de la presidencia del Patronato de Plácido Arango, toma su relevo José Pedro Pérez Llorca.

2013

- Donación Várez-Fisa, integrada por doce obras de la Edad Media y el comienzo del Renacimiento españoles.

2014

- Ingresa la biblioteca de Julián Gállego, donada por sus herederos, y se adquiere la de Juan Bordes, especializada en cartillas de dibujo y tratados de pintura y de materias relacionadas con la práctica artística.
- Nombramiento de Marina Chinchilla como directora adjunta de Administración.

2015

- Dimisión de Gabriele Finaldi como director adjunto de Conservación e Investigación, tras ser nombrado director de la National Gallery de Londres.
- Donación Arango, que incluye veintidós pinturas, en su mayor parte de autores españoles, y las cuatro litografías de la serie «Los toros de Burdeos», de Goya.
- Se inicia el proyecto «Hoy toca el Prado», destinado a personas con discapacidad visual.
- Presentación de la nueva web del museo.

2016

- Nombramiento de Miguel Falomir como director adjunto de Conservación e Investigación.
- Se convoca un concurso internacional para la rehabilitación arquitectónica y la adaptación museística del edificio del Salón de Reinos, que se adjudica a Foster + Partners LTD y Rubio Arquitectura SLP.
- Adquisición de la *Virgen de la granada* de Fra Angelico.
- A finales de año, Miguel Zugaza anuncia su dimisión como director del museo.
- Se inicia el proyecto «El Prado en las calles», que lleva reproducciones de cuadros del museo a Bata y ocho ciudades iberoamericanas.
- Algunas cifras del museo en 2016 dan cuenta de la dimensión que ha tomado, y de la diversidad de su radio de acción. Gastos: 47.849.605 euros. De los ingresos (casi equivalentes a los gastos), el 71,4% los genera la propia institución, y el 28,6% restante proceden de subvenciones del Estado. El número de visitantes fue de 3.033.754, de los cuales el 51,11% pagaron la entrada, y el 48,89% accedieron gratuitamente. En ese año se celebraron nueve exposiciones y cuatro «presentaciones especiales», se editaron doce publicaciones de carácter académico e ingresaron catorce pinturas nuevas, dos miniaturas, trece estampas y dos esculturas. Se restauraron setenta y una pinturas, sesenta y cinco esculturas y objetos de artes decorativas, setenta y una piezas sobre papel y treinta y nueve marcos. En total, más de cuarenta y ocho mil alumnos pertenecientes a más de mil ochocientos grupos se beneficiaron de los programas de visitas escolares guiadas, y más de doscientos treinta y cinco mil estudiantes acudieron de forma autónoma con sus profesores. Otras actividades educativas incluyen «El Prado habla», «El Prado joven», «¿Quedamos en el Prado?», «El Prado en las calles», «Hoy toca el Prado», además de los ciclos habituales de conferencias. Estos últimos congregaron a más de diecinueve mil oyentes. En cuanto a actividades más especializadas, hubo una edición de la «Cátedra del Prado», y se convocaron cuatro seminarios, tres simposios, un congreso internacional y un encuentro de especialistas. La página web puso a disposición general trece mil fichas de obras de la colección del museo, y recibió más de seis millones de visitas. El Prado, además, apareció en más de quince mil ocasiones en los medios de comunicación nacionales y extranjeros.

2017

- La *Memoria de actividades* de 2017 ofrece las cifras siguientes, que dan cuenta del volumen de actividad del museo y de la variedad de su radio de acción. Número de visitantes al Museo: 2.824.404 (51,37% previo abono de entrada, y 48,63% gratis; 64,64% no residentes en España). Visitantes a

exposiciones organizadas por el Prado fuera de su sede: 153.756. Diez exposiciones y «presentaciones especiales» en la sede del museo. Tres exposiciones itinerantes con material original. Tres exposiciones itinerantes con reproducciones. Alumnos y profesores beneficiados por el programa «el arte de educar»: visitas taller: 329 grupos y 8.554 alumnos; visitas dinamizadas: 1.062 grupos y 29.736 alumnos; visitas comentadas: 460 grupos y 12.880 alumnos; seis cursos para profesores: 385 docentes. Personas asistentes a «El Prado en familia»: 4.385. Asistentes a actividades didácticas en torno a la colección (itinerarios, recorridos temáticos, «Una obra, un artista», «El arte en signos», etc.): 11.988. Personas asistentes a actividades didácticas en torno a las exposiciones: 5.979. Asistentes a las 72 conferencias impartidas los miércoles, sábados y domingos: 14.056. Asistentes a actividades culturales varias (conciertos, representaciones teatrales, coloquios, etc.): 3.237. Actividades del Centro de Estudios: una edición de la «Cátedra del Prado», cuatro seminarios y cinco simposios y encuentros. Catálogos, actas de congresos, *Boletín* y otras publicaciones científicas: 17. Número de fichas de obras disponibles en la página web: 15.257 (de ellas 4.694 también en inglés). Miembros de la Fundación Amigos del Museo del Prado: 35.806. Seguidores en facebook: 954.634. Seguidores en twitter: 1.212.405. Seguidores en instagram: 168.714.

- 17 de marzo, nombramiento de Miguel Falomir como director del Museo del Prado. Andrés Úbeda es nombrado director adjunto de Conservación e Investigación.
- Andrés Úbeda, *Luca Giordano. Catálogo razonado*, Madrid, 2017.
- Se recibe la donación de Óscar Alzaga, consistente en seis pinturas y una aportación económica con la que se adquiere un retrato de Agustín Esteve.
- Legado testamentario de Carmen Sánchez, que destinó todos sus bienes al Museo del Prado.

2018

- Eugenia Afinoguénova, *The Prado. Spanish Culture and Leisure, 1819-1939*, University Park, 2018.
- En otoño da comienzo la celebración del segundo centenario de la apertura del Museo del Prado, con una exposición sobre la historia de la institución, y numerosas actividades de carácter general.

200 años documentando las colecciones en el Museo del Prado. Más allá del papel

ANA MARÍA MARTÍN BRAVO

Jefe de Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: El Museo del Prado ha sido una institución pionera en el desarrollo de actuaciones encaminadas a organizar y difundir la información de su colección. Ya desde sus primeros años se llevaron a cabo publicaciones sistemáticas de catálogos y se impulsó la realización de inventarios generales. Actualmente todos esos datos están volcados en el sistema de gestión de colecciones, que recopila información tanto histórica como actual y se nutre de forma continua de los procesos internos de trabajo, que se transforman en datos visibles a través de la consulta interna de colecciones o de la web del museo. Las nuevas metas de la documentación del museo consisten en utilizar la tecnología actual para enriquecer «el saber» sobre las obras de arte, facilitando el acceso y conectando el conocimiento de la colección del Museo Nacional del Prado con otras colecciones.

PALABRAS CLAVE: Documentación de museos, inventarios, gestión de la información, web semántica.

ABSTRACT: The Prado Museum has been a pioneer institution in the development of actions aimed at organizing and disseminating information about the works of its collection. Since its early years, systematic catalog publications were carried out

and general inventories were promoted. Currently all these data are focused on the collection management system, which collects both historical and current information and continuously feeds on the internal work processes, which are transformed into visible data through the internal collections consultation or from the Museum website. The new goals of the Museum Documentation are to use current technology to enrich knowledge about works of art, facilitating online access to content and connecting with other collections.

KEYWORDS: Museum Documentation, Website semantic model.

Las obras de arte y el conocimiento sobre ellas son dos realidades que en el Museo del Prado han ido de la mano desde que abrió sus puertas. Cuando se inauguró el 19 de noviembre de 1819 como un museo del rey, era una estancia más de la Real Casa, como lo eran los palacios, también contenedores de una colección de arte. Quizás por ánimo de subrayar la diferencia entre este establecimiento, que se denominaba Real Museo, frente al resto de dependencias de la Corona, el tratamiento de la información sobre la colección fue una seña de identidad de la institución desde sus orígenes. Fue la catalogación científica lo que transformó estas piezas de objeto de adorno, de alto valor económico, que es el que se registraba en los testamentos de los reyes, en obra de arte apreciada por su valor artístico.

Por ello, la historia de la documentación de las colecciones del Museo del Prado comenzó ya el primer año de su andadura, con la preparación del catálogo de 1819. Es importante subrayar que se había franqueado una barrera, la que existe entre la información recogida en las testamentarías reales o en los listados de obras que se trasladaban entre las diferentes dependencias reales y la que aparece en las publicaciones científicas. En ambas se recogen títulos de las obras, medidas, a veces su autor o la ubicación, pero lo que marca la diferencia es que el museo es un lugar donde la obra de arte destaca por su importancia como fruto artístico y dedicará sus esfuerzos a buscar las claves que permitan explicar esos objetos en su contexto. A la búsqueda de esa información es a lo que van a dirigir sus esfuerzos aquellos que desde entonces se han dedicado a generar conocimiento en torno a la colección. Desde aquel primer catálogo de 1819, un mero listado de obras expuestas, se ha ido reuniendo, ficha a ficha, una suma de datos con los que poder informar sobre la colección a los usuarios. Aunque los medios han evolucionado tanto como lo ha hecho el propio museo, lo cierto es que desde el pasado hasta hoy ha existido una determinación inquebrantable por generar y custodiar el conocimiento.

I. LOS PRIMEROS PASOS EN LA DOCUMENTACIÓN DE LAS COLECCIONES:
INVENTARIOS Y CATÁLOGOS

Desde la inauguración del museo, la publicación de catálogos de la colección se ha ido sucediendo de forma sistemática, para cumplir con dos objetivos fundamentales: conocer a fondo la colección y acercar esa información a sus visitantes. El trabajo ingente de poner en marcha la institución no eclipsó ninguna de estas dos tareas. Fue Luis Eusebi el responsable de las primeras catalogaciones, compaginando su cargo de pintor de cámara con el de conserje del museo.

Se han publicado 35 catálogos de la colección de pinturas desde el inicial de 1819 al último de 1996¹, mientras que el primero de la colección de escultura tuvo que esperar hasta 1910 y los catálogos de los dibujos no aparecieron hasta 1972, lo que denota diferencias importantes en el tratamiento de la información según el tipo de colección. En cualquier caso, si el primer catálogo fue un listado sumario de nombres de pintores y títulos de los cuadros, en los siguientes ya se incluyó una reseña sobre la ortografía de los nombres de autores, por lo que Andrés Gutiérrez considera con acierto que ahí se encuentra «el primer intento de normalización documental»². Los datos que se incluían son los que aún se consideran campos básicos para la identificación de las obras: autor, título, medidas, escuelas y ubicaciones.

Las fuentes para elaborar esas publicaciones debieron ser las testamentarías reales. De 1839 hay un documento en el Archivo del Museo del Prado titulado «Varios apuntes sobre pinturas antiguas» (fig. 1), que copia los listados de los bienes de Felipe II³. En 1840 se autoriza «el préstamo del Inventario realizado tras la muerte de Carlos III y los documentos necesarios para la elaboración del Catálogo de pinturas»⁴. Pasados los años, en 1863, el director solicita que le sean enviados «todos los documentos referentes a los autores y procedencia de las obras que componen el Museo»⁵. No debió ser tarea fácil, ya que en 1866 vuelve a pedir al Archivo General de la Real Casa que se le faciliten los documentos necesarios para la formación de un nuevo catálogo de obras⁶. Son los primeros testimonios de la documentación reunida para investigar sobre la historia de las obras del museo y, por tanto, el germen de nuestro sistema documental.

¹ Se publicaron catálogos de las pinturas en los años 1819, 1821, 1823, 1824, 1828, 1843, 1845, 1850, 1854, 1858, 1872, 1873, 1876, 1878, 1882, 1885, 1889, 1893, 1900, 1903, 1907, 1910, 1913, 1914, 1920, 1933, 1942, 1945, 1949, 1952, 1963, 1972, 1985 y 1996.

² GUTIÉRREZ USILLOS, 2012, p. 164.

³ AMP, caja 1368, leg. 114.02, exp. 3. En la página 7 se cita un *Ecce Homo* de Tiziano, «colgado en el aposento de S.M.», que corresponde a la obra del Prado P000437, que Felipe II situó en su aposento del Alcázar de Madrid.

⁴ AMP, caja 350, leg. 18.03, exp. 7, doc. 1.

⁵ AMP, caja 353, leg. 18.11, exp. 33, doc. 5.

⁶ AMP, caja 1366, leg. 11.280, exp. 46.



Fig. 1. Documentación enviada en 1839 desde el Archivo de Palacio al Real Museo, que transcribe listados de los bienes de Felipe II, con indicación de los folios que se copian AMNP, caja 1368, leg. 114.02, exp. 3

En el reverso de los cuadros aún se conservan etiquetas que llevan inscripciones manuscritas con el número del cuadro, nombre del autor, título y lugar de procedencia, lo que nos muestra una tarea cuidadosa de marcado de las obras para su correcta identificación en el momento de su traslado, correspondiendo esa información con la que aparece en los listados y actas firmadas por el conserje del museo, la misma persona que era responsable de la publicación científica de esos datos. Esa documentación, generada durante el proceso de traslado de cuadros entre las dependencias reales y el museo, se conservaba en el Archivo del Museo del Prado. Ya desde entonces, la institución fue consciente de la importancia de custodiarla, creando la figura del secretario como persona responsable de la organización del Archivo. Quedaban así sentadas las bases de la documentación del museo, al contar con los inventarios anteriores como fuentes primarias de información, las notas y actas de entregas como fuente documental complementaria, más todos los datos que las obras de arte portan sobre sí mismas, tanto números en el anverso como etiquetas del reverso, que permiten contemplar las obras de arte como documentos sobre su propia historia.

La necesidad de tener un inventario propio llevó a realizar una exhaustiva tarea de compilación de las listas de obras de la colección. En 1833-34 se redactó el *Inventario General de los Cuadros de S. M. existentes en la Galería del Real Museo de Pinturas, con expresión del número, soporte, asunto, autor y medidas* y un *Inventario de las Estatuas, Bustos y demas objetos de Escultura pertenecientes a S.M. que se hallan*

en las Galerías del Real Museo⁷. Posteriormente, en 1837 se pone en marcha el inventariado de las esculturas⁸. El 1 de febrero de 1849, se aprueba una Real Orden por la que se mandaba elaborar un *Inventario General de los Reales Museos de Pintura y Escultura de S.M.*, y finalmente se realiza el *Inventario General de objetos artísticos y efectos de todas clases existentes en el Real Museo de Pintura y Escultura de S.M.*, finalizado en 1857. El año 1856 fue de una ferviente actividad en el campo de la documentación, llevándose a cabo copias detalladas del *Inventario General de Pinturas del Real Museo de Pintura y Escultura* en cinco tomos⁹; el *Inventario General de Esculturas del Real Museo de Pintura y Escultura*¹⁰, el *Inventario de las Esculturas adquiridas desde el mes de abril de 1856*¹¹ y diversos inventarios topográficos de la colección, una fuente riquísima de datos sobre la ubicación de las obras de arte, incluidos los almacenes, redactados con una precisión digna de destacar. Con todo ello podemos decir que se concluye la transformación del museo en una institución independiente de la Casa del Rey, con sus diferentes modalidades de inventarios y su reglamento específico, aprobado también en 1857.

El contar con una herramienta de control de la colección como es el inventario solucionaba, además, un problema de gestión, porque hasta ese momento convivían los números que traían de sus palacios de procedencia. Pero el problema de compatibilizar numeraciones de instituciones diferentes volvió a plantearse en 1872, al nacionalizarse el Real Museo y acoger los fondos del extinguido Museo Nacional de Pintura y Escultura, conocido como Museo de la Trinidad. Por Orden de 22 de marzo de 1872, ambas instituciones pasaron a depender de la Dirección General de Instrucción Pública, del Ministerio de Fomento y, a partir de ese momento, los fondos del antiguo Museo de la Trinidad se integraron con los del Real Museo, que cambió este nombre por el de Museo Nacional de Pintura y Escultura, denominación que conservó hasta que en 1920 pasó a llamarse oficialmente Museo del Prado¹². Ello supuso el cierre del inventario de la Colección Real y el del Museo de la Trinidad, al haber terminado la andadura de estas instituciones como tales, pero paradójicamente se continuó utilizando el *Inventario de Nuevas Adquisiciones* iniciado por el Museo de la Trinidad, que se mantiene en uso en la actualidad para todos los nuevos ingresos, siendo la única numeración que se ha mantenido en el Museo del Prado desde el siglo XIX hasta el día de hoy. Al ser números adjudicados únicamente a las obras de nuevo ingreso, el resto de las colecciones conservaron los números que habían tenido en sus respectivos museos. Esta situación generaba repeticiones de números entre

⁷ AMP, caja 1367, leg. 114.01, exp. 14.

⁸ AMP, caja 1470, exp. 12.

⁹ AMP, cajas 1371, 1372 y 1373.

¹⁰ AMP, caja 103, exp. 1.

¹¹ AMP, caja 3219, exp. 8.

¹² Real Decreto de 4 de mayo de 1920.

las obras de nuevo ingreso y las que ya existían, ingeniándose entonces el sistema de marcar las nuevas adquisiciones con un número precedido de la letra «T»¹³; pero, lejos de solucionar el problema, se creó mayor confusión.

De ese momento se conservan unas fichas de inventario en cartulina, con los campos impresos, encabezadas con el nombre de Museo Nacional de Pintura y Escultura. Llevan el rótulo de *Inventario General* y entre los diferentes campos creados destacan el titulado «Número de inventario de la Trinidad», otro llamado «Número del inventario del Prado» y un tercer campo para el nuevo número que se les asignaría en el nuevo inventario general (fig. 2a). Se hicieron dos ejemplares idénticos de cada ficha, pero no se llegó a rellenar ninguno de los campos referidos a los números, aunque sí se completaron los campos de autor, título y dimensiones. Las fichas deben corresponder a la década de los años setenta del siglo XIX, siendo el primer conjunto conservado de fichas manuscritas para cada pintura¹⁴. Estas fichas se adelantan en varias décadas a los inicios de la normalización documental en el resto de España, que hasta el Real Decreto de 29 de noviembre de 1901 sobre el Reglamento General de Museos¹⁵ no empezaría a dar sus primeros pasos.

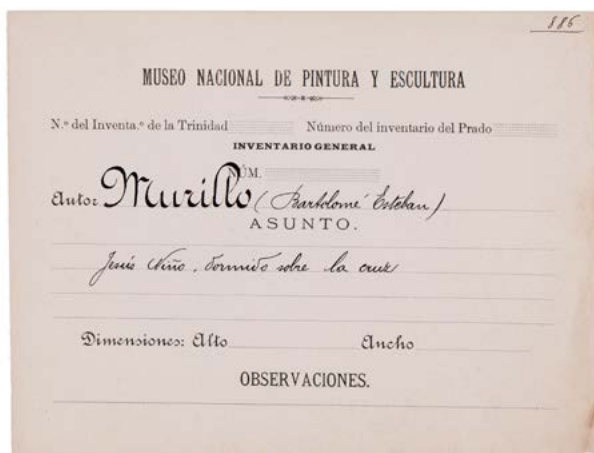


Fig. 2a. Fichas de inventario manuscritas realizadas en la década de los años 70 del siglo XIX. AMNP

¹³ Haciendo alusión a que se anotaban en el *Inventario de Nuevas Adquisiciones* iniciado en la Trinidad.

¹⁴ De su reutilización y utilidad para la elaboración de las publicaciones del museo da fe el hecho de que, en un momento posterior, se le añadieran numeraciones diferentes, unas veces a tinta (números utilizados en 1872), otras veces a lápiz (números utilizados en 1910).

¹⁵ Publicado en *Gaceta de Madrid*, n.º 337, 3 de diciembre de 1901, pp. 932-934. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1901/337/A00932-00934.pdf>.

Ante la compleja situación que planteaba la convivencia de numeraciones de distinta procedencia, mucha de la documentación que se generó a partir de ese momento utilizó los números que se dieron en el *Catálogo* de 1872, incluso los inventarios topográficos que se realizaron entre 1874 y finales de siglo recurrieron a esos números de catálogo, probablemente para evitar duplicados entre los de Colección Real y Museo de la Trinidad. El museo volvió a hacer un ejercicio de solución práctica y puso en marcha en 1879 otro *Inventario General*, del que conocemos las secciones tercera y cuarta, de dibujos y estampas¹⁶, en el que recoge los números antiguos y adjudica otros nuevos, marcando la equivalencia en una columna doble en el margen izquierdo del inventario, indicando además la procedencia (fig. 3). Es un ejemplo excepcional de la ardua tarea realizada en aquellos momentos para documentar debidamente la colección, intentando resolver de forma clara, ordenada e impecable lo que a día de hoy nos parece imposible sin la ayuda de las bases de datos. A finales del siglo se volvieron a cumplimentar fichas de inventario de toda la colección de pintura. Las nuevas fichas llevan en el encabezado el mismo nombre de Museo Nacional de Pintura y Escultura, pero se sustituye el rótulo de «Inventario General» por el de «Inventario Moderno». Ahora ya han desaparecido los campos destinados a los números de Trinidad y del Prado y, en su lugar, aparece un campo denominado «Nº del inventario antiguo» y otro para el «Número del Catálogo», que corresponde al que se dio en el *Catálogo* de 1872, además de un tercer campo, de mayor tamaño en la tipografía que los anteriores, que se denominaba exclusivamente «Número», que no se cumplimentó. Se organizaron por nombre de autor y cada ficha está perforada en la parte superior por una arandela metálica, con el fin de colocar las fichas en una barra metálica que impidiera perder su orden alfabético (fig. 2b). Algunas de ellas cuentan con una fotografía del cuadro pegada a la ficha y el número de la sala en el que estaba expuesto. Nos han llegado hasta la actualidad, conservadas en un pequeño mueble de cuatro cajones, ya sin la barra metálica, testigo del largo periodo de tiempo en que debieron de estar en uso, porque la tarea realizada en aquel momento, de cotejo de numeraciones, las convirtieron en una eficaz herramienta para documentar correctamente la colección¹⁷.

¹⁶ AMP, caja 3219, exp. 7.

¹⁷ Se conservan fichas de cuadros comprados en 1887 para el Museo del Prado, que fueron enviados en 1896 al Museo de Arte Moderno, por lo que ese fichero se debió realizar en esa década.



Fig. 2b. Fichas de inventario manuscritas realizadas en los últimos quince años del siglo XIX. AMNP

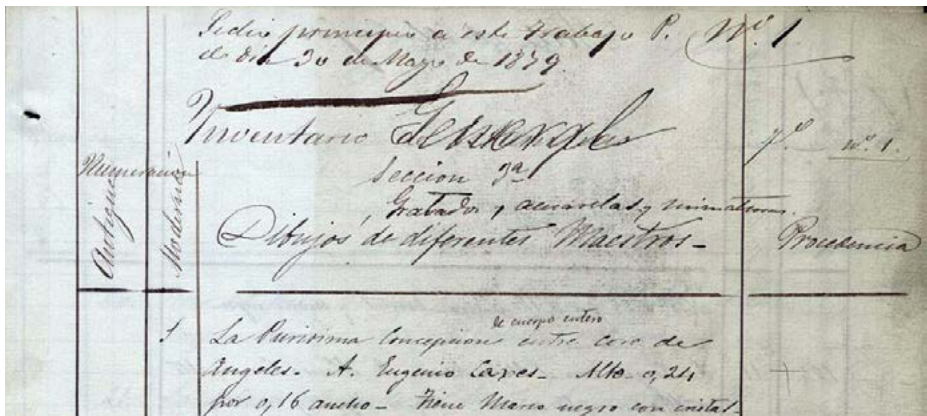


Fig. 3. Inventario General, Sección 3ª: grabados, acuarelas, miniaturas y dibujos de diferentes maestros. AMNP, caja 3219, exp. 7

Una nueva numeración de la pintura aparece publicada en el *Catálogo* de 1910 y es la que se ha mantenido hasta la actualidad. Esos números los vemos ya utilizados en el *Inventario Gráfico del Museo del Prado*, que marca un capítulo destacado en la historia de la documentación de las colecciones. La aparición de la fotografía fue rápidamente aceptada en el museo y se utilizó tanto como herramienta de divulgación de los fondos como elemento documental, al realizarse un fotografiado de las obras y poner la imagen en un libro de registro e inventario. Por primera vez se unía una imagen de la obra de arte junto con sus datos de identificación y de catálogo, siendo pionero en la utilización de la fotografía como recurso para documentar la colección. Se conservan 25 libros, con los números del 1 al 2.500. Cada página corresponde al registro de una obra, con el autor, el asunto, la descripción, el «nº de orden» (el del *Catálogo* de 1910), el «nº de inventario general» (el que procede de la Colección Real) y el «nº de inventario del Museo de la Trinidad» (fig. 4).



Fig. 4. Inventario Gráfico del Museo del Prado. AMNP

En esos años se mantenía el mismo interés por la documentación antigua sobre las colecciones que habían manifestado los directores en el siglo anterior y seguía vivo el deseo de contar en el museo con esa documentación que se había reclamado durante años al Archivo de Palacio. Ante el escaso éxito que habían tenido esas peticiones, se determinó rellenar esa laguna documental poniendo en marcha un proyecto para copiar los inventarios históricos de los palacios y las testamentarías reales. Se le encarga en 1913 a Francisco Javier Sánchez Cantón¹⁸, consiguiendo así tener en el museo transcripciones de las testamentarias e inventarios reales, que fueron mecanografiadas. Se convirtieron, desde entonces hasta ahora, en uno de los recursos más utilizados para documentar las procedencias antiguas. En la actualidad no hemos hecho otra cosa que aprovechar la tecnología para facilitar el uso de esas fuentes documentales, que se han digitalizado con el sistema óptico de reconocimiento de caracteres, lo que permite a los investigadores buscar por números o nombres concretos. Aunque el sistema no es infalible, es una ayuda muy eficaz que, sumada al hecho de que se pueda consultar la transcripción de los inventarios reales en la página web de la institución, permite entender la transformación que ha sufrido la documentación en el museo, dejando de ser un recurso interno, a considerarlo de interés para toda la sociedad, permitiendo que los ciudadanos puedan acceder de forma ilimitada a la información que se ha almacenado y conservado durante décadas.

No acabó ahí el empeño por tener en el museo la ansiada información histórica sobre las obras de arte y, años después, en 1995, otro proyecto de documentación permitió, al fin, recopilar en el Archivo General de Palacio los principales documentos que hacen alusión a las colecciones del Prado, además de recopilar información sobre fuentes documentales relacionadas con el museo que existieran en el Archivo General de la Administración y otros archivos externos¹⁹.

Partiendo de los números que se dieron en 1910, en 1979 se volvió a hacer otro enorme esfuerzo de unificación de las numeraciones de toda la colección, con una visión de futuro sobre la necesidad de aplicar las nuevas tecnologías a la documentación, que puso al Museo del Prado a la cabeza de los museos que contaban con un inventario informatizado. Se marcan en esos momentos los pilares del sistema de numeración que está en vigor, donde se asignan números correlativos a las obras, pero diferenciando por tipo de colección, de tal forma que la numeración de las pinturas comienza con la letra P seguida por seis dígitos, la escultura lo hace de la misma forma pero comenzando con la letra E, los dibujos por la letra D, las estampas por la letra G, las artes decorativas por la letra O, los fragmentos por la letra F, las fotografías históricas por las letras HF y los fondos documentales por las letras OD. La presión por parte de la Audien-

¹⁸ Acta de Patronato n.º 8 de 2 de mayo de 1913 en AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1, y caja 269, leg. 198, exp. 8, doc. 9.

¹⁹ AMP, caja 3921, exp. 1 y 2; caja 1730, exp. 1 y 2; caja 903, exp. 1 y 2.

cia Nacional para que el museo tuviera su colección totalmente inventariada, incluyendo los depósitos, llevó a su director Alfonso Pérez Sánchez a poner en marcha un arduo, pero efectivo, proyecto de publicación de los inventarios históricos y de informatización de la colección, que incluía la revisión de todos sus depósitos. Un pequeño equipo, encabezado por Mercedes Orihuela, estudió la documentación que se había ido guardando en el Archivo y revisaron toda la colección de pintura, expuesta, en almacén o en depósitos. Entre 1990 y 1996 el Museo del Prado publicó los inventarios históricos²⁰, relacionando las numeraciones históricas y las modernas, como ya había hecho en 1879, en un nuevo esfuerzo por adecuar los números de las obras a las necesidades del presente, sin perder de vista toda la información acumulada durante la larga y azarosa vida de sus colecciones.

Como fruto de ese esfuerzo, se puso en marcha la informatización de los fondos. El Real Decreto 1432/1985, de 1 de agosto, en la Disposición Adicional 5ª, señala la obligación de crear un registro de los bienes muebles de valor histórico que integran el patrimonio del Prado, anotando identificación y localización, estado de conservación, tratamiento de restauración, actos jurídicos y contratos relativos a los mismos. Se diseñaron los campos que debía tener el programa informático²¹, trasladando la información de las fichas manuscritas a la base de datos. Además, en 1998 Natividad Galindo dejó constancia por escrito del procedimiento que puso en marcha para actualizar «todos los datos inherentes a cada obra de arte, consignados en el Inventario, tales como el estado de conservación, el cambio de atribución, la identificación del tema, etc.»²². Se diseñó un formulario específico para anotar las altas de obras en la colección, otro para las propuestas de cambios de datos y un parte de modificaciones de datos, en el que era obligatorio anotar el nombre de la persona que autorizaba el cambio de datos y de la que lo imputaba en el ordenador, además de la fecha.

Se tuvo así el llamado por Pérez Sánchez *Inventario general actualizado*²³, que se imprimió en papel continuo y se conserva en carpetas colgantes, con tapas verdes. Aunque el desarrollo inicial del programa informático se contrató a una empresa externa, su mantenimiento y continua mejora posterior la realiza el Servicio de Informática del Museo del Prado. La introducción de datos recayó exclusivamente en una persona, Felicitas Martínez, que fue la única encargada de actualizar toda la información del sistema desde aquellos años hasta 2008.

²⁰ *INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS*, 1990, 1991 y 1996.

²¹ El equipo encargado del diseño estuvo formado, entre otras personas, por Mercedes Orihuela, Felicitas Martínez y Natividad Galindo.

²² AMP, caja 1400, leg. 22.72.

²³ *INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS*, 1990, p. 10.

2. LA CREACIÓN DEL SERVICIO DE DOCUMENTACIÓN, INTEGRADO EN EL ÁREA DE REGISTRO (2004-2008)

En el año 2004 el Área de Registro incorpora el término Documentación a su nombre oficial, «para subrayar y definir de manera más específica la dimensión que va cobrando este Servicio dentro del Museo Nacional del Prado»²⁴. El objetivo del Servicio de Documentación y Archivo se centra desde entonces en «la revisión y actualización del contenido de la base de datos de fondos museográficos, con el fin de sentar las bases de un centro de referencia en la consulta sobre obras de arte del Museo»²⁵.

A partir de 2005 se empieza a enriquecer el programa de control de la colección con nuevos campos, para poder compatibilizar las funciones de gestión con las de documentación, experimentando un crecimiento continuo, con nuevos apartados para adaptarse a las necesidades que van surgiendo²⁶. Una de las tareas más destacadas en aquellos momentos fue la normalización de los listados de términos, transformando las listas alfabéticas en listados jerárquicos. Se establecieron entonces las pautas para poder hacer un mantenimiento de datos compartido entre el Registro de Colecciones, que se ocupa de la información sobre ubicación dentro y fuera del museo, y Documentación, con la idea de poner en marcha procedimientos de trabajos bien definidos, para que puedan ser estables y mantenerse en el tiempo.

La información que se había ido recogiendo a lo largo del tiempo se conservaba en lo que se llamaron coloquialmente «sobres de documentación»²⁷, que contenían fotografías de las obras, una cartulina con el número de inventario, título y autor, más recortes de papel con la información fotocopiada de los inventarios históricos, notas con observaciones manuscritas y fichas bibliográficas (fig. 5). Se había recopilado en ellos todo lo que se consideraba imprescindible para identificar cada objeto y poder investigar sobre él, sin incluir el expediente administrativo de ingreso de la obra en el museo, por lo que fue fácil el proceso de volcar la información de los sobres de documentación en el programa informático de gestión, al estar separada la documentación administrativa de la científica. Entre 2004 y 2008 se llevó a cabo el trasvase de datos desde los expedientes de documentación a la base de datos SIMA (Sistema de Información Museográfica), avanzando en la tarea de transformarla en una herramienta tanto de gestión como de documentación.

²⁴ «Área de Registro y Documentación», *Museo del Prado. Memoria de Actividades 2004*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2005, pp. 79-83.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ GUTIÉRREZ USILLOS *et al.*, 2009.

²⁷ Rocío Arnaiz fue la persona que coordinó toda esa labor.



Fig. 5. Material de documentación recogido en el expediente de documentación de una escultura. AMNP

La principal aportación del Servicio de Documentación fue, desde entonces, favorecer los mecanismos que permitieran esa evolución de una base de datos convencional a un sistema integrado de documentación. Desde aquellos años se han ido mejorando de forma paulatina las herramientas que permiten el flujo de la información desde los diferentes departamentos del museo al sistema de gestión, transformando los procesos internos de trabajo en datos visibles. El Servicio de Informática ha sido un elemento clave en todo este proceso, diseñando programas que cubren las necesidades de gestión de los departamentos de Registro, Exposiciones, Restauración, Gabinete Técnico, Archivo Fotográfico y Documentación²⁸. Desde entonces hasta la actualidad, el Registro de Obras de Arte alimenta el apartado de ubicaciones, que en la consulta de colecciones muestra la fecha y el nombre y tipo de ubicación (expuesto, almacén, depósito, exposición temporal, restauración), contando con datos de movimientos desde 1979. De manera similar se nutre el campo de exposiciones, en el que se muestra el título de la exposición, la fecha y su sede.

²⁸ Jesús Antoranz es el-programador de aplicaciones, del Servicio de Informática, que ha realizado gran parte de estos programas.

En 2007 se vio la necesidad de documentar la difusión que el museo hacía de sus objetos de arte tanto en las cartelas que se cuelgan en las salas como en la página web. Representan la información más actualizada sobre la colección, en constante renovación en el Museo del Prado. Por ello se creó un desarrollo informático para visualizar, desde cada ficha de obra de arte, el texto de la cartela que está colgada en sala y los textos explicativos de la web. Aunque al principio fue ingente el trabajo de integrar todo ello, resultó tremendamente enriquecedor para el sistema. El reunir las en un mismo punto de acceso sacó a la luz las deficiencias de la falta de comunicación entre los departamentos y obligó a ser coherentes con la información que se mostraba en tres escenarios tan diferentes como son un registro de la base de datos, las paredes del museo y la web de la institución.

3. EL ÁREA DE BIBLIOTECA, ARCHIVO Y DOCUMENTACIÓN, DESDE 2008 HASTA LA ACTUALIDAD

En 2008 se creó el Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo del Prado²⁹. Desde el principio se tuvo claro que había que seguir trabajando en la línea de reunir toda la información sobre las colecciones en un punto de acceso único, tanto para el usuario que acude de forma presencial al museo como para el que busca la información a través de Internet. Se pretendía alcanzar una total integración de los servicios documentales del Prado³⁰, que se ha logrado al conseguir tener acceso a la información en un punto único, el Centro de Estudios. Allí, la sala de lectura «Luca Giordano», convertida en el corazón del centro, sirve para consultar tanto las bases de datos como el material de la Biblioteca y el Archivo de la institución.

Los cometidos que la dirección del museo encargó al área fueron, fundamentalmente, poner en marcha un nuevo programa de consulta de colecciones, proseguir ampliando el sistema de gestión para incluir en él a la mayoría de los departamentos que trabajan con las colecciones y hacer llegar esta información a los usuarios externos a través de la página web del museo.

En 2011 se tenía ya operativo un nuevo programa para consultar la base de datos de obras de arte, llamado SAC (Sistema de Acceso a las Colecciones). Al ser un desarrollo realizado por el Servicio de Informática, no necesitó migrar datos, sino que se pensó como un enriquecimiento y actualización del programa anterior, SIMA. Con el tiempo, la mayoría de las áreas que trabajan con la colección han ido poniendo sus datos visibles en este interfaz, que recolecta datos de los diferentes módulos de gestión diseñados para cada departamento.

²⁹ Al frente de esta nueva área estuvo Javier Docampo, que ocupó el cargo de jefe de Área de Biblioteca, Documentación y Archivo desde 2008 hasta 2016.

³⁰ DOCAMPO y MARTÍN BRAVO, 2009.

Si en el antiguo SIMA ya se veían los datos del Registro de Obras de Arte y de Exposiciones, en SAC se puede ver también la información sobre restauraciones, estudios del Gabinete Técnico o análisis del laboratorio, que se había considerado tradicionalmente de acceso restringido. En la actualidad, los informes se generan desde el sistema de gestión, permitiendo a todos los usuarios conocer la información que existe sobre las restauraciones y, además, la descarga del documento a los que tienen permiso. La creación de diferentes niveles de acceso a la información ha sido requisito imprescindible para permitir que esta fluya de manera automatizada. Únicamente los datos que tienen que ver con restauraciones antiguas se vuelcan desde el Servicio de Documentación, que los extrae de los expedientes del Archivo, consiguiendo así una información que cubre todo el periodo cronológico de vida del museo, desde las primeras noticias que se conservan sobre restauración hasta el informe más reciente.

El Archivo Fotográfico, que gestiona todo el fondo de imágenes digitales del Prado, también se sumó a este proceso. Su integración ha permitido superar un sistema manual de enlazado de imágenes con las fichas de obras y conseguir que todas las imágenes realizadas con luz natural, del anverso y del reverso de las obras, que entran en el sistema se vean de inmediato desde la consulta de colecciones, con la posibilidad de descargar los ficheros de alta resolución. Esta integración, a través del marcado de imágenes como principales, detalles o visibles en web, ha puesto a disposición de los usuarios de la consulta interna de colecciones un número enorme de imágenes y, en un futuro, permitirá también enriquecer en la web la consulta de las obras con más de una fotografía.

A día de hoy, el Servicio de Documentación se ocupa de mantener actualizada la información referida a la catalogación técnica de la obra, su descripción, la iconografía, el campo dedicado al ingreso y la procedencia, los campos de números y textos de inventarios históricos, además de la información sobre marcas o inscripciones que las obras llevan sobre sí mismas, desde una lectura de la obra de arte como si de un documento se tratara³¹. Por otra parte, se preparan también los textos explicativos que se exportan a la web, todo ello en un programa plurilingüe que permite que las fichas de obras se puedan ver en castellano o en inglés en el canal de colección de la página web del museo: www.museodelprado.es/coleccion/obras-de-arte.

Si el trabajo de los diferentes departamentos en la misma plataforma de gestión permite el enriquecimiento de la base de datos de la colección de una forma ágil, hubo que pensar en soluciones técnicas que permitieran también un flujo de información entre programas que no forman parte del sistema de gestión. Se asumió el reto de incorporar datos nacidos fuera del programa informático del

³¹ La plantilla del Servicio de Documentación en 2019 está formada por Cecilia San Juan Arcos, Juan Ramón Sánchez del Peral y López, José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli y Ana M^a Martín Bravo.

museo, especialmente porque las bases de datos de la Biblioteca y del Archivo no forman parte de ese sistema, por ser programas que no se han desarrollado desde el Servicio de Informática, pero que se quería tener integrados en SAC para cumplir con el objetivo de que toda la información sobre las obras de arte estuviera reunida en un único punto de acceso. Desde 2004 se trabaja en dotar de su bibliografía específica a cada registro de una obra de arte, incorporando un hipervínculo entre la referencia bibliográfica y el catálogo de la Biblioteca. El vínculo se establece desde Documentación, mediante un desarrollo informático que permite capturar una ficha de catalogación bibliográfica, realizada en el sistema Absys, con un registro de la base de datos del museo, a pesar de que sean dos bases de datos diferentes. La misma política se sigue desde 2009 con la incorporación de los documentos de ingreso, con el fin de que se visualice en cada obra la descripción y la digitalización del documento que se ha realizado desde el Archivo. Para avanzar en esta dirección, el Archivo del Museo del Prado ha tenido que iniciar una vía que prioriza la descripción archivística normalizada, la digitalización de los documentos y la búsqueda de aquellos documentos del Archivo más estrechamente relacionados con la documentación de las obras de arte del museo³².

Conseguido el propósito de aglutinar toda esa información en el programa de consulta SAC, como paso siguiente se pensó hacerla visible en la página web, para compartirla con aquellos usuarios que no podían desplazarse hasta la Biblioteca para consultar nuestras bases de datos. Con ese objetivo como meta, se pudo superar una etapa de difícil entendimiento con la web, pasando de ser dos departamentos que se ignoraban a ser dos caras de la misma moneda³³. En 2015 se pudo dejar atrás el antiguo sistema de exportación de datos de forma casi manual, que era lento e ineficaz, por la cantidad de tiempo que requería la actualización de datos. Se puso en marcha, a partir de ese año, un proceso automático que diariamente muestra en la web todos los cambios que se registran en la base de datos del museo. Documentación es quien se encarga de actualizar, corregir y seleccionar qué registros se pueden ver en Internet. La colaboración y sintonía entre el área de Desarrollo Digital y el de Biblioteca, Documentación y Archivo hacen posible sacar adelante desarrollos punteros, como el de poner la tecnología semántica al servicio de la información sobre las obras del Prado³⁴. Todo ello ha sido posible porque estamos convencidos de que, como señala Nuria Rodríguez-Ortega, «la Historia del Arte en el siglo XXI será digital o no será nada»³⁵, y el Museo del Prado no debía quedarse al margen de ese reto.

³² En 2008 se creó una Jefatura de Servicio de Documentación y Archivo, que permitió establecer directrices comunes para estos dos ámbitos y poder avanzar en una misma dirección. En 2010 se creó una plaza de técnico de gestión de archivo, para sacar adelante el proyecto de descripción y digitalización del Archivo, que ocupa Yolanda Cardito Rollán.

³³ MARTÍN BRAVO y PANTOJA, 2014.

³⁴ El diseño del modelo semántico se ha realizado en colaboración con la empresa Gnos.

³⁵ RODRÍGUEZ-ORTEGA, 2009-10.

4. CONCLUSIONES: CONECTIVIDAD Y COOPERACIÓN DE CARA AL FUTURO

Durante 200 años, todas aquellas personas que se han dedicado a documentar la colección del Museo del Prado han trabajado para conseguir que los diferentes episodios de la vida cotidiana de las colecciones se convirtieran en información sobre ellas. En los últimos años, además, se ha logrado que esa información esté reunida en un punto único de consulta, el Sistema de Acceso a las Colecciones (SAC), y, sobre todo, hemos asumido un planteamiento nuevo: era necesario recopilar los datos, procesarlos, para volverlos a poner en circulación pero hacia el exterior del museo.

Pensamos que los servicios de documentación de los museos han añadido un nuevo papel al que ya tenían, porque, además de recopilar toda la información sobre las colecciones, ahora deberán asumir el reto de hacerla accesible a través de sus páginas web, con el mismo rigor y calidad con el que se hacía de forma tradicional en los soportes en papel. En línea con lo que exponen Felipe Ortega y Joaquín Rodríguez en su libro *El potlatch digital* (2011), sobre el fenómeno de la distribución del conocimiento de la Wikipedia, defendemos que la información que los museos atesoran debe ser compartida con los usuarios a través de Internet, puesta en circulación sin restricciones, porque así nos lo reclama la sociedad en la que vivimos. Cuanto mejor seamos capaces de responder a esa demanda, mejor reputación conseguiremos ante el público actual³⁶.

Fruto de todo ello, desde 2015 el Museo del Prado ofrece en su web una enorme riqueza de datos sobre sus fondos, incluyendo la imagen, en un gesto generoso y sin precedentes de desprendimiento altruista del conocimiento acumulado durante años de trabajo. La recompensa a este esfuerzo es el reconocimiento social que se está obteniendo, fenómeno comprensible bajo el paradigma del *potlatch digital* de Ortega y Rodríguez³⁷, según el cual el desprendimiento generoso de algún valor que sea apreciado por la comunidad es el principio fundamental de la adquisición de prestigio.

El futuro del Servicio de Documentación seguirá tan vinculado a la recopilación de datos sobre la colección como lo ha estado desde sus orígenes, pero asumiendo las nuevas metas que la tecnología actual nos brinda. Para que el museo esté conectado a la sociedad, no podemos separar la «producción del conocimiento» de las «innovaciones que nos ofrecen los medios digitales», como sugieren Carayannis *et al.*³⁸. Si hace unos años aceptamos los desafíos que el *potlatch digital* nos obligaba a asumir, poniendo en la web una información que hasta ese momento era impensable, lo próximo será seguir la estela que marca la Wikipedia sobre el conocimiento compartido. Hasta ahora hemos recorrido el camino

³⁶ MARTÍN BRAVO, 2015, p. 160.

³⁷ ORTEGA y RODRÍGUEZ, 2011.

³⁸ CARAYANNIS, BAST y CAMPBELL, 2018.

del enriquecimiento de la información de forma solitaria, pero los próximos años deberemos pensar en la conectividad y cooperación, en crear conocimiento a base de atar lazos con otros. La Wikipedia ha cambiado las reglas del juego; ahora, los datos abiertos y la reutilización de datos nos están haciendo pensar en otras formas de hacer las cosas. De la postura de «ignorar a los otros» deberemos pasar a la de fomentar los procesos de interacción, siguiendo modelos que las ciencias sociales han demostrado en otros campos que han sido muy positivos. En nuestro caso, el marco teórico del constructivismo de las Relaciones Internacionales propuesto por Burton³⁹ nos ha ofrecido la clave que debe guiar nuestras relaciones con otras comunidades que sean fuente de conocimiento. Burton señala que «la amistad» fue el principal marco de discurso mediante el cual los romanos construyeron sus relaciones con sus socios internacionales y ese paradigma fue el éxito del modelo de Roma⁴⁰. Estamos seguros de que tender lazos de «amistad» con los wikidata, interconectándonos, será en los próximos años la mejor forma de crecer y una oportunidad de promocionar entre los ciudadanos el conocimiento sobre las colecciones del Museo del Prado.

³⁹ BURTON, 2011.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 25.

El Archivo del Museo Nacional del Prado. Memoria de una institución con doscientos años de historia

YOLANDA CARDITO ROLLÁN

Técnico de Gestión de Archivo
Archivo Museo Nacional del Prado

RESUMEN: Durante muchos años la labor del Archivo del Prado ha sido el servicio a la propia institución para la investigación y documentación de sus fondos; desde 2009 las principales líneas de actuación han sido la mejora en el acceso a la información que contiene y su difusión; para ello, han sido factores determinantes la implementación de un nuevo sistema de gestión, mejorar la consulta y la publicación en web del archivo histórico.

PALABRAS CLAVE: Archivos, patrimonio documental, museos, Archivo Digital, Museo del Prado, instituciones culturales.

ABSTRACT: For many years the purpose of the Prado Museum Archive has been research and documentation of its repositories. Since 2009 the main line of work has been the improvement in access to information and its diffusion through the web.

KEYWORDS: Archives, documentary heritage, museums, Digital Archive, Museo del Prado, cultural institutions.

1. INTRODUCCIÓN

«...se ha dignado mandar su S.M que á la corta dotación señalada á este edificio últimamente para impedir que las aguas precipitasen su ruina, y á la que la liberalidad de la REINA nuestra Señora ha consignado, se contribuya con otra de su mismo Real patrimonio, capaz de llevar a cabo sus deseos, disponiendo que se concluya con preferencia la parte destinada a galería de las nobles artes, con la mira, según benignamente ha insinuado S.M., de colocar en ella para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público muchas de las preciosas pinturas que adornan sus palacios Reales»¹.

Con fecha 2 de marzo de 1818 aparece publicado en la *Gaceta* un artículo de oficio en el que se da cuenta del estado en el que ha quedado el edificio del Museo de Ciencias durante la guerra y la decisión de instalar en la obra de Juan de Villanueva, tras años de búsqueda de un emplazamiento adecuado, el Real Museo de Pinturas, que finalmente acabará abriendo sus puertas al público el 19 de noviembre de 1819; comienza la historia de la Galería de Pinturas y con ella y la de su Archivo, doscientos años de una existencia plagada de cambios, avances y momentos complicados de los que quedará un fiel testimonio en la documentación.

Los inicios del Archivo vienen marcados por la pertenencia del museo a la Corona y por formar parte de la colección real. La gestión y organización de la documentación producida en estos primeros años se vincula a la del resto de dependencias de Palacio, principalmente a la Mayordomía Mayor y, más tarde, a la Sumillería de Corps. El número de documentos que conservamos de los primeros años es muy pequeño para lo que debía ser el día a día de este nuevo establecimiento, poco más de 350 registros desde 1816 hasta 1838; los primeros documentos datan de poco antes de su inauguración, concretamente del año 1816, y su contenido se centra en: el origen de la colección, los cuadros que deben pertenecer al proyecto de creación de un museo a imagen y semejanza de las grandes pinacotecas europeas, la organización de la Galería de Pinturas y la provisión de personal para el establecimiento²; reconstruir lo sucedido estos años contando solo con los documentos del archivo es una tarea muy complicada, siendo en el Archivo de Palacio donde realmente podemos ver cómo fueron los comienzos de la pinacoteca.

¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 27, 3 de marzo de 1818, p. 227. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1818/027/A00227-00227.pdf>.

² Para un estudio de la evolución histórica y documental del Archivo del Museo Nacional del Prado, véase GUTIÉRREZ USILLOS, 2012, pp. 161-183.

El primer «catálogo» de los documentos del Archivo se presenta bajo el título «Nota de los papeles pertenecientes al Real Museo de Pintura y Escultura de Su Majestad que entrega el Excelentísimo Duque de Híjar, Presidente de la extinguida Junta directiva del mismo...»³, un listado de 81 asientos documentales en los que se detallan expedientes de adquisiciones de obras, depósitos en otras entidades o el traslado de obras desde distintos palacios al recién creado museo; comprende una relación de expedientes muy somera en la que se detalla el contenido del expediente y el número de documentos que lo forman. La mayor parte de ellos son identificables en nuestra base de datos, con lo que se puede reconstruir, casi en su totalidad, los elementos que lo conforman aportando un gran valor al documento y a la información sobre el museo.

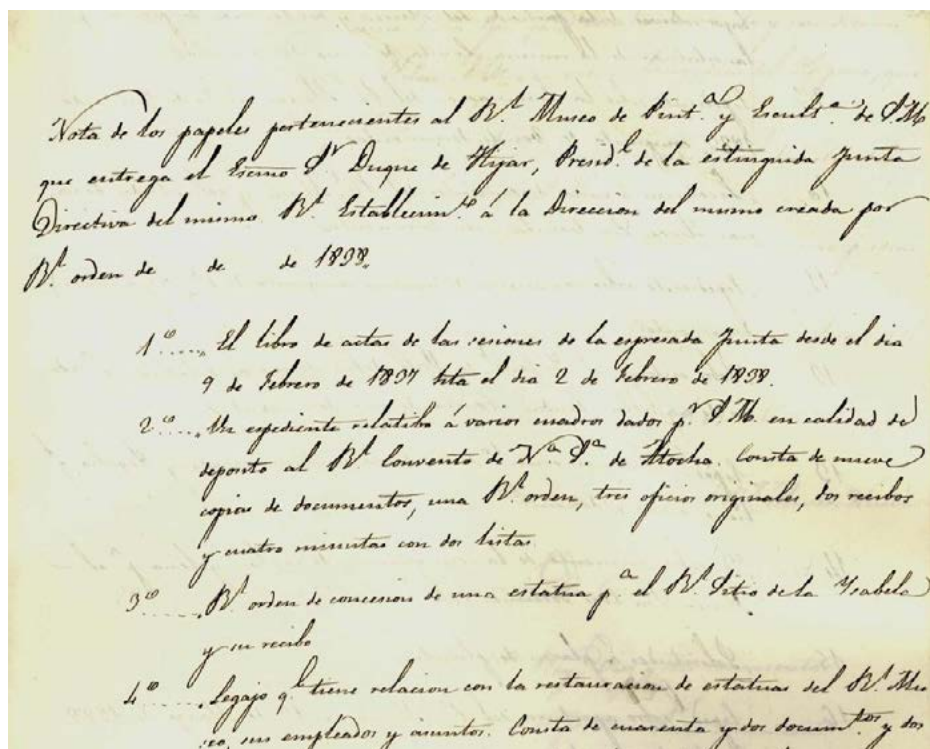


Fig. 1. Nota de los papeles pertenecientes al Real Museo de Pintura y Escultura que entrega el Duque de Híjar, Presidente de la extinguida Junta Directiva del mismo. Real Establecimiento, a la Dirección. 1838.
AMNP, caja 1367, leg. 114.01, exp 9

³ AMP, caja 1367, leg. 114.01, exp. 9.

Bajo la dirección del duque de Híjar y, más tarde, con José de Madrazo se produce el despegue documental del Archivo. El número de documentos conservados aumenta bajo la dirección de este último y es fiel reflejo del crecimiento de la actividad del establecimiento: ampliaciones constantes del número de obras de la colección –procedentes de la colección real–, organización de las principales escuelas y creación de nuevos espacios, adecuación de salas, incremento de las adquisiciones y los depósitos en otras instituciones; todo ello conlleva un incremento documental que da cuenta de la actividad del museo y de los cambios organizativos que ha sufrido a lo largo de su existencia.

2. FUENTES DOCUMENTALES

En estos doscientos años de historia han sido muchas las instituciones que han estado presentes, de una manera o de otra, en el día a día del museo y forman parte importante de su historia documental.

El Archivo General de Palacio, el Archivo General de Simancas, el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, forman parte de la memoria escrita, pero también podemos rastrear nuestro día a día en otros centros, como la Biblioteca Nacional que custodia el escrito que Pedro Luis Blanco, bibliotecario mayor de la Real Biblioteca, envía al Carlos IV y al Príncipe de la Paz en el que solicita que este establecimiento sea ubicado en el edificio diseñado por Juan de Villanueva⁴; acompaña al escrito un diseño de la planta del piso principal del museo destinado por aquel entonces a albergar las colecciones del Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias; en él se puede ver cómo era en origen el edificio que años más tarde albergaría las pinturas y esculturas de las colecciones reales. Al Museo de Ciencias Naturales⁵ nos une no solo el ocupar el edificio destinado para su sede, también fue el lugar elegido para depositar la colección de objetos y piedras preciosas que formaban parte del Tesoro del Delfín hasta que pasó a formar parte de la colección del Real Museo bajo la dirección de José de Madrazo. También una parte de nuestra historia la hallamos en el Archivo del Cuerpo de Bomberos, con el que compartimos un pasado y una preocupación común; desde la publicación del artículo «*La catástrofe de anoche: España está de luto. Incendio en el Museo de Pinturas*» de Mariano de Cavia, en el diario *El Liberal*, donde se daba la noticia del incendio del museo el 25 de noviembre de 1891⁶, que puso

⁴ Archivo BNE, 0039/04, doc. 8.

⁵ Inventario Alhajas del Delfín: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al hacer la entrega de las alhajas que se hallaban en depósito en el Gabinete de las mismas. París, diciembre de 1815. AMP, caja 779, leg. 17.134, exp. 9.

⁶ Nota aclaratoria de Luis Álvarez, director del museo, publicada en los diarios *El Imparcial*,

de manifiesto ante la opinión pública la necesidad de prevenir un posible desastre. Pero ya desde 1870 constatamos, en el Archivo del museo, noticias sobre el sistema antiincendios y los trabajos llevados a cabo por el personal responsable.

En el Archivo del Cuerpo de Bomberos se documentan las actuaciones e intervenciones llevadas a cabo diariamente en el «Museo de Pinturas» –desde 1931 hasta 1981–; las comunicaciones a través de la correspondencia; información sobre el personal que formaba parte de los retenes; las medidas tomadas para prevenir incendios; y, cómo no, la implicación con el personal del museo, los simulacros de actuaciones o los cursos realizados para poder prevenir posibles catástrofes en octubre de 1938, en plena Guerra Civil⁷.

A lo largo del tiempo se han realizado campañas documentales en distintos archivos con el fin de recopilar las principales fuentes para el estudio del museo; el resultado de ello ha sido trabajos pormenorizados en los que se han identificado documentos fundamentales para la historia de nuestra institución⁸ y que ya forman parte de nuestro fondo documental.

En febrero de 2019 se celebraron, en el auditorio del museo, las I Jornadas de Archivos de Museos⁹ enmarcadas en el amplio programa de actos programados para celebrar el bicentenario del museo; un encuentro entre profesionales que trabajan en archivos de museos donde pudimos compartir las experiencias y trabajos llevados a cabo en el legado documental de las instituciones participantes, pero también asistir a una puesta al día sobre las fuentes documentales del Museo del Prado con las ponencias: *Las colecciones reales en el Archivo General de Palacio: fuentes documentales* por Juan José Alonso, *El Archivo Histórico Nacional: un tesoro documental sobre el Museo del Prado y sus colecciones* por Belén de Alfonso y Berta García del Real, *Génesis de los museos públicos en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* por Esperanza Navarrete Martínez y *La visión del Museo del Prado a través de los fondos del Archivo General de la Administración* por Mercedes Martín-Palomino.

En estas mismas Jornadas se presentó el espacio web Bellas Artes en los Archivos Estatales¹⁰; a través de este microsite se ha dado acceso a la documentación del Museo Nacional del Prado custodiada en el Archivo General de la Administración, proyecto que supone un gran avance en el conocimiento de la historia

El Globo y *El Liberal* con motivo de la noticia difundida por Mariano de Cavia sobre un incendio en el museo. AMP, caja 268, leg. 34.12, exp. 10.

⁷ Archivo Histórico del Cuerpo de Bomberos de Madrid. Libro de retenes del Museo de Pinturas de 1938.

⁸ Fuentes documentales para la historia del Museo del Prado: Documentación recopilada en los diferentes archivos de Madrid. AMP, caja 3921, exps. 1 y 2; caja 903, exps. 1 y 2; caja 1703, exp. 1.

⁹ Actas de I Jornadas de Archivos de Museos *Mirar al pasado para construir el futuro*. Madrid, febrero de 2019 (en prensa).

¹⁰ <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/bellas-artes-archivos-estatales/inicio.html>.

de los diferentes museos junto a la política y gestión desarrollada por la Administración responsable de su titularidad.

3. ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO

Los fondos del Archivo del Museo Nacional del Prado conservan no solo los documentos producidos y recibidos por él en el ejercicio de sus actividades desde su inauguración en 1819, como Real Museo de Pinturas, sino aquellos de otras instituciones que han formado parte de su historia o han guardado algún tipo de relación; custodia seis fondos documentales: Museo Nacional del Prado, Museo de la Trinidad, Museo de Arte Moderno, Sociedad Española de Amigos del Arte, Archivos Personales y Archivos Sonoros; el más importante es el del propio museo, donde se reúnen tanto los documentos fruto de su actividad desde su inauguración, así como la documentación transferida por las distintas unidades productoras siguiendo los plazos que marca la legislación; se trata del fondo que más volumen alcanza, cerca de 5.000 unidades de instalación, un total de más de 45.000 registros en base de datos, 13.300 de ellos digitalizados (un 48% de la documentación histórica) para facilitar la labor de conservación e investigadora, testimonios únicos de la actividad del museo y accesibles al usuario desde los terminales de la sala de lectura de la Biblioteca.



Fig. 2. Instalaciones de la Biblioteca y Archivo hacia 1977.
AMNP, caja 104, exp. 7, doc. 5

En 2009 se puso en marcha el Área de Biblioteca, Archivo y Documentación ubicado en el Centro de Estudios del Casón del Buen Retiro, un espacio donde la Biblioteca y el Archivo ponen a disposición del público sus fondos; ello ha supuesto el incremento de zonas de depósitos y una sala de investigadores adecuada a las exigencias de las consultas de documentación; en esta nueva división organizativa el Servicio de Documentación y el Archivo unen sus esfuerzos; la función principal del Archivo será la de documentar las acciones y actividades del museo. La interrelación de los dos servicios dará como fruto el avanzar en el conocimiento a través de los documentos y hacerlos visibles, y accesibles, a través de la base de datos de Colecciones.

En el marco de revisión de los sistemas de gestión fue necesario un nuevo sistema informático; desde 2008 se venía utilizando un desarrollo llevado a cabo por el Servicio de Informática del Museo, un sistema ágil y fluido pero que no cumplía con los estándares de las normas internacionales aplicables en 2010; era fundamental la actualización de la base de datos para adaptarnos a las necesidades marcadas en los Planes Anuales de la institución y permitir la transformación de los procesos de trabajo archivísticos en datos fácilmente recuperables y un rápido acceso a los documentos digitales; es entonces cuando comenzamos a trabajar con las herramientas proporcionadas por la empresa Baratz para la gestión y difusión de nuestros fondos documentales; en 2011 se produce la migración a la base de datos Albalá, sistema de gestión integral que nos permitió una completa gestión documental (descripción, clasificación, búsquedas, consultas, préstamos, imágenes digitales...); junto a ello, para la consulta por parte de investigadores, en 2013 se incorporó MediaSearch, software de búsqueda, cuyo objetivo principal es poder acceder a la descripción de los documentos y los objetos digitales de una manera ágil y flexible para el usuario¹¹.

Para avanzar en el conocimiento de la historia del Museo del Prado comenzamos a trabajar en varias direcciones, por un lado en la organización, descripción y digitalización de series ya existentes como Prensa, Restauraciones, Visitas, Reglamentos, Inventarios, Libros Registro, Obras y mantenimiento, Depósitos, etc.; por otro, en la creación de otras nuevas que, por el interés de la documentación, eran muy demandadas por los investigadores; es el caso de los estudios realizados para la definición de series como Exposiciones, Museografía o Acción educativa.

Abarcar todo el espacio cronológico de la documentación del Archivo era una tarea impensable, por ello comenzamos por las cronologías más antiguas y hemos realizado una revisión que, en la mayor parte de las series, llega hasta la segunda mitad del siglo XX, aunque en algunos casos hemos tratado hasta fechas más avanzadas.

Se hacía imprescindible la descripción del fondo antiguo conservado en la institución. En un primer momento se estableció, como prioridad, documentar las obras de la colección, para ello, en 2008-2009 se organizó la descripción y digitalización de las series Adquisiciones y Donaciones, principales formas de ingre-

¹¹ DODERO BROULLÓN, 2017, pp. 101-104.

so de obras de arte y paso fundamental para documentar la procedencia de las obras; en 2010 comenzamos con la identificación de la serie Correspondencia de Directores; hasta este momento las comunicaciones de los diferentes directores se encontraba agrupada en la serie Reales Órdenes, ordenada cronológicamente por años sin una distinción entre los distintos titulares del cargo; para ello se hizo necesaria una organización de los documentos por periodos, creación de subseries que coinciden con cada uno de los directores que han desempeñado su cargo y una ordenación cronológica de los documentos; cada uno de ellos ha sido descrito siguiendo la norma de descripción archivística ISAD (G) y digitalizado, descendiendo con ello al nivel de descripción documento a documento.

Otra fuente importante para documentar nuestra colección es el conocimiento de aquellos tratamientos o trabajos de restauración que, a lo largo del tiempo, han sido aplicados a las obras. Por ello se han descrito y digitalizado los expedientes de la serie Restauraciones desde 1826 hasta 1986, con el fin de facilitar la labor investigadora sobre las intervenciones realizadas y la evolución del taller de restauración, su personal, la gestión de recursos, recibos de materiales, etc.

A la historia de las obras se le une el interés por los momentos más significativos del museo; uno de los más estudiados es el periodo de la Guerra Civil, cuya documentación es de las más demandadas por los investigadores. El 30 de agosto de 1936 se cierran al público las salas del museo, lo que dará lugar a las imágenes más tristes de nuestra historia. La labor de la institución en este momento está ampliamente documentada; conservamos los inventarios de las obras que salieron hacia Ginebra, los trabajos de conservación del patrimonio en ese momento, las noticias recogidas en la prensa, las relaciones de obras que permanecieron en sus almacenes al ser organismo depositario, los recibos de devolución de las mismas a sus propietarios, así como todos aquellos documentos relativos a la evacuación de las obras de arte del Tesoro Artístico a Ginebra; hemos dedicado un apartado especial a la identificación, descripción, digitalización e indización de los recibos de devolución de las obras que permanecieron depositadas aquí, por el alto índice de consultas¹².

Una vez organizada la documentación que afecta a las obras de arte y aquella más demandada por los investigadores, fue necesaria la intervención en el Cuadro de Clasificación; establecimos el criterio de organización orgánico-funcional, siguiendo las pautas mantenidas anteriormente e introduciendo las modificaciones necesarias para un mejor acceso a la documentación; por ello redefinimos el contenido de series ya existentes, estudiamos la necesidad de crear otras nuevas y, sobre todo, afianzamos la puesta en valor del documento en sí. Nos propusimos describir el fondo documento a documento y centramos nuestros esfuerzos en la digitalización, fundamentalmente como medida de preservación, pero también como modo de accesibilidad por parte de los investigadores.

¹² Devoluciones de obras de arte autorizadas por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional. AMP, cajas 407 y 408.

Entre las series reorganizadas se encuentra la documentación referida a Exposiciones, estableciéndose el criterio de diferenciar, mediante la creación de dos sub-series, la documentación perteneciente a exposiciones organizadas en el museo y aquella que gestionaba los préstamos realizados a otras instituciones; se dieron nuevas pautas de descripción, organización de la documentación e indización y se digitalizaron aquellos documentos de libre acceso, que abarca una cronología desde 1899 hasta 1990 para las exposiciones del museo, y los préstamos desde 1873 hasta 2006.

Un papel importante de nuestra historia es el relato de las diferentes etapas por las que ha pasado el emplazamiento del museo; las diferentes intervenciones y ampliaciones del inicial proyecto de Juan de Villanueva han hecho que esta documentación sea una de las más consultadas y sobre la que más estudios se han publicado; por ello consideramos hacer lo más accesible posible la información que sobre ello tenemos; se han revisado los expedientes de Obras y mantenimiento desde 1814 hasta 1950, con especial atención a la documentación de la Junta de Obras¹³, encargada de la gestión y administración de los proyectos constructivos y reformas desde 1876 hasta 1894; actas, correspondencia, informes, memorias..., se ha procedido a asignar nuevas descripciones y vincular las imágenes digitales hasta 1950.

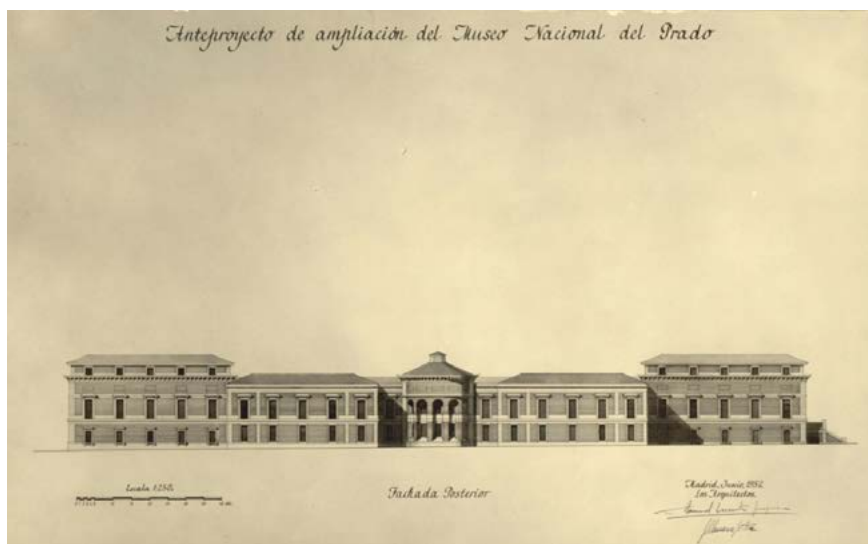


Fig. 3. Fotografía de los planos del anteproyecto de ampliación de Manuel Lorente y Fernando Chueca Goitia. 1952
AMNP, P 1-2, exp. 3, doc. 1

¹³ Libro de Actas de la Junta de Obras del Museo Nacional de Pintura y Escultura. AMP, caja 417, leg. 34.13, exp. 1.

Especial atención ha merecido la actividad de los copistas en el museo. Ya en el anuncio de la *Gaceta* de 18 de noviembre de 1819¹⁴ se hace una clara referencia al papel que jugará el museo en la formación de los estudiosos de pintura al tener la posibilidad de copiar a los grandes maestros directamente del original. La documentación que ha generado esta actividad comprende libros de registro en los que detallan las obras copiadas, instancias para copiar o fotografiar, certificaciones de copias y documentación relativa al día a día de los copistas en el museo; los primeros registros de copistas están fechados en 1864¹⁵; la revisión de la documentación y concretamente el estudio llevado a cabo en los libros de visitas nos permitieron constatar la presencia en estos registros de copiantes que eran anotados como visitantes del museo; con ello conseguimos fechar y documentar esta actividad desde 1843¹⁶.

La redefinición del Cuadro de Clasificación dio como resultado la organización del mismo pero, sobre todo, cabe destacar la creación de nuevas secciones y series, entre ellas la serie Museografía; los documentos que la constituyen muestran la evolución de las salas del museo, las diferentes maneras y gustos de exponer las obras de arte a lo largo del tiempo, la organización del discurso expositivo en la creación de nuevos espacios, etc.; abarca un amplio periodo desde 1839 hasta 2009 y muestra una colección de documentos gráficos de gran interés y curiosidad para los investigadores; es el caso de las acuarelas que nos muestran la distribución de la primera sala destinada a El Greco en 1920¹⁷, la organización y disposición de las salas en 1898 o las fotografías de la colección entre los años 1977 y 1985¹⁸.

Junto a todo ello, individualizamos la clasificación de la documentación del Real Patronato con la creación de una sección propia dentro del cuadro de Clasificación.

El Patronato del entonces Museo Nacional de Pintura y Escultura se creó por Real Decreto de 7 de junio de 1912¹⁹, y entre sus principales atribuciones estaba la organización de los recursos destinados a la adquisición de obras, intervenir, junto con el director, en el régimen interior del establecimiento, favorecer las donaciones y promover los contactos con el resto de museos, tanto nacionales como internacionales.

¹⁴ *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf>.

¹⁵ Registro de copistas correspondiente a los años 1864 a 1873. AMP, L 36, leg. 14.04.

¹⁶ Libro de visitas y copistas correspondientes a los años 1843 a 1846. AMP, L 30, leg. 113.01.

¹⁷ Proyecto de distribución de los lienzos en la sala de El Greco. AMP, planero 1-2, exp. 1.

¹⁸ Fotografías de la distribución de las colecciones de pintura española y escultura realizadas con anterioridad a las obras de climatización y reformas llevadas a cabo entre 1977 y 1985. AMP, caja 104, exp. 1.

¹⁹ Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura correspondiente a 1913. AMP, caja 359, leg. 111.01, exp. 14.

La importancia de su creación arranca ya con la documentación de los órganos que le precedieron a lo largo de la historia, como la correspondiente a la Junta Directiva del Real Museo y la Junta de Gobierno, para ello se describieron y digitalizaron aquellos documentos que de estas organizaciones conservamos; junto a ello se digitalizaron las actas de las sesiones desde 1912 hasta 1971, fiel testimonio de la actividad llevada a cabo en el museo y de su historia, fruto de la revisión pormenorizada de la documentación fue la incorporación de los Registros de Correspondencia del Patronato de 1912 a 1920²⁰, que anteriormente estaban identificados como registros de entrada y salida de correspondencia del museo; quedan aún trabajos pendientes de realizar, y poco a poco iremos incorporando nuevos registros de la actividad del Patronato.

Junto a la labor científica del museo se encuentra la no menos importante labor educativa; se han realizado trabajos de investigación e identificación de documentos que han dado como resultado la incorporación al cuadro de clasificación de la serie Actividad educativa; se muestran los inicios y la creación del Gabinete Didáctico del museo hasta la actual Área de Educación, la programación de conferencias desde 1920, cursos, visitas escolares, actividades, edición de guías didácticas, etc.

En 2018 dan comienzo los trabajos de adaptación al Cuadro de Clasificación de Funciones Comunes de la Administración General, imprescindible para la implantación de la Administración Electrónica. Actualmente estamos trabajando sobre ello y en breve tendremos un cuadro de clasificación adaptado a las funcionalidades de la gestión de los documentos electrónicos.

4. MUSEO NACIONAL DE PINTURAS - MUSEO DE LA TRINIDAD

El desaparecido Museo Nacional de Pintura, más conocido como Museo de la Trinidad, fue creado a raíz de la desamortización eclesiástica de Mendizábal (1835-1837), con obras procedentes de conventos y monasterios suprimidos en Madrid y otras provincias de la zona centro. Su existencia abarcó de 1837 a 1872, año en que fue disuelto y sus fondos adscritos al Museo del Prado.

El Museo Nacional de Pinturas²¹ tiene una existencia paralela a la del Real Museo; una vez que se nacionalizan ambas instituciones, no solo se produce el ingreso de las obras de arte, sino que parte del personal al servicio del Museo de la Trinidad se integra dentro de la plantilla del Museo Nacional de Pintura y Escultura. Por esta razón conservamos sus expedientes personales así como sus nóminas, la documentación sobre las restauraciones llevadas a cabo en determi-

²⁰ Libro Registro de entrada y salida de Correspondencia del Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura. AMNP C 1304, leg. 12.135, exp. 1.

²¹ PORTÚS, 2018, p. 48.

nadas obras y, sobre todo, la gestión de los depósitos que continúan más allá del momento de la nacionalización; toda esta información se integra dentro de nuevos expedientes que documentan las intervenciones a partir de este momento.

Junto a los inventarios²² de las obras que ingresan formando parte del Departamento de la Trinidad también lo hace una importante cantidad de documentos que se funden con los propios del Real Museo, y se formaliza así el comienzo de una nueva etapa: la correspondencia de los directores, las diferentes intervenciones en la restauración de las obras, documentos contables y un proyecto de reglamento, sin fechar, forman parte de este nuevo fondo, el cual una vez identificado cronológicamente, pasa a tener una entidad propia; se organiza en un Cuadro de Clasificación funcional creado expresamente desde el conocimiento de la documentación.

La documentación conservada en el Archivo abarca un periodo cronológico desde 1842 hasta 1872; la dependencia directa del Ministerio de Fomento y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando hace que sean ellos la principal fuente documental para su estudio, ya que dan cuenta de su actividad hasta su fusión con el Museo del Prado.

Son de especial relevancia las nóminas del personal que sirve en la dependencia desde 1840²³, las adquisiciones desde 1861²⁴, los presupuestos para el año 1863 o el expediente de 1839 donde se nos presenta un proyecto de obras para la escalera y prolongación del salón interior²⁵.

5. MUSEO DE ARTE MODERNO

Creado por Real Decreto de 4 de agosto de 1894 como Museo de Arte Contemporáneo, pasó a denominarse en 1898 Museo de Arte Moderno²⁶, ante la necesidad de contar con un centro oficial destinado a albergar las colecciones de pintura y escultura del siglo XIX, ocupó las salas del recién creado Palacio de Bibliotecas y Museos del paseo del Prado y sus fondos se fueron incrementando con las obras premiadas en las Exposiciones Nacionales y las de artistas españoles de reconocido mérito, siguiendo los criterios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²² Inventario de los Cuadros y Escultura del Museo Nacional de la Trinidad. AMP, caja 3240, exp. 1.

²³ Nóminas del personal del Museo Nacional de Pinturas [Trinidad] correspondientes al año 1844. AMP, caja 424, leg. 33.01, exp. 1.

²⁴ Adquisición de un grabado del cuadro de Sebastián de Herrera *San Agustín*. AMP, caja 106, leg. 13.1, exp. 25.

²⁵ Expediente de obras del Museo Nacional de Pintura: prolongación del salón y escalera interior. AMP, caja 435, leg. 34.02, exp. 59.

²⁶ GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, 2018.

Actualmente forma parte de la sección del siglo XIX de las colecciones del Museo del Prado.

A lo largo de su historia ha ocupado varias sedes, lo que ha representado una disgregación de su fondo documental. En el Archivo del Museo del Prado custodiamos una parte importante, pero muy sesgada, de la documentación generada por la institución; el conjunto documental está constituido por 53 unidades de instalación, se ha dotado al fondo de un cuadro de clasificación orgánico-funcional diseñado en base a los datos conservados y se ha llegado a una descripción parcial, centrada en los expedientes de ingresos de obras, a los que se les ha añadido la imagen digital del expediente.

Queda un largo proceso de descripción, y su puesta en servicio en el Archivo Digital, pero la consulta por parte de los usuarios se realiza, sin ningún tipo de restricción, en la sala de consulta de la Biblioteca del museo.

Desarrolla un periodo cronológico que va desde su inauguración hasta 1953, ilustrándonos sobre el desarrollo interno de la institución, la actividad de la Dirección y el Patronato, la política de depósitos y adquisiciones, la gestión del personal y la evolución de la colección de pintura del siglo XIX.

6. SOCIEDAD ESPAÑOLA DE AMIGOS DEL ARTE

La Sociedad Española de Amigos del Arte nace en 1909, por iniciativa de la duquesa de Parcet, con el fin de acercar las inquietudes artístico-culturales a la aristocracia y alta burguesía y el propósito de difundir el pasado artístico español.

Uno de los cometidos primordiales de la Sociedad fue la organización de exposiciones anuales de artes decorativas, donde poder mostrar obras pertenecientes, muchas de ellas, a colecciones particulares, que sirviesen de estímulo a artistas y al público en general, objetivo que ha quedado fielmente reflejado en la documentación de la Sociedad, en referencias fotográficas y en documentos de gestión de préstamo de piezas.

Como sede de la Sociedad durante muchos años se destinaron los salones colindantes a las salas del Museo de Arte Moderno, en el Palacio de Bibliotecas y Museos, y más tarde se acondiciona el Palacete de la Moncloa para sus fines.

En el artículo 18 del Reglamento de 1925²⁷ se hace referencia al destino de la documentación en caso de la disolución de la Sociedad: «Acordada la disolución, los objetos de Arte y los libros de la Sociedad serán propiedad del Estado, y los fondos en caja y créditos de la Sociedad se distribuirán por terceras partes al Museo del Prado, al Arqueológico y a la Biblioteca Nacional».

²⁷ Estatutos de la Sociedad Española de Amigos del Arte. AMP, SEAA 35, exp. 1.

Por Orden Ministerial de 20 de abril de 2015, se autoriza el levantamiento definitivo del depósito de los fondos documentales de la Sociedad Española de Amigos del Arte en el Centro de Interpretación del Patrimonio Etnológico y su traslado al Museo Nacional del Prado, ingresando en el Archivo el 15 de mayo de 2015 un total de 37 unidades de instalación.



Fig. 4. Carnet de Socio de la Sociedad Española de Amigos del Arte
AMNP, SEAA 34, exp. 10

La documentación de este fondo nos da cuenta de la actividad llevada a cabo por los miembros de la misma; junto a las tarjetas de identidad de socios podemos consultar los recortes de los artículos aparecidos en la prensa desde 1919 hasta 1930, los suscriptores que a lo largo de su actividad pertenecieron a la misma, la correspondencia mantenida con los miembros de la Dirección desde 1919 hasta 1924 y un importante volumen documental sobre las exposiciones que realizaron en el Palacio de Bibliotecas y Museos desde 1910 hasta 1970.

7. ARCHIVOS PERSONALES

Bajo este epígrafe hemos querido reunir colecciones de documentos personales y profesionales de figuras relevantes de nuestra cultura que tuvieron una relación con nuestra institución. El ingreso de estos archivos y colecciones documentales se ha realizado gracias a donaciones de familiares o personas vin-

culadas a los artistas, y mediante adquisiciones; el rasgo caracterizador de todos ellos es el haber pertenecido y formado parte de la vida e historia de personas relacionadas, de una manera u otra, al museo y a su actividad artística, abarcan periodos muy concretos de la historia del arte y presentan una misma tipología documental: epistolarios, documentación personal y documentos de función.

El volumen de la documentación ya incorporada a la base de datos Albalá-NET 6.3 es de 37 unidades de instalación, y sigue un crecimiento constante ya que se están recibiendo importantes donaciones que poco a poco van formando parte de nuestros fondos.

En pleno proceso descriptivo se encuentra el archivo personal de Enrique Simonet (Valencia, 1866-Madrid, 1927), pintor e ilustrador, formado en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y en el taller de Bernardo Ferrándiz en Málaga. A partir de 1887 efectuó diversos viajes por Italia, Francia y el Mediterráneo, de los que dan cuenta los documentos que nos han llegado al Archivo. El Museo del Prado conserva sus dos obras más famosas, *Una autopsia (Y tenía corazón)*, depositada en el Museo de Málaga junto a otras obras del autor, y *Flevit super illam*, realizadas en Roma y que alcanzaron gran éxito en distintas exposiciones internacionales. La documentación recibida en el Archivo fue donada por la familia en 2016 y comprende una importante aportación tanto de su actividad artística como personal.

En 2018 se incorpora el archivo personal de Cecilio Pla, una documentación de un artista muy diverso y completo. Nos ofrece información relevante para el estudio de todos los alumnos que pasaron por su taller, tal es el caso de Gabriel Morcillo, José López Mezquita o Carolina del Castillo, una de las artistas más notable entre el numeroso grupo de alumnas que asistían a sus clases. El archivo se ha conservado de manera casi íntegra hasta ahora, hecho no muy frecuente en el caso de los artistas decimonónicos, cuyos fondos personales a menudo se han perdido o disgregado.

En diciembre de 2018 se produjo el ingreso de parte del archivo personal de Miguel Blay, de gran valor artístico por el gran número de fotografías de sus obras y por la abundante colección de cartas que nos muestran su relación con un selecto grupo de artistas.

Junto a ello, se encuentra pendiente el tratamiento archivístico del archivo personal de Joaquín de la Puente, subdirector y director del Museo Español de Arte Contemporáneo, director técnico del Museo Contemporáneo de Toledo y subdirector y conservador jefe del Departamento del Casón del Buen Retiro (siglo XIX y *Guernica*) del Museo del Prado.

A continuación pasamos a detallar las principales colecciones que ya integran nuestro fondo documental, que han sido tratadas archivísticamente y puestas a disposición de los investigadores tanto en la sala de consulta del Casón del Buen Retiro como en el Archivo Digital.

7.1. *Colección y epistolario de Valentín Carderera (Huesca, 1796-Madrid, 1880)*

Valentín Carderera y Solano fue uno de los coleccionistas más importantes del siglo XIX; sus otras facetas como escritor, estudioso del mundo medieval y entusiasta de la obra de Goya, fundamentalmente de la grabada, pintor y arqueólogo hacen de él una de las figuras más importantes del panorama artístico español del momento; su faceta como artista está representada en la colección del Museo del Prado con un importante conjunto de dibujos y álbumes adquiridos en 2005.

En el Archivo contamos con una importante colección de documentos relativos a su vida personal y profesional, inventarios, tasación de su gran biblioteca, datado desde 1851 hasta 1892 y una pequeña, pero significativa, parte de su correspondencia personal de los años 1837 a 1868, donada al museo por Manuel Piñares García-Olías en 2005²⁸.

7.2. *Colección José María Cervelló Grande (Cádiz, 1947-Madrid, 2008)*

Patrono de la Fundación Amigos del Museo del Prado desde 1994. Abogado del Estado, fue profesor del Instituto Empresa desde 1979, además de miembro de su consejo rector y presidente de su consejo asesor de los másteres en asesoría jurídica y fiscal. Durante el año 2003, ingresó en el Museo del Prado su biblioteca a través de una fórmula mixta que combina la compra con la donación.

El conjunto de documentos donados representa un gran interés para la historia del arte y un gran enriquecimiento para el patrimonio documental del Archivo del museo, y abarca una cronología desde 1516 hasta 1923. Entre ellos podemos encontrar una copia del certificado de defunción de Goya, la cuenta presentada por Alonso Sánchez Coello por el encargo de un retrato del príncipe Diego Félix de Austria, certificación de las alhajas que se hallaban en el cuarto del Príncipe a la muerte del aposentador, Diego Velázquez, o una carta autógrafa del pintor Michel-Ange Houasse sobre requerimientos de personal para pintar un cuadro de El Escorial²⁹.

²⁸ AMP, AP 1 y AP 14.

²⁹ AMP, cajas 3635 y 3637.

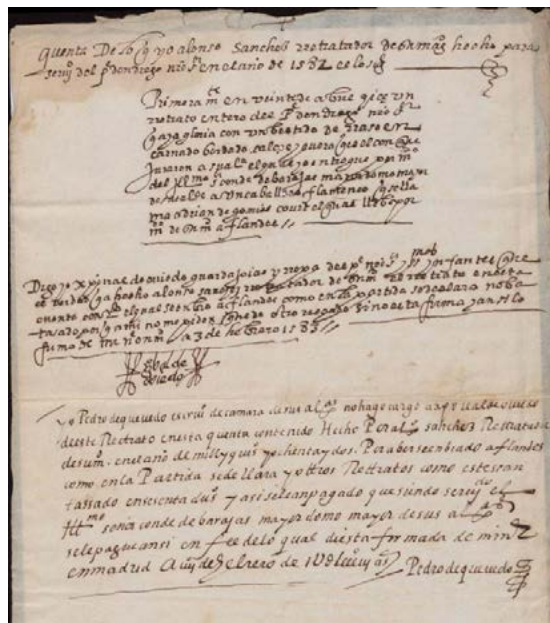


Fig. 5. Cuenta presentada por Alonso Sánchez Coello por el encargo de un retrato del príncipe Diego Félix de Austria. 1583
AMNP, caja 3635, exp. 4, doc. 1

7.3. *Epistolario Salvador Viniegra (Cádiz, 1862-Madrid, 1915)*

El día 31 enero de 2007 es adquirido, en la subasta pública celebrada en la sala Fernando Durán de Madrid, un conjunto de cartas escritas por el pintor gaditano Salvador Viniegra (1862-1915), datadas entre enero de 1892 y septiembre de 1894 (remitidas desde la ciudad de Roma a su padre, Salvador Viniegra y Valdés, representante de la burguesía más culta de Cádiz); a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, el Ministerio de Cultura ejerció el derecho de tanteo para el Museo Nacional del Prado y, desde entonces, se encuentran entre nuestros fondos³⁰.

En esta correspondencia se recogen opiniones pictóricas y musicales del pintor, futuro subdirector del Museo del Prado y reputado mecenas de artistas como Manuel de Falla; algunas son representativas del interés que tuvieron en la época un cierto número de artistas españoles, entre los que se contaron José Villegas, José Benlliure y José Moreno Carbonero, y de la participación en

³⁰ AMP, AP 28.

los certámenes convocados en distintas ciudades centroeuropeas como Múnich, Berlín y Viena, donde Viniegra obtuvo, como aquellos, medallas de primera clase. En la correspondencia aparecen numerosos datos sobre sus obras, algunas de ellas propiedad del Museo del Prado (*La bendición de los campos en 1800* y *La romería del Rocío*). También aparecen comentarios sobre sus contemporáneos, entre ellos su amigo y protector José Villegas y otros pintores no solo españoles sino también extranjeros, como Franz Lenbach. Estas cartas, parcialmente utilizadas por sus biógrafos, permiten conocer desde dentro (dado que la intimidad familiar favorece la mayor libertad en la expresión de las opiniones) el círculo del pintor en el extranjero así como sus aspiraciones y rivalidades, en buena medida compartidas por otros artistas españoles de su época.

7.4. Colección de la familia Madrazo (doc. desde 1815-1950)

La familia Madrazo protagonizó el panorama artístico y cultural español del siglo XIX; gran parte de sus integrantes tuvieron una importante proyección y actividad pública en el campo de las artes, la literatura y la política cultural que se verá evidenciada en una gran influencia en los círculos artísticos y de poder del momento. Ocuparon los máximos cargos públicos del panorama cultural: José fue el primer director pintor del Real Museo de Pinturas (1838-1857), cargo que ocupará también Federico en dos momentos claves para la historia del establecimiento (1860-1868 y 1881-1894).

Familia cosmopolita que vive respaldada por el prestigio del iniciador de la familia, José de Madrazo, seguido de cerca por su hijo Federico, trayectorias fielmente reflejadas en la gran cantidad de documentación de los archivos personales que conservaron sus descendientes.

La colección de documentos que conservamos ingresó en nuestros fondos, procedentes de la donación de Andrés Peláez, en 1995 (correspondencia Ricardo Madrazo y Federico) y de las adquisiciones de 2006 y 2012 a la familia Daza Madrazo y a Elena Madrazo, respectivamente. Se trata de un conjunto formado por documentos de carácter personal, como árboles genealógicos, agendas-diario, probanzas de nobleza y filiación, fotografías de familiares, hijuelas, herencias, particiones de bienes, inventarios de cuadros, correspondencia personal y familiar, destacando sobre todo ello el importante epistolario de José y Federico, así como el del resto de familiares, Ricardo, Cecilia, etc.

Antes de asumir la dirección del Real Museo, José de Madrazo ocupó el cargo de director del Real Gabinete Litográfico; entre su documentación personal hemos agrupado una interesante correspondencia de este periodo que nos ilustra sobre la aparición en el mundo artístico del momento de esta nueva manera de difundir las obras de arte³¹.

³¹ AMP, AP 15.

La adquisición por el Museo Nacional del Prado de los archivos de diferentes ramas de la familia permite reconstruir de primera mano los más diversos aspectos de la vida social, cultural, política y artística tanto española como de los lugares donde desarrollaron su actividad personal y laboral. La abundante correspondencia entre padres e hijos, el contenido de las agendas-diario de Federico, sus dibujos y apuntes dan a conocer aspectos de la vida que sin estos documentos sería imposible reconstruir y que, en algunas ocasiones, va más allá del interés artístico, entrando en el ámbito más personal del artista.

En el testamento de Federico, otorgado el 7 de octubre de 1884³², se incluye una cláusula dirigida a sus hijos en la que les exhorta a permanecer unidos y a dividir sus bienes equitativamente, y al mismo tiempo solicita «que se conserven juntos, si es posible en poder de uno de sus hijos, para que no anden esparcidos, los papeles o la mayor parte de ellos ya que podría tener importancia algún día».

Siguiendo sus recomendaciones, los documentos quedaron en poder del menor de sus hijos, Ricardo, que a su muerte pasó el testigo a sus sucesivos descendientes.

Desde 2012 el Museo del Prado, al que tantas horas dedicaron, se ha convertido en el garante de esta cláusula tras la última adquisición a Elena de Madrazo.

El conjunto documental se compone de 38 unidades de instalación en estos momentos. Aún no hemos tratado toda la documentación; queda una pequeña parte que incorporaremos en breve.

7.5. *Archivos sonoros*

En 2018 pasa a formar parte del archivo documental una pieza importante de la memoria del museo: su patrimonio audiovisual. Se incorporan nuevos formatos a los que hemos dado un tratamiento de conservación distinto al resto de los fondos debido a la obsolescencia de los materiales utilizados como soporte previo a las labores descriptivas. Hemos incorporado los registros a la base de datos para una mejor recuperación y gestión, incluyendo en la catalogación metadatos descriptivos, las digitalizaciones de los contenidos y prestado especial atención a la conservación y preservación digital del fondo.

Las 234 casetes y 228 cintas de vídeo VHS que lo componen reúnen, principalmente, noticias sobre jornadas en el museo, entrevistas, restauraciones, etc., desde 1978 hasta 2005.

³² Testamento otorgado por Federico de Madrazo el 7 de octubre de 1884. AHPM, tomo 35.323, fol. 5501-5508, cláusula 12.

8. ARCHIVO DIGITAL

«Uno de los retos a los que se enfrentan los museos en la actualidad es integrar como público a aquel que se acerca a ellos de manera virtual, utilizando la web como vía de acceso al conocimiento de los objetos que allí se custodian»³³.

Son muchos los investigadores que no tienen la posibilidad de realizar una visita presencial a las salas del museo, ni al Centro de Documentación situado en el Casón del Buen Retiro, pero que sí están interesados en conocerlos. El museo quiere atender a ese público utilizando los nuevos cauces de comunicación que nos proporciona Internet y pretende favorecer la libre circulación del conocimiento que genera, porque somos conscientes de que su difusión a través de la web permitirá llegar a muchas más personas interesadas.



Fig. 6. Archivo Digital, MNP

En noviembre de 2017 dimos un nuevo paso en la dirección de acercarnos a los investigadores y a los millones de usuarios que nunca podrán desplazarse hasta el museo, dando visibilidad a los fondos que se conservan en el Archivo del Museo. Ese camino se inició en 2007 con la creación de la *Galería online* en la web institucional, que en ese momento mostraba solo las obras maestras, y hoy son 15.000 los registros de la colección que se pueden consultar. La misma

³³ MARTÍN BRAVO, 2015a, pp. 285-314.

visibilidad se ha buscado para su Archivo, avanzando en el propósito de facilitar la consulta a través de la web seguido para las colecciones. Además, el museo da un paso enorme al liderar este movimiento de libre difusión de la información, al ser el primero en nuestro ámbito cultural que permite a los usuarios consultar en web tanto los fondos de las obras de arte como las bases de datos de su Biblioteca y el Archivo Histórico.

El Archivo Digital es fruto de un gran trabajo común, por un lado del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación, adecuando la descripción, digitalización de la documentación e información de los contenidos digitales de la base de datos del Archivo al nuevo proyecto web, del Área de Desarrollo Digital del museo, aportando su experiencia en los usuarios web, el diseño y el conocimiento de las exigencias que un proyecto de esta envergadura requiere, y de la empresa Baratz que ha puesto al servicio del proyecto el desarrollo, evolución e implementación del software MediaSearch.

Abrir el poco conocido Archivo Histórico del Museo a su consulta en web está proporcionando la oportunidad de realizar importantes descubrimientos para muchos usuarios y va a permitir reescribir algunos capítulos de su historia mediante la consulta y visualización web de gran parte de su patrimonio documental; para ello, hemos adaptado un Cuadro de Clasificación al archivo web que recoge las principales secciones y series de consulta; de los 10.000 registros digitales con los que nos presentamos al público en 2017 hemos pasado a los 13.356 actuales, cantidad que sigue aumentando conforme vamos actualizando las descripciones.

El Archivo Digital presenta un buscador general, desde el que el usuario accede, introduciendo texto libre, a cualquier expediente o documento relacionado con su búsqueda. También se ha diseñado un acceso a las principales, y más demandadas, series: Correspondencia de directores, Gestión Económica, Proyectos Museográficos, Guerra Civil, Familia Madrazo y Colección Cervelló³⁴.

Los resultados de búsqueda se presentan sumariados y categorizados en tipo de documento, personas, instituciones relacionadas, fondo y materia. Junto a la navegación por categorías jerárquicas, se facilita también la navegación por entidades o etiquetas relacionales que aportan información contextual al expediente o documento presentado. El programa que gestiona toda esta información es MediaSearch, con un diseño a medida.

Durante los últimos doscientos años de historia del Archivo del Museo del Prado nos hemos ocupado de custodiar y preservar la memoria escrita de una institución que ha sabido adaptarse a la gestión física y digital de su patrimonio

³⁴ «El archivo digital del Museo del Prado: la memoria institucional en la web», María Luisa Cuenca García, jefa de Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado. Disponible en Internet: <https://www.youtube.com/watch?v=uhCGtMFxh2I>.

documental, evolucionando al mismo ritmo que las tecnologías de la información y los cambios de hábitos sociales que, en los últimos años, han transformado la realidad de la investigación en los archivos.

Uno de los grandes retos a los que nos hemos enfrentado ha sido el atraer a los investigadores fuera del ámbito museístico y hacerles partícipes de nuevas vías de conocimiento a través de la publicación de contenidos en línea; con ello hemos conseguido llegar a un nuevo tipo de investigador, sin olvidar, ni desatender, las consultas presenciales en nuestras instalaciones. Queda aún mucho por investigar, mucho por descubrir...

La Biblioteca durante los primeros cien años de vida del Museo del Prado

MARTA BAUSÁ ARPÓN

Jefa de Sección de Publicaciones Periódicas del Museo Nacional del Prado

MARÍA LUISA CUENCA GARCÍA

Jefa del Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado

FELICIDAD ELIPE PÉREZ

Jefa de Servicio de Biblioteca del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: Este trabajo, enmarcado dentro de las actividades de conmemoración del bicentenario del Museo del Prado, trata de determinar el origen de su Biblioteca y la formación de sus colecciones. A través de la revisión de la numerosa documentación contenida en el Archivo de la institución, se hace un pequeño recorrido en la historia de la Biblioteca durante los cien primeros años de vida del museo, profundizando en el estudio de sus fondos y servicios.

PALABRAS CLAVE: Bibliotecas de museos, formación de colecciones, patrimonio bibliográfico.

ABSTRACT: This work, included as part of the commemoration of the Bicentenary of the Museo Nacional del Prado, aim to determine the origin of its Art Library and the origin of its collections. Through the review of the extensive documentation contained in the Archive of the Institution, a small tour is done through the history

of the Library during its first hundred years of history of the Museum, a detailed study of its bibliographic holdings and services.

KEYWORDS: Museum libraries, collection training, bibliographic heritage

1. DE LAS NOTICIAS SOBRE LA BIBLIOTECA Y SUS SERVICIOS

Todavía contamos con poca información sobre el origen de la Biblioteca, pero la abundante documentación existente en el Archivo del Museo del Prado demuestra que en el último cuarto del siglo XIX se produjo un interés creciente por formar una colección bibliográfica relacionada con las bellas artes que pudiera contribuir al desempeño de las labores de conservación propias del museo, así como a facilitar la consecución de los objetivos de la institución más emblemática de la cultura española.

Sorprende que durante la dirección de José de Madrazo (1838-1857) no se constituyera una biblioteca profesional al servicio del museo, sobre todo teniendo en cuenta que fue un gran bibliófilo que llegó a conformar una de las más nutridas y selectas bibliotecas de literatura artística¹.

Por lo que respecta a la colección bibliográfica que había en la Biblioteca del Museo de la Trinidad, se sabe que en 1846, cuando se instaló en el convento de la Trinidad el Conservatorio de Artes², se desalojó toda la planta baja del edificio, trasladando los libros que allí había al Ministerio de la Gobernación³, aunque no es posible dilucidar si eran fondos especializados en arte de la Biblioteca del museo. La noticia más temprana sobre la Biblioteca del Museo del Prado está conectada con la oferta de la adquisición de la colección de Valentín Carderera⁴

¹ Más sobre la Biblioteca Madrazo en DOCAMPO, 2007. Solo hay constancia de una compra de la etapa de José de Madrazo como director del museo: el manuscrito iluminado Ávila, Hernando. *Letrados e Insignias de los Reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia ordenados por el mandado del Católico Rey Don Felipe II Nuestro Señor. Año 1594* (D6407), que tiene la anotación manuscrita: «Este libro adquirido por el Director D. José Madrazo, de D^a Fernanda Muñoz de Foxá, lo fué con destino al Museo Nacional de Pintura y Escultura, en cuyos inventarios figura con el número de la Biblioteca».

² Institución educativa fundada por Luis López Ballesteros (1782-1853), ministro de Hacienda en tiempos de Fernando VII.

³ Citado por ÁLVAREZ LOPERA, 2009, pp. 171-173. LVII, [Documento] XI. Documentos del expediente instruido por el Ministerio de Fomento tras la salida de Javier de Quinto de la Dirección del Museo de la Trinidad. 17 de agosto de 1854-23 de agosto de 1855. AGA, caja 31/6784. «... dispuso también por aquel tiempo o algo antes el Director Quinto que la librería que existiese en el Museo se trasladase a Gobernación, como en efecto medió, llevándola en un carro para entregarla a la persona o bibliotecario que se designó para recibirla, y cree el Conservador recordar lo fue el Sr. Gil y Zárate».

⁴ DOCAMPO, 2010, pp. 11-12.

en 1864. Aunque no se llevó a cabo, la Biblioteca actual conserva algunos folletos y libros del fondo antiguo con esta procedencia (21/6 a 21/9, 21/888, 21/1073, 21/2258). La siguiente referencia tiene relación con una encuesta⁵ enviada en julio de 1868 por la Dirección General de Instrucción Pública pidiendo al entonces director Federico de Madrazo (1815-1894) la estadística de los fondos. El 19 de agosto del mismo año se comunica el envío de los datos referentes a «la pequeña colección de obras que constituyen la Biblioteca de este Museo»⁶, pero, desgraciadamente, no contamos con el cuestionario cumplimentado remitido, lo que nos hubiera permitido no solo cuantificar el fondo, sino incluso conocer los servicios prestados, las consultas realizadas, el presupuesto disponible para adquisiciones y el número y categoría de los empleados.

En 1872, con motivo de la unión del Museo del Prado y del Museo de la Trinidad por Real Decreto de 22 de marzo, se envía al director general de Instrucción Pública el inventario revisado⁷ de los fondos que se iban a trasladar al Prado procedentes de la Trinidad, entre los que estaban los del «archivo y librería», pero, lamentablemente, no se conserva en el Archivo del museo la relación enviada.

Poco después, en octubre de 1873, el director Francisco Sans y Cabot (1828-1881) pidió a la Dirección General ya citada que se destinara al museo un ejemplar de toda la producción relacionada con las bellas artes que se publicara por cuenta de ese Ministerio o bajo su protección y, a pesar de ser aceptada la petición, sabemos que en marzo de 1875⁸ aún no se había recibido ninguna entrega. Asimismo, en 1873 hay constancia de la petición que la Dirección General envía al regente de la Calcografía Nacional⁹ para que hiciera llegar al centro museístico una colección de estampas destinada al establecimiento de una biblioteca. Estos dos documentos dejan entrever un intento formal de emprender una política de gestión de adquisiciones que permitiera el control y el incremento de la colección.

Tras la unión de los Museos del Prado y de la Trinidad, que conllevó la integración de todas sus colecciones, se creó en marzo de 1877 el Archivo del museo, según consta en la portada de una relación manuscrita de libros, estampas y fotografías: «Museo de Pintura y Escultura [sic]. Archivo. Se iniciaron los trabajos de su creación é instalación en el mes de Marzo del año de 1877 por mandato del Sr. Director del establecimiento Don Francisco de Paula Sans, por D^{na}. Vicente Maturana Alonso Coronel de Ynfanteria de reemplazo en esta Corte de Madrid. Contiene este libro ochenta y siete hojas foliadas». Sin embargo, por el predominio de libros y publicaciones periódicas entre las obras reseñadas, parece que se

⁵ AMP, caja 362, leg. 11.210, exp. 4, doc. 1.

⁶ AMP, caja 362, leg. 11.210, exp. 4, doc. 2.

⁷ AMP, caja 354, leg. 18.14, exp. 2, doc. 2.

⁸ AMP, caja 354, leg. 18.15, exp. 1, doc. 12.

⁹ AMP, caja 354, leg. 18.15, exp. 1, doc. 16.

creó una biblioteca más que un archivo¹⁰ (fig. 1). Existe, además, una relación topográfica previa¹¹ de la misma época que describe la localización física de las obras distribuidas en un conjunto de tablas numeradas, un estante especial y un armario de nogal (fig. 2) y un *Ynventario provisional de los libros que existen en el Archivo del Museo Nacional de Pintura y Escultura*¹², sin fechar, que recoge doscientos veintitrés asientos (fig. 3).

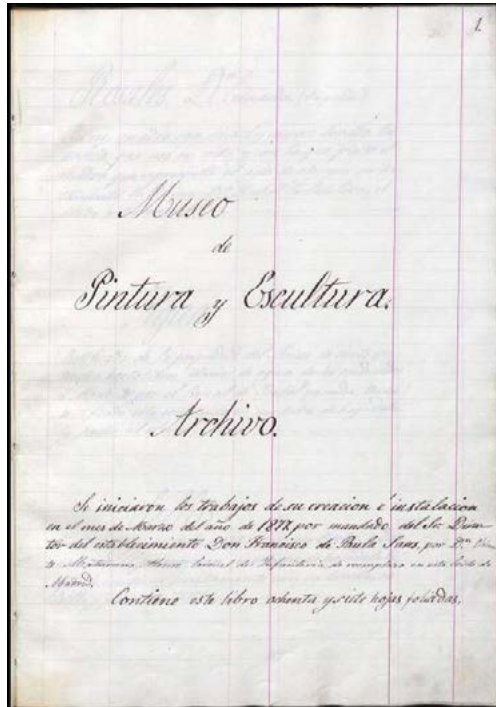


Fig. 1. *Relación de libros, documentos, dibujos, estampas, fotografías y objetos del Archivo del Museo de Pintura y Escultura (sic)*. AMNP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 1

¹⁰ AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 1. *Relación de libros, documentos, dibujos, estampas, fotografías y objetos del Archivo del Museo de Pintura y Escultura (sic)*.

¹¹ AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 3. *Relación topográfica de los libros de la Biblioteca del Museo Nacional de Pintura y Escultura*.

¹² AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 2.

<i>Autora</i>	<i>Título</i>	<i>Volumen</i>
de colaboración	Artos en España	2-4
Beaumont	Beaumont de Beaumont	1-1
Beaumont	Journal of the works of Spenser & de Beaumont	4-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	6
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	5-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	2-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	2-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1
Beaumont	Compendium of the works of Spenser & de Beaumont	1-1

Fig. 2. Relación topográfica de los libros de la Biblioteca del Museo Nacional de Pintura y Escultura. AMNP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 3

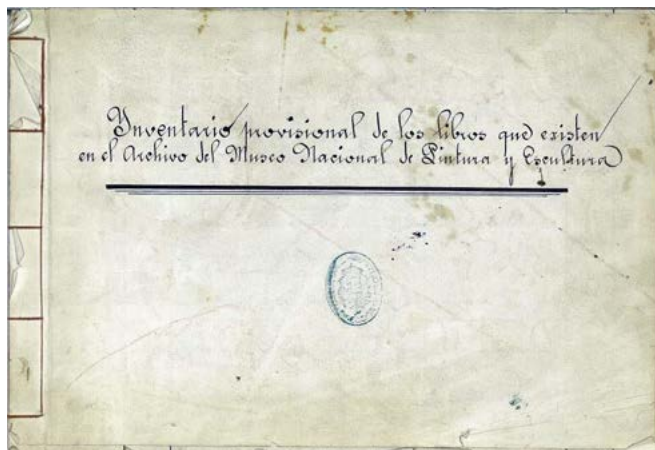


Fig. 3. Inventario provisional de los libros que existen en el Archivo del Museo Nacional de Pintura y Escultura. AMNP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 2

Sabemos de nuevo de la Biblioteca por la encuesta enviada en 1898 por Henry Rousseau, secretario de la Comisión Real Belga de Relaciones Internacionales del Ministerio de Agricultura y de Trabajos Públicos, solicitando información sobre el museo: su historia, la clasificación de la colección artística, presupuestos, horarios y fondos y características de la Biblioteca. Por la contestación ofrecida conocemos que, para el director del museo Francisco Pradilla (1848-1921), la Biblioteca existente, de unos quinientos volúmenes, «no tenía la importancia adecuada en comparación con la Institución de la que formaba parte», por lo que se proyectaba hacer una biblioteca selecta dedicada a las bellas artes¹³.

Otros documentos que dejan ver la actividad de la Biblioteca son las cuentas de gastos del museo. Desde 1848, los apuntes contables ofrecen referencias constantes a la adquisición de monografías, a la suscripción de publicaciones periódicas y a las partidas destinadas a la encuadernación de libros y revistas que se encargaban a distintos encuadernadores de Madrid, lo que muestra el interés de la institución en la preservación de estas obras.

Por otra parte, el Patronato del museo, tras su creación por Real Decreto de 7 de junio de 1912, se preocupó de la Biblioteca, tanto de acordar en sus juntas el reparto del presupuesto destinado a la adquisición de libros y revistas¹⁴, como de su instalación en el propio museo. De esta manera, en la junta celebrada en mayo de 1913¹⁵, bajo la presidencia de Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó (1878-1953), XVII duque de Alba, uno de sus vocales, Cesáreo Aragón y Barroeta (1864-1954), marqués de Casa-Torres, propone la creación de una pequeña biblioteca para uso del personal del museo y del público en general, aunque, como consta en el acta de la junta celebrada en diciembre, en 1917 aún se está a la espera de ubicar la biblioteca en un local apropiado¹⁶.

La dependencia orgánica de la Biblioteca fue cambiando con el tiempo, tal como se refleja en los distintos Reglamentos del museo. El de 1897 señala en uno de sus artículos que entre las atribuciones y obligaciones del director está la de formar una biblioteca que estará a cargo del subdirector¹⁷. El de 1901 indica que ha de ser el subdirector-conservador el encargado de incrementar los

¹³ AMP, caja 268, leg. 12.01, exp. 2, doc. 9.

¹⁴ AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1. Libro de Actas. Patronato Museo del Prado. 1915-1917. Acta n.º 80.

¹⁵ AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1. Libro de Actas. Patronato Museo del Prado. 1912-1914. Acta n.º 8.

¹⁶ AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1. Libro de Actas. Patronato Museo del Prado. 1915-1917. Acta n.º 81.

¹⁷ «Formar, en un local á propósito del Museo, una biblioteca útil para el estudio de la historia del arte, en que se reúnan las más acreditadas obras de este género, así españolas como extranjeras, y los catálogos de todos los Museos y galerías de España y de fuera de ella, para lo cual promoverá donaciones de particulares y de los Establecimientos públicos». «Reglamento del Museo Nacional del Pintura y Escultura», *Gaceta de Madrid*, n.º 104, 14 de abril de 1897, p. 177.

fondos¹⁸. El de 1909 designa al subdirector conservador de pintura como responsable de la Biblioteca¹⁹. A partir de la creación del Patronato del museo, la Biblioteca, aunque será el director el encargado de su desarrollo, pasa a depender directamente de aquel, tal como consta en el reglamento de 1913²⁰. En el de 1920, se insiste en que la Biblioteca depende del Patronato y que es el director el encargado de desarrollarla, pero que será el secretario-interventor quien tenga a su cargo la Biblioteca y el Archivo, tanto desde el punto de vista artístico como desde el administrativo²¹.

Del mismo modo, se conocen algunos servicios bibliotecarios puestos en práctica en el siglo XIX. En 1841 consta que había préstamo interbibliotecario, como confirman dos oficios existentes en el Archivo dirigidos por Basilio Sebastián Castellanos (1808-1891)²², bibliotecario tercero y anticuario conservador de la Biblioteca Nacional, a José de Madrazo para reclamar, en uno, la devolución de los libros prestados para el estudio de las esculturas del Gabinete de Escultura del Museo, y en otro, dar cuenta de la devolución de dicho préstamo. Del intercambio de publicaciones sabemos por un documento de 1899 que hace referencia a la permuta de fondos entre el museo y la Biblioteca Nacional²³ y por una carta de 1908 del conservador de Pintura del Kunstmuseum de Basilea (Suiza) dirigida a la Dirección del museo proponiendo establecer de manera regular un intercambio de publicaciones entre ambas instituciones²⁴.

Asimismo, hubo interés en la difusión del fondo bibliográfico, como deja ver una memoria descriptiva de las obras necesarias en el museo, autorizadas por Real Orden de 17 de octubre de 1883²⁵, que habla de la importancia de exponer un libro del siglo XVI que describe la serie escultórica de la Sala de los Reyes

¹⁸ «Tendrá á su cargo la biblioteca del Museo, procurando su incremento por medio de adquisiciones, donativos ó cambios [...] Tendrá igualmente á su cargo el Archivo del establecimiento en su parte artística y facultativa». «Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura», *Gaceta de Madrid*, n.º 55, 24 de febrero de 1901, p. 797.

¹⁹ «Se encargará de la Biblioteca del Museo, teniendo un catálogo de las obras. Igualmente tendrá á su cargo el Archivo del Establecimiento, en su parte artística y facultativa, en condiciones de fácil práctica para las consultas necesarias». *Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura aprobado por S. M. en 1º de abril de 1909*. Edición oficial. Madrid: [s.n.], Imp. y Fot. de J. Lacoste, 1910, p. 8.

²⁰ Entre las funciones del director está «Fomentar el desarrollo de la Biblioteca, que dependerá directamente del Patronato, y que podrá ser pública cuando haya local a propósito en el Museo». *Disposiciones legales referentes al Museo Nacional de Pintura y Escultura (Museo del Prado) publicadas por su Patronato*, Madrid, Imprenta Clásica Española, 1913, p. 28.

²¹ «Reglamento para el régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado», *Gaceta de Madrid*, n.º 137, 16 de mayo de 1920, pp. 643 y 644.

²² AMP, caja 350, leg. 18.03, exp. 16, doc. 2 y 3.

²³ AMP, caja 268, leg. 11.219, exp. 1, doc. 4.

²⁴ AMP, caja 268, leg. 12.01, exp. 7, doc. 10.

²⁵ AMP, caja 412, leg. 34.08, exp. 11.

del antiguo Alcázar de Segovia, destruida en el incendio de 1862²⁶, aportando incluso el plano de un pedestal de un metro de alto con basa y capitel de talla y tablero barnizado para ser expuesto en la Sala de Retratos (actual sala 39), primero Gabinete de Descanso y después Sala de los Reyes creado en 1828, reformada por Federico de Madrazo durante su segundo mandato como director del museo entre 1881 y 1894²⁷ (fig. 4).

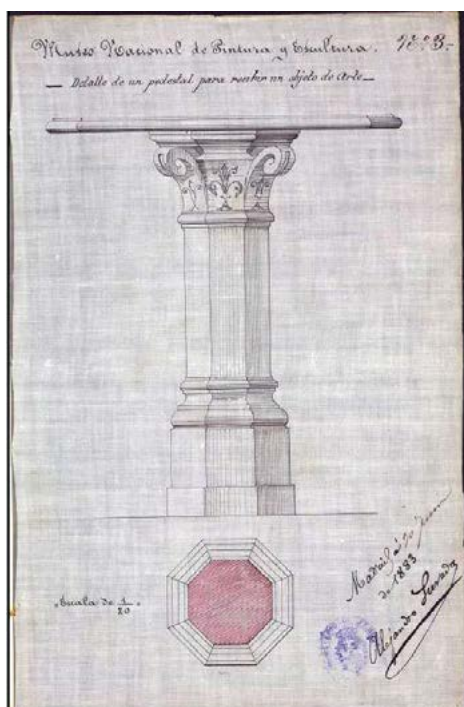


Fig. 4. Detalle de un pedestal para recibir un objeto de arte.
AMNP, caja 412, leg. 34.08, exp. 11

La Biblioteca no estuvo abierta al público externo, aun cuando en el reglamento de 1913, entre las atribuciones del director se expresara el deseo de hacerlo «cuando haya local a propósito en el Museo». Tampoco se conoce su ubica-

²⁶ Ávila, Hernando de. *Retratos, Letrados e Insignias de los Reyes de Oviedo, León y Castilla de la Sala Real de los Alcázares de Segovia ordenados por el mandado del Católico Rey Don Felipe II Nuestro Señor*. 1594. Museo del Prado (D6407).

²⁷ MARTÍNEZ PLAZA, 2019.

ción hasta bien entrado el siglo xx, aunque se sabe el mobiliario que tenía hacia 1877 por estar descrito con detalle en la relación topográfica ya citada²⁸ donde, entre otros enseres, se menciona una mesa grande de pino, seis sillas, un pupitre de caoba, una escupidera de hojalata pintada, un huevo de avestruz con borla de pasamanería de seda, además de tazas, platillos, cucharillas y botes de lata para el café y el azúcar, con que aliviar las jornadas laborales de nuestros antecesores en las tareas bibliotecarias del museo. Asimismo, hay constancia de los cuadros que adornaban las paredes de la Biblioteca, no de mucho valor pero sí de interés. Entre otros, estaban la *Paleta* de Eduardo Rosales (1836-1873) (O2952), unos grabados de las campañas de Alejandro Magno de Gérard Audran (1640-1703) a partir de composiciones de Charles Le Brun (1619-1690) (G474, G482), un grabado de Auguste Blanchard (1792-1849) del *Descendimiento* pintado por Rubens (1577-1640) (G475) y otro de *San Agustín* de Carlos Casanova (?-1762) basado en una pintura de Herrera Barnuevo (1619-1671) (G464), junto con otras estampas religiosas, unas cromolitografías y una curiosa miniatura de la artista Teresa Nicolau Parody (1817-1895) que representa a *Jesucristo con la cruz a cuestas* (O2960).

2. DE LA CONFIGURACIÓN DE UN FONDO DE MONOGRAFÍAS

Para conocer el fondo bibliográfico existente tras la unificación de las dos colecciones son imprescindibles las tres listas de obras que se conservan en el Archivo. En la *Relación de libros...*, fechada en 1877, se anotan los autores, títulos y número de ejemplares con que cuenta el Archivo, dejando folios en blanco entre un grupo de libros y el siguiente, como si se hubiera reservado espacio para el crecimiento de la colección. La *Relación topográfica...* parece un documento previo y, como ya se ha indicado, refleja la ubicación física de los libros en tablas y armarios.

Finalmente contamos con el *Ynventario provisional de los libros que existen en el Archivo del Museo Nacional de Pintura y Escultura*, que parece posterior a los antes descritos²⁹. Contiene 223 entradas³⁰, pero el número de títulos albergados por la

²⁸ AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 3.

²⁹ No conocemos la fecha en la que se inició, aunque debe ser cercana a la de 1877 dado que hace mención al Archivo en vez de a la Biblioteca. El asiento n.º 164, «40 retratos al lápiz, ejecutados por el Excmo. Sr. D. Federico Madrazo donativo de dicho señor» aparece tachado con tinta roja, también usada para la anotación manuscrita de la derecha que indica que «Pasaron al Museo de arte Moderno». Contraviniendo uno de los principios básicos de gestión de un inventario, ese mismo número se asignó a un conjunto de grabados ingresados con el legado Blanco Asenjo en abril 1897: «164. 37 grabados, motivos decorativos». Este hecho aporta una fecha límite al inicio del uso del *Ynventario...*, siendo, al menos, anterior a 1897.

³⁰ Ya no aparecen ni la paleta de Rosales ni las estampas enmarcadas y colgadas en la pared, ni las cajas de lata con los sellos ni el contrato del suministro de agua que sí constaban en la *Relación de libros...* y en la *Relación topográfica de libros...*

Biblioteca era superior puesto que algunos asientos incluyen varias obras, sobre todo el número 163, con «72 catálogos de diferentes Museos Exposiciones y Colecciones particulares»³¹. Los números del *Ynventario provisional...*, además de identificar de manera unívoca cada elemento, servían para su ubicación en los depósitos. Estas cifras están reflejadas en rojo en las hojas de guarda de algunos libros (21/32, 21/62, 21/597) y, en casi todos los casos, han sido cuidadosamente borradas, suponemos que para evitar confusiones con las nuevas signaturas que se asignaron con posterioridad. Otras veces, los números del *Ynventario provisional...* se corresponden con los que aparecen en tejuelos ochavados situados en la parte superior de los lomos (21/912, 21/1195). Las obras más modernas registradas en el *Ynventario provisional...* tienen fecha de publicación de 1899 y son un folleto dedicado a *Sofonisba Anguissola et Ses Soeurs* (21/1204) y otro a la estatua de Cristóbal Colón de Venancio Valltmijana (21/1444).

Gran parte de las monografías reseñadas en estas listas de obras se localizan en el catálogo actual, principalmente con la signatura correspondiente al fondo antiguo, 21/número currens, aunque hay algunos con signatura 19/, 25/ y en la 18/, esta última utilizada para los formatos grandes.

Podemos recomponer con bastante fidelidad la colección de la Biblioteca en el último cuarto del siglo XIX si atendemos a la información proporcionada por las dos relaciones de libros y el *Ynventario provisional...* En ellos, entre los asientos de libros y revistas, se entremezclan desde álbumes de grabados o de dibujos de Francisco de Goya y reproducciones fotográficas de pinturas del museo de Jean Laurent, hasta el expediente administrativo de la museografía desarrollada para el centenario de Velázquez o una medalla conmemorativa, por citar algunos ejemplos.

Una mirada atenta a los asientos de estos documentos, descubre la diversidad temática de la colección y permite deducir los ámbitos de interés tenidos en cuenta a la hora de conformar el fondo bibliográfico, de los criterios seguidos para su formación y el uso para el que estaba destinada. Se ve que la colección, adecuada para apoyar la investigación de las colecciones artísticas del museo, era reducida pero variada, mostrando una política de adquisición centrada en las mismas líneas de interés que se desarrollan en la Biblioteca actual.

A falta de documentación administrativa precisa que especifique los libros que llegaron al Museo del Prado procedentes del Museo Nacional de Pinturas, más conocido como Museo de la Trinidad, se pueden identificar algunos de los ejemplares por su aspecto formal: lomos con tejuelos ovalados sin número en la parte superior, tejuelos cuadrados con una signatura (A, B, C, E, seguidas de un número) en el área central y grabado en letras doradas en la parte baja: «Museo Nacional de Pinturas»; en ocasiones el tejuelo ovalado es sustituido por otro de

³¹ Dentro de este número se debieron de agrupar los catálogos de museos y colecciones que no aparecen en el *Ynventario...* pero que sí se describían en la *Relación de libros, documentos* de 1877 y en la *Relación topográfica de libros...* previa. AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 1, 2, 3.

forma ochavada con una cifra que coincide con la numeración del *Ynventario provisional...* ya mencionado; en general, suelen tener encuadernación holandesa marrón, aunque hay ejemplos de azules y rojas³² (fig. 5).

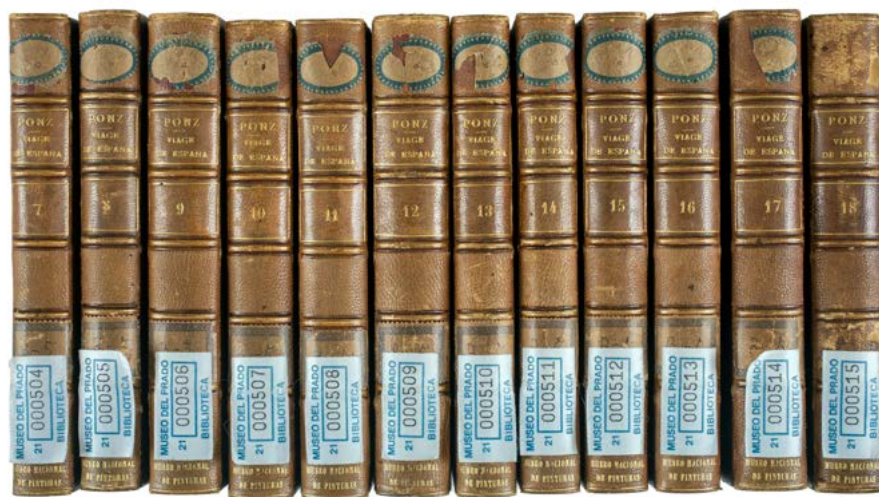


Fig. 5. Antonio Ponz, *Viage de España*. Madrid, por Joachin Ibarra, 1772-1794. Biblioteca, MNP. Signatura: 21/498-515

No se puede considerar que hubiera fondo antiguo, solo se localizan un libro del siglo XVII y algunos del XVIII, puesto que el grueso de la colección estaba compuesto por libros contemporáneos, editados en su mayor parte en la segunda mitad del siglo XIX.

Estaban muy bien representados los tratados artísticos españoles, en ediciones príncipe como los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho de 1633 (21/449) y la *Noticia general para la estimacion de las artes...* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos (21/454), o en ediciones posteriores como el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, publicado en Madrid en 1866 (21/441-442) y la edición de 1867 de la *Carpintería de lo Blanco y Tratado de Alarifes* de Diego López de Arenas (21/597). En general, la Biblioteca carecía de tratados artísticos extranjeros, aunque está reseñado el *Tratado de la Pintura por Leonardo de Vinci y los tres libros*

³² Frecuentemente en la portada o en otras páginas aparece un sello redondo en tinta «DIRECCIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS» u ovalado en tinta «MUSEO NACIONAL DE PINTURAS» inserto «DIRECCIÓN». Algunos ejemplares también cuentan con sello de «MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA».

que sobre el mismo arte escribió León Bautista Alberti traducidos e ilustrados con algunas notas por Diego Antonio Rejón de Silva en edición de 1827 (21/651).

Procedentes de la Biblioteca de la Trinidad, encontramos las tres obras esenciales de la historiografía artística española del siglo XVIII que todavía en la segunda mitad del siglo XIX, y aun ahora, eran imprescindibles para la investigación de las obras de arte del museo. Nos referimos al *Viage de España* de Antonio Ponz (21/498-515), al *Museo Pictórico y Escala óptica* de Antonio Acisclo Palomino (21/492-493), y al *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, obra en seis volúmenes de Juan Agustín Ceán Bermúdez (21/435-440). Igualmente, eran fundamentales las publicaciones contemporáneas sobre arte español, por ejemplo la *Galería Biográfica de Artistas Españoles del Siglo XIX* de Ossorio y Bernard (21/1063) y los *Annals of the artists of Spain* del célebre hispanista británico y coleccionista de arte español William Stirling Maxwell. Publicado en 1848 en Londres en tres volúmenes de texto y uno con fotografías, en nuestros días se considera de gran valor por ser el primer libro de arte ilustrado con técnicas fotográficas³³.

El museo contaba con uno de los más extraordinarios conjuntos de pintura europea, por lo que se hacía necesario reunir una bibliografía especializada al respecto, tanto de diccionarios biográficos e historias generales de la pintura, *Dictionnaire Historique des Peintres de Toutes les Ecoles Depuis L'Origine de la Peinture* de Adolphe Siret (21/852), *Histoire des peintres de toutes les écoles* de Charles Blanc (21/891-904) (fig. 6), *Manuel Pratique et Raisonné de L'Amateur de Tableaux* de Lachaise (21/928), como de estudios sobre escuelas artísticas, entre los que se pueden citar los tres volúmenes de Waagen de pintura alemana, flamenca y holandesa (21/171-173) o la obra de Crowe y Cavalcaselle relativa a la pintura flamenca (21/750-751).

Ante todo, no podían faltar los catálogos razonados de los pintores fundamentales entre las colecciones del museo, por lo que estaban representados los principales libros sobre Diego Velázquez –el de Stirling-Maxwell en francés (21/848) y el de Beruete de 1898 (21/487) (fig. 7)– y Francisco de Goya, con el estudio pionero redactado por Charles Yriarte (21/561) o con la primera monografía sobre los cartones para tapices escrita por Cruzada Villamil (21/579), autor también de *Rubens diplomático español*, que estudiaba la relación del artista flamenco con España y describía las pinturas conservadas en colecciones reales (21/742). Igualmente, están registrados los libros de José Nicolás Azara sobre Mengs (21/451) y los dedicados a Rafael (*Raphael et L'Antiquité* de Gruyer, 21/162) y a Durero (*Albert Durer a Venise*, 21/720).

³³ Dada su relevancia y las estrictas condiciones ambientales de conservación que requieren los talbotipos que la ilustran, esta obra se conserva junto a la colección de fotografías en el Gabinete de Dibujos y Estampas, GDE FA (2-5). El Museo del Prado le dedicó la exposición *Copiado por el sol* en 2016.

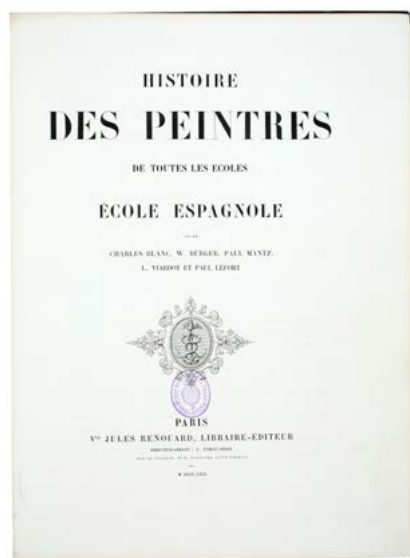


Fig. 6. Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*. Paris, Vve Jules Renouard, 1869. Biblioteca, MNP. Signatura: 21/891

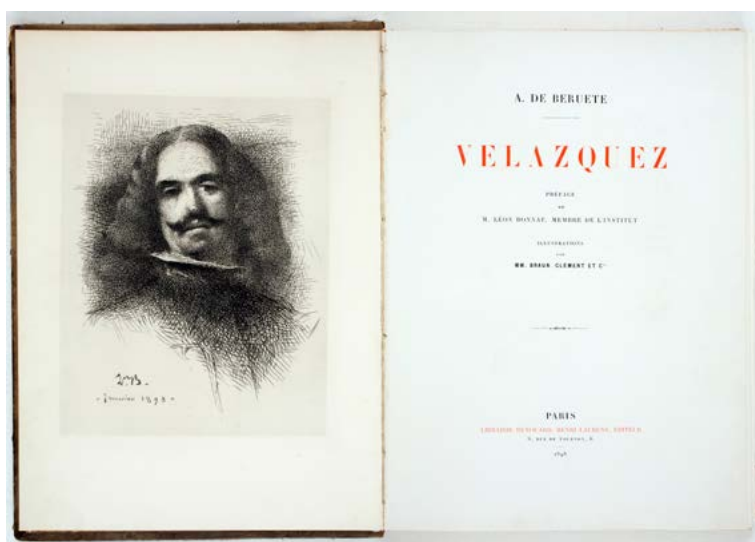


Fig. 7. Aureliano de Beruete, *Velázquez*. Paris : Librairie Renouard, 1898. Biblioteca, MNP. Signatura: 21/487

Para la identificación de los asuntos o temas representados en pinturas, la Biblioteca contaba con libros de mitología (*Del Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria (21/3-21/5), y el diccionario de Pozzoli (21/1004-1008), la *Historia General de España* de Modesto Lafuente en treinta tomos (21/1074-1102), una edición en seis volúmenes de la *Biblia* (21/40-45), libros que aunaban la historia sagrada y la representación artística como *El pintor christiano, y erudito...* de Juan Interián de Ayala (21/48-49).

Del mismo modo, aparecen en las relaciones de libros obras de referencia especializadas como los diccionarios de términos artísticos –muy importantes el compilado por Diego Rejón de Silva de 1788 (21/443) y el de l'Academie des Beaux-Arts de Francia (21/909-912)–, o generales como el *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española de 1852 (21/926) y el *Atlas geográfico de España* (21/154).

Abundan los catálogos de monumentos (*Inventaire General des Richesses D'Art de la France*, 21/344-359), las publicaciones en varios volúmenes sobre los museos europeos más afamados (Louis Viardot, 21/1029-1033), así como los catálogos razonados de las extraordinarias colecciones del Musée du Louvre (21/411-412, 21/415-429, 21/949-950), de la National Gallery de Londres y de otras destacadas galerías artísticas de Gran Bretaña. Resulta bastante completa la colección de catálogos de los entonces recién nacidos museos españoles: el Museo Naval (21/228, 21/234), el Real Museo Militar (21/243) o el Arqueológico Nacional (21/245), el Museo de Valencia (21/1470), entre otros. Presencia obligada en las relaciones con libros de la Biblioteca tenían los catálogos de la colección del propio Museo del Prado, desde los primeros redactados por Luis Eusebi y sus traducciones (21/1917, 21/2222), hasta varias ediciones de los elaborados por Pedro de Madrazo (21/1899 y 21/2227), sin olvidar el del Museo de la Trinidad por Gregorio Cruzada Villaamil (21/2356).

Por otra parte, resulta lógico que la Biblioteca atendiera las necesidades informativas de los restauradores, presentes en la plantilla del museo desde sus inicios, con obras como *De la conservation et de la restauration des tableaux* de Horsin Déon (21/784). Incluso, sorprende que ya hubiera algún ejemplo de bibliografía profesional relacionada con la gestión de la información como el *Manual del archivero*, publicado en Toledo en 1877, suponemos destinado a la mejora de la organización del Archivo, tan unido a la Biblioteca en esos años (21/32).

Por lo que respecta a las artes decorativas, había libros sobre joyas (21/411) y marfiles (21/952) y para el estudio de la colección de escultura clásica del museo se contaba con el *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques* (21/2279). Son frecuentes los libros de viajes, no solo los que dan a conocer los monumentos como *Recuerdos y Bellezas de España...*, de Francisco Javier Parcerisa, ricamente ilustrado con litografías (21/1732-1743), sino otros como *Guida Di Firenze e Suoi Contorni...* (21/667) o *De Madrid a Oporto Pasando por Lisboa* (21/565).

Entre 1872, momento de la anexión con el Museo de la Trinidad, y 1897, año en el que se segregaron fondos para crear el Museo de Arte Moderno, había pinturas y esculturas contemporáneas. Estas colecciones tienen su reflejo en la Biblioteca que contaba con catálogos de exposiciones nacionales e internacionales.

El fondo bibliográfico se iba incrementando con colecciones de grabados, como los aguafuertes de José María Galván de las pinturas de Goya en la ermita de San Antonio de la Florida (18/118), adquiridos al autor del texto que los acompañaba, Juan de Dios de la Rada, en 1888, el mismo año de publicación de la obra, una guía de Madrid o un libro sobre la catedral de Milán (18/160)³⁴.

Pero igualmente aumentaba a través de intercambios como el establecido en 1899 entre el Museo Nacional de Pintura y Escultura y la Biblioteca Nacional³⁵. A cambio de un álbum con dibujos de Charles de la Traversé y otro con acuarelas de Manuel de la Cruz Cano para las estampas de la *Colección de Trajes de España...*³⁶, un álbum de grabados y otras estampas sueltas, en el Museo del Prado ingresaron la pintura del *Erizo de mar*³⁷ y varios libros para la Biblioteca: obras de referencia imprescindibles para asignar autoría a la colección artística como el *Dictionnaire des monogrammes de Christ* publicado en París en 1762 (21/97), *Dictionnaire Historique des Peintres* de Siret (21/852), *Notices Generales des Gravures Divises Par Nations et des Peintres Ranges Par Ecoles* de Huber de 1787, procedente de la Biblioteca Real (21/907), *Figures de la Bible* de 1767 (21/169), iconografía religiosa esencial para la identificación de los asuntos tratados en las pinturas, además de un ejemplar del catálogo del museo de Luis Eusebi de 1828 (21/2221).

Los datos sobre la colección bibliográfica del Museo del Prado en el último cuarto del siglo XIX son abundantes, pero es a partir de 1890 cuando la documentación generada por la gestión económica del museo aporta muchísima información sobre los libros adquiridos por la institución y se producen adquisiciones de manera regular. Los proveedores pueden ser los propios autores, como en los casos de Juan de Dios de la Rada y Mariano Borrell, pero lo normal son las compras a librerías como las de Nicolás Moya, Bailly-Baillière, José Ruiz, Antonio Martínez Gayo y, sobre todo, a la de Fernando Fe.

³⁴ AMP, Cuentas de gastos. 1888, caja 1237, leg. 37.3.18, exp. 1.

³⁵ AMP, caja 268, leg. 11.219, exp. 1, doc. 4; AMP, caja 106, leg. 13.03, exp. 30, doc. 1. Algunas de las obras dadas por el museo a la Biblioteca Nacional están registras y dadas de baja en el *Ynventario provisional...*, puesto que hay dos entradas, la 109 y la 110, referidas a «Un cuaderno con 53 dibujos de D. Carlos de la Traversé» y «Un cuaderno que contiene dos dibujos a la pluma, ocho al lápiz de asunto de *David Teniers* y *cuarenta y cuatro acuarelas*, representando diferentes figuras con trajes del país» que tienen la anotación marginal «Se dan de baja. Pued. pasar a la Biblioteca Nacional». Las obras ingresadas a cambio, procedentes de la Biblioteca Nacional, también están consignadas en el *Ynventario provisional...*

³⁶ BARCIA Y PAVÓN, 1906, números 9193-9254 y 1015-1067.

³⁷ Pintura anónima, en la actualidad catalogada como *Bodegón con peces*, P-5755.

La donación de algunas obras a la Biblioteca ha quedado documentada, unas veces realizada por sus autores, como hizo Narciso Sentenach en 1907 con su obra *La pintura en Madrid desde sus orígenes hasta el siglo XIX*³⁸ (25/175) o Eduardo Barrón en 1909 con el *Catálogo de la escultura: Museo Nacional de Pintura y Escultura*³⁹ (21/2348), otras por instituciones, como los tres catálogos de la National Gallery de Londres⁴⁰ (21/361, 21/363 y 21/364) y la colección de fotografías de cuadros notables procedentes del Museo de La Haya⁴¹. Asimismo, los libros han formado parte de legados más amplios, como el del escritor Ricardo Blanco Asenjo, en el que se incluyeron varias entregas de la *Iconoteca española* de Valentín Carderera (18/156-157 o 25/9615) y *La Antichità di Ercolano Esposte* (18/272), «obra incompleta y en mal estado»⁴².

3. DE LA FORMACIÓN E INCREMENTO DE LA COLECCIÓN DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y SERIADAS

Aunque los datos sobre el origen de la Biblioteca del museo y de su colección son escasos y algo desordenados, entre la documentación de la que disponemos se acredita que desde fecha muy temprana existió un interés por suscribir publicaciones periódicas y seriadas que pudieran servir al desempeño de las labores de conservación propias del Prado.

Los primeras comunicaciones escritas sobre el interés en la adquisición de este tipo de publicaciones son de octubre de 1873, cuando el director del museo dirige un escrito a la Dirección General de Instrucción Pública (ya citado anteriormente) solicitando, entre otras cosas, la suscripción a las obras *Monumentos Arquitectónicos de España* y *Museo Español de Antigüedades*⁴³.

El estudio detallado del contenido de la *Relación de libros...*, *Relación topográfica de libros...* y del *Ynventario provisional...*, custodiados en el Archivo del museo⁴⁴, nos permite plantear una reconstrucción bastante fiel del conjunto de publicaciones periódicas y seriadas que había en el Prado en el último cuarto del siglo XIX y la primera década del XX, además de analizar su tipología, temá-

³⁸ AMP, caja 268, leg. 11.219, exp. 8, doc. 3.

³⁹ AMP, caja 268, leg. 11.219, exp. 10, doc. 4.

⁴⁰ AMP, caja 4724, exp. 4.

⁴¹ AMP, caja 354, leg. 18.15, exp. 7, doc. 1.

⁴² Citado por DOCAMPO, 2010, p. 12. AMP. Relación de los 6 cuadros, 1 dibujo, 206 grabados, varias entregas de la Iconoteca Española y 1 libro: «La Antichità de Escolano Esposte...» 1897, caja 99, leg. 16.08, exp. 15, doc. 2. En el *Ynventario provisional...* aparecen con los números 171 y 172, sin indicar la procedencia de la colección de Ricardo Blanco Asenjo. Entre los números 164 y 170 quedan reflejados los conjuntos de grabados procedentes de este mismo legado.

⁴³ AMP, caja 354, leg. 18.15, exp. 1, doc. 12.

⁴⁴ AMP, caja 1374, leg. 114.11, exp. 1, 2 y 3.

tica y periodicidad. La colección de revistas, que se mantuvo estable y con muy pocas variaciones durante unos treinta años, estaba formada por entre 14 y 17 títulos, principalmente en español y francés, de periodicidad variada, y que iban siendo encuadradas en volúmenes a medida que se cerraba el año en curso. En cuanto a la temática, destacaban las especializadas en arte como *El Arte en España*, *Revue générale de l'architecture*, *El Museo de la Industria*, *Gazette des beaux-arts* y el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, las tres primeras de las cuales provenían de los fondos del Museo de la Trinidad incorporados ya a la Biblioteca, al igual que el devocionario de oraciones y meditaciones anual de Jean Croiset *Año cristiano*, y en cuyos volúmenes se pueden apreciar los tejuelos, sellos y numeración de dicho museo, delatando así su procedencia.

Al menos desde el año 1848 y hasta bien entrado el siglo xx están recogidos entre la documentación económica del museo los gastos de las suscripciones a publicaciones de carácter oficial⁴⁵. La presencia de títulos como la *Gaceta de Madrid*, *Boletín Oficial de Comercio, Instrucción y Obras Públicas*, y el *Diario oficial de avisos de Madrid*, con periodicidad diaria o semanal, así como las *Guías de forasteros*, *Anuario estadístico de España* y la *Guía comercial de Madrid*, de periodicidad anual, dejan constancia del interés por contar con este tipo de publicaciones, ya que, aunque ciertamente su contenido no tenía una relación directa con las bellas artes, eran indispensables para mantenerse informado acerca de los acontecimientos sociales, políticos y económicos del país, siendo el medio de información oficial para todos los ámbitos de la vida pública, por lo que su presencia era obligada en cualquier institución. Es probable que no todas se incorporaran a la colección de la Biblioteca, sino que estarían ubicadas en los despachos del director o del secretario para apoyo del desarrollo de sus tareas administrativas, como lo demuestra el hecho de que algunas de ellas no aparezcan recogidas en ninguno de los inventarios o relaciones de libros de la Biblioteca citados y que no se encuentren entre los fondos de la colección actual de la misma. Por otra parte, la Biblioteca contaba también con revistas de carácter genérico como son *La niñez*, *L'Journal amoussant*, *L'Journal des Arts*, la *Revista del Ateneo* y la *Revista General de Enseñanza*.

Al examinar la documentación económica existente a partir de la segunda década del siglo xx, se percibe un aumento considerable en el número de adquisiciones tanto de libros como revistas por parte del museo, apreciándose en el caso de estas últimas un número importante de nuevas suscripciones. Entre estas, destacan las revistas españolas, por un lado de temática artística como *Museum*, *Arte español*, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, *Arte Aragonés*, *Por el Arte*, *Museo Español de Antigüedades* y *Coleccionismo*; y, por otro lado, de temática más genérica, como *El Peregrino*, *Summa* y *La Esfera*. Se suscriben también un buen número de revistas francesas y

⁴⁵ AMP, Cuentas de gastos año 1848, caja 1238, leg. 37.3.05, exp. 2.

alguna italiana, como la *Revue de l'art ancienne et moderne* (fig. 8), *L'Art et les Artistes*, *L'Art Flamand & Hollandais*, *Revue Historique*, *L'Arte* y *Rassegna d'Arte*, e incluso un par de ellas en inglés, *The Print Collector's Quarterly* y *Penrose's Pictorial Annual*⁴⁶. La mayoría de ellas se suscriben en el mismo año de inicio de su publicación lo que demuestra un interés por estar al día de lo publicado en materia artística.



Fig. 8. *Revue de l'art ancienne et moderne*. Paris : [Librairie de l'art ancien et moderne], 1897-1938. Biblioteca, MNP

Además, se suscribieron desde muy temprano un número significativo de publicaciones seriadas de gran formato y frecuentemente ilustradas con numerosas estampas⁴⁷. Por ejemplo, el *Tratado de dibujo de Borrell* (21/1003), del que

⁴⁶ AMP, Cuentas de gastos de los años 1910-1915, caja 1230, leg. 37.3.24, exp. 2; caja 1247, leg. 37.3.28, exp. 2; caja 1250, leg. 37.3.29, exp. 1 y 2; caja 972, leg. 37.3.30, exp. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9; caja 1241, leg. 37.3.27, exp. 2.

⁴⁷ Durante todo el siglo XIX fue habitual la publicación de obras por entregas. Concretamente, fueron numerosas las publicaciones con litografías de gran formato sobre monumentos y obras artísticas que se publicaban en cuadernos fijados al inicio del proyecto editorial y que se adquirían por suscripción, lo que permitía ir costeando los gastos de edición. Los fascículos eran finalmente encuadernados al concluir la publicación en un número de volúmenes previamente determinado.

consta el pago al propio autor durante los años 1877 y 1879, y de la obra titulada *Antoni Viladomat* (21/574) de Joaquín Fontanals del Castillo, del que consta la suscripción de nueve cuadernos de la misma en julio de 1879⁴⁸. Y un poco más tarde, en 1905, consta el gasto por los cuadernos n.º 5 al 9 de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (18/120)⁴⁹. Se adquirieron igualmente en esas fechas un número importante de series monográficas y obras en varios volúmenes que iban publicándose en fascículos o entregas, como es el caso de la serie de pequeños libritos divulgativos de arte compuestos de ilustraciones fotográficas titulada *Gowans's Art Books* (fig. 9) y de los que la Biblioteca llegó a comprar durante esos años casi medio centenar de ellos; o de obras de referencia de gran importancia que iban adquiriéndose poco a poco por tomos, como el caso de la *Histoire de L'Art* de André Michel o la *Enciclopedia* de Espasa⁵⁰.

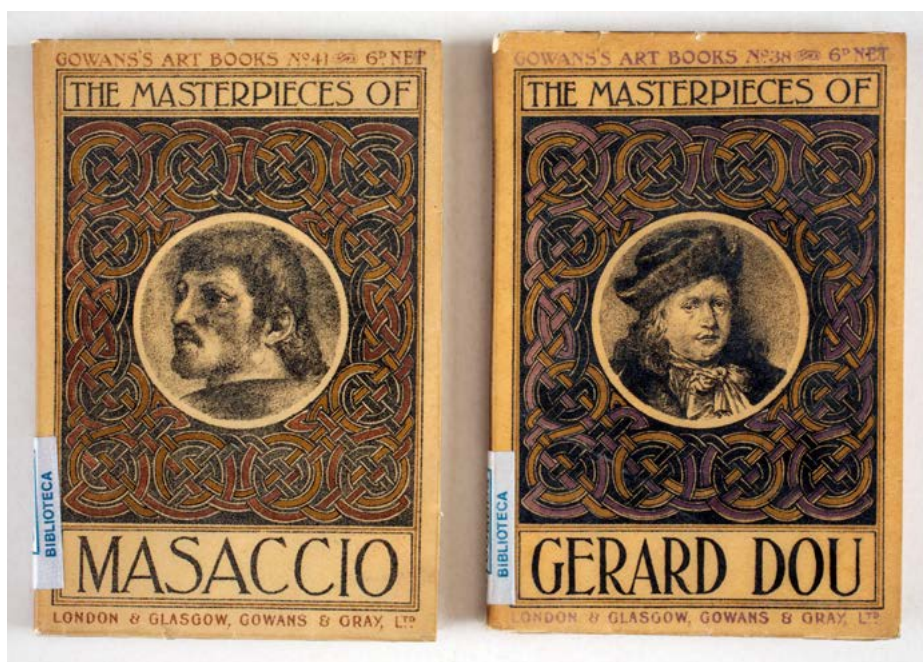


Fig. 9. *Gowans's Art Books*. Nº 41 y Nº 38. Londres; Glasgow : Gowans & Gray, 1910. Biblioteca, MNP. Signaturas: 74/892 y 75/4

⁴⁸ Ambos documentos en caja 989, leg. 11.214, exp. 1.

⁴⁹ AMP, caja 1230, leg. 37.3.24, exp. 3.

⁵⁰ Suscripciones recogidas en las cuentas de gastos de 1910-1915 ya citadas.

Por otro lado, en una reunión del Patronato de 2 de mayo de 1913 ya citada⁵¹, se menciona la necesidad de contar con publicaciones periódicas corrientes y, más concretamente, hace referencia a los catálogos de subastas como instrumentos que ayuden a informar al personal técnico del museo de las ventas y subastas de obras de arte. Respecto a este tipo de publicaciones, la Biblioteca del museo cuenta en la actualidad con una colección de unos 2.300 catálogos de venta y subastas franceses de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, y pese a que su procedencia no está del todo clara, es probable que su presencia entre nuestros fondos responda a este interés señalado en el Acta de 1913.

El repaso de las suscripciones de publicaciones periódicas y seriadas y de la adquisición de monografías recogidas en la documentación económica del museo, deja constancia de la existencia de un presupuesto para la Biblioteca, llegando a contabilizarse entre 1911 y 1920 un gasto medio de entre 1.500 y 2.000 pesetas cada año. Con el incremento continuado del fondo, según se desprende de la revisión de la documentación económica entre 1890 y 1919, la Biblioteca del museo pasó a contar con una colección actualizada, adquiriendo las novedades editoriales relativas a la historia del arte publicadas tanto en España como en el extranjero, con obras mayoritariamente en francés, pero también en alemán e inglés. Podemos decir que la Biblioteca del museo reunió, al menos desde 1877, una colección bibliográfica que, si bien en los primeros años no era muy numerosa debió ir creciendo con el tiempo, incorporando monografías y series monográficas, tomos y fascículos de importantes obras de referencia, tanto generales –enciclopedias y diccionarios de idiomas– como especializadas –repertorios, diccionarios de artistas, catálogos– y suscripciones de revistas que demuestran el interés por formar un fondo bibliográfico que sirvieran para la documentación y estudio de las obras conservadas en el Prado.

⁵¹ AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1. Libro de Actas. Patronato Museo del Prado. 1912-1914. Acta n.º 8.

De Laboratorio a Archivo Fotográfico

ANA MARÍA ÉCIJA MORENO
Técnico de Gestión de Imagen Digital
Archivo fotográfico. Museo Nacional del Prado

RESUMEN: Este artículo es un recorrido por la historia de la fotografía de las obras de arte del Museo del Prado, desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad. El Archivo Fotográfico es heredero de esta historia, que se ha reconstruido a partir de documentos de archivo del propio museo, de las evidencias en los materiales fotográficos conservados y de la propia experiencia.

Las inquietudes de cada época han formado el material que se conserva, centrando su interés bien en la difusión y comercialización, bien en la documentación, la investigación, la educación o la comunicación. La finalidad del artículo es mostrar una sucesión cronológica de los hitos y vicisitudes en la toma de fotografías de las colecciones del museo hasta la creación del Archivo Fotográfico y el reto que tiene por delante.

PALABRAS CLAVE: Archivo Fotográfico, reproducción de obras de arte, fotografía, Museo Nacional del Prado.

ABSTRACT: This article is a journey through the history of photography of works of art of the Museo del Prado from the mid-nineteenth century to the present day.

The Photographic Archive is heir to this history, reconstructed here from documents kept in the Museum's archives, from evidence found in the preserved photographic materials and from experience itself.

The concerns of each period have shaped the preserved materials, focusing either on the broadcasting and merchandising of the works themselves or for the purposes of documentation, research, education or communication. The intention of this article is to show a chronological sequence of the milestones and vicissitudes in the photography of the Museum's collections up until the creation of the Photographic Archive and the challenges that lay ahead of us in the future.

KEYWORDS: Photographic Archive, reproduction of works of art, photography, Museo Nacional del Prado.

La fotografía es una técnica joven nacida con los primeros daguerrotipos en 1839, pero pronto se convierte en la técnica más ambiciosa de reproducción de la realidad. En el ámbito artístico el uso de la fotografía para la reproducción de obras de arte permite la divulgación del conocimiento de los grandes maestros, la propaganda de colecciones particulares, el estudio comparativo de obras de arte, o sirve de herramienta compositiva a los artistas. Las estampas habían sido empleadas para estos fines, pero esta técnica ofrece una reproducción fidedigna de los originales artísticos sin la implicación de la interpretación de un tercero.

Así, en pocos años se perfeccionan los procesos fotográficos, se acortan los tiempos de exposición a la luz, se trabajan nuevos materiales de soporte de la imagen, se crean emulsiones con compuestos fotosensibles más eficientes, a la par que se desarrollan lentes y accesorios novedosos para la toma fotográfica, incorporando avances como la electricidad para la iluminación.

Mientras esto está ocurriendo, el Museo del Prado comienza a recibir solicitudes aisladas para reproducir su colección a través de la fotografía. Una de las más antiguas conservadas en el Archivo del museo (27 de noviembre de 1857) nos desvela, a través de la contestación del director Juan Antonio de Ribera, que estas tienen que ir dirigidas al intendente general de palacio, ya que por entonces es la Real Casa la que gestiona estas peticiones del aún Real Museo de Pinturas y Esculturas y que habitualmente son denegadas¹. Al año siguiente, sin embargo, a Charles Clifford² se le concede la reproducción de varias obras de Rafael y, a partir de ese año, el cariz de las repuestas cambia y aparecen varias concesiones a estas peticiones. Destacamos el borrador de un oficio de 1861 a una solicitud del fotógrafo Rafael Fernández de Moratín sobre la concesión de licencia «para verificar por medio de la fotografía la reproducción de los cuadros de este Real

¹ AMP, caja 927, leg. 11.05, exp. 20.

² AMP, caja 353, leg. 18.09, exp. 46, doc. 1.

Museo con objeto de publicarlos después». En el informe que acompaña el director del museo, por entonces Federico de Madrazo, al intendente real aparece tachado un último párrafo que desvela, por un lado, la preocupación y las dudas que suscitaba a los responsables de la conservación del patrimonio del museo la evaluación de los riesgos de la toma de fotografías y, por otro, el beneficio de tener representación fidedigna de los originales:

«para llevar a efecto lo que se solicita creo sea indispensable trasladar los cuadros del punto que ocupan a otro local o al menos descolgarlos, cuyas operaciones ofrecen no pequeñas dificultades tanto por sus pesos o tamaños como por descascarillarse el color por la remoción y mucho más si tiene que sufrir la acción del sol y además expuestos a otros deterioros de golpe, caídas, rozaduras, etc. por cuyas razones opino ser muy peligrosas».

Finalmente se le concede la licencia pero con ciertas limitaciones:

«no encuentro inconveniente ni creo perjuicio alguno en la concesión de esta gracia (y sí un interés en que los cuadros clásicos de este Real Establecimiento salgan en sus reproducciones presentando la idea más exacta posible de los originales para que sean dignos de la justa celebridad que aquellos gozan en toda Europa) pero ha de ser siempre que se efectúe la operación sin mover o trasladar los cuadros del punto que ocupan en las galerías (o al menos aquellos que, por su gran peso o tamaño, podrían sufrir algún deterioro efecto de golpe caída, etc.)»³.

El negocio de la venta de reproducciones artísticas comienza a ser tan importante en la época que, en el último tercio de siglo XIX, se suceden las autorizaciones a fotógrafos relevantes tanto nacionales como extranjeros: Manuel Franco Ramos, José Sala y Sardá, Sánchez Ramos, Jane Clifford, Mayer, etc.

Federico de Madrazo, director del museo en aquel momento, conoce bien las muchas ventajas que la reproducción de obras de arte a través de la fotografía aporta a estudiosos y artistas y se conservan numerosas referencias de encargo e intercambio de fotografías, en la muy copiosa relación epistolar que mantienen los miembros de la familia Madrazo y que se conserva en el Archivo del Museo del Prado. Pero en 1864 Madrazo va más allá y solicita al Ministerio de Fomento la creación de un establecimiento fotográfico en el propio museo «para dar a conocer en publicaciones o reproducciones especiales sus cuadros más principales»⁴.

³ AMP, caja 367, leg. 18.10, exp. 8.

⁴ Archivo General de la Administración, Educación, caja 31/6783.

La regencia de este establecimiento se la encarga a Jean Laurent⁵. Este fotógrafo francés, afincado en España y que muy pronto castellanizó su nombre, es nombrado fotógrafo oficial de la reina en agosto de 1860. Díaz Francés data la primera serie fotográfica de grandes maestros realizada por Laurent en 1861⁶. Esta serie se incluye en el catálogo comercial de la firma ese mismo año.

El fotógrafo ya era conocido de los Madrazo; de hecho, José de Madrazo le encarga en 1857 la reproducción de su propia colección de arte. Este conocimiento previo y contactos comunes relacionados con el mundo de la cultura, sin duda, favorecen su entrada en el museo para fotografiar los fondos de la institución.

En 1863, y por encargo de José Benito Soriano, al que se le había concedido permiso para fotografiar la colección de arte del Prado, Laurent prosigue su labor de fotografiado. Sin duda, su trabajo está favorecido por la institución que, además de facilitarle las autorizaciones⁷, aprueba el movimiento de las obras. La toma de fotografías se realiza tanto en el interior como en el exterior del museo, como puede apreciarse en los negativos que se conservan en el IPCE (fig. 1), donde, apoyadas en unos caballetes, se exponen al sol las obras de pintura de la institución, lo que aporta una gran calidad tonal y definición. Esta práctica debió mantenerse hasta los años ochenta del siglo XIX. En relación con este tema, existe una carta⁸ del conservador del Louvre, Ravaisson-Mollien, dirigida a Federico de Madrazo, donde le aclara, en respuesta a su carta interesándose sobre el procedimiento de fotografiado en la institución parisina, que en el Louvre ya no se fotografía al aire libre y que su fotógrafo, Braun, tiene una estancia aparte, habilitada para la toma de fotografías.

Los catálogos comerciales de Laurent publicados hasta 1879⁹ son claves para dar a conocer la colección de arte que expone el museo. En ese año Laurent va dejando en manos de su yerno y su hija el negocio, aunque es en 1881 cuando lo traspasa oficialmente a la pareja. La retirada de Laurent puede ser la causa de la pérdida de privilegio en la venta de las fotografías en el museo. Esta coincide con la llegada de nuevas solicitudes y concesiones.

El 24 de marzo de 1880 nos encontramos una concesión a los Sres. Braun y Compañía¹⁰, en 1884, a Laporta, a quien Pérez Villamil encarga las fotografías de cuadros de Velázquez, Goya y Tiziano para sus estudios.

⁵ DÍAZ FRANCÉS, 2016, p. 24: «las fotografías que Laurent comercializó desde este establecimiento mantuvieron su firma como fotógrafo pero en su emulsión se estampó un sello en seco, en el que se puede leer ‘Cuadros del Museo’».

⁶ DÍAZ FRANCÉS, 2016, p. 242.

⁷ AMP, caja 354, leg. 18.14, exp. 1, doc. 16.

⁸ AMP, AP 9, exp. 88.

⁹ Para ahondar sobre esta época y la actividad de Laurent en el museo, remito a Maite Díaz Francés, Carlos Teixidor, Helena López Gallardo, Leticia Ruiz, Isabel Argerixh, Judith Ara.

¹⁰ AMP, caja 431, leg. 11.216, exp. 1.



Fig. 1. Negativo de J. Laurent fotografiando una obra que, sujeta a un caballete, está expuesta al sol. Realizada en los exteriores del museo, se puede ver a una mujer haciendo la colada en la parte inferior. Instituto del Patrimonio Cultural de España, MCD

«en la forma y modo que se concedió al Sr. Laurent por orden de este centro de 22 de octubre de 1879, pueda reproducir en fotografía los cuadros del mencionado museo que se le indiquen, pero con la prohibición absoluta de que dichos cuadros se remuevan del sitio que ocupan a fin de evitar el que puedan sufrir algún desperfecto y que se interrumpan los estudios artísticos y copias de todo género que diariamente se hacen en esa galería»¹¹.

Todas estas autorizaciones insisten en la prohibición de mover la obra y en no interrumpir el trabajo de los copistas y estudiosos. Además se aprueban con la condición de que aporten copias de cada fotografía.

¹¹ AMP, caja 431, leg. 11.216, exp. 1, doc. 2.

En algunos casos, los fotógrafos cumplen con esta última condición; por ello se conservan actualmente en el museo copias de la época, en el Gabinete de Dibujos y Estampas, como las de los fotógrafos Lévy e hijos¹², pero en otros casos no es así. Buen ejemplo de ello es la carta que Federico de Madrazo dirige a Raimundo, en la que le dice

«que recuerde al fotógrafo Adolphe Braun que ha sido informal al no remitir las copias de los cuadros»¹³.

En 1898, tanto el director Francisco Pradilla¹⁴ como Álvarez Catalá, que le sucede unos meses más tarde, muestran su deseo de fotografiar por entero la colección, para identificar las obras en el nuevo inventario en el que se está trabajando. Esto revela el nuevo valor documental que se le empieza a dar a la fotografía en el museo:

«la fotografía sería la descripción más exacta que del mismo puede hacerse, además, sería un dato precioso para estudiar los deterioros que la acción del tiempo ejerce en los mismos y en caso de sustracción sería más fácil encontrarlos remitiendo la fotografía a los principales mercados del mundo»¹⁵.

Ambos directores proponen, para realizar este cometido, a Mariano Moreno, que les había proporcionado el presupuesto más bajo –tres pesetas por tres copias de cada cuadro fotografiado por primera vez y tres reales por tres copias de los que ya tiene fotografiados (600 obras)–. Este dato constata la vinculación con el museo de Mariano Moreno, quien en un litigio posterior alega que

«estuvo autorizado durante 8 años para vender fotografías en ese museo de su digna dirección, lo que le fue prohibido más tarde por haber conseguido la exclusiva de dicha venta, con fecha 20 de abril de 1901, el extranjero señor Lacoste»¹⁶.

¹² AMP, caja 268, leg. 12.01, exp. 2, doc. 18.

¹³ AMP, AP 21, exp. 26.

¹⁴ AMP, caja 268, leg. 12.01, exp. 2, doc. 17.

¹⁵ AMP, caja 362, leg. 11.209, exp. 8, doc. 2.

¹⁶ AMP, caja 930, leg. 11.215, exp. 16.

I. REGLAMENTACIÓN Y PROCEDIMIENTO PARA LA TOMA DE FOTOGRAFÍAS

El 22 de febrero de 1901, a propuesta del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, se aprueba, por Real Decreto, el Reglamento para el Museo Nacional de Pintura y Escultura. En él quedan fijados muchos aspectos del régimen de actuación de la institución y, entre ellos, el relativo al de los fotógrafos. El artículo 22, capítulo III, regula las condiciones y obligaciones de estos profesionales, y desvela procedimientos y prerrogativas habituales en la toma de fotografías de las obras de la colección. En él se aprecia una gran familiaridad con este tipo de solicitudes y una práctica consolidada.

Se permite a fotógrafos aficionados a tomar fotografías, una vez el conserje apruebe la introducción de sus cámaras de mano. En el caso de los fotógrafos profesionales (que trabajan con máquinas de pie), en cambio, deben remitir la solicitud al director y cumplir ciertas normas, como no entorpecer la visión de la obra al público ni el trabajo de los copistas, no emplear escaleras o trípodes muy altos, facilitando el museo el empleo de castillejos para fotografiar los cuadros emplazados en zonas superiores, no emplear sustancias químicas para provocar luz artificial, solicitar al conservador, en el caso de necesidad, el empleo de espejos o reflectores para dirigir la luz a cualquier obra, o pantallas para evitar reflejos. No se permite realizar exposiciones prolongadas sin el permiso especial del director, ni abandonar su máquina o dejarla a cargo de un empleado del museo durante la exposición. Además entregará al conservador correspondiente un listado de los clichés obtenidos cada día y remitirá una copia de sus fotografías al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes y otra al museo en el plazo de 15 días máximo¹⁷.

Unos meses más tarde, la Real Orden de 26 de junio de 1901 concede a la casa Laurent¹⁸ –de la que se ha hecho cargo el fotógrafo José Lacoste después de no pocas vicisitudes– el derecho de vender, en exclusiva, fotografías de las obras del museo. Esta exclusividad de la regencia del establecimiento está sometida a ciertas condiciones, entre las que se encuentra la de entregar, en la Secretaría del museo, dos ejemplares de las fotografías nuevas que se tomen, así como otras dos de las ya realizadas. Está obligado a fotografiar todos los cuadros y obras de arte que la Dirección designe y a la elaboración del inventario gráfico con los ejemplares fotográficos.

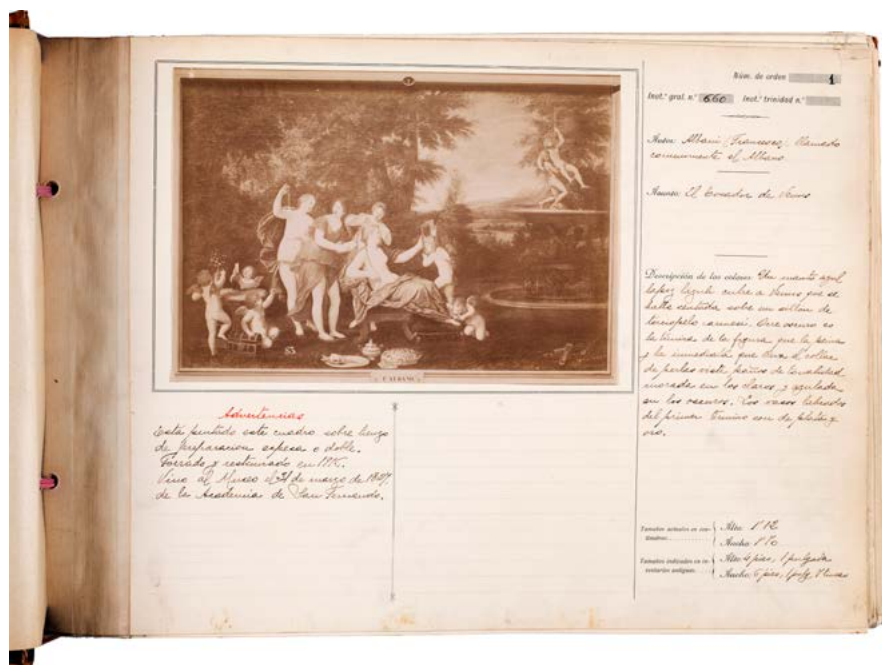
Durante los trece años siguientes, Lacoste reproduce 2.500 fotografías de las obras de arte que se hallan en el museo (2.000 nuevas tomas y 500 existentes del fondo Laurent). Además, fotografía las obras enviadas en depósito a otras instituciones. En esta etapa el inventario fotográfico se nutre con nuevas copias

¹⁷ AMP, caja 359, leg. 111.01, exp. 12. Reglamento del Museo Nacional de Pintura y Escultura, 1901.

¹⁸ AMP, caja 930, leg. 11.215, exp. 16, doc. 1.

de tamaño 18 x 24, «suficiente para apreciar con claridad los detalles de composición de los cuadros y muy a propósito para el tamaño de los libros que habían de constituir el inventario»¹⁹, sustituyendo las de 13 x 18 del fondo existente (fig. 2).

El despacho de venta de las reproducciones fotográficas de las obras de la colección se ubica en estos momentos (1913) en la rotonda (antes estuvo en la galería anexa a la central, fig. 3) y la demanda no supera más de 500 ejemplares, que corresponden a las obras más conocidas.



¹⁹ AMP, caja, 930, leg. 11.215, exp. 16, doc. 2: Memoria presentada al Patronato por J. Lacoste.



Fig. 3. Establecimiento de venta de copias fotográficas a principios del siglo XX, desde la galería central. MNP HF1228

En 1912 se crea el Patronato del Museo del Prado. Entre sus primeros cometidos está la redacción de un nuevo reglamento, que se aprueba el 11 de marzo de 1913. En el artículo 18 de dicho reglamento se regulan todos los aspectos referentes a las fotografías, «reservándose el Patronato el derecho de resolver sobre este particular»; con ello queda anulada la Real Orden de 26 de junio de 1901 que concedía la exclusividad de venta de fotografías a la Casa Laurent.

Lacoste presenta una memoria al Patronato en 1914 exponiendo prolijamente su actividad desarrollada desde 1901. A la vista de su vehemencia en la lucha por la ampliación de este privilegio y de las demandas dirigidas por otras casas, como la de Hauser y Menet o la de Mariano Moreno, para hacerse cargo del establecimiento, no dudamos de que este debía de ser un buen negocio. Finalmente el Patronato prorroga este privilegio hasta 1923 a favor de Lacoste.

En cualquier caso, otros fotógrafos –Braun, Hanfstaengl, Anderson, Moreno– pueden seguir tomando fotografías de obras del museo con autorizaciones de la Dirección y la confirmación del Patronato. Y, aunque estas autorizaciones deben estar sujetas a unas obligaciones, tenemos que creer a Lacoste al comparar su actividad con la de los otros fotógrafos –a la vista de las muy escasas copias que se conservan en el museo–, cuando afirma que el museo.

«ni siquiera ha conseguido un ingreso por los derechos que cobra en la actualidad para las reproducciones, porque todos estos fotógrafos editores tenían ya sacadas las fotografías de sus colecciones con anterioridad a la imposición de este derecho; tampoco recibió el museo de ninguno de ellos las dos pruebas positivas de cada uno de los clichés que obtuvieron, como tenían obligación de haberlo hecho según el reglamento entonces vigente»²⁰.

Sobre la cantidad que se exige por cada reproducción de cuadro o escultura, está fijada en 5 pesetas según aparece en las Actas del Patronato de 1912, en las que se discute sobre el mantenimiento de esta tasa o no, y la diferenciación entre el fotógrafo profesional y el aficionado²¹.

En 1923 el museo se hace cargo directamente de los puestos de venta de las fotografías, que se surten de varios proveedores.

A través de un informe del vicesecretario, J. Carreño España, al Patronato el 13 de marzo de 1926²², conocemos el procedimiento de venta de las reproducciones fotográficas, que es el siguiente: por un lado los proveedores establecidos en Madrid dejan un depósito de material, las ventas se liquidan mensualmente, al igual que la reposición de materiales. En el caso de los proveedores extranjeros, se paga el pedido total del material, que envían sin posibilidad de devolución, por lo que se actúa con cautela por temor a quedarse con un gran stock, lo que genera problemas de desabastecimiento en algunos casos. Es lo que ocurre con las pruebas de la casa Anderson, que son unas de las más demandadas. Cabe la posibilidad de recurrir a un intermediario, como la Librería Nacional y Extranjera, que suministra con rapidez y agilidad reproducciones en color, pero encarece mucho el precio. La obligación de pagar al contado a algunos proveedores provoca dudas en la adquisición de «reproducciones admirables de Hanfstaengel de algunos cuadros muy célebres como *Las Lanzas* y *Las Hilanderas* de Velázquez», ya que pudiera ser que no se vendiesen. También la Casa Braun proporciona reproducciones, en color, y por entonces hay preparados veintitantos cuadros, los más vendibles, al parecer del vicesecretario, y aun se ofrecen a hacer postales.

Entre los proveedores locales del momento nos encontramos a Ediciones Fotográficas de Obras de Arte, a Heliotipia Artística Española, a Hauser y Menet que se especializó en la fototipia o a N. Portugal (editorial que se hace cargo del fondo de la casa Laurent en 1925 o 1926, heredándolo de Juana Roig, hasta que en 1930 Ruiz Vernacci compra el archivo Laurent y el de los fotógrafos que lo han acrecentado hasta ese momento, y que en 1975 adquiere el Ministerio de Educación y Cultura).

²⁰ AMP, caja 930, leg. 11.215, exp. 16, doc. 2.

²¹ AMP, caja 1379, leg. 19.14, exp. 1.

²² AMP, caja 441, leg. 11.226, exp. 15.

Otro proveedor local muy demandado es M. Moreno, Fotografía de Arte, regentado desde 1925 por su hijo Vicente Moreno, con quien el museo mantiene un estrecho contacto, tanto, que aparece habitualmente en documentos del museo o actas del Patronato agradeciéndole consejos o, como en el Acta de 1940, dándole un voto de gracias por haber cedido, gratuitamente, al museo las pruebas de sus reproducciones, que se utilizaron en la exposición de Ginebra.

Sobre los puntos de venta, en este momento, el museo dispone de dos despachos de venta, el principal se encuentra en la rotonda, y otro secundario en la portería de Velázquez.

2. EL LABORATORIO FOTOGRÁFICO

En 1948 se redacta un documento que es el germen del Laboratorio Fotográfico. En los años anteriores, los balances de cuentas dan una importancia capital a los ingresos obtenidos por la venta de reproducciones fotográficas. Las actas del Patronato están llenas de comentarios sobre lo que estos ingresos suponen para el museo. Por entonces, el director, Álvarez de Sotomayor, recogiendo este espíritu o simplemente utilizando este argumento como acicate, sugiere al Patronato la creación de un laboratorio o gabinete de fotografías. Para ello, encarga un estudio sobre la organización de este servicio de reproducciones, solicitando un análisis sobre cómo está hasta ese momento, y que incluya una propuesta de mejora²³.

Ese informe, que lleva al Patronato el 15 de agosto de 1948, plantea la propuesta de crear un gabinete fotográfico del propio museo²⁴.

A finales de 1949, el 22 de diciembre, se han comenzado las obras para instalar el laboratorio:

«en la planta baja del pabellón anejo, parte izquierda en lo que fue el comedor de celadores, pues considera que esta labor debe quedar completamente aislada del edificio principal y cuando aquellos terminen será el momento de decidir y orientar sobre la marcha a seguir en dicho asunto»²⁵.

Apenas un mes más tarde, las obras de albañilería, fontanería, pintura, electricidad y carpintería para la instalación del laboratorio ya se han llevado a cabo con los fondos propios del museo. Y se ha adquirido una pequeña parte del material existente en el mercado para las reproducciones por un valor de 35.000 pesetas²⁶.

²³ AMP, caja 1380, leg. 19-15, exp. 3 (18/3/1948. Acta 414, p. 126).

²⁴ AMP, caja 378, leg. 37.6.04, exp. 7.

²⁵ AMP, caja 1380, leg. 19-15, exp. 3 (18/3/1948. Acta 423, p. 163).

²⁶ AMP, caja 1380, leg. 19-15, exp. 3 (30/1/1951. Acta 429, p. 189).

El resto del material técnico tarda algunos meses más, al proceder del extranjero.

«Asimismo, explica el señor Sotomayor, la marcha, un poco lenta debido a la dificultad de adquisición del material fotográfico para laboratorio; sus gestiones, cerca del Ministerio de Asuntos Exteriores y de nuestro embajador en Francia, quiénes están dispuestos a prestarnos una grande y eficaz ayuda».

Se refiere Álvarez de Sotomayor a la cámara de placas de 18 x 24 que se adquiere en París, que da como resultado los negativos de vidrio y acetato que se conservan en el Archivo. Las cuentas reflejan pagos de 150.000 pesetas.

A partir de 1951, la responsabilidad del servicio de fotografía y publicaciones lo asume la Dirección del museo, quien delega en el conservador adjunto, el señor Lorente, para su administración, con tareas como recibir y contar todos los pedidos de las casas proveedoras, llevar la correspondencia extranjera y sus peticiones de envíos, liquidar con las casas, etc., distinguiendo estas labores de las propias de los puestos de venta de catálogos y reproducciones fotográficas.

«Al frente del laboratorio, como ya saben los señores patronos, está el fotógrafo señor Moreno conocido de todos y da cuenta de las conversaciones sostenidas con el señor Lara para las reproducciones en color»²⁷.

En estos comienzos de los años cincuenta, nos encontramos, por tanto, a Vicente Moreno al frente del Gabinete Fotográfico. Como ayudante tenía a David Manso Martín, que había ingresado en el museo como inspector de policía en febrero de 1940 y que a partir de marzo de 1950 colabora en el laboratorio.

La dirección de Moreno en los inicios del Laboratorio Fotográfico se refleja en los sellos húmedos impresos en los reversos de las copias fotográficas (fig. 4).



Fig. 4. Sellos del Laboratorio Fotográfico bajo la dirección de Moreno y Manso. MNP

²⁷ AMP, caja, 1380, leg. 19-15, exp. 3 (8/4/1951. Acta 430, p. 196).

En 1953 enferma Vicente Moreno y en las actas del Patronato, además de lamentarse de su estado, se interesan por la compra del Archivo de la Casa Moreno. Este archivo se había creado a finales del siglo XIX, con las fotografías de Mariano Moreno y, más tarde, de su hijo Vicente. Una parte importante de sus fondos corresponde a la colección de obras del museo. Tras el fallecimiento de Vicente Moreno, sus herederos lo venden al Estado, y hoy constituye el Archivo Moreno que se conserva en el Instituto del Patrimonio Cultural de España.

La dirección del Laboratorio Fotográfico pasa en 1953 a Carlos Manso Manso, que ocupa el cargo de jefe del Laboratorio Fotográfico hasta 1999. Como ayudante tiene a su padre, David Manso, y desde 1956 a Manuel Olivares Rodríguez.

El material con el que comienzan su labor es pionero en el momento y consiguen sistematizar la reproducción de la colección.

Estos primeros materiales son negativos en blanco y negro, en soporte vidrio y soporte acetato, de formato 18 x 24. Introducen también formatos 13 x 18 y 9 x 12, que constituyen una gran parte de los materiales en blanco y negro entre los años sesenta y ochenta realizadas con las cámaras Cambo, Bronica y Linhof.

La importancia de la comercialización de las copias fotográficas sigue presente en esa época, pero el trabajo de los fotógrafos se especializa. En esta etapa, no solo se requieren fotografías de las obras de arte de la colección para su venta y para el inventario, también acompañan a la documentación de las obras y sus procesos de restauración.

Paralelamente se va desarrollando el Gabinete Técnico que, con ayuda de las fotografías con luz no visible, impulsa la labor científica en los informes técnicos de las obras.

La especialización técnica de los profesionales del Prado fomenta la entrada de obras externas que se restauran en los talleres de la institución o que llegan para ser estudiadas, pertenecientes a instituciones externas o coleccionistas privados, de tal modo que el Archivo Fotográfico conserva una significativa documentación gráfica, que va más allá de las obras de su colección y abarca una buena parte del patrimonio artístico que se conserva en España (fig. 5).

En estos años los catálogos y publicaciones del museo se acompañan cada vez más profusamente de fotografías de las piezas.

La dedicación de los fotógrafos de la institución al registro fotográfico de la colección del museo no impide que fotógrafos externos tomen fotografías también de las obras.

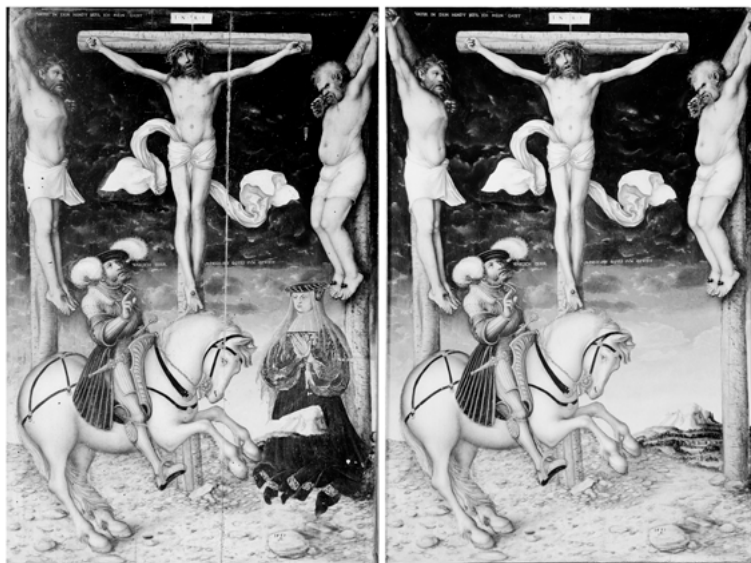


Fig. 5. Negativos de la obra *El Calvario* de Cranach antes y después de su restauración en el Museo del Prado, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. 1971

En 1957 se publica el catálogo de las esculturas clásicas de Antonio Blanco y se cuenta con H. Wagner para ilustrar la mayor parte de la publicación. De estas copias aún se conservan ejemplares en el museo con el sello del Laboratorio Fotográfico, además de sus negativos en formato 18 x 24. La colección de escultura—complicada de fotografiar, por la dificultad para su movimiento, su fragilidad o su peso— ha sido objeto de fotografía en época más reciente, para el catálogo de escultura clásica que se publica, en dos volúmenes (1993 y 2002), con fotografías de Peter Witte.

Las Alhajas del Delfín, una colección también altamente delicada y frágil, es objeto de campañas encargadas a fotógrafos externos (recordemos la pionera realizada por Jane Clifford en 1863), como Mario Carrieri, que imprime su visión artística y dramática de las piezas, en el catálogo de la colección publicado por la Casa Olivetti, tras la firma del convenio en 1989.

En todos estos casos hablamos de fotografías cuyos originales pasan a formar parte del Museo del Prado, pero también se conceden autorizaciones para fotografiar obras del museo para publicaciones o trabajos concretos de las que no tenemos ni originales, ni copias, al menos localizadas por ahora: Wunderlich, Afrodísio Aguado, Thomas Prast, etc.

Mención aparte merecen los fotoperiodistas que documentan los actos más sobresalientes del museo o ilustran reportajes sobre el Prado en periódicos y re-

vistas. Destacamos aquí a Cámara Foto, Santos Yubero, Portillo cuyas colecciones se encuentran en otras instituciones como el AGA o en el Archivo de la Comunidad de Madrid o el Ayuntamiento de Madrid.

La incorporación del color a la fotografía profesional en los museos no se produce sin tropiezos. En nuestro caso, la introducción de los Ektacrome con procesados E3, que pueden revelarse por el fotógrafo gracias a un kit de Kodak y que necesitan una exposición a una luz muy brillante (*fotoflood*), se emplea a partir de 1969.

Este proceso produce, a la larga, una inestabilidad en los tintes de color que provoca un desvanecimiento de la imagen. Afortunadamente, las fotografías también se siguen realizando en blanco y negro. Este proceso de color se elimina en 1974 y a partir de 1976 se reemplaza por el E6, que es el empleado en la mayoría de las placas de color que se conservan en el Archivo.

En los años setenta y ochenta la difusión y el estudio de las obras artísticas se generaliza con la proyección de diapositivas en color de 35 mm. La enseñanza reglada, las conferencias y cualquier clase de arte disponen de este material. Se realizan reproducciones *amateur*, pero también se cuenta con fotografías originales de profesionales autorizados a tomar fotografías, mientras el museo permanece cerrado al público. Destacamos entre ellas las series de Sanz Vega (años setenta y ochenta), cuyas diapositivas se comercializan en álbumes publicados por Colección Alfiz, en 1972, con comentarios de Pérez Sánchez, o individualmente en los puestos de venta (fig. 6).



Fig. 6. Puestos de venta en la galería central en el verano de 1965. Fot. Santos Yubero. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid. Fondo Martín Santos Yubero

En la década de los ochenta hay que destacar las campañas de fotografías documentales de las obras depositadas en otras instituciones, que van publicándose en los Boletines del Museo a medida que se realiza la campaña de revisión de depósitos.

3. LA ERA DIGITAL

En un temprano año de 1998 se lleva a cabo en el museo el primer proyecto de digitalización de imágenes de fondos del Prado. Recordemos que hasta 2002 el Ministerio de Cultura no publica unas directrices para emprender proyectos de digitalización de fondos de dominio público enmarcados en la estrategia de la UNESCO con el programa «Memoria del Mundo», cuyo objetivo es la salvaguarda del patrimonio documental internacional.

Estamos aún en pañales en este terreno y los medios técnicos no están lo suficientemente desarrollados para conseguir los objetivos que se persiguen: por un lado, preservar las fotografías y reducir su manipulación, y por otro, la recuperación del contenido icónico de las fotografías y promover la difusión y transferencia de archivos gráficos.

Mientras esto está sucediendo, en el Laboratorio Fotográfico (que sigue llamándose así, aunque las labores de laboratorio, revelado químico y positivado de copias ya no se realizan en el museo) se produce un relevo generacional. Se jubilan Carlos Manso y Manuel Olivares, que durante más de cuatro décadas han sido los fotógrafos de la institución y que generaron el grueso de los materiales fotográficos que hoy custodia el Archivo Fotográfico, y se incorporan los fotógrafos José Baztán y Alberto Otero.

Se siguen empleando las cámaras fotográficas de procesado químico, la Sinar de placas 13 x 18 y 9 x 12, el equipo Mamilla 6 x 7 para la reproducción de obras de arte. Y las de 35 mm para registrar cambios de instalaciones museográficas, exposiciones, actividades de educación o acontecimientos, como inauguraciones, que hasta entonces no eran labor del Gabinete Fotográfico.

En 2001 se emprende una segunda campaña de digitalización y comienza a gestarse lo que se llama durante unos años la Unidad de Digitalización.

Hasta 2005 no se adquieren los escáneres profesionales Imacon que permiten afianzar, con los años de experiencia y las mejoras tecnológicas, estándares aceptables en la conversión de los materiales fotográficos en archivos digitales. Se comienza a proporcionar esta información digital a los trabajos de edición que demandan este soporte digital, así como a las bases de datos del museo con imágenes digitales en baja resolución.

En 2007 se adquiere la primera cámara de medio formato digital, aunque su uso se simultanea con las clásicas de revelado químico, hasta que en 2012 se abandonan definitivamente por los respaldos digitales, ante la imposibilidad de encontrar placas Ektachrome y laboratorios profesionales que las procesen.

4. EL ARCHIVO FOTOGRÁFICO

Estos años de transición tecnológica suponen un cambio significativo en los procedimientos de trabajo. La ordenación y clasificación de materiales fotográficos y digitales exigen unas herramientas y un proceso de organización más complejo para controlar la catalogación del imparable crecimiento de los fondos gráficos.

En 2009 se implementa un programa local de catalogación de materiales gráficos, basado en estándares internacionales²⁸, que permite la descripción de cada uno de los materiales individualmente. Este programa posibilita, además de la descripción de la imagen icónica, la descripción física de la fotografía con la identificación técnica, sus características formales, el proceso fotográfico, o el estado de conservación y la descripción de la imagen digital: resolución, tamaño, profundidad de color, formato de archivo, fuente del dispositivo de captura, software, sistemas de compresión o sistemas de almacenamiento; información que ayuda a preservar la imagen digital frente a casos de obsolescencia del software o del hardware o en procesos de migración o emulación de datos.

Por otro lado, la catalogación permite consignar la procedencia, que indica la persona o entidad responsable de la creación de la imagen física y su historia y, dato esencial, información sobre los derechos de reproducción o las restricciones de acceso.

En este aspecto, la procedencia de las imágenes y fotografías que se conservan en el Archivo Fotográfico del museo es mayoritariamente propia de la institución, realizada por sus fotógrafos de plantilla, o por encargo, con contratos de cesión de derechos.

Las fotografías antiguas anteriores a la creación del Laboratorio Fotográfico pasan a formar parte del Gabinete de Dibujos, Estampas y Fotografía, en donde se preservan en condiciones de conservación adecuadas, y se han ido poniendo a disposición del público en campañas de digitalización que acompañan a su catalogación.

El desafío digital en el que se ve envuelto el museo en esos años es enorme y el Área de Informática trabaja en proyectos de desarrollo para poner en marcha esta nueva base de datos, que a su vez se relaciona con todas las que funcionan en el museo y que demandan la identificación gráfica de las colecciones, desde la de Registro, hasta la de Documentación o Restauración. Por otra parte, la existencia de numeroso material ya digitalizado y originales de cámara conlleva

²⁸ Hasta el año 2003, en que se publicó el proyecto SEPIADES (SEPIA Data Element Set), desarrollado por el grupo de trabajo de documentación del proyecto SEPIA (Safeguarding European Photographic Images for Access), no se abordó una normalización para la catalogación de colecciones fotográficas propiamente dicha. Este proyecto multinivel permite la descripción del conjunto, respetando el principio de procedencia, y de cada uno de los materiales individualmente.

una migración de archivos y, sobre todo, un nuevo sistema de almacenamiento digital ambicioso y de salvaguarda fiable.

El material que actualmente custodia el Archivo Fotográfico se compone de fotografías realizadas a partir de los años cincuenta, desde las placas de acetato de formato 18 x 24, que se almacenan en sobres individuales de papel de algodón de PH neutro y cuya reproducción es accesible desde el Sistema de Acceso a Colecciones (el sistema documental desarrollado por el Museo del Prado), las placas de 13 x 18 y 6 x 12 también en blanco y negro, de las que se han digitalizado especialmente las que registran procesos de restauración, tanto de obras de la colección como de obras externas, así como de las obras depositadas en otras instituciones, y que se almacenan en fundas de polietileno de baja densidad o polipropileno que permite la visualización del contenido.

Los materiales ya enfundados se guardan en cajas o archivadores fabricados en cartón libres de ácido y lignino.

En color, las placas Ektachrome de formato 13 x 18 constituyen la mayoría de los fondos del Archivo, que han sido digitalizadas en diferentes campañas, y lo completan diapositivas de otros formatos más pequeños con las que se registraron las colecciones de obras de arte sobre papel, grabados y dibujos (en 6 x 6 y 4 x 3), procesos de restauración o instalaciones museográficas y exposiciones.

La digitalización de estos materiales, cuya finalidad es obtener un fichero maestro de cada una de las imágenes que evite la manipulación de originales y que, a su vez, permita su reproducción a través de cualquiera de los canales habituales: edición, prensa, web, etc., obliga a optimizar el procedimiento, obteniendo la máxima calidad de la imagen ajustando los parámetros que la afecta: resolución, profundidad de color, formatos, compresión, sin emplear más espacio del necesario.

Las imágenes digitales de la colección, tomadas actualmente por las cámaras digitales, se archivan al tamaño máximo que permite el sensor, a 300 ppp, por la relevancia que los detalles aportan en el estudio y la documentación de las obras de arte. Con el resto de imágenes que no pertenecen a obras de arte se adaptan los parámetros en función de su uso final, aquello que es susceptible de publicarse o aquello que tiene un interés documental, ya que mantener un archivo digital con ficheros maestros de alta calidad supone un gran esfuerzo económico y de planificación. Además, por seguridad y por la experiencia adquirida en estos últimos años, también se archivan los originales de cámara, que ha permitido, a medida que se han desarrollado los software de revelado y tratamiento de imagen, volver a ellos y obtener archivos de imagen mejorados.

El Archivo Fotográfico se ha convertido en un instrumento de trabajo para todos los departamentos del museo y se trabaja en la actualidad en la autogestión de la demanda interna de imágenes digitales con la instalación de un módulo de consulta de todo el fondo gráfico, no solo del relacionado con obras de

arte de la colección, sino también con las imágenes relacionadas con el museo y sus actividades. Otros trabajos incluyen las reproducciones en gran formato, la reconstrucción de espacios para las instalaciones museográficas, la supervisión de la calidad de imagen en proyectos editoriales, etc.

La gestión externa de las imágenes y la cesión de derechos y explotación comercial de estas, denominada Banco de Imágenes, es encomendada desde el 1 de marzo de 2013 a la Sociedad Prado Difusión, descargando de esa labor al tradicional Servicio Comercial, que tenía reguladas estas gestiones por precios y tasas públicas según la Orden de 20 de enero de 1995, publicada en el BOE de 24 de enero de 1995²⁹.

En la actualidad, a través de la página web del museo, se puede acceder al Banco de Imágenes y realizar estas peticiones de uso comercial; aunque los usuarios pueden consultar el catálogo de sus colecciones, hacer búsquedas y descargarse las imágenes, en formatos comprimidos para uso privado, para la investigación o con fines educativos.

5. ALGO MÁS QUE UN ARCHIVO FOTOGRÁFICO

En el organigrama actual del Museo del Prado, el Archivo Fotográfico depende del Registro de Obras de Arte, del Área de Conservación, y el propio concepto de archivo le confiere el sentido de un lugar donde se custodian documentos gráficos producidos en el ejercicio de sus funciones. Pues bien, el Archivo Fotográfico del Museo del Prado se ha convertido en una unidad transversal en la institución, que genera información constantemente. Entre sus funciones sí se engloban la de los archivos tradicionales, como ordenar, almacenar y recuperar información de sus documentos, pero además, produce nueva documentación de forma sistemática para el control de colecciones y también bajo demanda del personal de la institución y de peticionarios externos.

Su estructura y sus labores son tan complejas como lo es el museo que lo acoge. Sus necesidades varían dependiendo de la proyección del museo, ya que en la difusión de sus colecciones, en los que está íntimamente ligada su presencia gráfica, se apoya gran parte de su reconocimiento.

Son departamentos que inevitablemente están creciendo, que desarrollan funciones cada vez más diversas y que requieren conocimientos técnicos más específicos. No nos vale ya que el fotógrafo tome las fotografías, las revele y las guarde en archivadores; necesitamos documentalistas que manejen las aplicaciones informáticas de catalogación y recuperación de datos, digitalizadores que conozcan los parámetros de calidad exigidos en normativas internacionales, técnicos que controlen la gestión de color para los diferentes dispositivos de

²⁹ <http://www.boe.es/boe/dias/1995/01/24/pdfs/A02225-02231.pdf>.

salida, fotógrafos expertos en imagen digital que traten y procesen los datos de los archivos convenientemente, y todo ello, con el apoyo de informáticos que se encarguen de políticas de seguridad y servicios jurídicos que conozcan la legislación referente a derechos de autor y coordinadores que puedan organizar el trabajo con los demás departamentos.

El Prado disperso: 1872-2019

MERCEDES ORIHUELA MAESO

Conservadora responsable del Servicio de Depósitos. Museo Nacional del Prado

LUZ PÉREZ TORRES

Técnico de Gestión del Servicio de Depósitos. Museo Nacional del Prado

RESUMEN: Los depósitos temporales comienzan tras la fusión del Museo Real y del Museo de la Trinidad en 1872, debido a la acumulación de obras en los atestados almacenes de Villanueva, que origina el envío de piezas a diferentes instituciones y organismos. Estas salidas tienen más que ver con su tamaño o con la falta de apreciación de la calidad de algunas escuelas, que con criterios más estudiados. Tras diversos intentos de realizar algunas revisiones, en 1978 se crea un equipo de trabajo para controlar y custodiar, de forma sistemática, las más de tres mil obras que el Museo del Prado tiene depositadas en diferentes instituciones españolas y en las representaciones diplomáticas del exterior, labor que continúa a día de hoy, junto con la colaboración constante de los depositarios para la correcta conservación y exhibición de las piezas adscritas a la colección del Prado.

PALABRAS CLAVE: Depósitos, Prado disperso, fusión, dispersión.

ABSTRACT: Temporary deposits started after the Royal Museum and the Trinity Museum were merged in 1872, when these works were stored in crowded warehouses of Villanueva. As a result, the works began to be dispersed to other institutions and organizations.

These deposits were more related to the size of the works or to a lack of appreciation of some schools, than more studied criteria. In 1978, after several years without a systematic control of these deposits, a working team was created to review, control and safeguard the more than 3000 works that the Prado Museum has on long-term loan in different Spanish institutions and diplomatic representations abroad. In addition, there is an ongoing plan of action in coordination with the depositories for the correct conservation of the pieces ascribed to the Prado collection.

KEYWORDS: Deposits, Prado dispersed, merging, dispersion.

Los depósitos temporales de obras de arte adscritas a la colección del Museo Nacional del Prado, denominados poéticamente «Prado disperso»¹, han ido intrínsecamente ligados al origen del museo, así como a la evolución política y social de nuestro país. Estos préstamos temporales a largo plazo no surgieron inmediatamente después de la inauguración del Museo Real de Pintura y Escultura, que tuvo lugar el 19 de noviembre de 1819.

El Museo Real fue creado por el rey Fernando VII, asistido por su mujer Isabel de Braganza, a quien se la conoce como «reina fundadora»², con las obras de arte pertenecientes a las colecciones reales que los diferentes monarcas españoles fueron adquiriendo durante sus respectivos reinados y que el rey había heredado. Estas piezas fueron llegando al edificio de Villanueva³ en diferentes envíos desde los sitios reales, meses antes de su apertura oficial y, ya entonces, la mayor parte de las piezas fueron a parar a los almacenes. A través del catálogo de Luis Eusebi, modesto pintor que ejercía de conservador, secretario, administrador y catalogador del museo, sabemos que solamente 311 pinturas se expusieron al público, cuando se registra documentalmente que ingresaron en el museo, entre 1818 y 1819, un total de 1.626 cuadros.

En 1833 murió Fernando VII, hecho que ponía en peligro la integridad del museo. Las obras se inventariaron y se tasaron para hacer las particiones de la herencia correspondiente a Isabel II y a su hermana, la infanta Luisa Fernanda de Borbón, pero cuando la reina llegó a su mayoría de edad en 1845, decidió,

¹ PITA ANDRADE, «Presentación», *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril de 1980, t. 1, n.º 1, pp. 5-11.

² Este sobrenombre se refiere al retrato póstumo realizado por Bernardo López Piquer en 1829 (P-863), donde se la representa como fundadora del Real Museo, cuyo edificio se aprecia por la ventana que se abre al fondo. Además, la reina posa su mano sobre los planos del museo, donde aparecen distribuidas las obras en distintas salas de exhibición. Desgraciadamente, la reina no pudo ver abierto «su museo», ya que falleció a finales de 1818, meses antes de su apertura al público.

³ Juan de Villanueva fue el arquitecto que diseñó, en 1785, el edificio que, en origen, estaba destinado a albergar el Gabinete de Ciencias Naturales.

bien aconsejada, indemnizar a su hermana con la cantidad que le correspondía, para que el museo permaneciera en su totalidad como propiedad de la Corona. Fue así hasta 1868, coincidiendo con la caída de Isabel II y el triunfo de la Revolución, lo que hizo que desapareciera la vinculación del museo con la Casa Real.

Paralelamente, se creó en 1836 el Museo Nacional de Pintura y Escultura⁴, conocido como Museo de la Trinidad por su ubicación en el antiguo convento del mismo nombre, situado en la calle Atocha. Dicho museo había sido fundado para alojar las obras de arte procedentes de los conventos suprimidos en las provincias de Madrid, Toledo, Segovia y Ávila, al ejecutarse el Real Decreto de desamortización de los bienes eclesiásticos, dictado por Mendizábal en 1836. Se trataba de piezas de temática religiosa, además de algunos retratos y naturalezas muertas realizadas por autores españoles, aunque también había ejemplos de pintores extranjeros, especialmente flamencos, de primer orden. Durante su existencia (1836-1872), este museo realizó envíos debidamente documentados a algunas instituciones, aunque, en algunos pocos casos, no es fácil discernir si se trataba de regalos o de préstamos temporales a largo plazo.

Por otro lado, la colección del Museo de la Trinidad se fue ampliando al acoger las obras que habían sido premiadas con medalla⁵ en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes⁶ y que eran adquiridas por el Estado, además de las piezas donadas y legadas por particulares o instituciones. Debido al gran volumen de obras y a que el museo compartía espacio con el Ministerio de Fomento y sus distintas direcciones y subdirecciones generales, que no dejaba de aumentar sus negociados, algunas de las piezas se fueron almacenando y otras se utilizaron para decorar los diferentes despachos.

Con el triunfo de la Revolución de 1868, se empezó a fraguar la idea de la fusión del Museo Real con el Museo Nacional, que se hizo efectiva en 1872, por el Decreto del Gobierno de la Regencia de 25 de noviembre de 1870, firmado por el entonces ministro de Fomento José Echegaray, y otro de 22 de marzo de 1872, rubricado por Francisco Romero Robledo, ministro de Fomento, que suprimía el Museo Nacional y adscribía sus fondos al antiguo Museo Real, que pasó a llamarse Museo Nacional de Pintura y Escultura, reuniendo ambas insti-

⁴ El museo fue consecuencia de las distintas desamortizaciones decretadas por Juan Álvarez Mendizábal en 1835 y 1836. Por Real Orden de 13 de enero de 1836 se creó una junta para encargarse de las piezas afectadas por la desamortización y, finalmente, por Real Orden de 31 de diciembre de 1837, se dispuso la organización de un museo nacional para alojar las obras procedentes de los conventos desamortizados.

⁵ La medalla de honor consistía en 10.000 reales, la primera medalla en 3.000, la segunda en 1.500 y la tercera en 640 reales. A partir de 1887, se estableció que los premios fueran de 8.000 a 5.000 pesetas para la primera medalla, de 4.000 a 2.500 para las segundas y de 2.000 para las terceras.

⁶ Las Exposiciones Nacionales se crearon por Real Decreto de 28 de diciembre de 1853 y estuvieron vigentes entre 1856 y 1968.

tuciones en el edificio de Villanueva. El motivo más importante fue dotar al país de un único museo y dar el apelativo de «nacional» al futuro Museo del Prado para desvincularlo definitivamente de la Corona, aun cuando los reyes de la casa de Borbón fueran restablecidos al frente del Estado, como ocurrió con la Restauración de Alfonso XII en 1874, evitando que pudiesen reivindicar la propiedad del primitivo Prado.

En el citado Decreto de 1870, se nombró una comisión, compuesta por miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, diputados, los directores de las escuelas de arquitectura y pintura y los directores y subdirectores de ambos museos, que habría que dar las bases para refundirlos y designar los objetos que, siendo propiedad del Estado y se hallasen en poder de corporaciones o establecimientos oficiales y particulares, debieran incorporarse a las colecciones del museo de nueva creación. A pesar de ello, se inició la dispersión de las obras, la mayoría de ellas depositadas, pero en algunos pocos casos, cedidas o devueltas.

Debemos tener en cuenta que, a las más de tres mil pinturas que ingresaron procedentes de las colecciones reales, se unieron otras casi dos mil del Museo de la Trinidad, junto a las obras adquiridas por el Estado que habían obtenido medalla en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, de grandes dimensiones la mayor parte de ellas, y que se anotaban en el inventario de nuevas adquisiciones iniciado en 1856, el cual es una prolongación del inventario del Museo de la Trinidad. Por ello, el edificio, carente de espacio, no podía contener semejante volumen de pinturas, a las que hay que añadir un considerable número de esculturas y dibujos que estaban incluidos en la fusión, procedentes de las colecciones reales, además de los cartones para tapices provenientes del Casino del Príncipe y del Palacio Real, inventariados en 1870. Los almacenes del museo, ya sobrecargados, no podían acoger todas las obras, por lo que se optó por comenzar una política de dispersión en los más diversos lugares. Asimismo, es preciso advertir, que ya el inventario manuscrito declara «inservibles» o «casi destruidas» bastantes pinturas, lo que explica que, al publicarlo en 1991⁷, ya se anotase la falta de muchos lienzos y el estado lamentable en que se encontraban otros. Igualmente, es preciso apuntar que, de los más de mil setecientos cuadros que recogía el inventario de la Trinidad, también se registran las ciento setenta y cinco obras que se devolvieron al infante don Sebastián⁸ en 1861 y que se le habían incautado debido a sus ideas «carlistas».

Si se hubiera contado con posibilidades económicas, medios, locales apropiados y personal adecuado, la fusión de ambos museos hubiera permitido crear un gran museo a la manera de los europeos del momento, como el Musée du Louvre de París, inaugurado en 1793. Sin embargo, la fusión fue apresurada

⁷ *INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS*, 1991.

⁸ ÁGUEDA VILLAR, 1982, pp. 102-117.

y falta de recursos, lo que dio lugar, a partir de 1872, a la dispersión de obras, justificada por la falta de espacio. Así nació la figura administrativa denominada «depósito temporal», cuya «política de reparto» afectó tanto a las obras que procedían del Museo de la Trinidad, como a aquellas no expuestas que en su momento formaron parte de las colecciones reales españolas.

Estos primeros depósitos se realizaron a museos provinciales (creados en su mayor parte a partir de la desamortización, como el Museo de Bellas Artes de Sevilla), a organismos oficiales como ayuntamientos, diputaciones, institutos generales y técnicos (hoy institutos de segunda enseñanza), sociedades económicas de Amigos del País de toda España, a entidades caritativas como la Sociedad de Protectores de los Pobres o sanitarias y un largo etcétera.

Tras de la Restauración monárquica, se siguió la misma política de efectuar depósitos, primando los realizados a entidades religiosas, tales como palacios episcopales, iglesias parroquiales e incluso capillas privadas pertenecientes a personajes conocidos o que ocupaban puestos públicos.

En torno a 1900 se hicieron préstamos a largo plazo a entidades locales, especialmente ayuntamientos e iglesias, a veces en pueblos pequeños que generalmente eran «patria chica» de políticos o notables del momento, así como a institutos generales y técnicos, fondos que, con alguna excepción, han pasado a engrosar las colecciones de los museos provinciales. En los años veinte, era frecuente el envío a embajadas o representaciones diplomáticas en el exterior que se estaban constituyendo en ese momento o para las que el Estado había comprado nuevos edificios.

Durante la Segunda República (1931-1939) hubo de nuevo dispersión de fondos. Como consecuencia de los nuevos criterios museológicos y museográficos y su puesta en práctica, se retiraron de las salas de exhibición muchas pinturas para que se expusieran de forma más espaciada. La falta de aprecio en estos momentos por el arte barroco italiano, flamenco (a excepción de Rubens) y francés determinó que fueran las obras de estas escuelas las más afectadas y se llevaran a los almacenes. Debido a la sobrecarga de los mismos, se ordenó una nueva dispersión por orden de la Dirección General de Bellas Artes, cuyo director era Ricardo de Orueta, con el beneplácito, más o menos unánime, de los miembros del Patronato, creado en 1912. Los beneficiarios fueron fundamentalmente los museos provinciales o municipales, algunos de nueva creación y otros recientemente remodelados o renovados, como es el caso de los museos de Castellón, Málaga, La Coruña, Vigo o Zaragoza.

Para poder hacerse una idea de la magnitud de los depósitos, Juan Antonio Gaya Nuño señalaba que, entre el catálogo de 1920 y el de 1942, hay una diferencia de más de setecientas pinturas, de las cuales unas trescientas cincuenta se encontraban almacenadas. El resto, unas cuatrocientas, fueron a parar a diferentes instituciones, aunque no todas salieron del Prado en esa época, ya

que muchas salidas se efectuaron durante la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930).

Una vez concluida la Guerra Civil Española y, especialmente en la década de los años cuarenta, el Gobierno impuso al Patronato una nueva salida de depósitos temporales, destinados a decorar entidades militares (capitanías generales), gubernativas (ministerios, diputaciones y gobiernos civiles) y diplomáticas (Ministerio de Asuntos Exteriores, embajadas y consulados). Generalmente, los traslados se hicieron de manera urgente, pero con sus correspondientes órdenes ministeriales y recibos de entrega debidamente conformados por ambas instituciones.

Después de 1970, con la excepción de los fondos enviados a los museos de Sevilla, Granada, Málaga y Jaén (estos dos últimos recibieron fundamentalmente obra del desaparecido Museo de Arte Moderno), no han salido grandes cantidades de piezas a organismos públicos, aunque han sido muchas las instituciones que las han pedido y, a veces, «exigido». Sí se han realizado permutas de obras que habían sido depositadas hacía tiempo, especialmente en embajadas, donde se han sustituido piezas importantes para figurar en la colección permanente del Prado, por otras de carácter más decorativo.

En lo relativo al desaparecido Museo de Arte Moderno⁹, la historia de sus depósitos temporales es paralela a la del Prado, aunque mucho más azarosa y complicada por sus múltiples cambios de denominación, sede y fusiones. El MAM se creó en 1894 con las pinturas y esculturas del siglo XIX que, en su momento, formaron parte del Museo Nacional de Pintura y Escultura, cuyo traslado se inició en julio de 1896 con la salida de las esculturas, prolongándose hasta finales de 1897 con el resto de piezas. Su primera ubicación fue el Palacio de Bibliotecas y Museos Nacionales, sede, entre otras instituciones, de la Biblioteca Nacional, destinando la entrada principal a escultura y la mitad de la zona de la planta alta a pintura.

Los primeros depósitos se iniciaron a partir de 1900, siendo las décadas de los diez y los veinte, las de mayor salida a diferentes museos e instituciones religiosas, políticas y educativas. Durante la Segunda República Española, el envío de depósitos fue numeroso y, en ocasiones, descontrolado, aunque a través de las investigaciones y las revisiones *in situ*, se han podido ir reconstruyendo los expedientes. Igualmente, después de 1939, se decoraron con sus fondos gobiernos civiles, ministerios e instituciones militares.

Por otro lado, por Decreto de 9 de octubre de 1951 del Ministerio de Educación Nacional, el MAM quedó dividido en Museo de Arte Moderno (siglo XIX) y Museo de Arte Contemporáneo (siglo XX), ambos con sede en las dependencias de la Biblioteca Nacional. Esta división, hecha a la carrera, no solucionó

⁹ Creado por Real Decreto de 4 de agosto de 1894 como Museo de Arte Contemporáneo; finalmente, el 1 de agosto de 1898, se inauguró como Museo de Arte Moderno.

los problemas de espacio del Museo de Arte Moderno, lo que obligó a la salida de nuevas obras en depósito. La situación de ambos museos se intentó solucionar fusionándolos y creando, por Real Decreto de 21 de noviembre de 1968, el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC). Finalmente, en 1971, se extinguió el Museo de Arte Moderno y los fondos del siglo XIX regresaron definitivamente a su «casa madre», el Museo Nacional del Prado, junto a las obras, legados y donaciones que recibió entre 1894 y 1971. Para exhibir las piezas del siglo XIX, se eligió el Casón del Buen Retiro, donde estuvieron expuestas hasta 1997, cuando se iniciaron sus obras de remodelación y las obras de arte se trasladaron a los almacenes del Prado. Desde 2007, tras la ampliación realizada por Rafael Moneo¹⁰, se destinaron unas salas, dentro de la colección permanente, para exponer las obras del siglo XIX del Museo Nacional del Prado.

En lo que respecta al Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), se construyó un edificio de nueva planta¹¹ en la Ciudad Universitaria de Madrid para alojar la colección. El nuevo museo, inaugurado en julio de 1975, tuvo una vida muy ajetreada, ya que fue cerrado durante algún tiempo y sus espacios se usaron exclusivamente para exposiciones temporales. Asimismo, la apertura en 1986 del Centro de Arte Reina Sofía¹², supuso el traslado de parte de sus fondos del siglo XX y, finalmente, en 1988, con la conversión del Centro Reina Sofía en Museo Nacional, el MEAC dejó de existir y todas sus obras se transfirieron al MNCARS.

A lo largo de todo este tiempo, tan grave como la dispersión de obras a través de los depósitos temporales, de forma más o menos indiscriminada hasta fechas relativamente recientes, ha sido el descontrol, el desinterés y la falta de revisiones periódicas. Todo ello ha hecho que permanecieran casi olvidadas durante años las más de tres mil obras depositadas, propiciando que, en ocasiones, los depositarios las hayan creído de su propiedad.

Por tanto, la responsabilidad es compartida entre los que hicieron los depósitos y quienes, por no realizar los debidos controles, permitieron la pérdida,

¹⁰ Las obras comenzaron en 2001 y la ampliación finalizó en 2007 con la inauguración, el 30 de octubre de ese año, de la exposición *El siglo XIX en el Prado* en las nuevas salas de exhibición. El proyecto de Rafael Moneo enlazaba el antiguo edificio de Villanueva con el claustro de los Jerónimos, en torno al cual se levantó uno nuevo para alojar las salas de exposiciones temporales, los talleres de restauración y diversos servicios.

¹¹ El edificio, construido entre 1971 y 1974 según proyecto de López de Asiaín y Díaz Domínguez, obtuvo, en 1969, el Premio Nacional de Arquitectura. Extinguido prácticamente el MEAC, se instaló, a partir de 1987, el Museo del Pueblo Español hasta que, en 1993, se fusionó con el Museo Nacional de Etnografía en una sola institución: el Museo Nacional de Antropología. Pese a esta fusión, siguieron funcionando de manera independiente y no fue hasta 2004 cuando en la sede de Ciudad Universitaria se creó el Museo del Traje con parte de las colecciones heredadas del extinguido Museo del Pueblo Español.

¹² En 1980 se inició la restauración del Hospital San Carlos de Madrid para ser la futura sede del Centro de Arte Reina Sofía, cuya apertura tendría lugar en 1986. Dos años más tarde, por Real Decreto 535/1988 de 27 de mayo, se convertiría en Museo Nacional.

destrucción u olvido de algunas de las piezas. Por supuesto, se han de excluir desgraciados acontecimientos históricos, como guerras, revoluciones, pérdidas de las provincias de ultramar o simples accidentes. Diversas obras fueron destruidas durante la Guerra Civil, como algunas de las que se depositaron en el Museo Municipal de Tortosa, durante la Revolución de Asturias de 1934 –Universidad de Oviedo– o en la Segunda Guerra Mundial (Embajadas de Berlín, Viena y San Petersburgo). También podemos citar los incendios de la Diputación de San Sebastián en 1885 y del Tribunal Supremo de Justicia en 1915 y, en fechas más recientes, las pérdidas sufridas en el asalto a la Embajada de España en Lisboa en 1975 o en el incendio ocurrido en el despacho del ministro del Interior en 1988.

En lo que se refiere a los diferentes intentos de realizar alguna revisión o control de las obras que el Museo Nacional del Prado tenía en depósito, podemos señalar dos momentos, uno, en 1912, fecha de la creación del Patronato del museo, cuando los propios patronos, en concreto José Lázaro Galdiano y Elías Tormo, iniciaron algunas gestiones para revisar las obras depositadas en algunas instituciones madrileñas. Consiguieron efectuar algunas visitas, pero se encontraron con la inercia de los organismos gubernamentales y con la resistencia de los depositarios, quienes se creían los «dueños» de los fondos depositados, ya que, durante casi medio siglo, nadie se había interesado por ellos. El segundo fue ya en 1961, cuando el Patronato nombró encargado de la revisión de las obras en depósito al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez, que, años más tarde, sería primero subdirector y después director del museo. Fundamentalmente, se revisó la documentación y comenzaron los viajes de inspección que propiciaron que se realizasen los primeros levantamientos de depósito, tanto temporales, para su restauración o para que figurasen en exposiciones organizadas por el propio Prado, como la conmemorativa del 150 aniversario de su creación, como definitivos, logrando traer al museo un gran número de piezas, algunas de ellas para formar parte de la colección permanente y otras para su almacenaje al estar muy deterioradas o destruidas debido al mal trato recibido. En ocasiones, ante la oposición de algunos depositarios, quienes se creían «propietarios» de estas obras, se tuvo que contar con la ayuda de los cuerpos de seguridad del Estado.

Paralelamente, en 1969 y en cumplimiento de la Orden Ministerial de 24 de marzo de ese año¹³, que determina la regulación de los depósitos del propio Museo del Prado y del Museo Español de Arte Contemporáneo, el conservador del MEAC, Joaquín de la Puente, pidió por escrito a todas las entidades depositarias información sobre la existencia y el estado de conservación de las obras que custodiaban, además de fotografías de las mismas, recibiendo algunas contestaciones.

¹³ Orden de 24 de marzo de 1969 por la que se dispone que el Museo del Prado y el Museo Español de Arte Contemporáneo requieran a los depositarios de obras de arte de ambos museos, para que informen sobre el estado de conservación de las mismas.

Ya durante la dirección de Xavier de Salas (1971-1978), un grupo de licenciados en historia del arte clasificó, por orden alfabético de ciudades, la documentación que existía en el Archivo del Museo relativa a los depósitos. Fue en 1978, bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, cuando dio comienzo la revisión sistemática y el control de todas las obras depositadas, labor que se sigue realizando en la actualidad. Después de una feroz campaña de prensa iniciada por la revista *Posible* (n.º 97), bajo el epígrafe «Siete mil cuadros desaparecidos. Escándalo en el Museo del Prado», información de la que se hicieron eco otras publicaciones como los diarios *El Imparcial*, *Pueblo* y, posteriormente, el periódico *Ya*, diversos partidos políticos extraparlamentarios denunciaron, el 11 de julio de 1978, ante la entonces Fiscalía General del Reino, la desaparición de más de siete mil pinturas. Esta desaparición, sin duda, se basaba en una exageración, ya que, a día de hoy, el último número de inventario actualizado de pintura es el P-8292¹⁴.

Admitida a trámite por la Fiscalía, se inició una investigación¹⁵ sobre la supuesta desaparición de miles de cuadros y se creó, por parte del Museo del Prado, un grupo de trabajo compuesto por tres personas, a quienes acompañaban dos miembros de la policía judicial, para recorrer todas las instituciones madrileñas en las que había obras depositadas por el Museo del Prado y por el desaparecido Museo de Arte Moderno. Durante estas visitas, se levantaban actas de las obras existentes y de las ausentes y, posteriormente, localizadas las piezas, se procedía a reproducirlas por parte de los fotógrafos de plantilla del museo, ayudados por los miembros de la Brigada de Obras de Arte.

En lo que respecta a las obras depositadas fuera de Madrid, el fiscal designado al efecto, José Raya, se encargó de pedir oficialmente notificación de las piezas existentes a las diferentes instituciones y el envío del material gráfico correspondiente. Sin duda, la intervención de la Fiscalía supuso la mejor ayuda que ha tenido el Museo del Prado a lo largo de su historia en lo relativo a la organización y al control de las obras depositadas, ya que, una vez acabada la investigación en la que la Fiscalía no halló responsabilidades penales, toda la documentación, escrita y gráfica, pasó a formar parte de los archivos del Prado. Esta, junto con la propia del museo (reales órdenes, órdenes ministeriales de depósito, recibos de entrega, etc.), documentación que había sido organizada antes de 1978 durante la dirección de Xavier de Salas y que ya había servido para elaborar las listas de las obras en depósito que se entregaron a la Fiscalía), ha sido extraordinariamente útil para las revisiones que desde 1978 se han realizado a todas y cada una de las instituciones y representaciones españolas en el exterior, a excepción de las no existentes y cuya desaparición también certificó la investigación policial. De todo ello se ha venido dando cuenta en el *Boletín*

¹⁴ Último número de inventario actualizado a fecha 8 de mayo de 2019.

¹⁵ *Investigación especial sobre una supuesta desaparición de piezas artísticas pertenecientes al Museo del Prado*. Memoria Fiscalía General del Reino de 1979. Capítulo VI. Apartado C, pp. 125-135.

del Museo del Prado, iniciado en 1980, en la sección «Prado Disperso», que este 2019 llega a su fin¹⁶.

La actuación de la Fiscalía también favoreció la formulación de legislación relativa a la creación y ejecución de depósitos temporales que, hasta ese momento y a pesar de la frecuencia, no contaba con protección legal, salvo por la emisión de las reales órdenes u órdenes ministeriales y los recibos de entrega firmados por ambas partes.

Es el caso del Real Decreto de 29 de diciembre de 1981¹⁷ que, a través de sus diez artículos, regula las obligaciones y deberes que adquieren los depositantes y las entidades que reciben las obras en depósito. Las más importantes son las de cuidar las piezas convenientemente y sufragar los gastos necesarios para su idónea conservación, además de mantener un control adecuado de temperatura y humedad, contar con una iluminación correcta y no proceder a manipulaciones, traslados, intervenciones y préstamos a exposiciones, si no es con permiso y control de la institución depositante. En el caso de que fuese necesaria una restauración, motivada por el deterioro que ocasiona el paso del tiempo o por eventuales accidentes y sin que ello implique ningún derecho sobre la propiedad, los depositarios deberán correr con todos los gastos, una vez obtenido el permiso de los depositantes; en cuanto a los técnicos que realicen la intervención, deberán ser profesionales de solvencia y contar con la aceptación del Prado a su proyecto de restauración. Igualmente, deberán comunicar al Museo del Prado cualquier incidencia y se solicitará permiso para la reproducción de las obras en publicaciones donde deberá aparecer el nombre del museo y su condición de depósito. Asimismo, se regula el plazo durante el cual se depositan las obras, que podrá ser ampliado o no, en virtud de todo lo especificado en el Real Decreto. El incumplimiento de cualquiera de estas normas, podrá dar lugar al levantamiento definitivo del depósito, sin perjuicio de la responsabilidad civil o penal que pudiera derivarse de las actuaciones.

Este Real Decreto fue derogado por el RD 620/1987, de 10 de abril, en el que se aprobó el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, actualmente vigente. En su capítulo III se refiere al depósito de fondos museísticos de forma más imprecisa que el citado anteriormente, aunque coinciden en los puntos fundamentales, tales como:

- Los bienes asignados a los museos estatales pueden ser depositados en otros museos, así como en instalaciones no museísticas, para el cumplimiento de otros fines culturales, científicos o de alta representación del Estado.
- Cualquier otra institución que lo solicite, además de los permisos administrativos normales, deberá contar con la aprobación del depósito por parte de la Junta Superior de Museos.

¹⁶ ORIHUELA MAESO, 2019 [pendiente de publicación].

¹⁷ Real Decreto 3547/1981, de 29 de diciembre, sobre depósitos de obras de arte y otros fondos museísticos de propiedad del Estado en entidades e instituciones públicas y privadas.

Por tanto, los depósitos de obras de arte de bienes adscritos a los museos estatales se rigen por la Ley de 16/1985 de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, el Real Decreto 620/1987 de 10 de abril de Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos y por lo establecido sobre depósitos en el Código Civil.

Por otro lado, en el caso de las obras adscritas a la colección del Museo del Prado, se tendrá también como referencia la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado, el Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprobó el Estatuto del Museo Nacional del Prado, y el Real Decreto 1713/2011, de 18 de noviembre, por el que se modificó el citado Estatuto.

Para la realización de nuevos depósitos, levantamientos temporales o definitivos, el director del Museo del Prado solicitaba las órdenes ministeriales al entonces Ministerio de Cultura, una vez emitido el informe favorable del Real Patronato. Desde 2009, se ha delegado¹⁸ la firma de esta autorización a los titulares de los organismos públicos adscritos al Ministerio de Cultura y Deporte y, por lo tanto, la emisión de la orden de levantamiento temporal, definitivo o nuevo depósito, se hace desde la Dirección del Museo Nacional del Prado previa aprobación por parte de su Real Patronato.

Por otro lado, la Comisión Permanente del Real Patronato del Museo del Prado, en la reunión celebrada por el pleno el 31 de octubre de 1995, aprobó los criterios generales para la ordenación de sus depósitos y que siguen vigentes en la actualidad:

a) Depósitos en instituciones museísticas de titularidad pública

El Museo del Prado, antes de proponer nuevos depósitos en instituciones museísticas, solicitará que se autorice la concentración y sistematización, con criterios culturales o científicos, en museos públicos cuyas instalaciones lo permitan, de los depósitos que se encuentran situados en el mismo ámbito territorial.

No obstante, el Prado podrá solicitar la autorización, mediante la formalización del correspondiente contrato de nuevos depósitos en instituciones museísticas de titularidad pública, siempre y cuando sustituyan a los que se han levantado previamente y si la institución depositaria así lo requiere.

Los depósitos que se constituyan a consecuencia de esta sistematización habrán de sujetarse a un contrato entre el Museo del Prado y el museo depositario, donde constará la finalidad cultural o científica del depósito, su plazo de duración y las demás condiciones relativas al estudio, conservación y difusión de las obras depositadas.

En el marco de los contratos que el Museo del Prado pueda realizar con otros museos de titularidad pública para los depósitos, se contemplará la posibilidad

¹⁸ Orden ECD/602/2017, de 20 de junio, sobre delegación de competencias del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

de que se instalen en ámbitos dedicados a exponer, con carácter exclusivo e incluso antológico, las obras depositadas como si se tratara de salas del propio museo. En tales casos, el Museo del Prado ejercerá una tutela específica sobre dichos fondos.

En ningún caso podrán constituirse depósitos de fondos del Museo del Prado en instituciones museísticas que no sean de titularidad pública.

b) Depósitos con fines culturales o científicos en instituciones públicas no museísticas o en monumentos de carácter religioso abiertos permanentemente al público

De manera excepcional, el Museo del Prado podrá solicitar la autorización de nuevos depósitos con fines culturales o científicos en instituciones públicas que no tengan carácter museístico, o en monumentos de carácter religioso abiertos permanentemente al público, siempre y cuando se convenga entre el Museo del Prado y la institución depositaria la finalidad cultural o científica del depósito, el plazo de duración y las demás condiciones relativas a la conservación y difusión de las obras depositadas, sin que en ningún caso puedan constituirse depósitos por tiempo indefinido.

Los actuales depósitos en instituciones públicas no museísticas o en instituciones eclesiásticas que cumplan fines culturales o científicos habrán de ser objeto de revisión, procediéndose a solicitar, de manera progresiva, la autorización para su levantamiento cuando se estime que la finalidad cultural o científica del depósito no existe o ha sido ya cumplida, o cuando la institución depositaria no acepte el establecimiento de un contrato que contenga las previsiones mencionadas. En el supuesto de instituciones eclesiásticas, el Museo del Prado solicitará el levantamiento progresivo de los depósitos no situados en monumentos de carácter religioso abiertos permanentemente al público, sin perjuicio de la formalización de nuevos contratos.

c) Depósitos en instalaciones y organismos públicos con fines de alta representación del Estado

De modo excepcional, el Museo del Prado podrá solicitar la autorización para constituir nuevos depósitos con fines de alta representación del Estado en instituciones públicas no museísticas, siempre y cuando los depósitos se sitúen en los palacios reales dependientes de Patrimonio Nacional, en la Presidencia del Gobierno de la Nación y en las sedes principales de los departamentos ministeriales, en el Congreso y en el Senado, Consejo General del Poder Judicial, Tribunal Constitucional y Supremo, sede de la Fiscalía General del Estado, Consejo de Estado, Tribunal de Cuentas, Oficina del Defensor del Pueblo, Consejo Económico y Social, Presidencia de las Comunidades Autónomas y en las embajadas y consulados. Para la constitución de dichos depósitos se requerirá la formalización de un contrato.

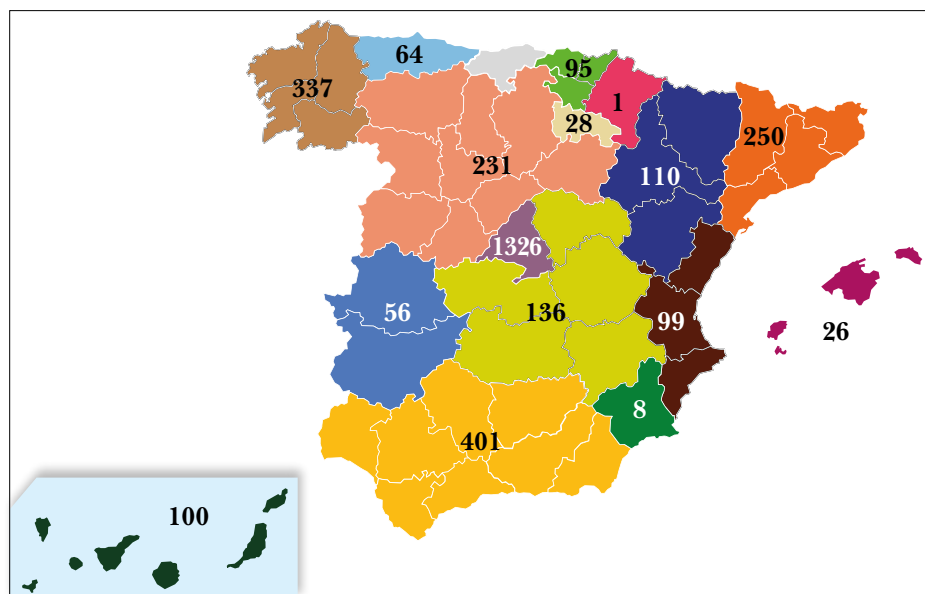
Los actuales depósitos en instituciones públicas con fines de alta representación del Estado serán objeto de revisión, solicitando, de manera progresiva, el levantamiento de los que no estén situados en los lugares enunciados, sin perjuicio de la formalización de convenios.

Finalmente, no podrá solicitarse autorización para nuevos depósitos con fines de alta representación del Estado cuando se trate de obras que, por su significación artística o histórica o por su vinculación con el resto de las colecciones del museo, deban conservarse en él.

Tal y como se ha venido citando, desde 1978 y hasta la actualidad, el control sistemático de las obras que el Museo Nacional del Prado tiene depositadas es un trabajo que se realiza de manera constante y en coordinación con las instituciones depositarias, quienes colaboran activamente en la buena conservación y custodia de las piezas adscritas a la colección estable del Prado.

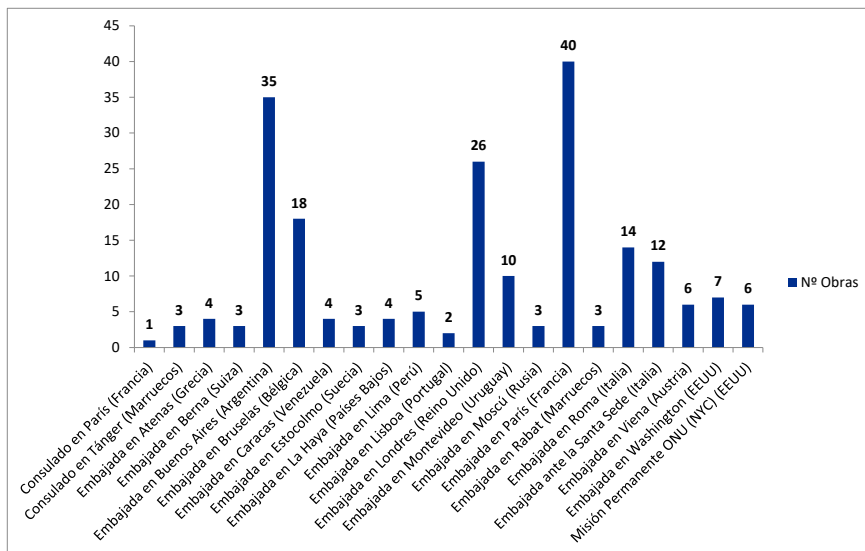
En la actualidad, el Museo Nacional del Prado tiene más de 3.400 obras repartidas en 277 instituciones, de las que algo más de doscientas se encuentran localizadas en diferentes representaciones diplomáticas en el exterior (19 embajadas y 2 consulados).

DEPÓSITOS POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS 3.268 OBRAS EN 256 INSTITUCIONES¹⁹

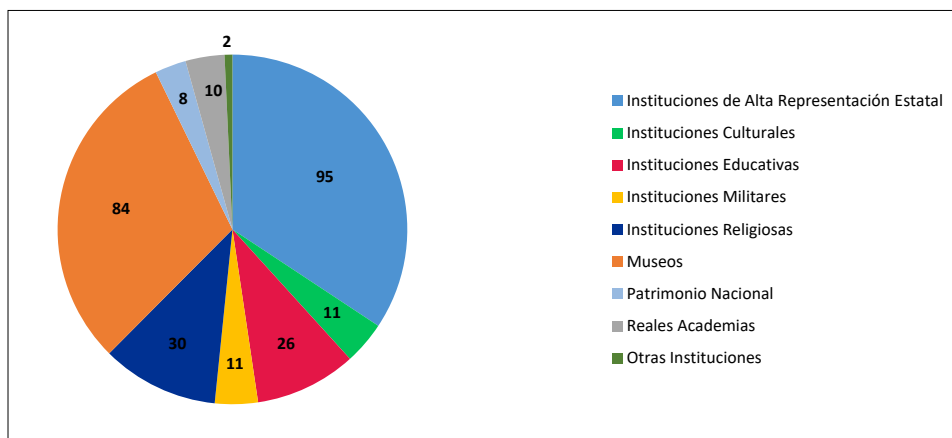


¹⁹ Los datos totales de obras e instituciones depositarias pueden variar si se autorizan nuevos depósitos o levantamientos definitivos. Estas cifras corresponden a septiembre de 2019.

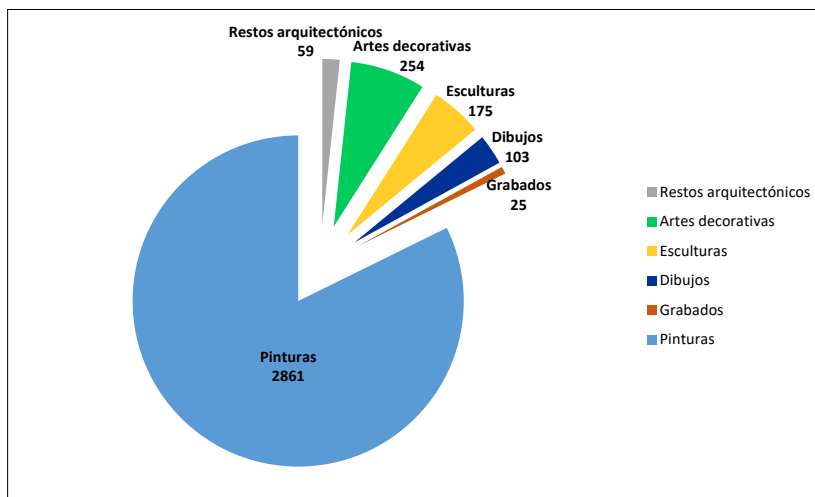
DEPÓSITOS EN EMBAJADAS Y CONSULADOS
209 OBRAS EN 21 INSTITUCIONES



TIPOS DE INSTITUCIONES DEPOSITARIAS



TIPOS DE OBRAS EN DEPÓSITO



Por otro lado, son numerosos los depósitos que, desde fechas recientes, se han ido ejecutando en diferentes instituciones, ciñéndose a los nuevos criterios de realización de los mismos, como pueden ser, entre otros, el lugar de nacimiento del artista, su ajuste con los programas iconográficos de las diferentes entidades solicitantes, la importancia de que sean visitables por el público y que reúnan todas las condiciones de seguridad y conservación requeridas por el Museo Nacional del Prado para sus piezas. Se reseñan, a modo de ejemplo, algunos de los depósitos efectuados entre 2009 y 2019:

El **Museo de Bellas Artes de Gravina de Alicante (MUBAG)** se ubica en el Palacio Gravina, construido en el siglo XVIII y cuya propiedad pertenecía al conde de Lumières. El edificio se encuentra en pleno casco histórico de la ciudad y actualmente depende de la Diputación Provincial de Alicante, cuyos arquitectos fueron los encargados de realizar los trabajos de rehabilitación y adecuación entre 1998 y 2001. En principio, se utilizó exclusivamente para albergar exposiciones, como la dedicada a los pintores de retratos desde el siglo XVI al XVIII, organizada por el Prado dentro de su programa de exhibiciones itinerantes.

En 2011, el Museo del Prado recibió una petición de colaboración a través de un nuevo depósito, que serviría para complementar su exposición permanente, dedicada a *El siglo XIX en el Museo de Bellas Artes de Gravina (MUBAG). De la formación a la plenitud de un artista*. La colección de la Diputación, de artistas levantinos, especialmente alicantinos, estaba formada en su mayor parte por pie-

zas regaladas por los autores becados o pensionados por la propia Diputación, y aquellas con las que concurren al concurso para obtener la citada beca. Estas eran otorgadas por la institución desde 1863 para que los artistas locales fueran a perfeccionar sus estudios a Madrid, París y Roma. A su regreso a España, y ya formados, concurrían a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes o se hacían famosos en su mayor parte como retratistas e, incluso, tenían estudio propio.

La Diputación, que no custodiaba en su colección obras de la etapa de plenitud de los artistas, solicitó un depósito que completase su exhibición permanente al Museo del Prado, que sí contaba entre sus fondos con piezas que habían sido premiadas con medalla en las Exposiciones Nacionales. Tras la revisión de la propuesta, se seleccionaron catorce pinturas de autores como Antonio Gisbert Pérez, *Matilde Periche* (P-5529), Rafael Monleón y Torres, *La rada de Alicante* (P-4844) o Ricardo Navarrete y Fos, *La delación secreta de la República de Venecia* (P-4936), entre otros, las cuales fueron trasladadas y restauradas a cargo de la Diputación Provincial de Alicante con la supervisión del Prado. Una vez realizada su puesta a punto y el montaje de las obras en las salas, inauguraron los nuevos espacios en otoño de 2012.

El Real Monasterio de Santa María del Paular, situado en el municipio madrileño de Rascafría, se fundó en 1390 y su construcción, que duró varios años, se realizó por orden del rey castellano Enrique II. Durante casi 450 años perteneció a la orden cartujana hasta que, en 1876, pasó a depender del Estado, quien firmó un convenio de cesión en usufructo por treinta años a la orden benedictina en 1954, renovado por otros tantos en 1984.

Entre 1626 y 1632, por encargo del prior Juan de Baeza, Vicente Carducho realizó una serie de 54 lienzos, de gran formato, para que ocupasen los huecos del claustro, con escenas de la vida de san Bruno e historias de la orden de los cartujos. Tras la desamortización de los bienes eclesiásticos dictada por Mendizábal en 1835, las obras fueron llevadas al Museo Nacional de Pintura y Escultura, donde fueron forradas y convertidas en rectangulares al añadirle las esquinas en la parte superior a los medios puntos originales. Ya desde fines del siglo XIX, la serie se dispersó por diferentes instituciones españolas, como el Museo de Bellas Artes de La Coruña o la Catedral de Córdoba, entre otras, de donde hubo que recuperarlas cuando se decidió efectuar el depósito de los 52 lienzos de la serie (los dos que se encontraban en Tortosa se destruyeron durante los bombardeos que recibió la ciudad en la Guerra Civil). Desde 2002 y con no pocas dificultades, se fueron trasladando al Prado para proceder a su restauración en diferentes etapas, con el fin de restablecer su formato original de medio punto. Finalizadas las obras de remodelación del monasterio, se enviaron, en verano de 2011, al Paular, donde actualmente se exhiben en su ubicación original.

El **Museo de Historia de Madrid** fue inaugurado en 1929 en el antiguo Hospicio de Madrid. Este museo, denominado con anterioridad Museo Municipal

de Madrid, ha sufrido obras de remodelación de forma permanente y, tras sus últimas adecuaciones, se reinaugararon sus nuevos espacios expositivos en 2014. El museo, que ya contaba con numerosas obras en depósito desde principios del siglo xx, realizó una petición de piezas que pudiesen completar su discurso expositivo, relacionadas con la historia de la institución o con la ciudad de Madrid, tales como *La Virgen de Atocha* de Juan Carreño de Miranda (P-5536) o las dos pinturas de Leonardo Alenza y Nieto, *Bebedores sentados a una mesa en el Café de Levante, en Madrid* (P-7605) y *Caballeros conversando en el Café de Levante, en Madrid* (P-7606), entre otras, las cuales se enviaron en calidad de depósito temporal en 2014 y pueden verse actualmente en sus salas de exhibición permanente.

En 2015 se realizó el nuevo depósito de la obra de José Garnelo y Alda, *Jesús, manantial de amor* (P-6987), en el **Museo Garnelo**. Este pintor, nacido en Enguera (Valencia), falleció en la ciudad cordobesa de Montilla, donde se creó un museo monográfico en 1999, gracias a la cesión de un grupo de coleccionistas privados de más de cincuenta obras del autor. Este lienzo, se encontraba depositado desde 1901 en la Embajada de España en Lisboa y, tras la solicitud razonada del Museo Garnelo, se autorizó su levantamiento definitivo para su depósito en Montilla, donde se exhibe habitualmente al público. Los nuevos depositarios se hicieron cargo, previamente a su traslado al Museo Garnelo, de la intervención de la pieza, que se realizó en los talleres de restauración del Museo Nacional del Prado.

En 2017, con motivo de la conmemoración de los 800 años de los *Amantes de Teruel*, la **Fundación Amantes de Teruel**, cuyo mausoleo fue inaugurado en 2005, solicitó en depósito, la pintura de Juan García Martínez que representa a *Los amantes de Teruel* (P-5583). Previamente a su ejecución, se visitaron las instalaciones donde se expondría la pieza, para certificar que cumplían todas las condiciones exigidas por el Museo del Prado para la seguridad de la obra y su correcta conservación. Tras el informe favorable del Servicio de Depósitos, donde se anotaban, entre otras cuestiones, su accesibilidad al público y las múltiples visitas que recibe el mausoleo, se levantó el depósito de forma definitiva de la Universidad de Zaragoza, donde se encontraba desde finales del siglo xix, para su nuevo depósito en el citado mausoleo. Asimismo, la Fundación Amantes de Teruel asumió la restauración de la pintura, que se realizó en la Universidad de Zaragoza por técnicos especializados y bajo la supervisión de los restauradores del Museo Nacional del Prado, previamente a su traslado a Teruel en diciembre de 2017.

Finalmente, con motivo de la ejecución del Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo, de división de las colecciones adscritas al Museo Nacional del Prado y al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ratificada por Orden Ministerial de 21 de julio de 2016, un gran número de obras pasaron desde los almacenes del Reina Sofía al Prado y, a resultas de ello, se realizaron algunos nuevos depósitos de los que se reseñan dos a modo de ejemplo:

- Determinadas las piezas que se adscribirían a ambos museos, el **Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)** solicitó el depósito de 160 obras que ya se encontraban en sus instalaciones, para exhibirlas tanto en los espacios dedicados a la colección permanente, como en futuras exposiciones. Revisada la petición, el Real Patronato autorizó este numeroso depósito, el cual se distribuye en 15 piezas de artes decorativas, 22 esculturas, 25 grabados, 10 pinturas y 88 dibujos, realizados, entre otros, por artistas como Eva Aggerholm, Mateo Inurria, Vasili Kandinski o Joaquín Torres García.
- En 2018, se depositaron 23 obras de Fernando Álvarez de Sotomayor y Zaragoza –pintor nacido en El Ferrol a finales del siglo XIX– en el **Museo de Bellas Artes de La Coruña**. Este museo, que ya contaba con una obra de este autor desde 1928, depositada por el desaparecido Museo de Arte Moderno, solicitó este amplio depósito para dedicar un espacio a Álvarez de Sotomayor en sus salas de exhibición permanente.

De todos estos nuevos depósitos se da debida cuenta en las memorias anuales del Museo del Prado²⁰, así como de aquellos levantamientos, ya temporales, para participar en exposiciones o para su estudio y/o restauración, ya definitivos, tanto a petición de la institución depositaria como del propio museo, para su inclusión en las salas de exhibición permanente o con motivo de la reorganización de sus depósitos.

²⁰ *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades*, desde 2002 hasta 2017, pueden consultarse en su página web: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>.

Los primeros copiantes del Prado. Hacia un museo de pintores

BERNARDO PAJARES DURO

Técnico responsable de la Oficina de Copias del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: ¿Quiénes eran los primeros copiantes del Prado? ¿Cómo respondió el museo al interés creciente de estos, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX? Al intentar responder a estas preguntas, se pondrán de manifiesto las diferencias, y quizá también algunas similitudes, entre aquellos hombres y mujeres que acudían al museo en sus primeras décadas de existencia y los copistas de hoy. Aquellos fueron público preferente de un establecimiento que les permitía instalar sus caballetes todos los días de la semana, mientras las puertas se abrían al resto de los visitantes en un horario muy limitado. La correspondencia entre José y Federico de Madrazo, así como la documentación que se conserva en el Archivo del Museo Nacional del Prado, nos acercarán a la relación de la copia con los alumnos de la Academia y la llegada de los primeros copiantes extranjeros.

PALABRAS CLAVE: Museo Real de Pinturas, copiantes, Madrazo, normativas.

ABSTRACT: Who were the first copyists of the Prado? How did the museum respond to their growing interest, especially in the second half of the 19th century? The answer to these questions will highlight some differences, and perhaps some similarities, between those men and women who came to the museum during its first

decades of existence and the copyists of today. Those were the target audience of an establishment that allowed them to go through the front door with their easels every day of the week, while the rest of the visitors had very limited hours to visit it. The correspondence between José and Federico de Madrazo, as well as the documentation kept in the Archives of the Museo Nacional del Prado, will bring us closer to the connection of the copy with the students of the academy and the arrival of the first foreign copyists.

KEYWORDS: Museo Real de Pinturas, copyists, Madrazo, regulations.

El 18 de noviembre de 1819 la *Gaceta de Madrid*¹ informaba sobre el «ardiente deseo» del rey Fernando VII de «franquear al público una copiosa colección de cuadros nacionales y extranjeros» que se hallaban antes repartidos por los «Reales palacios y casas de campo». La pieza informativa publicada un día antes de la apertura oficial del nuevo museo indicaba que esta gran cantidad de «preciosas pinturas» se expondría en los «salones y galerías del magnífico edificio del Museo del Prado», para lo cual se habían reservado fondos de la Corona. Un año y medio de trabajos después, una parte de las salas del edificio estaban listas y los cuadros de la escuela española «bien limpios y restaurados». El resto de las escuelas (italiana, flamenca, holandesa, alemana y francesa) tendrían que esperar todavía para ser conocidas por el público.

Con motivo de la inauguración, el edificio estaría abierto de manera excepcional durante ocho días consecutivos, «excepto los lluviosos y en que haya lodos», una medida de precaución para proteger los suelos de las salas. Después de esa semana, se abriría al público todos los miércoles de nueve de la mañana a dos de la tarde. Una parte importante de esos habitantes de Madrid que a partir del 19 de noviembre de 1819 comenzaría a recorrer las galerías del Museo Real eran los pintores, a quienes menciona la *Gaceta de Madrid*: el nuevo establecimiento embellecía la capital del reino, contribuiría «al lustre y esplendor de la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer, y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos»².

Como veremos, sin embargo, cierto tipo de visitantes podrían cruzar la puerta de Goya cada día. Se inauguraba un museo que, con el tiempo, a finales del siglo XIX tendría como foco principal de la política de admisión³ a los pintores.

¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf>.

² *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, p. 1179. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf>.

³ AFINOQUÉNOVA, 2019, p. 73.

El propósito de este artículo es intentar conocer quiénes eran esos primeros pintores, de dónde venían y qué finalidad tenían los estudios que hicieron de las obras del Prado, siguiendo la tradición de la copia. También prestaremos atención a cómo se empezó a gestionar ese interés desde una institución regentada en sus primeras décadas por la monarquía y, desde muy pronto, dirigida por quien ocupaba el puesto de primer pintor de cámara.

En 1825, bajo la dirección de José Idiáquez Carvajal, marqués consorte de Ariza⁴, una Real Orden comunicaba a Vicente López, quien entonces ejercía como director artístico a cargo de la colección, que se otorgaba a José de Madrazo, primer pintor de la corte, permiso para descolgar cualquier obra para hacer copias litografiadas de los cuadros del rey. El resultado fue 198 estampas de la colección realizadas entre 1826 y 1837 en el Real Establecimiento Litográfico de José de Madrazo, situado originalmente en el mismo edificio del Prado y emplazado a partir de 1830 en la finca del Tívoli, frente a la entrada norte del museo, un terreno que le concedió, «en dominio útil y perpetuo», Fernando VII. El propio Madrazo tomaría las riendas del Museo Real al ser nombrado director en 1838⁵ por la reina regente María Cristina de Borbón. Podemos afirmar, por tanto, que el primer copiante del Prado fue también su primer director artista: él y los pintores franceses a los que invitó para producir los bocetos y dibujos de sus litografías.

Más allá de ellos, el primer pintor de cierto reconocimiento en viajar a Madrid para estudiar las obras del museo madrileño fue el escocés David Wilkie. También sería el único de estas características en las primeras dos décadas de vida del nuevo museo. Wilkie llegó a la ciudad en octubre de 1827⁶. Según el testimonio de Louis Viardot:

«Hiciera el tiempo que hiciese, venía todos los días al museo, se colocaba ante su cuadro favorito [*Los borrachos*], pasaba tres horas en un silencioso éxtasis, y después, cuando la fatiga y la admiración lo agotaban, dejaba escapar un ¡uf! del fondo de su pecho, y cogía su sombrero»⁷.

Gracias a esos estudios, centrados en Velázquez y en Murillo, Wilkie apreció las diferencias técnicas y estilísticas entre ambos y también con respecto a los ingleses:

⁴ Antes que él estarían a cargo de la dirección del museo el marqués de Santa Cruz, José Gabriel de Silva Bazán y Waldstein, y a partir de 1820 el príncipe de Anglona, Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Beaufort Spontín.

⁵ Después de la dirección del duque de Híjar, José Rafael de Silva Fernández de Híjar.

⁶ ÁLVAREZ LOPERA, 2006, p. 1306.

⁷ VIARDOT, 1835, pp. 414-415.

«En Velázquez puede decirse que está el origen de lo que ahora se hace en Inglaterra. [Los pintores ingleses] han alcanzado su sentido sin apenas ver sus obras, que aquí parecen anticipar a Reynolds, Romney, Raeburn, Jackson y aun a sir Thomas Lawrence. Quizá hay una diferencia: él consigue de primeras lo que nosotros mediante toques repetidos y repetidos»⁸.

Sin embargo, según se deduce del texto de Viardot (1835), aquella atracción que sentía Wilkie no era común entre los artistas y críticos extranjeros durante aquellos primeros años del Prado: «algunos escasos estudiantes vienen a instalar sus caballetes nómadas y pintar deprisa sus malas copias».

Sobre la manera de gestionar las visitas de aquellos estudiantes en los primeros años del museo no se conservan evidencias escritas. Sí tenemos constancia de que, mientras este se encontraba cerrado al público, se permitía el acceso a ciertas personas. De 1828 data el manuscrito *Observaciones que deberán hacerse por ahora al Conserje y demás dependientes del Museo de Pinturas*. Para entonces, la «Galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta corte», como se le denomina en el catálogo de Luis Eusebi⁹, era visitable los miércoles y los sábados:

«[...] En los días que no sean de exposición no permitirá el Portero que esté de guardia que ninguna persona entre a los salones excepto aquellos que lleven esquila del Sr. Mayordomo Mayor o del Director o las que disponga el Conserje según las instrucciones que tenga del Sr. Director [...]».

Una nota al margen incorpora lo siguiente a este respecto:

«Muchos Grandes Señores extranjeros, Embajadores, Artistas, etc. vienen sin esquila y pudiera añadirse a los que crea prudente el Conserje».

Diez años más tarde, al ponerse frente a la dirección José de Madrazo, se efectuaban cambios que beneficiarían la actividad de la copia, si bien esta continuaba sin estar regulada¹⁰. Así da cuenta de ello Madrazo a su hijo Federico en una carta fechada el 17 de noviembre de 1838:

⁸ Del diario de David Wilkie, cit. por ÁLVAREZ LOPERA, 2006, p. 1307.

⁹ EUSEBI, 1828.

¹⁰ El museo ha visto ampliada ya la cantidad de obras de escuela alemana y francesa expuesta. Eusebi recoge en su catálogo que los cuadros «de las diferentes escuelas de Italia» se hallaban colgados en la segunda división de la galería central.

«[...] He dispuesto que este Real Museo se abra al público solo los domingos y días festivos en vez de los miércoles y sábados porque los discípulos que asisten a copiar en él no se vean precisados a interrumpir sus trabajos en dichos días y para que los empleados y demás personas que no podían asistir por sus ocupaciones en dichos días lo consigan en los festivos; y aún ésto contribuirá a que se generalice más el gusto a las bellas artes [...]»¹¹.

Unos meses más tarde, el 27 de julio de 1839, el director aprovechaba la estancia en París de un joven Federico de Madrazo –tenía entonces 24 años– para preguntarle por la permisividad hacia las personas que acudían a copiar cuadros en el Musée du Louvre:

«[...] Deseo saber si en ese Museo de París se permite a los copiantes el poner cuadrícula sobre los originales. Yo creo que no o a lo menos si se permite será solo para sacar una copia exacta ya sea a un Pintor de mérito o a algún dibujante para grabarle. Aquí se abusa demasiado de la cuadrícula y no hay muchachuelo que empiece a embadurnar telas que al momento no plante una sobre el original esté o no en el caso de copiarle y aunque dicha cuadrícula esté fija en su bastidor con todo hay alguna exposición de perjudicar el cuadro original. No dejes de contestarme a esto porque quisiera hacer una reforma sobre el particular en éste de Madrid pues aunque yo no necesite de semejante ejemplo sin embargo nunca está demás saber lo que se practica en una nación en donde ciertamente no se ponen cortapisas al progreso de las artes [...]»¹².

Federico contestaba a la duda de su padre sobre el uso de cuadrículas en el Louvre el 10 de agosto de ese mismo año:

«[...] En este Museo no se permite de ningún modo a los copiantes ni poner cuadrícula ni calcar los cuadros ni cosa que lo valga ni meterse dentro de la barandilla para verlos bien. Es verdad que hay que atender a gran número de copiantes que seguramente no baja (entre hombres y mujeres) de mil personas, y que muchas veces hay 6 y 7 y más que copian un mismo cuadro, como sucede con casi todos los Rafaeles, etc etc.

El bajar los cuadros y ponerlos en otra sala tampoco se permite más que a alguno que otro profesor, y eso con mucha dificultad.

¹¹ DÍEZ, 1998, p. 274.

¹² DÍEZ, 1998, pp. 365-366.

Todos los que han obtenido medallas, en las Exposiciones anuales de pintura, tienen derecho de dar certificados a los que desean ir a copiar a los Museos Reales, por el cual se les concede una licencia, que se renueva de tres en tres años para los franceses y temporal para los extranjeros [...]»¹³.

Paris 27 de Julio de 1839.

Querido Federico: Ayer recibí tu carta n.º 22 p.º la que veo está toda buena en todas cosas la que celebré muy contentado con tanto p.º esta a Dios gracias.

Me sorprende el que me se indique en tu carta la falta de tu viaje a Italia, habiéndome informado las veces y gran ocupación en que me hallo para hacerme cargo de las diócesis del Gabinete de Historia Natural que tanto ha dado y debe por las malafés y sucesos de los precedentes a las opiniones y p.º el ridículo impuesto a las ciencias del Gabinete en no querer saltarlas. Como me cuenta de haber hecho tan buena conciencia con la una ocupación familiaridad p.º medio de un inocencioso desahogado del que se hubiera dado precediendo a solo haber estado la buena fe, esto es que lo que no tiene ocupación habiéndome quitado el tiempo p.º responderme un buen momento a tu viaje, el cual siempre te hegado a tres meses desde tu salida en el próximo correo. De cada modo y de tiempo puede adelantarse la idea de que las cosas que van en convenciones emprenden es la de ir con rumbo al viaje en Italia hacia su ciudad y dar agua de viaje a Génova p.º el Monasterio de San Juan de Milla. De Génova ir a Milán y de Milán a Génova p.º Genova, pero como una gran pintorera p.º la naturaleza física y jurídica de la tierra no es p.º tan del caso y como es más largo, conviene de ir a Génova, que en el día es bastante interesante. tanto p.º sea una capital p.º gran cantidad

Fig. 1. Inicio de la carta de José Madrazo a Federico Madrazo por la que le comenta que está ocupado preparando el traslado de las Alhajas del Delfín del Gabinete de Historia Natural al Real Museo de Pinturas. 27-07-1839. Archivo del Museo Nacional del Prado. AMNP, AP 3, exp. 1

¹³ DÍEZ, 1994, t. 1, p. 250.

Como vemos, la copia de los maestros antiguos no les era ajena ni mucho menos a los Madrazo. En otra carta fechada pocos días antes que esta¹⁴ era Federico quien informaba a José de Madrazo sobre un encargo de copia que había recibido en París, un encargo que decidió rechazar:

«[...] El barón Taylor y Mr. Decailleaux querían que me encargase de hacer la copia del cuadro de Velázquez *La Adoración de los Pastores* que perteneció al conde del Águila, y que viene grabado en el *Viaje de España de Laborde*, pero yo me he excusado por varias razones, diciendo que salgo pronto para Italia, como es cierto que haré dentro de un mes. Por dicha copia me ofrecían 1500 frs. En ella hubiera yo tardado unos 2 meses, de consiguiente no me hubiera proporcionado gran ventaja y además el cuadro es de lo menos bueno de Velázquez, es de su primer estilo y de muy poco efecto y lucimiento. Esa copia se la deben al dicho conde del Águila [...]»¹⁵.

En el verano de 1840, cuando su hijo se encontraba de vuelta en Roma, José de Madrazo le daba noticias desde Madrid¹⁶. Tanto las notas familiares como las laborales nos permiten entrever la actividad en un museo que venía de cumplir veinte años de vida. Le cuenta que Luis, el pequeño de la familia, ha empezado a copiar obras allí como aperitivo a lo que le esperaría cuando ingresase en la academia, donde enfrentarse al lienzo en blanco ante originales de los maestros antiguos era asignatura obligatoria antes de dar el paso de pintar del natural:

«[...] Perico ha salido bien en sus exámenes y ya es Licenciado. Fernando va continuando su carrera, y Luisito está copiando en el Museo cuadros de Velázquez y de Murillo, hasta que empiece el Curso del colorido por el natural en el Academia. Va muy contento al Museo y es bastante listo [...]».

Tampoco ignora los focos de interés de los artistas extranjeros como este inglés, un tal West que había pasado antes por Roma y estaba sacando

«[...] copias a la aguada, como acostumbran los Ingleses con la fuerza del óleo, de los cuadros más capitales y particularmente de los de Velázquez que es su pintor favorito. [...] Todos los extranjeros están admirados y encantados de este Museo que confiesan es

¹⁴ Carta del 27 de julio de 1839.

¹⁵ Díez, 1994, t. 1, pp. 246-247.

¹⁶ Carta del 12 de agosto de 1840.

el mejor de Europa con infinita ventaja a los más célebres y esto no debe maravillarnos por el aumento que ha tenido con muchos de los cuadros del Escorial [...]»¹⁷.

Igualmente valiosa nos parece la respuesta que remite Federico desde Roma el 3 de septiembre de 1840:

«[...] Mucho me alegro de que Luisito sea tan listillo como V. me dice y de que vaya a copiar cuadros al Museo, así se le desatará mucho la mano y cuando pinte por el natural no tendrá tanto miedo. Mucho le envidio el poder ver todos los días los cuadros de Velázquez. Hace poco tiempo volví a ver el retrato pintado por este autor que está en la Galería Doria y cada vez me gusta más. No hay nada allí que se sostenga al lado de este brillante retrato, que no parece sino que se ha acabado de pintar. No hay duda que Velázquez es el que mejor ha entendido los retratos [...]»¹⁸.

Las cartas muestran una dirección preocupada por los copiantes. Si no existían, como parece, unas estipulaciones escritas para ellos, su actividad creciente se cuidaba y se regulaba en la práctica. Otra señal de ello es la circular remitida en 1840 por la Intendencia General de la Real Casa y Patrimonio. Dispone que se permita a todos aquellos «artistas de reputación» que tengan interés en «sacar una copia o diseño de alguna de las pinturas u otras preciosidades» que contenían el «Real Museo de Pinturas de esa Corte, la Real Alhambra de Granada o cualquiera otra de las Reales posesiones». Debían respetar, eso sí, «las formalidades y precauciones de costumbre», lo que confirma que existía una regulación. Se les invitaba, además, a «dejar para el establecimiento una copia igual en lápiz»¹⁹. Parece que la finalidad no era todavía llevar un registro de las copias que se realizaban —eso llegaría más tarde— sino, a juzgar por el texto de la circular, ir «formando una colección o álbum que se conservará en cada Dependencia». Si esto se llevó a la práctica, no tenemos muestras de ello.

A partir de 1843 nos resulta más sencillo identificar a las personas que entraban a ver las pinturas del rey, ya que el libro de visitas más antiguo que se conserva en el Archivo del Museo del Prado data de ese año. El volumen recoge los nombres, apellidos, procedencia y profesiones de aquellos que lo visitaron entre ese año y 1846. Todos los visitantes tenían que firmar, fuese cual fuese el objeto de su entrada al establecimiento. Como veremos a continuación, la mayor parte de ellos se inscribió como copiante, estudiante o pintor. Aunque la extensión de

¹⁷ Díez, 1998, pp. 365-366.

¹⁸ Díez, 1994, t. 1, p. 323.

¹⁹ AMP, caja 350, leg. 18.03, exp. 8, doc. 4, 11-8-1840.

este artículo no hace viable una recopilación exhaustiva de estos, obsérvese que entre los nombres que aparecen en las primeras páginas del libro, varios nos resultan familiares:

Martín (?) Madrazo, Espinosa. Cura
 Eugenio Zafra, España. Copiante
 Francisco Van Halen. Pintor
 Tomás Carnicero, Madrid. Copiante
 Antonio de Quintanilla, Americano. Copiante
 Ignacio Vahlrinido (?), Mexico. Encargo de (?)
 Estevan (sic) Aparicio. Copiante
 Federico de Madrazo, Roma. Pintor
 Luis de Madrazo. Pintor
 Joaquín Espalter y Rull. Pintor
 Francisco Prats. Pintor
 Ignacio Macías. Estudiante
 Jose Casanova. Comerciante de Valencia
 Pedro Giménez de Haro. Noble, coleccionista
 Isabel Argumosa, Madrid
 Antonio M. Álvarez, nacido en el mar. Capitán General de Granada
 Remedios Chacón de Álvarez, de Antequera
 Concha Chacón de Álvarez, de Antequera
 Micaela Adán de Argumosa, Granada
 Natalia de Argumosa. Madrid
 Ricardo Bucalli, Cartagena. Cesante y copiante
 Encargado de Negocio de los Países Bajos, Hollanda
 Carson Burook (?), Estados Unidos. Agregado de la delegación
 Cayetano Sauras (?), Tolosa. Estudiante
 Martina Gurruchaga, Tolosa. Pasajero
 Juan de Alba, Méjico. Militar
 D. Melchor Tirass (?), Francia. Viajero
 Adriano Sailleite, París. Ingeniero de minas
 Luis de Benavides, Arequipa, Perú
 Juan de Ballesteros, Madrid. Director del Colegio de Sordomudos
 Luis Barroso, Cabezuela. Párroco
 J.J. Castañón, Méjico. Estudiante
 I.M^a Castañon, Méjico. Estudiante
 Joaquina Salazar, de Graleo del Prey (?)
 Vicente Camarón, Madrid. Pintor
 Luis Sicre, Limoux, Francia. “Comercio”
 Rosario Weiss, Limoux, Francia

Vizconde de G (?), Valencia. Abogado y copiante
 Eusebio de Letre, Barcelona. Pintor
 Andrés Álvarez Peña, Zafra. Militar
 Alexander (?) Hamilton, Secretario de Delegación Inglesa

Abn.	Clas.	Nombre.	Patris.	Profesion ó destino.	Domicilio.	Observaciones.
1700	2	Juan Madrazo	Espinosa	Arta	Madrid	
		Eusebio Letre	Barcelona	Copiante	Madrid	
		Fernando Van Halbe	Cataluña	Pintor	Madrid	
		Tomás Camarero	Madrid	Copiante	Madrid	
		Antonio de Santanilla	Americano	Copiante	Madrid	
		Juan Valverde	Madrid	Ingeniero	Madrid	
		Fernando Van Halbe	Urb.	Pintor	Madrid	
		Esteban Aparicio	Madrid	Copiante	Madrid	
		Fernando Prats	Mallorca	Pintor	Madrid	
		Juan Madrazo	Arta	Copiante	Madrid	
		Juan Camarero	Velencia	comerciante	Madrid	
		Antonio de Santanilla	Americano	Copiante	Madrid	
		Tomás Camarero	Madrid	Copiante	Madrid	
		Esteban Aparicio	Madrid	Copiante	Madrid	
		Juan Valverde	Urb.	Pintor	Madrid	
		Eusebio Letre	Barcelona	Copiante	Madrid	
		Antonio de Santanilla	Americano	Copiante	Madrid	
		Fernando Van Halbe	Urb.	Pintor	Madrid	
		Esteban Aparicio	Madrid	Copiante	Madrid	
		Antonio de Santanilla	Americano	Copiante	Madrid	
		Juan Valverde	Urb.	Pintor	Madrid	

Fig. 2. Primeros nombres del libro de Personas que entran diariamente en los salones de los Reales Museos de Pintura y Escultura de S. M. Años 1843 a 1846. AMNP, L. 30, leg. 113.01

Efectivamente, el hijo pequeño de José de Madrazo, un Luis de Madrazo que entonces tenía 17 años y estudiaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguió acudiendo a copiar obras del museo. Su nombre, como el de Federico de Madrazo, se repite acompañado por este en varias ocasiones. También fueron habituales ya entonces las visitas de otros hombres y mujeres que se inscribían como copiantes o como pintores, muchos de ellos personajes relevantes en el entorno artístico de la época: Esteban Aparicio,

hijo del pintor neoclásico José Aparicio; Francisco de Paula Van Halen y Gil, discípulo del primero; Rosario Weiss, quien había regresado de Burdeos hacía una década y ese mismo año sería nombrada maestra de dibujo de Isabel II y de su hermana, aficionadas a la pintura como su madre; Ricardo Bugalli, que en 1847 expone varios retratos y copias en la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad Económica de Valencia; el ilustrador y litógrafo Eusebio de Letre; el pintor y académico almeriense Francisco Prats Velasco, cuyas copias de *Las hilanderas*, *La fragua de Vulcano*, *Los borrachos* o *La Dolorosa* están documentadas²⁰; la joven Natalia de Argumosa, nieta del escultor Juan Adán, quien aparece inscrita acompañada por su madre, Micaela Adán de Argumosa, y que al año siguiente presentaría con éxito varias pinturas, posiblemente copias, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; el pintor e ilustrador Joaquín Espalter y Rull, nombrado pintor honorario de cámara por Isabel II; Eugenio Zafra, Tomás Carnicero, Antonio de Quintanilla, Vicente Camarón y Torra, etc.

Precisamente en esta década visitó España por segunda vez el escritor Prosper Mérimée, el autor del primer artículo publicado en Francia sobre el Museo del Prado²¹. Si en su primer viaje, en 1830, había hecho copias en lápiz y acuarela de las obras expuestas, en 1840 y 1845 completó un álbum de 71 dibujos, fruto de su interés por Velázquez y, en menor medida, por Murillo, Zurbarán y Alonso Cano. Otro hecho que multiplicó la producción de copias firmadas por artistas franceses en las salas del Museo Real durante esos años fue el encargo, por parte del Gobierno francés a una serie de ellos, de realizar copias al tamaño original de obras del museo con destino a museos provinciales. Igual que ocurrió con Mérimée, la mayor parte tenían a Velázquez como tarea. Paradójicamente, uno de los primeros en llegar con su caballete, el discípulo de Ingres, Armand Leleux, traía consigo una carta de recomendación de su maestro en la que este hacía énfasis en su interés por el sevillano. Paradójicamente, Leleux terminó haciendo una copia del otro sevillano del barroco español: «[...] Va a España y desearía pintar allí una copia para el Gobierno; hay tan bellos Velázquez, pintor admirable y tan poco conocido en Francia, que no dudo, querido amigo, en recomendarle a usted a este joven [...]»²², había escrito Ingres en 1846. Y de este modo explica José de Madrazo a su hijo y colega Federico que finalmente Leleux hubiese escogido copiar *Los niños de la concha* de Murillo: «[...] debió haber copiado uno de Velázquez, como los de Historia de este autor son más complicados, cree no tener bastante tiempo porque piensa volver pronto a París [...]»²³.

²⁰ En OSSORIO Y BERNARD, 1883-1884, pp. 555-556.

²¹ Se titulaba: «Les grands maîtres du Musée de Madrid», publicado en *L'Artiste*, 1831, n.º 1, pp. 73-75.

²² ÁLVAREZ LOPERA, 2006, pp. 1310-1311.

²³ Díez, 1998, p. 510.

Haremos a continuación un repaso somero por quienes sí copiarían a Velázquez por encargo entre esa década y la siguiente: Alfred André Géniole (*Las meninas*, *El príncipe Baltasar Carlos* y un tercer cuadro sin especificar); Charles Porion (*La rendición de Breda*, *Los borrachos*, *Don Gaspar de Guzmán*, *conde-duque de Olivares*, *La fragua de Vulcano* y el *Cristo crucificado* de Velázquez, una copia que, según da cuenta Dominique Lobstein, sería objeto a su vez de otras cuarenta y tres); Jean-Baptiste Guignet (tenía el encargo de pintar un tema histórico de su elección y escogió hacer siete copias de Velázquez que la administración francesa compraría en 1857); o Alexandre-Marie Colin (*Las hilanderas*, para la Escuela de Bellas Artes de París). La mayoría de estas copias se enviaron a museos provinciales en Francia.

Si ponemos de nuevo el foco en lo que ocurría en Madrid, la regente María Cristina continuaba nutriendo el museo de obras de arte de la colección real, obras que hasta ese momento habían estado en los palacios y residencias de la monarquía, donde tenía acceso a ellas. Allí podía, no solo contemplarlas, sino descolgarlas y cambiarlas de estancia a su gusto. No era extraño que pidiese que se las colocaran en un caballete cerca de una ventana para copiarlas ella misma, una actividad que siguió practicando aun cuando dejó de tener las obras tan a mano. Por este motivo, cuando en 1845 un reportero de *El Clamor Público* detectó un hueco en la pared de la galería del museo en el que solía estar la *Sagrada Familia* conocida como *La perla* de Rafael, José de Madrazo tuvo que desmentir por escrito al reportero, que lo acusaba de conspirar con agentes ingleses para vender los tesoros del museo²⁴. Como sabemos, el cuadro fue devuelto a su lugar habitual cuando la regente dio por terminada su copia. Pensando en los copiantes que acudían al edificio de Villanueva, emitió una Real Orden en 1847²⁵ (corroborada por la cuenta de gastos del mismo año), por la que decidió ordenar la construcción de tres cuartos para guardar los aparejos de los copiantes, «cuadros con colores, lienzos y otros efectos [...] siempre que las piezas que se construyan no afeen la hermosura de las galerías o algún otro punto de importancia». El objetivo era que estos enseres no estuvieran a la vista del público en las salas los días de apertura ni tampoco tuvieran que ser retirados del museo por sus dueños. Dos de esos cuartos se ubicaron al final de la galería de salas flamencas y el tercero al lado de la escalera inmediata a la rotonda de Goya, la entrada al museo²⁶.

Unos años más tarde, en 1853, todavía con José de Madrazo como director, alguien que ocuparía su puesto a finales de la década siguiente se inscribía como copista: se trata de Antonio Gisbert, quien había sido pupilo de Madrazo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sobre el futuro viaje de este

²⁴ AFINOQUÉNOVA, 2019, p. 105.

²⁵ Real Orden de 14 de febrero de 1847, AMP.

²⁶ Cuenta de gastos de 1847, AMP.

como pensionado a Roma escribe el director a Federico de Madrazo en esta carta del 19 de octubre de 1855:

«[...] Por fin se adjudicó ayer el premio de la oposición con mucho orden y buena fe, habiendo salido premiado Gisbert, por 16 votos, siendo 17 los votantes; Casado obtuvo el accesits, y la Sección de pintura, así como toda la Academia sin excepción de una sola persona, aprobó la proposición que yo hice [...] de que en virtud de tan sobresaliente oposición se propusiese al Gobierno que todos los cuadros fuesen premiados, los dos primeros con la pensión de Roma, y los otros dos comprándoles las obras pagadas cada una en diez mil reales [...]»²⁷.

Gisbert fue uno de los cien copiantes al mes que llegaba a acoger el museo en esta época, no solamente pintores extranjeros que querían conocer y difundir la colección real o estudiantes de la Academia de San Fernando; también copistas *per se*, profesionales que pintaban con pura finalidad comercial. Teniendo en cuenta la cantidad de personas que podían llegar a coincidir al mismo tiempo en las galerías, se entiende que José de Madrazo admitiera en 1856 haber tenido que mover de su sala *La rendición de Breda* para que pudiera ser copiada con la concentración que requiere, sin molestias por parte de «los que con pretexto de pintar van al Museo a hablar y a quitar el tiempo a los artistas que trabajan con aprovechamiento»²⁸.

El final de la dirección de Madrazo llegaba en marzo de 1857 con una dimisión que achacaba a las restricciones económicas y legales propuestas por la Corona. El 26 de mayo Isabel II nombró a su principal competidor, Juan Antonio de Ribera, director del Real Museo de Pintura y Escultura y primer pintor de cámara²⁹. El nuevo director firmó un reglamento en el que se detallaban las funciones y el sueldo de cada empleado con nombres y apellidos: entre los cometidos de los siete celadores de salas estaba «vigilar e impedir que por los Copiantes, ni por nadie se toque ni se infiera daño alguno a los cuadros y objetos artísticos cuyo cuidado tienen y les está encomendado»³⁰. Del 30 de julio de ese año en adelante los copiantes y el resto de las personas que visitaban el museo dejaron de firmar en el mismo libro: se instauró el *Libro de firmas de los Copiantes*³¹. Esto facilitaba en gran medida el seguimiento de la actividad y tiene su reflejo en la actualidad en los libros de Registro de Copias y Copistas.

²⁷ Díez, 1998, p. 569.

²⁸ 12 de abril de 1856. AGP, Sección Administrativa, leg. 461, carpeta 1, exp. «Real Museo de Pintura y Escultura, 1850 a 1859».

²⁹ AMP, caja 372, leg. 35.15, exp. 20.

³⁰ AMP, caja 1366, leg. 11.280, exp. 33.

³¹ AMP, caja 961, leg. 14.03.



Fig. 3. Cubierta y primera página del libro de firmas de los copiantes correspondiente a los años 1857 y 1858. AMNP, caja 961, leg. 14.03

A la muerte de Ribera, en junio de 1860 ocupó el puesto de director Federico de Madrazo. En ese año se elaboró un borrador de reglamento que desarrollaba las primeras reglas específicas para los copiantes que conservamos. El apartado «Para los copiantes» incluye los siguientes puntos:

1. Requisitos para obtener la autorización para poder copiar: una solicitud dirigida al director del museo y una certificación de capacidad y buena conducta de una persona «conocida de la corte». Si la solicitud era admitida, el conservador del museo tomaría nota del cuadro que se iba a copiar y la fecha del comienzo del trabajo.
2. Ningún cuadro podría ser copiado por más de una persona a la vez, salvo que el copiante en cuestión tuviese un permiso especial.
3. Los copiantes admitidos debían llevar caballete, sillas y demás enseres que fuesen a utilizar, marcados con su nombre. El conservador llevaría un cuaderno de registro de las entradas y salidas de estos enseres.
4. Se respetaba durante un año el cuadro elegido por el copiante. Esta legitimidad o «vez» se perdería si se faltaba ocho días consecutivos sin justificación. Si esto fuera a ocurrir, debía ser comunicado por escrito al conservador.

5. Este punto prohibía descolgar ningún cuadro para ser copiado, a no ser que el director lo aprobase por circunstancias especiales.
6. El permiso de entrada de los copiantes del museo era personal. No se permitía la entrada con ellos de ningún acompañante salvo padres, maestros o directores.
7. Se denegaba expresamente el permiso para «formar cuadrícula alguna ni tirar raya alguna sobre los cuadros». Se prohibía también «tocar tanto a estos como a los marcos». Este punto decía también que «el que bajo cualquier pretexto, como el de limpiar los cuadros para ver mejor las tintas, aplicara a los mismos agua, aceite, barniz o cualquier otra cosa, perderá desde luego la entrada particular o permiso para estudiar en este Museo, sin perjuicio de quedar sujeto a la responsabilidad que le corresponda por el daño que hubiera causado».
8. Los copiantes no estaban autorizados a abrir puertas o balcones de las salas. Tampoco a quitar barandillas protectoras. Se estipulaba que estas operaciones las realizaban los vigilantes de guardia.
9. Solo los sábados se podrían sacar las copias hechas en el museo, previo reconocimiento del jefe de restauración.
10. El conserje del museo sería el encargado de la conservación del orden interior y de hacer cumplir estas normas. Podía valerse de los celadores, porteros y guardias en caso necesario.
11. Se recomendaba «a los que concurran a copiar que guarden dentro del Museo la compostura y decoro».
12. Si cometiesen alguna falta, el conserje daría parte a la Dirección.
13. Ningún copiante ni persona de otra clase, a excepción de los empleados del establecimiento, podrían negarse a poner su nombre en el libro que se encontraba a la entrada del museo. La persona que se resistiese a cumplir con esta disposición renunciaba en el acto a penetrar en las galerías o salones de pintura, aun cuando tuviese permiso especial para ello.
14. Los enseres de los copiantes, así como las copias, lienzos y estudios que estuviesen en el establecimiento y fuesen dejados allí por descuido, olvido, enfermedad o ausencia, dejarían de poder ser reclamados en el transcurso de un año a partir del día en el que el nombre del copiante dejase de aparecer en el libro de registro.

Ponemos el cierre de esta aproximación a los albores de la actual Oficina de Copias del Museo con la publicación, en 1863, del primer reglamento para copiantes: «Reglas que para el buen orden y decoro de este Real Establecimiento deben observar los individuos que concurran a sus salas y galerías en

los días que no sean de exposición pública»³². De las 15, muy similares a las que se proponían en el borrador, nos detendremos en las que suponen alguna modificación sustancial:

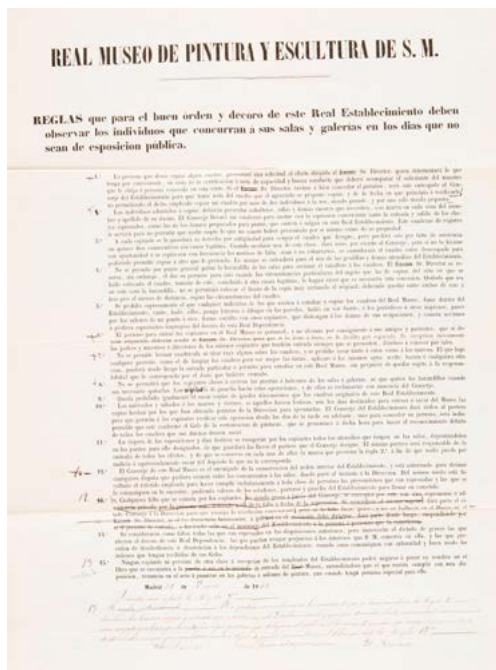


Fig. 4. Reglas para los copiantes, 1863. Archivo del Museo Nacional del Prado. AMNP, caja 359, leg. 111.01, exp. 5

- No se permite, «por punto general» quitar la barandilla de las salas para arimar el caballete a los cuadros. El director se reserva la posibilidad de dar su permiso para hacerlo «cuando las circunstancias particulares del sujeto que ha de copiar, del sitio en el que se halle colocado el cuadro, tamaño de este [...] u otra causa legítima le hagan creer que es necesaria esta concesión». En esos casos, una vez retirada la barandilla, la distancia a la que debían situarse los copiantes con respecto a los originales era de uno a tres pies, según las circunstancias del cuadro.
- El tamaño de las copias que salgan del museo a partir de ese momento no puede ser igual al del original: «Queda prohibido igualmente el sacar copias de iguales dimensiones que los cuadros originales de este Real Establecimiento».

³² AMP, caja 359, leg. 111.01, exp. 5.

- Se amplía el tiempo que puede faltar el copista de ocho a quince días. También se indica que se guardará su derecho por antigüedad, sin especificar el tiempo.
- Se prohíbe «expresamente el que cualquier individuo» de los que asistan a estudiar y copiar los cuadros del Real Museo fume, cante, baile, silbe, ponga letreros o dibujos en las paredes, hable «en voz fuerte» o lea periódicos u otros impresos, pasee «por los salones de un punto a otro», forme «corrillo con otros copiantes», que distraiga a los demás de sus ocupaciones y, por último, que cometa acciones o profiera «expresiones impropias del decoro de la Real Dependencia».
- Por primera vez, se prohíbe «sacar copias de iguales dimensiones que los cuadros originales» del museo. Es la primera constancia escrita que tenemos de esta medida, de la precaución por diferenciar entre copia y réplica.
- Se designan los miércoles y sábados (o martes y viernes si aquellos fuesen festivos) para sacar las copias del museo. Se hará a partir de las dos de la tarde. Las vísperas de exposiciones y días festivos los copiantes debían recoger todos los utensilios que tuviesen en las salas (recordemos que el museo estaba cerrado mientras pintaban, así que estaban literalmente en una especie de estudio compartido esos días, con la libertad –relativa– que eso conllevaba). Los depositarán en los puntos designados para ellos de los que hemos hablado más arriba, estancias cerradas con llave por el portero, que estaba a las órdenes del conserje. El mismo portero era el responsable de la custodia de los enseres de los copiantes y de que se conservase en ellos «la marca que proviene de la regla 2»³³, a fin de que nadie pudiese, por malicia o equivocadamente, sacar del depósito las propiedades de otro pintor.

Conviene apuntar que estas normas no se aplicaron a la madre de Isabel II, la regente María Cristina, de quien no consta que acudiese a copiar obras al Prado. Ciertos cuadros seleccionados siguieron viajando a palacio, como ocurrió en 1861 con el número de inventario 103, un Murillo –el actual P977, *La Dolorosa*–, obra que volvería al museo el 17 de julio, después de ser copiada por ella³⁴.

Federico de Madrazo se mantendría en la dirección hasta la Revolución liberal de 1868, año en el que le sucedió Antonio Gisbert. El nuevo Gobierno traería también la fusión de nuestro museo con el Museo Nacional de Pinturas, llamado Museo de la Trinidad. Los libros de copiantes continuaron rellenándose con nombres como los de Franz von Lenbach y Ernst von Liphart, que aparecen

³³ «Los individuos admitidos a copiar, deberán presentar caballetes, sillas y demás enseres que necesiten, con marca en cada cosa del nombre y apellido de su dueño».

³⁴ Minuta de oficio de Federico de Madrazo al intendente general de la Real Casa por el que le informa de la devolución del cuadro número 130 al Real Establecimiento, después de su copia por la reina Cristina. AMP, caja 367, leg. 18.10, exp. 2, doc. 9.

anotados el 1 de octubre de 1867, o Gustave Courbet, inscrito el 4 de septiembre de 1868, para los que pintar en las salas del museo era un factor fundamental de su formación. De 1869 nos llega el primer libro de registro en el que aparecen listados los títulos de las obras que se copiaban. A partir del 1 de julio de ese año se consigna la siguiente información: día de entrada; apellidos y nombres del autor de la copia; número de copia; alto y ancho de esta; número del cuadro (este número de registro es un campo que, salvo contadas excepciones, aparece todavía sin rellenar); «Lo que representa», esto es, el título de la obra que se copiaba; y por último el día de salida.

En las décadas en las que vinieron, el Prado fue cada vez más un museo de pintores. Pronto llegarían muchos más estudiantes y artistas extranjeros: Mary Cassatt, William Merritt Chase y John Singer Sargent, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Giovanni Boldini; y españoles: Francisco Pradilla, los hermanos Daniel y Germán Zuloaga, Eugenio Oliva, José Teixidor, Ricardo de Madrazo, Miguel Aguirre y Rodríguez, Dióscoro Puebla, Emiliano Godoy y un largo etcétera de copiantes –sería injusto llamarles copistas porque no lo eran– que pedían instalar sus caballetes delante de los maestros: aprender de ellos, medirse con ellos. Antes de fin de siglo, en las salas del museo se pintaban más de mil cien copias al año³⁵. Desde la Dirección se facilitó el que pudiesen hacerlo –llegó a habilitarse una sala a la que se trasladaban los cuadros que, por estar colgados a mucha altura o con malas condiciones de luz, no podían ser estudiados–, pero también se puso cada vez más atención en que las normas que atañían a la actividad de la copia garantizaran la seguridad de las obras originales.

³⁵ AMP, Libro de copiantes 1887-1895, L 3, leg. 14.09.

¿Arde el Prado? Doscientos años de conservación preventiva en el museo*

MARTA HERNÁNDEZ AZCUTIA
Jefa de Servicio de Colección Permanente
Museo Nacional del Prado

RESUMEN: El fuego, el agua o el mismo ser humano han sometido a las colecciones del Museo Nacional del Prado durante toda su historia a riesgos de deterioro y pérdida, similares a los que acechan con carácter general a todos los bienes culturales. Durante la celebración de nuestro bicentenario reflexionamos sobre las medidas que se fueron adoptando, con carácter preventivo, para neutralizar los riesgos y minimizar los posibles daños sobre este patrimonio universal.

PALABRAS CLAVE: Conservación preventiva, museografía, agentes de deterioro, minimización de riesgos.

ABSTRACT: Fire, water or the human being himself have subjected the collections of the Prado Museum throughout its history to risks of deterioration and loss, similar to those that stalk all cultural property in general. During the celebration of our Bicentennial, we reflect on the measures that have been adopted, on a preventive basis, to neutralize the risks and minimize possible damage to this universal heritage.

KEYWORDS: Preventive conservation, museography, agents of deterioration, risks minimization.

En sus dos siglos de existencia, las colecciones del Museo del Prado han estado expuestas a distintos agentes de deterioro¹ que han puesto en riesgo la integridad de un patrimonio universal único. Los que nos precedieron desde 1819, fecha de inauguración del museo, forman los eslabones de una cadena que llega hasta nuestros días y que tiene como alta misión minimizar esos riesgos con una buena praxis que consiste en la identificación de situaciones de peligro, anticipándose a las mismas y proporcionando medidas de protección para evitar daños previsibles. Todos ellos practicaron la conservación preventiva, sin ser conscientes de ello, incluso antes de su implantación como disciplina museística.

El periodista Mariano de Cavia escribió en 1891 un artículo de prensa² que pretendía espolear la conciencia colectiva y poner en tela de juicio las deficiencias del museo. La excelente y bien intencionada broma de un incendio³ convulsionó a España y obligó a prestar atención a la situación del momento, en que familias enteras «acampaban» en las buhardillas del edificio utilizando cocinas, chimeneas y quién sabe si hasta pólvora. El arraigo social del museo quedó patente y el entonces director pidió a la prensa de la época la publicación de una nota aclaratoria sobre el pequeño conato de incendio provocado por unos trapos impregnados en aceite depositados en un recogedor de madera. Argumentó que la vigilancia en el museo era exhaustiva y que quedaba constancia de las rondas que se realizaban en las salas para la inspección de todos los fuegos encendidos en el edificio⁴.

El fuego, por su carácter destructor, ha sido tratado obsesivamente durante toda la historia del museo, pero no fue este el único agente de riesgo que los sucesivos responsables del Prado tuvieron que controlar.

*Agradezco a Polina Pavlova Todorova su infatigable labor de recopilación de documentación para este artículo durante su estancia en el MNP como adjudicataria de una beca del programa FormARTE (2018), financiada con fondos del Ministerio de Cultura y Deporte. Sin ella, esta publicación no habría sido posible. Asimismo, de la misma beca disfrutó Monse Pis Marcos en 2014, quien buceó en los archivos para localizar información sobre avatares y percances que sufrió la colección del museo a lo largo de la historia. También quiero mencionar la ayuda prestada por Yolanda Cardito y Teresa Prieto, cuya generosidad y buen hacer han sido determinantes en la elaboración de este trabajo.

¹ Para la redacción de este texto he seguido, de manera orientativa, la propuesta de clasificación de agentes de deterioro contemplada en *A Guide to Risk Management of Cultural Heritage*, publicado conjuntamente por el Instituto Canadiense de Conservación y el ICCROM.

² Mariano de Cavia con su titular «*La catástrofe de anoche: España está de luto. Incendio en el Museo de Pinturas*» describe en *El Liberal* de 25 de noviembre de 1891 el pavoroso incendio ficticio.

³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977, p. 35. Así se refiere Pérez Sánchez, antiguo director del museo, al artículo de Mariano de Cavia.

⁴ El director del museo, enfadado, solicita a la prensa la publicación de una nota en la que describe la organización del servicio de seguridad y el carácter exhaustivo de la requisa que obligaba a marcar siete veces en cada reloj de control el recorrido del personal de vigilancia. Recibieron estas notas, al menos, *El Imparcial*, *El Globo* y *El Liberal*.

En el siglo XVIII, cuando el edificio estaba en fase de proyecto, el arquitecto Juan de Villanueva previó soluciones técnicas para desviar las aguas que caían en pendiente desde el este y ejecutó una sólida fábrica de granito. Durante el siglo XIX, se adoptaron medidas preventivas efectivas contra el fuego. En el siglo XX, un Patronato con vocación internacional, directores y subdirectores con un interés en cuestiones técnicas sin precedentes⁵ y una indudable presión por parte de instituciones afines extranjeras y visitantes exigentes provocaron una lenta implantación de prácticas y recursos que mejoraron la conservación de los bienes custodiados, y modernizaron el Prado.

En la actualidad, los recursos materiales y humanos disponibles son más numerosos y están más tecnificados que nunca. La conservación preventiva se entiende como una tarea colectiva en la que todo el personal está implicado.

La documentación que deja constancia de estos esfuerzos es numerosa pero poco conocida. Con este artículo nos proponemos realizar un breve recorrido por los doscientos años de conservación preventiva en el Museo del Prado, coincidiendo en celebrar con alegría un bicentenario en el que su colección permanente luce íntegra, esencial y en el mejor estado posible como resultado de una labor callada, consciente y persistente a lo largo del tiempo.

Con el fin de estructurar los contenidos de la forma más clara posible, agruparemos los hitos históricos en apartados que denominaremos como los distintos agentes de riesgo que han comprometido la integridad de la colección.

1. FUERZAS FÍSICAS

Las fuerzas físicas que, por impacto o vibración, pudieron afectar a la colección tuvieron su origen en causas naturales o humanas.

En 1841, los disparos del vecino cuartel de Artillería, en honor del cumpleaños de la reina, rompieron varios cristales e hicieron caer algún cuadro. En 1858, tras nuevas roturas, se solicitó que se trasladasen las salvas a otro sitio⁶.

En ocasiones, el riesgo no fue directo sino por proximidad. Por ejemplo, en 1843, el director del museo, José de Madrazo, detectó un peligro gravísimo y solicitó a otro establecimiento la retirada de la gran cantidad de pólvora que se estaba almacenando en el vecino cuartel de Artillería⁷. Alegaba que el impacto de los daños sería aún más grave que en una construcción de entramado, dado que, en un edificio construido con arcos y bóvedas, el des-

⁵ Sánchez Cantón formó parte del Comité de Dirección de la Oficina Internacional de Museos, cuya reunión de 1934, celebrada en Madrid, supuso un hito en la renovación museográfica de los museos europeos. Ver GARCÍA BASCÓN, 2017.

⁶ AMP, caja 350, leg. 18.30, exp. 22, doc. 4.

⁷ AMP, caja 1366, leg. 11280, exp. 13001.

quiciamiento de sus claves provocado por una temida explosión provocaría el hundimiento del conjunto.

Otras amenazas no pudieron ser previstas, como el ciclón que, a su paso por Madrid el 12 de mayo de 1886, derribó parte de la fachada del Casón del Buen Retiro, dañándola gravemente. Afortunadamente, aunque destruyó incontables cristales, ventanas y tragaluces, no llegó a afectar a las colecciones por la rápida respuesta organizada desde el interior.



Fig. 1. Jean Laurent y Minier, *Vista occidental del Casón del Buen Retiro tras el paso del ciclón*, 1886. MNP HF-813

En el día a día del Prado, siempre se adoptaron medidas para evitar daños involuntarios mientras se realizaban obras en el museo, uno de los momentos más críticos en que se generan numerosas situaciones de riesgo.

Durante la ejecución de su último y más ambicioso proyecto de ampliación (2001-2007), el museo permaneció abierto al público con el establecimiento de las medidas preventivas necesarias para permitir la convivencia de visitantes y obras arquitectónicas, sin riesgos para la colección. Se planificaron cuidadosamente las retiradas de piezas por fases y se protegieron *in situ* para evitar los posibles daños derivados del uso de maquinaria pesada. Las obras, que hoy mejoran notablemente la circulación de los bienes culturales entre las distintas plantas, finalizaron sin incidentes reseñables.

La minimización de riesgos durante el transporte y la exhibición de piezas ha sufrido una evolución positiva notable, desde los carros utilizados en el siglo XIX hasta los sofisticados embalajes y soportes diseñados a medida en el siglo XXI para piezas extremadamente delicadas como la magnífica escultura helenística *Demetrio Poliorcetes* (E-99).

Para la manipulación e instalación de obras de arte se emplearon tradicionalmente «mozos de cuerda»⁸ que izaban los cuadros hasta sus posiciones en altura, ayudándose presumiblemente de las barras de hierro que se disponían en la parte superior de las salas de exposiciones. Hoy en día, el museo cuenta con un equipo estable para la manipulación de obras de arte denominado «Brigada». Su especialización y equipamiento le permite realizar movimientos en sala contrarreloj⁹ con gran precisión.

En las salas se utilizan sistemas combinados de colgadores, pletinas con hembrillas y durmientes de tecnología japonesa que ofrecen la máxima seguridad para la instalación de piezas de la colección. En las áreas de reserva, paneles de almacenamiento compacto se deslizan suavemente sobre barras de acero.

2. ACTOS ANTISOCIALES

El delicado equilibrio entre conservación y acceso público obligó a la implantación progresiva de medidas para impedir que los visitantes pudieran convertirse en agentes de riesgo para la colección.

El museo abría sus puertas en 1819 solo los miércoles y con el exterior protegido con militares guarecidos en garitas, sirviendo a la Real Casa. El comandante del cuerpo de guardia estaba obligado a prestar refuerzo para la protección de las pinturas con centinelas¹⁰. El acceso principal todavía conserva las robustas

⁸ RAE: «mozo que se ponía en los lugares públicos con un cordel al hombro a fin de que cualquiera pudiera contratarlo para llevar cosas de carga o para hacer algún mandado».

⁹ El museo abre todos los días de la semana; las remodelaciones siempre han de finalizar antes de las 10:00, hora de apertura al público.

¹⁰ AMP, caja 357, leg. 18.01, exp. 3. doc. 2. Esta práctica se recoge expresamente en el reglamento de 1828 y el refuerzo se prestaba a petición del conserje.

puertas de pino macizo y la preciosa cerradura metálica que oculta, en su cara interior, un pequeño rótulo: «REINANDO FERNANDO VII E ISABEL DE BRAGANZA AÑO DE 1818». Es, por tanto, la instalación de puertas con un curioso sistema de seguridad en el que cada bocallave tiene la forma de un número o símbolo, la primera barrera de seguridad para mantener a salvo los tesoros artísticos de la colección real desde antes incluso de su inauguración.



Fig. 2. Cerradura del acceso principal (interior de la puerta de Goya alta) con pequeña cartela en el centro en la que se menciona al rey Fernando VII y a su esposa Isabel de Braganza. Se instaló unos meses antes de la muerte de esta última, coincidiendo, probablemente, con la entrada de los primeros cuadros en el edificio [foto de la autora, 2019]

Una vez franqueado el acceso al edificio, la seguridad quedaba en manos del conserje, figura poderosa y multifuncional, y de los vigilantes, que fueron aumentando en número a lo largo del tiempo.

Casi desde un primer momento, se instalaron barandillas perimetrales fijas en las salas para evitar los riesgos derivados de la proximidad de visitantes y copistas. Esta separación física se eliminó durante contados periodos y cambió de forma y aspecto¹¹. También sabemos de la existencia de una mesa de pino con agujeros, en la rotonda alta de Goya, para la recogida de los bastones de los visitantes¹².

Desde 1900, se protegieron con rejas las ventanas de la planta baja¹³ como refuerzo para evitar intrusiones no controladas.

A lo largo de su historia, el museo ha sufrido robos de obras pictóricas, de copias de cuadros¹⁴ o de materiales constructivos de valor (vidrios y plomo).

Excepto en contadas ocasiones, debido a la gravedad de los hechos, los robos en el museo han tenido una escasa entidad y mínima proyección mediática. Sin embargo, conservamos documentación que registra este tipo de hechos delictivos, al menos desde 1842, año en que tuvo lugar el recorte con cortaplumas y robo posterior del rostro de *La diosa Flora* de Maratti (P-5267)¹⁵. Existieron otras sustracciones de bienes como la del cuadro florentino de piedras duras *La oración en el huerto* (O-508) en 1930, que fue recuperado con inmediatez¹⁶, o la de *Los animales* de van Kessel (P-1554), que hoy sigue sin recobrase¹⁷. En ocasiones, la osadía al ladrón le salió cara, como el caso del joven de 18 años que pretendió, en 1971, robar *Las majas* de Goya y pedir un rescate por ellas¹⁸.

El robo del Tesoro del Delfín, la colección de artes decorativas más valiosa del museo, constituyó un episodio fundamental en nuestra historia negra que se llevó por delante al director, al subdirector y a varios miembros del Patronato ante

¹¹ Por ejemplo, al menos en el período entre 1930 y 1977, para proteger *Las meninas* se utilizaron soportes de madera torneados unidos entre sí con gruesos cordones de algodón; en 1987 se empleó una barrera fija metálica que se encastraba en la pared y fue descartada al poco tiempo (tal vez por el riesgo que suponían los extremos de los soportes de metal para los visitantes). Desde los años ochenta, se utilizan de manera continuada los mismos pivotes latonados con lastres de plomo, pero el cordón de algodón torsionado fue sustituido en 2014 por cordón elástico de polipropileno trenzado con alma de látex, para aligerar su apariencia.

¹² AMP, caja 1367, leg. 11401, exp. 8001. Desde 1828 el Reglamento preveía la recogida de bastones: AMP, caja 357, leg. 18.01, exp. 3, doc. 1.

¹³ AMP, caja 268, leg. 34.03, exp. 2.

¹⁴ En 1846 desaparece una copia de *La perla* de Rafael, que José Bonilla estaba pintando para el embajador de Portugal. AMP, caja 915, leg. 35.01, exp. 57 y caja 351, leg. 18.05, exp. 12, doc. 1.

¹⁵ AMP, caja 350, leg. 18.03, exp. 27, doc. 4.

¹⁶ AMP, caja 930, leg. 11215, exp. 36.

¹⁷ AMP, caja 228, exp. 6.

¹⁸ AMP, caja 364, leg. 11213, exp. 13. En el bolsillo del ladrón, muerto tras precipitarse al vacío, apareció una nota exigiendo el pago del rescate.

la exigencia pública de responsabilidades. La investigación policial fue exhaustiva y aplicó técnicas muy novedosas en la España de 1918, como los análisis dactilográficos para la identificación de los autores que, desgraciadamente, contaron con colaboración interna. Desde entonces, la seguridad de esta colección fue el criterio prioritario que determinó sus sucesivos montajes museográficos. El de los años ochenta, anterior al actual, concibió la sala como una cámara acorazada con multitud de urnas blindadas transparentes que disponían de un sistema de cerraduras múltiples encadenadas. La museografía actual (2018) consiste básicamente en una gran vitrina curva de cuarenta metros de longitud que cuenta con vidrios de alta seguridad y un enorme despliegue de dispositivos nunca vistos que garantizan la inviolabilidad del contenedor.

En cuanto a los conflictos bélicos, el más significativo fue la Guerra Civil Española, magníficamente estudiado en el catálogo de la exposición temporal *Arte protegido*¹⁹, que supuso la movilización de un gran número de recursos preventivos para evitar daños sobre las colecciones²⁰. El principal bombardeo del museo con bombas incendiarias tuvo lugar el 16 de noviembre de 1936 y, en último término, fue el detonante para la evacuación sucesiva de buena parte de las colecciones a Valencia y a Ginebra (Suiza).

La protección y traslado de las colecciones, perfectamente planificada en un momento inicial desde un punto de vista técnico, fue difundida en París por Josep Renau, entonces director general de Bellas Artes²¹, y sirvió de magnífico modelo para el Musée du Louvre, que aplicó las soluciones españolas en su proyecto para la protección y evacuación de sus obras más valiosas durante la Segunda Guerra Mundial²². En otros lugares de Europa lejanos, como por ejemplo en el Museo Nacional de Estocolmo (Suecia)²³, se extendió la necesidad de prever sitios especialmente protegidos para almacenar las colecciones ante el posible desencadenamiento de un conflicto armado.

En 1981, la llegada del *Guernica* desde Nueva York para ser expuesto en el Casón, supuso un complejo trabajo de planificación²⁴ que contempló distintos

¹⁹ ARGERICH y ARA, 2003.

²⁰ DÁVILA BUITRÓN, 2018, p. 175. El uso de sacos terreros y estructuras de madera para la protección *in situ* de bienes frágiles y difíciles de transportar por su gran peso fue generalizado no solo en el Museo del Prado sino en otras instituciones culturales como el Museo Arqueológico Nacional.

²¹ BRUQUETAS GALÁN, 2003, pp. 210-220.

²² La experiencia liderada por Jacques Jaujard, director de los museos nacionales de Francia y director del Musée du Louvre durante la Segunda Guerra Mundial, se recoge en una interesante película-ensayo: *Francofonía* (2015) de Aleksandr Sokurov, y en un documental: *Cómo el ilustre y desconocido Jacques Jaujard salvó el Louvre* (2015).

²³ SAAVEDRA ARIAS, 2017, p. 262.

²⁴ AHN, FC-M^o CULTURA, 7, N.56. Fotocopia de un informe de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas sobre el Casón del Buen Retiro y su adaptación para albergar el *Guernica*.

aspectos, como el estudio de la circulación de visitantes o la seguridad frente a actos vandálicos. Se instaló una urna de vidrio triple «antidisturbio» de 15 mm de espesor²⁵, cuya configuración vino determinada por el tamaño máximo de fabricación de cada lámina de vidrio, menor que las dimensiones del cuadro.

En 1988²⁶, las medidas de seguridad que el museo tenía implantadas eran múltiples y daban respuesta, entre otras amenazas, a avisos de bomba realizados por «ganans de fastidiar»²⁷. La enumeración comprende: alarmas volumétricas (infrarrojo y ultrasonido), detectores iónicos (de humo), vigilantes armados, alarmas manuales, interfonos para avisar de la necesidad de desalojo en caso de disparo de gases de extinción de incendios (halón), sensores conectados a los ordenadores de consola y circuito cerrado de TV. Dos años antes, este director sufrió un *annus horribilis* cuando *El cardenal* de Rafael y otros cuadros fueron vandalizados por un «loco»²⁸.

Cuando vandalismo y fuego se unen, generan un cóctel explosivo. La quema intencionada de la puerta de Murillo, de la que fue acusado un vigilante, o el incendio de las sombrillas que protegen del sol a los visitantes junto a las taquillas, por hinchas de un equipo local (10 de mayo de 2012), son ejemplos de ello.

Hoy en día, la seguridad en el museo se caracteriza por una numerosa plantilla de vigilantes de sala que se encarga de la protección del museo en horario de apertura al público y también durante la noche. El control meticuloso de los visitantes en los accesos es efectuado por vigilantes de seguridad privada. La diferencia con respecto a otras instituciones museísticas viene marcada por la existencia de una brigada operativa de la Policía Nacional destinada específicamente al museo. Sin su conocimiento, presencia y autorización, ninguna puerta del museo puede abrirse.

El reto para el futuro consiste en gestionar racionalmente el uso del edificio y de su colección para evitar que la sobreexplotación, como tendencia generalizada en un mundo globalizado, pueda provocar daños irreversibles.

3. FUEGO

Evitar el riesgo de fuego fue una obsesión recurrente entre los responsables del museo y la ciudadanía. El artículo de Mariano de Cavia de 1891²⁹, mencio-

²⁵ AHN, FC-M°_CULTURA, 8, N.26. Proyecto de acondicionamiento de la planta baja del Casón del Buen Retiro. Del proyecto fueron autores José Luis Picardo y José María García de Paredes, contando con el asesoramiento artístico de José María Losada.

²⁶ Suplementos 4. 28 de julio de 1988. Archivo TVE. Entrevista al director Alfonso Pérez Sánchez.

²⁷ Ya en 1935 había existido un antecedente de terrorismo con el depósito de una bomba, que no llegó a estallar, en la sala de Tiziano. AMP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 1.

²⁸ «Cinco cuadros punzados por un desequilibrado», *ABC*, Madrid, 18 de marzo de 1986, p. 43.

²⁹ Véase nota 2.

nado en la introducción de este texto, desencadenó una reacción sostenida en el tiempo para minimizar este riesgo. Sin embargo, ya se habían aplicado medidas sistemáticas con anterioridad, como la instalación de un sistema de pararrayos³⁰ y su mejora en 1884³¹; y, en su proyecto de 1785, el mismísimo arquitecto Villanueva había descartado el uso de pilares de madera, utilizando la piedra y el ladrillo macizo como materiales constructivos, excepto para la cubierta, imposible de resolver en la época sin el empleo estructural de la madera. En 1861, ya se contempló la posibilidad de instalar bocas de riego en el perímetro del museo³² y años después se construyó un pabellón exterior para dar servicio al combate de incendios, del que partían las tuberías que alimentaban las mangueras³³. En 1882 se instaló un sistema de avisadores eléctricos³⁴.

Aparte del agua como agente extintor, se emplearon dispositivos de extinción portátiles como ampollas antifuego y diversos tipos de extintores de mano cada vez más efectivos³⁵.

La necesidad de eliminación de la cubierta combustible mencionada determinó la redacción del proyecto de construcción de una nueva, que fue concebido como una actuación global por fases: planteaba el uso de hierro en lugar de madera³⁶, se estudiaba el traslado y almacenamiento provisional de las pinturas³⁷ y preveía la contratación de personal para colgar y descolgar cuadros³⁸.

La memoria para la construcción de una cubierta incombustible de Fernando Arbós, arquitecto del museo, fechada en 1897, recoge en un preámbulo magistral las medidas integrales dirigidas a la eliminación radical de la cubierta combustible que sería vendida como material reciclado. Proponía tres medidas complementarias indispensables: la construcción de pabellones exteriores para trasladar las viviendas de los empleados y el taller de carpintería, la sustitución del sistema de calefacción sacando del edificio chimeneas y calderas y, por últi-

³⁰ AHN, DIVERSOS COLECCIONES, 8, N.714. El director, José de Madrazo, le expresa al profesor Masarnau su satisfacción por la instalación, el 10 de octubre de 1844.

³¹ AMP, caja 412, leg. 34.08, exp. 15.

³² AMP, caja 367, leg. 18.10, exp. 2, doc. 11.

³³ AMP, caja 414, leg. 34.20, exp. 12.

³⁴ AMP, caja 412, leg. 34.08, exp. 9.

³⁵ Las ampollas antifuego se lanzaban a la base de las llamas y el tetracloruro de carbono, que era su agente extintor, sofocaba el incendio. Fueron prohibidas por su toxicidad. Los extintores Kustos se hicieron muy populares en Madrid, por la publicidad que protagonizó la propia empresaria responsable de la marca y por el éxito en concursos de extinción de fuego que se celebraban en una capital en la que los incendios y su propagación eran, lamentablemente, frecuentes. En 1918 se recoge información sobre estos extintores y sobre los Minimax en AMP, caja 268, leg. 34.12, exp. 5.

³⁶ AMP, caja 414, leg. 34.20, exp. 1.

³⁷ AMP, caja 416, leg. 34.26, exp. 2.

³⁸ AMP, caja 268, leg. 34.03, exp. 4.

mo, el cambio de la madera por metal en las cubiertas³⁹. Todo ello se haría «sin alterar el hermoso aspecto exterior del edificio». En el pliego de prescripciones técnicas que acompaña a la memoria, se prohibía fumar y utilizar sustancias combustibles de cualquier tipo a los obreros⁴⁰.

Hasta que la sustitución total de las cubiertas de madera pudiera ejecutarse, el arquitecto Pedro Muguruza propuso la construcción de una bóveda de hormigón armado incombustible bajo los encamonados de madera y la futura cubierta metálica de toda la galería principal a modo de aislamiento para evitar daños en caso de incendio⁴¹, obra que se acometió en 1927 y que se respetó tras la reforma total de cubiertas en los años noventa del siglo xx. En un recorrido solo permitido al personal de mantenimiento, todavía hoy puede visitarse la parte oculta de estas bóvedas y cúpulas.

En cuanto a los recursos humanos para el combate del fuego, la historia da cuenta del trato privilegiado del que gozó el museo. En el siglo xix, el Prado solicitó y le fue concedida la incorporación de un retén propio con sus herramientas y equipos⁴².

La realización de simulacros cada uno o dos meses se repetía, al menos, desde 1893, con el material adquirido dieciséis años antes con la finalidad de evitar que se deteriorase y comprobar su buen funcionamiento⁴³.

El establecimiento de un retén de bomberos en el museo fue una solución a imitar por instituciones vecinas como el Museo Arqueológico Nacional⁴⁴ que, en situación de inminente peligro durante la Guerra Civil Española, solicitó la creación de un retén permanente propio.

En 1942 tuvo lugar un hecho poco conocido y ciertamente paradójico si recordamos los bombardeos de la aviación durante la Guerra Civil con bombas incendiarias dirigidas a quemar las armaduras de madera de los edificios atacados en la ciudad de Madrid: el general Francisco Franco⁴⁵ inició una campaña sistemática⁴⁶ de refor-

³⁹ AMP, caja 1427, leg. 34.01.59, exp. 1.

⁴⁰ AMP, caja 1427, leg. 34.01.59, exp. 3.

⁴¹ MOLEÓN GAVILANES, 2011, p. 118.

⁴² AMP, caja 268, leg. 34-12, exp. 4. La primera noticia, en el Archivo del museo, de la existencia de un retén propio data de 1897, aunque desde años antes sabemos que se trabajó para conseguirlo. Creemos que la documentación conservada en el Archivo Histórico del Cuerpo de Bomberos de Madrid, cuyo proceso de ordenación, catalogación y puesta en valor se está promoviendo en estos momentos, ayudará notablemente a reconstruir la historia de este retén.

⁴³ AMP, caja 415, leg. 3423, exp. 10.

⁴⁴ DÁVILA BUITRÓN, 2018, p. 174.

⁴⁵ Se conserva en el Archivo Digital del museo la imagen fotográfica de una placa que conmemora la inauguración de la primera sala reformada con materiales incombustibles y permite constatar la voluntad de Franco de continuar sistemáticamente con la eliminación de materiales combustibles de las salas de la colección permanente del museo.

⁴⁶ En el *Correo de Andalucía* de 12 de septiembre de 1960 se denomina «Plan de incombust-

ma de los espacios expositivos del museo seleccionando e instalando únicamente materiales incombustibles. Veinte años después, en 1962, concluyó esta iniciativa⁴⁷ y, hasta el día de hoy, el museo ha respetado este principio básico de la conservación preventiva sin proponer la introducción de maderas o productos derivados en paramentos, pavimentos o estructuras de las salas permanentes del museo⁴⁸.



Fig. 3. Placa inaugural del «Plan de incombustibilidad» del jefe de Estado, Francisco Franco (26 de diciembre de 1942). MNP AF-300123 [foto: Manso y Olivares, 1982]

Constituye un capítulo aparte la instalación de capillas ardientes de personajes destacados en la rotonda baja de Goya, denominada «cripta». Como refleja magníficamente en su artículo monográfico *Afinoguénova*:

tibilidad» a esta iniciativa de Franco. Recoge la inauguración de siete nuevas salas en las que los pavimentos y zócalos de madera son sustituidos por otros de mármol. En el diario *Arriba* de 7 de diciembre de 1960 también se menciona la incorporación de «tejido ininflamable a fin de evitar posibles incendios». Podemos considerar esta campaña quizás como la primera que convierte la conservación preventiva de un museo en una cuestión de Estado. Ambos recortes de prensa se encuentran en AMP, caja 4016, exp. 20_1.

⁴⁷ La discutida asociación entre arte y propaganda se refleja en iniciativas mediáticas como esta.

⁴⁸ La primera instalación de pavimentos de madera en el Real Museo (de plátano y álamo negro procedente del Real Sitio de Aranjuez) fue aprobada por Real Orden en 1851, reinando Isabel II. Véase AMP, caja 352, leg. 18.06, exp. 14, doc. 4.

«entre el entierro de Madrazo, cuyo cadáver estaba rodeado de centenares de cirios, y el de Beruete, durante el cual no se encendió ninguna vela, el respeto hacia la seguridad del edificio y de la colección aumentó notablemente»⁴⁹.

La exhibición del cuerpo insepulto de distintos directores del museo tuvo lugar, al menos, hasta 1960 en que, en un féretro rodeado de cirios (y atentamente vigilado por celadores apostados a sus flancos), se mostró el cadáver de Fernando Álvarez de Sotomayor, pintor y director del museo tanto durante la República como durante la Dictadura, hasta su muerte⁵⁰.

Hoy, todos los espacios con colección cuentan con sistemas de detección y extinción de incendios. El personal, integrado en equipos de intervención siguiendo los principios del Plan de Autoprotección, cumple las funciones asignadas para el combate de incendios e interviene en simulacros y planes de formación que se celebran, al menos, una vez al año.

4. AGUA

El agua, en todas sus formas (natural o conducida), constituye el agente de riesgo común más dañino. Multitud de fenómenos meteorológicos adversos y averías han afectado tradicionalmente al edificio y a sus colecciones.

En 1897, en su memoria para la reforma de cubiertas⁵¹, Arbós mostró su preocupación por las reiteradas goteras asociadas a la revisión de las mangas y bocas ubicadas en las cubiertas del edificio y destinadas a evitar daños por un posible incendio en las armaduras de madera ubicadas bajo la teja árabe. No es extraño que un agente extintor, teóricamente inocuo, acabe suponiendo un riesgo para la colección. En el mismo documento se menciona la inexistencia de conducciones de aguas pluviales en el edificio de Villanueva y se aconseja la instalación de bajantes mediante rozas, por el riesgo que supondría una lluvia torrencial o un atasco en una tubería oculta.

El mismo arquitecto también tenía prevista la retirada preventiva de obras de arte para impedir daños provocados por la lluvia durante la ejecución de las obras de cubierta. Después de descartar un deseable vaciado completo de la colección, sugirió dividir el trabajo en secciones que permitieran tener abierto el establecimiento manteniendo expuestas las obras principales y trasladándolas a otras zonas del edificio según avanzaran las obras.

⁴⁹ AFINOQUÉNOVA, 2013.

⁵⁰ AMP, caja 4016, exp. 20-1. Recorte del periódico *Madrid* de 18 de marzo de 1960.

⁵¹ AMP, caja, 1427, leg. 34.01.59, exp. 1. Véase apartado «3. Fuego».

Las goteras en la sala de *Las meninas*, en 1993, provocaron la dimisión del director Felipe Garín⁵².

En 2013, el sistema eléctrico y su control de alarmas por cortocircuito permitieron localizar la entrada de agua en almacenes de pintura a través de los conductos de evacuación de gases de extinción. En consecuencia, se limitó considerablemente el alcance de los daños⁵³.

En la ampliación del edificio de Jerónimos en 2007, el proyecto ya contempla medidas de minimización de riesgo derivadas de la proyección de agua a presión sobre las colecciones en caso de siniestro y, en consecuencia, las bocas de incendio equipadas se ubicaron siempre en proximidad pero en el exterior de los espacios que custodian colecciones.

Los recientes proyectos arquitectónicos del Casón del Buen Retiro y Jerónimos incorporan soluciones para el control de las aguas subterráneas (trazado de atarjea⁵⁴ y pantalla de hormigón en subsuelo, respectivamente).

Hoy en día, se cuenta con un programa de mantenimiento del edificio encaminado a evitar riesgos derivados de entradas accidentales de agua que incluye revisión de cubiertas y sótanos y que constituye un pilar más de la conservación preventiva en el museo.

5. PLAGAS

Son contadas las menciones a posibles daños por biodeterioro sobre las colecciones del museo y en ningún momento microorganismos, insectos, mamíferos o aves supusieron un riesgo real de gran magnitud.

Una vez más, el primer agradecimiento debemos dedicárselo al arquitecto Juan de Villanueva que, ante un reto como fue el de la construcción del primer edificio del actual museo, tomó una decisión esencial y poco habitual en proyectos constructivos de su época: descartar de partida la utilización de vigas y pilares de madera para la elevación de paramentos.

Esta decisión, adoptada en la fase de proyecto, determinó la resistencia del edificio y contribuyó, sin duda, a evitar daños por termitas, una plaga común en un entorno húmedo afectado por el curso de ríos subterráneos.

La primera mención conocida de la presencia de roedores en el museo es de 1835 y se refiere a los daños que podrían causar a los cuadros que se mantenían almacenados en grupos en espacios afectados por la humedad⁵⁵.

⁵² «Dimite el director del Museo del Prado», *El País*, 19 de octubre de 1993.

⁵³ «Goteras sobre el almacén del Prado», *El País*, 19 de abril de 2013.

⁵⁴ Canalización perimetral del agua bajo el nivel de calle.

⁵⁵ AGP, leg. 458, Dependencias de la Casa Real Museo de Pintura y Escultura.

En 1842, la utilización del foso colindante con la casa de los porteros como letrina por la tropa del cuartel de Artillería favoreció la humedad, los malos olores y la proliferación de ratas. Ese mismo año la Real Casa aprobó la construcción de nuevas letrinas⁵⁶.

El presidente del Patronato, José Antonio Fernández Ordóñez, pintó en el Congreso en 1994 un negro panorama, afirmando, entre otras cuestiones delicadas, que la presencia de ratas se debía a la existencia de residuos alimenticios en la cafetería del museo⁵⁷.

En los albores del siglo actual, se adquirió el primer equipo de desinsectación por anoxia que empleaba nitrógeno en lugar de productos tóxicos altamente dañinos para los operarios y el medioambiente. Se ha utilizado con carácter muy puntual para la eliminación de insectos en marcos y bastidores de madera de objetos procedentes de entornos menos controlados.

Desde 2007, se realizan labores de mantenimiento sistemático de control de plagas con la instalación de cebos para la pronta detección de insectos rastroeros y otra fauna. Se evitan los tratamientos de desinsectación en los espacios con colecciones y se combate preventivamente la aparición de plagas con el arma más poderosa: la limpieza y el orden. Por esta razón se incluye la limpieza en este apartado.

Sabemos que, desde el reglamento de 1828, los porteros ejercían también la función de barrenderos⁵⁸.

En el reglamento de 1856 las labores de limpieza de los cuadros, con plumero, recaían en los celadores del museo⁵⁹. Desde entonces hasta el inicio del siglo XXI se mantuvo esa costumbre hasta que se produjo la especialización del personal externo contratado que es entrenado por el departamento de restauración del museo para limpiar los marcos, las esculturas no policromadas y las vitrinas. La tarea crítica de limpieza de polvo de la película pictórica de los cuadros queda exclusivamente en manos de los restauradores.

6. CONTAMINANTES

El efecto negativo de los contaminantes sobre los bienes culturales ha sido estudiado en profundidad desde tiempos muy recientes⁶⁰ y, hoy en día, es esencial tenerlo en cuenta desde una perspectiva global, adaptándonos a una realidad en la que no existe un «planeta B».

⁵⁶ GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, 2002, p. 474.

⁵⁷ «El Prado, la primera pinacoteca del mundo, amenazado por las ratas y las goteras», *El País*, 6 de octubre de 1994.

⁵⁸ MNP, caja 357, leg. 18.01, exp. 3, doc. 1.

⁵⁹ MNP, caja 1366, leg. 11280, exp. 33001.

⁶⁰ GRZYWACZ, 2006.

Conservamos documentación sobre trabajos preventivos para evitar el posible daño provocado por partículas sólidas (polvo): en 1863 se solicitó la utilización de toldos del municipio de Madrid para cubrir las pinturas de la sala de artistas contemporáneos mientras se realizaban las obras de instalación del pavimento de madera en el salón italiano contiguo⁶¹.

En 1897 el arquitecto Arbós pidió asesoramiento técnico a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para planificar el traslado y evitar daños por el polvo que provocarían las obras de sustitución de las cubiertas. La Comisión de la Academia propuso el cierre de salas para su conversión en almacenes provisionales donde mantener las pinturas a salvo⁶².

En 1977, Pérez Sánchez⁶³ confesaba que la contaminación derivada del tráfico rodado que afectaba al paseo del Prado era un problema muy grave que obligaba a limpiar reiteradamente las pinturas generando un ciclo de eterno deterioro. Durante su mandato como director promovió numerosos proyectos que minimizaron los riesgos y mejoraron las condiciones de exhibición de las colecciones.

Desde 1989, se centralizó el control de la climatización, y las zonas con colecciones se alimentan del aire que, llegando del exterior, es sometido a un proceso de lavado con equipamiento adquirido en el extranjero (Scrubber). Todavía hoy, el aire impulsado en las salas atraviesa baterías de filtros de partículas y de contaminantes gaseosos.

Para explicar la evolución de la importancia dada a los contaminantes en el museo, constituye un buen ejemplo el de la mejor colección española de artes decorativas. En 1867 se aprobó la construcción de nuevas vitrinas para la fabulosa colección de vasos suntuarios del Tesoro del Delfín⁶⁴. Los materiales utilizados entonces (madera y seda) se considerarían hoy extremadamente inadecuados por sus emisiones ácidas y derivadas del azufre para la exhibición de objetos ornados con guarniciones de naturaleza metálica.

Dando un salto cualitativo desde un punto de vista técnico, en el nuevo montaje del Tesoro del Delfín (2018), por primera vez se contempla de manera integral el tratamiento de los contaminantes en la exposición permanente. No solo se tienen en cuenta los efectos sobre la colección sino también sobre las personas, apostando conscientemente por el uso de materiales limpios tanto en el espacio arquitectónico como en todos los elementos de la museografía. La intervención ha implicado una cuidadosa selección de los materiales constructivos de las vitrinas, analizando cada material y midiendo sus emisiones en sala y el daño provocado en probetas metálicas, en laboratorio⁶⁵.

⁶¹ AMP, caja 353, leg. 18.11, exp. 32, doc. 3.

⁶² AMP, caja 416, leg. 34.26, exp. 2.

⁶³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977.

⁶⁴ AMP, caja 1366, leg. 11.280, exp. 48.

⁶⁵ Se realizaron test de Oddy de adhesivos, selladores y amortiguadores de vibración y se analizaron (con tubos Tenax) muestras de aire procedentes del interior de un prototipo

La política actual de prevención tiende a la eliminación progresiva de emisiones dañinas, por otra parte demasiado comunes, como las procedentes del fenolformaldehído o el pentaclorofenol en los elementos museográficos de la colección permanente del museo.

7. LUZ

La iluminación ha supuesto un capítulo pendiente desde la inauguración del museo y hasta tiempos muy recientes. Durante siglo y medio solo la luz del sol ha permitido la contemplación de los cuadros, con la dificultad que su uso entraña para la mitigación de reflejos, brillos, contrastes y sombras no deseadas.

Era imposible aportar luz donde no había y, en zonas dotadas de ventanas, lucernarios o tragaluces, el control solo se aplicaba por mitigación o bloqueo. Estores, pantallas opacas, persianas, contraventanas o cortinas fueron los recursos básicos utilizados para reducir la iluminancia sobre las pinturas y esculturas de la colección.

En el siglo xx, prácticamente todos los directores mostraron su preocupación ante un hecho cierto: la deficiente iluminación de las salas de exposiciones del museo, y se esforzaron para conseguir mejorarla con la introducción de la luz artificial y, de ese modo, ampliar el horario de apertura del museo.

En 1907 se dieron órdenes para la instalación de luz eléctrica incandescente en el exterior del museo⁶⁶.

Sánchez Cantón, en 1935, mencionaba como el primer hito español y uno de los primeros de Europa la iluminación con luz artificial de la rotonda baja de Goya (sala 51)⁶⁷. No hay que olvidar que el año anterior se celebró en Madrid la conferencia de la Oficina Internacional de Museos que promovió la profesionalización y tecnificación de los montajes museográficos. Pocos años después, en 1948, el arquitecto Muguruza propuso una reforma del sistema de alumbrado fallido⁶⁸.

Reapareció la figura del subdirector Sánchez Cantón que, tras haber indagado en Estados Unidos sobre el posible daño causado por la radiación ultravioleta

funcional de vitrina que permitió ensayar y ratificar todos los aspectos relevantes para la conservación preventiva de la colección. Los materiales sin alternativas inocuas se fabricaron con semanas de antelación para ser introducidos en vitrina cuando la disminución drástica de las emisiones ya no suponía un riesgo de corrosión para los metales.

⁶⁶ AMP, caja 268, leg. 12.01, exp. 6, doc. 9, y caja 268, leg. 12.01, exp. 6, doc. 16.

⁶⁷ AMP, caja 416, leg. 3426, exp. 13006. En ese momento, ostentaba el cargo de director con carácter interino y está documentado su interés y logro en conseguir la aplicación de una tarifa reducida para el consumo eléctrico del museo. Tan caro era el suministro y tan escasos los recursos de la institución que se fijó en una hora y media el horario de apertura de la sala.

⁶⁸ AMP, caja 416, leg. 34.26, exp. 27.

de la luz artificial, se desplazó a Nueva York en 1954 para visitar el Metropolitan Museum y conocer el avanzado sistema de iluminación allí utilizado⁶⁹. Este consistía en la combinación de fuentes fluorescentes e incandescentes instaladas sobre una claraboya que incorporaba la aspiración del aire caliente que se estratificaba en los techos. El Prado imitó las bases de este complejo proyecto y lo aplicó en varias salas en los años setenta. También Diego Angulo, en 1969, mostró su interés sobre la posible mejora de la iluminación y recopiló información de distintos museos europeos⁷⁰.



Fig. 4. Fotografía de octubre de 1976 que muestra el sistema de iluminación inspirado en el del Metropolitan Museum de Nueva York en la sala 16 B. En el lateral izquierdo del techo se observan, oscuras y discontinuas, las bocas de aspiración de aire caliente.

En el perímetro y el centro, se instalaron placas opacas que bloqueaban el exceso de luz natural en horario diurno. MNP AF-233509

[foto: Manso y Olivares]

⁶⁹ AMP, caja 1187, leg. 12.22, exp. 2.

⁷⁰ AMP, caja, 4363, exp. 1, doc. 22.

El proyecto para la exposición del *Guernica* de Pablo Picasso en el Casón del Buen Retiro, datado en julio de 1981, contempló la personalización de medidas de iluminación específicas para una obra singular que, procedente de Estados Unidos, llegaba a España en un complejo momento político. Se propuso una iluminación regulada que garantizaba una distribución homogénea de 150 luxes sobre su superficie, tarea que no resultaba sencilla por las dimensiones del lienzo⁷¹.

En la gran reforma de los años ochenta del siglo xx, encaminada a mejorar tanto la conservación como la percepción de las colecciones, se dispusieron carriles electrificados en los que se instalaron proyectores y bañadores que permitían la regulación por porcentajes. Casi no emitían radiación ultravioleta y el calor que desprendían las luminarias se redujo con la instalación de filtros antitérmicos.

En las salas con lucernarios, la luz natural se controlaba mediante células fotoeléctricas que accionaban lamas movidas por servomotores. Se buscaba una iluminación siempre homogénea de 150 luxes mediante la combinación de luz natural y artificial.

La gran revolución en los sistemas de iluminación sostenibles tuvo lugar ya en el siglo XXI, con la incorporación gradual y sistemática de fuentes led en los espacios públicos en que se exhiben colecciones⁷². Las primeras pruebas se realizaron en 2012 en las salas 15 y 15 A (salas de Velázquez, en las que se exponen *Las hilanderas* y los retratos de bufones). Las luminarias instaladas en la actualidad presentan una regulación de iluminancia progresiva muy precisa en rangos muy bajos (incluso por debajo de 30 lux) y eliminan de su espectro de emisión la radiación ultravioleta obteniendo unos índices de reproducción cromática nunca vistos⁷³. Aun así, hoy se permite la entrada de luz solar muy filtrada en determinados espacios de colección permanente donde se exponen colecciones menos sensibles (escultura de piedra no policromada, por ejemplo) y, en salas de pintura, los vigilantes siguen contando entre sus funciones con la de cerrar las contraventanas de las salas cuando la proporción de luz natural que penetra por ellas es excesiva.

En 2018, la colección de vasos ricos del Tesoro del Delfín cuenta con un sistema de iluminación personalizado para cada pieza con cuatro fuentes distin-

⁷¹ Proyecto de acondicionamiento de la planta baja de «El Casón del Buen Retiro» para la Exposición Conmemorativa del Centenario de Picasso. AHN, FC-M^o Cultura, 8, N.26-6. Imagen n.º 6/44. Se diseñaron luminarias fluorescentes con espejos reflectantes que no permitiesen la alteración de la posición fijada.

⁷² En 2015 se inauguró la nueva iluminación en las salas 60s, suponiendo un hito el proyecto específico para *El fusilamiento de Torrijos* de Antonio Gisbert.

⁷³ *Iluminando el Prado/Lighting the Prado* es el nombre del proyecto de mejora de la iluminación financiado por Iberdrola, empresa energética española con representación en el Patronato del museo.

tas (baldas y techo retroiluminados, micro-proyectores en baldas y en copete). Las luminarias led no emiten radiación infrarroja o ultravioleta, permiten una regulación y orientación muy precisa, incorporan métodos de activación por detección de presencia para limitar los tiempos de exposición a la luz y ajustan de manera automática distintos escenarios (iluminación de emergencia, de mantenimiento, de visita pública) mediante un sistema de programación DALI.

8. TEMPERATURA INCORRECTA

El control de la temperatura en el museo estuvo ligado desde un primer momento a la necesidad de combatir el frío en invierno por parte de los sufridos empleados y copistas.

Sin embargo, en 1841, por primera vez se menciona la necesidad de controlar la temperatura en las salas para evitar deterioro en los cuadros aludiendo a los daños que sufrían, especialmente por el frío, y se solicitó un mayor suministro de leña para caldear las salas⁷⁴. El aprovisionamiento de combustible para evitar las bajísimas temperaturas en invierno⁷⁵ ha sido siempre una necesidad que reflejaba una insuficiencia de medios recurrente. Pese a que existía una conciencia por la conservación de la colección, se atendió con prioridad, lógicamente, a las zonas y horarios en que visitantes o trabajadores estaban presentes.

Diversos sistemas de calefacción se fueron sucediendo unos a otros (braseros, chimeneas francesas, caloríferos de vapor, radiadores, suelos radiantes, etc.) desde la inauguración del edificio y en varias ocasiones su sustitución fue provocada por el riesgo de incendio que entrañaba su uso.

En ocasiones puntuales, piezas concretas se trasladaron de sala para paliar posibles daños por condiciones medioambientales incorrectas.

⁷⁴ MNP, caja 268, leg. 3403, exp. 01. 13 de febrero de 1841. Carta dirigida al intendente general de la Real Casa: «la temperatura de las habitaciones influye conocidamente en la conservación de las pinturas que se colocan en ellas, y el frío excesivo con particularidad, secando los colores y haciendo que se cuarteen, los dispone a destruirse prontamente».

⁷⁵ MNP, caja 268, leg. 3403, exp. 01. En 1868, por ejemplo, el carbón para los caloríferos, de encina y sin tierra, se adquiría en pública subasta para obtener el mejor precio.

Sábado 14 de noviembre	domingo 15 de noviembre
Italiana 10 3/4	Italiana 11
Española 13	Española 16 3/4
Alon 16	Alon 18 3/4
Velazquez 18	Velazquez 19 1/2
Alcubilla 13 3/4	Alcubilla 15
Flamenco 16 3/4	Flamenco 17 3/4
Germanica 16	Germanica 14
Internacional 14	Internacional 16
Rubens 15	Rubens 18
Tricaino 15	Tricaino 18
Goya 17	Goya 19 3/4
Buntstein 17	Buntstein 19
Grigori 17	Grigori 18 3/4
Palatino 18 3/4	Palatino 19
Museo XII 17	Museo XII 19

Fig. 5. Mediciones de temperatura a distintas horas, de principios del siglo xx, probablemente vinculadas a pruebas para comprobar la efectividad del sistema de calefacción. AMNP, caja 268, leg. 34.03, exp. 1

La primera vez que las obras del Prado se alojaron en un edificio climatizado fue en 1937, cuando se almacenaron en las Torres de Serranos de Valencia, camino del exilio durante la Guerra Civil⁷⁶. En los años ochenta del siglo xx, por fin se instaló un sistema de climatización centralizado y se trataron las condiciones medioambientales de una manera integral, con una cortina de aire que se deslizaba desde las rejillas de impulsión superiores hasta las de retorno, generando un ambiente protector que envolvía las obras de arte⁷⁷.

⁷⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977, p. 48.

⁷⁷ Véase apartado «6. Contaminantes». El aire que se impulsa en las salas de exposición se somete a un proceso exhaustivo de filtrado de partículas sólidas y contaminantes gaseosos y llega tratado en humedad relativa y temperatura ($50 \pm 5\%$ / 21 ± 1 °C).

Actualmente, la temperatura se controla con precisión, permitiendo una ligera oscilación estacional. El climatizador calcula la temperatura de descarga en función de la demanda del ambiente.

9. HUMEDAD RELATIVA INCORRECTA

Uno de los factores críticos que determina la correcta conservación de los bienes culturales es la humedad relativa sin oscilaciones bruscas. Resulta especialmente relevante cuando nos encontramos con pinturas ejecutadas sobre tabla, mucho más sensibles a los ciclos de sequedad y humectación. En el museo, sin embargo, se prestó siempre más atención al control de la temperatura que al de la humedad.

Cabe suponer que en las salas en que los pavimentos eran pétreos (galería de escultura, por ejemplo) se utilizaría el método de limpieza tradicional por baldeo, posteriormente desechado, y que las ventanas se abrirían diariamente para ventilar provocando inevitablemente oscilaciones de humedad relativa considerables.

En ocasiones, el director del museo tuvo que solicitar a instancias superiores⁷⁸ la limpieza de las vías de acceso en días de lluvia o nieve, pues la zona se convertía en un barrizal. En ambos casos se intentaba evitar, en primer término, el transporte de suciedad del exterior al interior del edificio y, en segunda instancia, el aumento de la humedad relativa en las salas. Ya desde los primeros años de apertura estaba previsto el cierre preventivo en caso de días de lluvia o en los que había lodos⁷⁹, cuyas serias consecuencias se agravarían en la jornada dominical gratuita en que se incrementaba el número de visitantes.

En 1914 y 1915 se adquirieron los primeros higrómetros para el museo, lo que denota una conciencia sobre la importancia de este factor para la conservación preventiva de los objetos⁸⁰.

En plena Guerra Civil, en la Navidad de 1938, por primera vez se registraron manualmente datos de humedad relativa con un psicrómetro en lugares especialmente significativos, pues en ellos se custodiaban obras de arte mientras una parte del resto de la colección había sido evacuada⁸¹.

⁷⁸ AMP, caja 362, leg. 11210, exp. 8.

⁷⁹ Así lo menciona el especialista Pierre Géral en su conferencia impartida en el Museo del Prado el 16 de enero de 2019, titulada *El museo y su público: las primeras décadas*.

⁸⁰ AMP, caja 1241, leg. 37.3.27, exp. 2, y caja 1230, leg. 37.3.24, exp. 5.

⁸¹ AMP, caja 1378, leg. 21.124, exp. 12. Es sobrecogedor comprobar que las mediciones, tomadas en la rotonda baja de Goya –la zona más protegida del edificio ante posibles bombardeos– y en almacén, fueron manuscritas incluso el mismo 25 de diciembre. Se registraron bajas temperaturas (7°C) y elevados valores de humedad relativa (89%).



Fig. 6. *Las meninas*, en la sala 15 A en 1977, flanqueadas por un termómetro a la izquierda, y un barómetro y un higrógrafo, a la derecha. MNP AF-247288

En los años ochenta, dentro del gran proyecto de reforma de las instalaciones, el aire del museo se trató de manera integral, filtrándolo, controlando, además de su temperatura, su humedad relativa y su caudal. El edificio se sometió a sobrepresión para evitar la influencia de las condiciones climáticas exteriores y se desterró la costumbre de ventilar con la apertura de ventanas. Desde entonces, un equipo de personal de mantenimiento que jamás abandonaba la central de monitorización del clima interior se aseguró de que las condiciones fueran siempre óptimas para las piezas.

El fundamento básico de este modelo ha sido replicado en la ampliación de Jerónimos, y en el edificio Villanueva, el más antiguo, aún sigue funcionando eficientemente buena parte de la maquinaria original de cuarenta años de antigüedad. La consigna de humedad relativa está establecida en un 50% y la tendencia a trabajar por una sociedad más sostenible en el futuro nos llevará inevitablemente a abrir el actual rango de oscilación establecido en un $\pm 5\%$ para reducir el impacto del coste energético del sistema.

10. DISOCIACIÓN⁸²

Las herramientas de control de la colección han ido tradicionalmente vinculadas al conocimiento y gestión de la riqueza de la monarquía. Así, los inventarios recogen en detalle la relación de pinturas, esculturas y otros bienes de las colecciones reales que conformaron el Real Museo. La rotulación de números sobre el lienzo y la inserción de inscripciones en su reverso permitían identificarlos y ubicarlos topográficamente. Una vez custodiadas las obras en el museo, los sucesivos catálogos –comenzando por el de 1819, elaborado por Luis Eusebi– y las cartelas identificativas en la parte inferior de los marcos tienen una doble función: ayudar a orientarse al visitante y constituir tradicionalmente poderosas herramientas de control de la colección.

El papel ejercido por el personal de vigilancia realizando «requisas» (rondas exhaustivas de comprobación de presencia de todos los cuadros) y marcando en sus fichas de control el traslado de objetos a otros lugares, ha sido esencial para evitar tradicionalmente la pérdida de objetos por disociación.



Fig. 7. Fotografías de salas del Museo del Prado en 1900-1915, pegadas en una ficha de control de colecciones por parte de los vigilantes. Se indica a lápiz el recuento de obras expuestas. MNP HF-3403

⁸² Este agente de deterioro se manifiesta, por ejemplo, cuando los sistemas de registro digital de información sufren procesos de obsolescencia o cuando los inventarios son inexistentes o incompletos y sus efectos más comunes son la pérdida de los objetos, la pérdida de la información sobre los mismos o la imposibilidad del acceso a esa información.

El caso más grave de disociación que ha provocado pérdidas de obras de arte mayores que las acaecidas durante la Guerra Civil Española es el de la colección del duque de Hernani formada a partir de la del infante Sebastián Gabriel, bisnieto de Carlos III. La desaparición de los registros de entrada que detallaban la relación de obras incautadas por la República en 1936 y unos inventarios incompletos con ausencia de fotografías y datos específicos que dificultaban la identificación inequívoca de los objetos han contribuido a ralentizar la recuperación de buena parte de una colección digna de reyes⁸³.

Sin embargo, también se han dado casos felices de identificación de piezas singulares extraviadas desde antiguo, como el juego de laca japonesa perteneciente al Tesoro del Delfín⁸⁴. En algún caso, circunstancias similares han tenido lugar en el domicilio particular de algún propietario de obras de arte que carecía de información concluyente sobre las mismas⁸⁵. Desde finales del siglo XX, se informatiza y se establece un control diario de ubicaciones y se automatiza la elaboración de los listados de la colección. En la actualidad, el incansable trabajo auditor de representantes de la Intervención General del Estado, con carácter permanente, y del Tribunal de Cuentas, periódicamente, garantiza la revisión y control metódico de la colección y de la institución como patrimonio común.

CONCLUSIÓN

Con proyectos recientes como el del nuevo montaje museográfico del Tesoro del Delfín y futuros como el ambicioso plan de ampliación con el edificio del Salón de Reinos, podemos afirmar que la conservación preventiva en el museo es una disciplina incorporada al día a día de la vida cotidiana y compartida por todos los trabajadores (conservadores, restauradores, técnicos de exposiciones temporales y permanente, personal de registro, responsables de prevención de riesgos laborales, vigilantes de seguridad, empleados de limpieza, personal de

⁸³ También se encuentran extraviados los expedientes 110 y 518 que se conservaban en el actual Instituto de Patrimonio Cultural de España, relativos a la incautación de estos bienes artísticos durante la Guerra Civil. Para más información, véase BASELGA, 2017, pp. 59 y ss.

⁸⁴ ARBETETA, 2006. Una revisión profunda de las piezas conservadas en los almacenes del Museo de América y un conocimiento exhaustivo de la documentación relacionada permitieron a la autora sacar para siempre a este conjunto de su condición de *sleepers* (bien cultural que espera, «dormido», el momento de su descubrimiento como pieza relevante). En la actualidad el juego de laca se expone, en su condición de depósito temporal del Museo de América, en la sala 79 B del Prado, junto con el resto de piezas conocidas del Tesoro del Delfín.

⁸⁵ Cabe destacar la identificación indubitable como original de Pieter Bruegel el Viejo de *El vino de la fiesta de San Martín* (P-8040) tras una visita inicial al domicilio de la familia Medinaceli por parte de Gabriele Finaldi, entonces director adjunto de Conservación e Investigación. La firma del autor fue descubierta, *a posteriori*, durante el proceso de restauración e investigación de la obra.

mantenimiento, técnicos de documentación, etc.). Sigue estando pendiente el reconocimiento de esta tarea puramente técnica, invisible, callada y extremadamente efectiva en su contribución a la conservación de un patrimonio-patria universal, vulnerable e insustituible, como es el conjunto de colecciones del Museo Nacional del Prado.

Sirva este breve artículo como homenaje a todos los que, perteneciendo a distintos colectivos profesionales del museo, contribuyen hoy y contribuyeron en los últimos doscientos años a esta meta común.

Conservación preventiva de la colección en los almacenes del Museo del Prado

ESTRELLA SANZ DOMÍNGUEZ

*Profesora Asociada Grado de Conservación y Restauración de Patrimonio Cultural
y Máster de Conservación del Patrimonio Cultural. Facultad de Bellas Artes (UCM)
Servicios de técnico especialista en Conservación Preventiva y Protección de Colecciones
ante Emergencias. Museo Nacional del Prado*

RESUMEN: Este artículo expone la relevancia y complejidad en el diseño y gestión de espacios seguros de almacenamiento para colecciones en una institución, como es el Museo Nacional del Prado, donde actualmente cerca del 85% de sus fondos están en reserva. Para ello se analiza la presencia cuantitativa y tipología de estos bienes, para poner de manifiesto las necesidades espaciales y describir la evolución de estas zonas de almacenamiento en cuanto a dimensiones, instalaciones y equipamiento. Por último, se habla de la importancia de la elaboración de documentos que identifiquen y tracen procedimientos de actuación frente a los principales factores de riesgo, con una clara conciencia, por parte del museo, de la utilidad de una acción global para la conservación de sus colecciones en almacenes.

PALABRAS CLAVE: Conservación preventiva, factores de riesgo, almacenes, bienes culturales.

ABSTRACT: This article looks at both the relevance and the design and management complexity of secure storage areas for an institution such as the Prado Museum, which currently has close to eighty-five percent of its collection in repositories. To this end, the quantity and type of these assets are analysed, with a focus on the space required and how these storage areas have evolved with regard to size, the facilities and the equipment required. Finally, a section is dedicated to the importance of documenting and tracking the procedures that have been put into place to deal with the key risks, with a clear understanding, on the part of the museum, of the effectiveness of global conservation plans for the preservation of collections in storage.

KEYWORDS: Preventive conservation, risk factors, storage areas, cultural assets.

El Museo Nacional del Prado custodia actualmente en sus almacenes más de treinta mil bienes culturales, lo que supone cerca de un 85% del total de la colección. El dato de estas proporciones, más la diversidad respecto a la naturaleza formal y material de estos bienes, darán muestra de la relevancia y la complejidad a la hora de diseñar y gestionar instalaciones de reserva seguras para los fondos.

La gestión y el control de los almacenes¹ de bienes culturales del museo corresponden al Servicio de Registro de Obras de Arte, dependiente de la Dirección Adjunta de Conservación e Investigación y bajo la coordinación de Conservación. Entre sus cometidos están: velar por el cumplimiento de las pautas marcadas para la conservación de las colecciones en reserva, la distribución de las mismas en el mobiliario destinado para tal fin y el seguimiento de los movimientos de obras y/o su posible reubicación motivada por diferentes circunstancias. Estos movimientos internos pueden suponer un traslado de obras dentro de espacios del propio museo y, en algunos casos, una salida temporal de alguna de ellas que, si fuera de las que se encuentran en exposición, podría implicar también algún desplazamiento en almacenes para su sustitución. Así, el gran número de movimientos que se realiza conlleva un riesgo añadido en sí mismo y como tal queda recogido dentro del plan de conservación preventiva de almacenes en un apartado de control de movimientos donde se describen: áreas implicadas, documentos relacionados, procesos, tramitación y pautas generales para la manipulación de las obras, detallando, además, especificaciones según la tipología de estas.

¹ UNE-EN 16141:2014. Conservación del patrimonio cultural. Guía para la gestión de las condiciones ambientales. Centros de conservación: definiciones y características de los espacios dedicados a la conservación y gestión del patrimonio cultural, p. 8 (normas publicadas por la Asociación Española de Normalización y Certificación. AENOR. <https://www.aenor.com/normas-y-libros/normas>).

Otra de las cuestiones esenciales a la hora de abordar la conservación preventiva de los espacios de almacenamiento es conocer cualitativa y cuantitativamente la tipología de los objetos a conservar y, aunque en nuestro caso la valoración cuantitativa de piezas en almacenes sufre constantes modificaciones debido a préstamos, cambios en la exposición permanente o nuevas entradas por adquisiciones, adscripciones, donaciones o legados, es importante reflejar, al menos como referencia, su presencia porcentual por colecciones² para hacernos una idea de las necesidades tanto espaciales como del tipo de mobiliario de almacenamiento correcto para alojarlas, adaptado a su naturaleza material y fundamentalmente formal.

Teniendo en cuenta lo anteriormente mencionado, podemos establecer que el porcentaje más significativo de obra almacenada en el museo corresponde a piezas de las colecciones de dibujos, estampas y fotografías, sumando un 74% aproximadamente, que son también los bienes con mayor representación en la totalidad de los fondos del museo, aunque los que, por su formato, menor espacio de almacenamiento van a requerir. Hay que destacar que la naturaleza material de este tipo de obras y sus necesidades específicas de conservación condicionan y justifican su mayor presencia y estancia en depósitos al estar limitados los tiempos de exposición.

La siguiente tipología de colección por número de piezas en reserva corresponde a la colección de pintura, que representa aproximadamente un 13% y a la que se dedica mayor superficie de almacenamiento.

La colección de artes decorativas, muy diversa en cuanto a materiales y formatos –incluye monedas, cerámica, textiles, mobiliario, miniaturas, etc.–, supone el 10% del total de obra almacenada. Por último, con un 3%, tenemos la colección de esculturas y fragmentos.

1. ESPACIOS DE ALMACENAMIENTO

El criterio para la distribución de estos bienes en los diferentes espacios y contenedores de almacenamiento atiende principalmente a su naturaleza formal y a la optimización del espacio disponible, resultando actualmente un total de trece espacios diferenciados en cuanto a dimensiones, accesibilidad, instalaciones y número y tipo de piezas albergadas en cada uno de ellos. Los almacenes se ubican tanto en el edificio Villanueva como en el edificio de la ampliación de Jerónimos, aunque, sin duda, la incorporación de nuevos espacios tras la ampliación de Jerónimos³ determinó el avance cualitativo en el sistema de almace-

² Datos referenciales del año 2017, extraídos para la elaboración de documentos de conservación.

³ LÓPEZ LÓPEZ, 2007, pp. 32-39.

namiento de bienes culturales del museo, teniendo a día de hoy una superficie total destinada a almacenes de unos 1.520 m².

En cuanto al equipamiento o mobiliario de almacenamiento, hay que hacer también una distinción entre los almacenes ubicados en el edificio de Villanueva o en el de Jerónimos, obviamente mucho más modernizados estos últimos y con un mejor aprovechamiento espacial, planteándose en la actualidad la necesidad de una reforma y reorganización de los dos principales almacenes del edificio de Villanueva, denominados Norte y Sur.

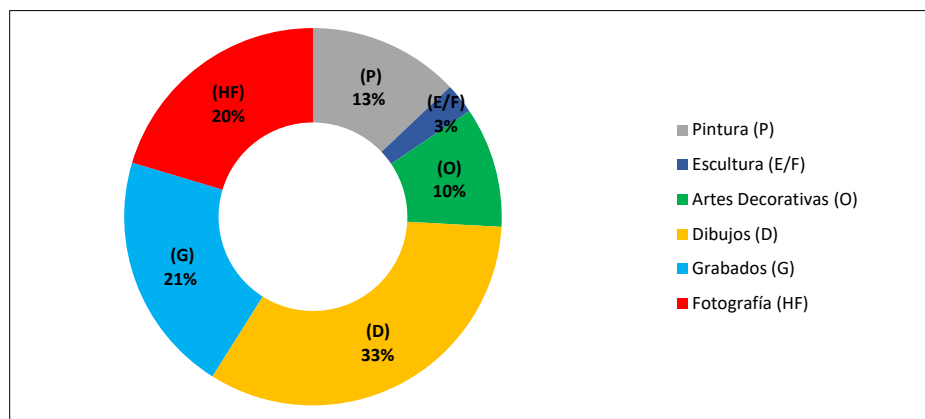


Gráfico 1. Piezas almacenadas por tipología de colección

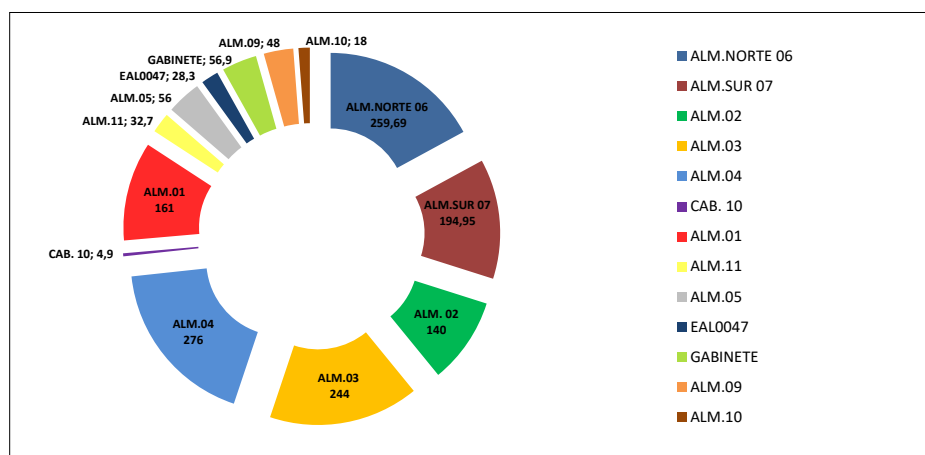


Gráfico 2. Superficie dedicada a almacenamiento (m²)

1.1. Almacenes edificio Jerónimos

Estos nuevos espacios de almacenamiento fueron creados dentro del «Proyecto de ampliación y modernización del Museo Nacional del Prado», llevado a cabo entre los años 2002 y 2007⁴. Supuso la suma de 1.005 m² más de superficie de almacenamiento, triplicando la existente hasta el momento. Las nuevas áreas de reserva se distribuyen en nueve espacios, comunicados verticalmente con la sala de embalaje-desembalaje y muelle de carga a través de un montacuos de grandes dimensiones.

Ubicados en la planta sótano -2⁵, bajo las salas de exposiciones temporales, están los Almacenes 01 a 05, con una superficie total de 877 m². Para permitir y facilitar la circulación de las obras, los cinco almacenes están comunicados por puertas de gran tamaño con especificaciones propias de protección contra incendios.

El Almacén 01 alberga fundamentalmente piezas de la colección de escultura y fragmentos y alguna pieza de mayor formato de la colección de artes decorativas. La gran mayoría de las obras está colocada sobre palés alojados en estanterías modulares que recorren el perímetro del espacio. En la parte central del almacén, y con el objetivo antes comentado de un aprovechamiento máximo del espacio, hay cuatro compactos de estanterías móviles que facilitan, al poder desplazarse lateralmente, la circulación de medios mecánicos durante el movimiento de obras. En estos compactos se alojan piezas de menor formato y peso, que no necesitan de una plataforma o soporte de manipulación ni de medios mecánicos para su movimiento. La capacidad total del mobiliario de almacenamiento en este depósito es de 254 m³.

⁴ MONEO, 2007, pp. 7-21.

⁵ GIMENO FUNGAIRIÑO *et al.*, 2007, pp. 22-41.



Fig. 1. Almacenamiento de obras de la colección de escultura en estanterías modulares del Almacén 01, edificio Jerónimos. [Foto de la autora, 2015]

La mayoría de piezas ubicadas en los Almacenes 02, 03 y 04 corresponde a la colección de pintura, aunque estos depósitos también albergan algunas obras sobre papel enmarcadas y un pequeño número de piezas de artes decorativas (tapices y alfombras). El mobiliario de almacenamiento predominante son paneles deslizantes⁶ (peines) donde va colgada la obra enmarcada. El diseño de

⁶ El sistema de desplazamiento de los peines está diseñado con el objetivo de minimizar vibraciones o movimientos indeseados durante su manipulación. Consta de unos raíles tubulares de acero templado y galvanizado anclados en la parte superior a la estructura autoportante; casquillos de acero templados con camisa de polietileno y rodamientos de bolas de acero inoxidable; rueda frontal de dirección amortiguada neumáticamente y en cada unidad de mampara hay un sistema de amortiguación para apertura y cierre al final del recorrido, además de un sistema de freno para su estabilización.

este equipamiento cuenta con cerramiento frontal de cada uno de los peines, que quedan suspendidos e integrados en una estructura auto-portante de acero anclada al suelo, también con cerramientos laterales y superior de chapa perforada⁷. La altura de los peines es siempre de cuatro metros, variando en el largo, siendo los peines del Almacén 02, con casi 8 m de largo, los que permiten alojar las obras de mayor formato. La superficie útil total de parrilla en peines de estos tres almacenes suma 6.586 m².



Fig. 2. Sistema de almacenamiento en paneles deslizantes o «peines» con cerramiento frontal, para obras de la colección de pintura. Edificio Jerónimos. [Foto de la autora, 2015]

⁷ Las perforaciones de la chapa superior permiten la climatización uniforme en todo el espacio de almacenamiento.

El Almacén 04 dispone, además, de armarios planeros para obra que no puede ir colgada y de un sistema compacto para el almacenamiento de obra enrollada, formado por dos módulos, uno fijo y otro móvil, con una capacidad para treinta y dos rulos de diferentes largos y diámetros.

En el Almacén 05, dividido en dos alturas por una estructura metálica de trámex, están ubicadas principalmente piezas de la colección de artes decorativas de pequeño y medio formato, y alguna escultura. En cuanto a los contenedores de almacenamiento de este espacio, existen armarios y un compacto de estanterías móviles en la planta baja, y armarios planeros y armarios vitrina con cajones regulables en altura y frontal abatible en la planta alta, para piezas de pequeño y medio formato. El mobiliario de este depósito proporciona una capacidad de almacenamiento de 52 m³.



Fig. 3. Sistema de almacenamientos para obras de pequeño y mediano formato de la colección de artes decorativas. Almacén 05 de edificio Jerónimos.
[Foto de la autora, 2015]

El último espacio de almacenamiento en la planta sótano -2 es la denominada «Cabina 10». Creada en 2016, y de apenas 4,90 m², corresponde a una pequeña área ubicada en el pasillo de comunicación junto al montacuos, concebida para atender las necesidades surgidas por la incorporación de nuevos fondos provenientes del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía tras la reorganización de colecciones⁸. El almacenamiento de las obras, pintura en este caso, se hace en grupo, en diferentes niveles de una estantería modular.

La segunda planta de la ampliación acoge las otras tres áreas de reserva, con una superficie de unos 123,3 m². La de mayor tamaño corresponde al Gabinete de Dibujos y Estampas, incluida dentro de un espacio mayor dedicado a zona de estudio y trabajo para investigadores. En ella se conservan fundamentalmente piezas de pequeño formato de la colección de artes decorativas –miniaturas y medallas–, siguiéndola en número la colección de fotografía –positivos recogidos en álbumes–, y en una menor cuantía grabados, dibujos y piezas de la colección de pintura en pequeño formato (miniaturas). El mobiliario de almacenamiento donde se conservan estas obras son los denominados «pupitres», por la posibilidad de exhibición de piezas en su parte superior al tener incorporada una tabla-atril. Hay un total de once pupitres con una capacidad de 9,7 m³.

Anexo a este espacio, y con acceso desde él, está el Almacén 09 de papel, ocupado casi en su totalidad por el equipamiento para almacenamiento, en este caso treinta módulos (veintiséis dobles, más cuatro sencillos) que conforman dos bloques de compactos de estanterías móviles ubicados a cada extremo de un pasillo central y un planero para obras de mayor formato. La capacidad de almacenamiento del conjunto de contenedores es de 95,89 m³. Este almacén alberga casi la totalidad de obras de la colección de dibujos y grabados alojada en carpetas y cajas de cartón de conservación, a modo de embalaje primario de almacenamiento, distribuidas en las estanterías del compacto.

Por último, cruzando un pequeño vestíbulo contiguo a este almacén, se accede al Almacén 10 de fotografía, único espacio de almacenamiento acondicionado climáticamente para materiales sensibles. En él se custodian positivos en soporte papel, negativos en placas de vidrio y el grafoscopio. La capacidad actual de su mobiliario de almacenamiento es de unos 7,5 m³.

⁸ Real Decreto 410/1995, de 17 de marzo.



Fig. 4. Sistema de almacenamiento móvil de alta densidad «compactos», para obras de la colección de dibujos y estampas. Edificio Jerónimos. [Foto de la autora, 2015]

1.2. Almacenes edificio Villanueva

La superficie útil de almacenamiento del edificio Villanueva es de 515 m², distribuidos en cuatro zonas repartidas en dos plantas.

Los espacios de reserva de mayor relevancia en este edificio, por superficie dedicada, son los denominados Almacén Norte 06 y Almacén Sur 07, ubicados en la planta sótano -1. Estos almacenes fueron creados dentro del proyecto de nuevas ampliaciones y reformas presentado por el arquitecto Jaime Lafuente en 1977 sobre el ya modificado diseño original de Juan de Villanueva (1785)⁹, donde el museo continúa ahuecándose en su base, en este caso la de los patios cubiertos por José María Muguruza, bajo los que se ubicarían estos almacenes. La obra se realizó en varias fases, correspondiendo la segunda fase a la construcción del Almacén Sur¹⁰, concluida en 1982, y una tercera fase, finalizada cinco años más tarde, que supuso la incorporación del Almacén Norte¹¹. En ambos almacenes hay montacuos –de menor tamaño que el de la zona de Jerónimos– para la comunicación vertical con las salas de exposición.

En el Almacén Sur 07 (195 m²) se ubican principalmente piezas de la colección de pintura de pequeño y medio formato, algunas de ellas sin bastidor guardadas en armarios planeros. El resto de obras de esta colección y algunos fondos enmarcados de la colección de artes decorativas se alojan en peines. En esta ocasión el sistema de almacenamiento no dispone de cerramiento frontal, lateral ni superior y el desplazamiento de las mamparas metálicas es exclusivamente guiado desde la parte superior. Este es el almacén más antiguo y con menor superficie útil de parrilla, 867 m².

El Almacén Norte 06 (259,69 m²) alberga fundamentalmente piezas de la colección de pintura repartidas en dos espacios. En la antesala se alojan algunas pinturas de gran formato y alguna pieza de la colección de artes decorati-

⁹ «El edificio actual se puede considerar una obra colectiva, con actividad constructora y operaciones de desigual trascendencia de más de veinte arquitectos. Aunque la idea que domina la totalidad sea de Juan de Villanueva» (MOLEÓN GAVILANES, 1998).

¹⁰ El *Boletín del Museo del Prado* (1982, t. 3, n.º 7, p. 65) informa en su sección de «Noticias del Prado» de la inauguración, por parte del entonces presidente del Gobierno, ministra de Cultura y director general de Bellas Artes, de varias dependencias del museo correspondientes al Proyecto de Segunda Fase de las Obras de Climatización y Reforma de Servicios e Iluminación del museo iniciadas en 1980. Dentro de estos espacios y servicios destaca: «Nuevos depósitos de cuadros en Planta Sótano, recuperados al centralizarse todas las instalaciones mecánicas y de calefacción fuera del edificio. Dispone de peines corredizos de almacenamiento de cuadros y cámara de seguridad de obras especiales. Se comunica con las plantas superiores y el taller de restauración por montacuos hidráulico, también de nueva ejecución en este proyecto».

¹¹ PÉREZ SÁNCHEZ hace mención, en el *Boletín del Museo del Prado* (1987, t. 8, n.º 22, p. 4), de las obras en curso, anunciando: «la nueva instalación de almacenes, que permitirá reordenar las piezas no exhibidas habitualmente, facilitando su consulta y control», haciendo referencia al denominado Almacén Norte.

vas –mesas de piedras duras– y escultura. El resto de la colección de pintura se conserva en un segundo espacio equipado con peines que, al igual que en el Almacén Sur, no tienen cerramiento frontal, lateral ni superior, aunque sí rueda frontal de dirección en los peines. La superficie útil de parrilla es de 1.529,82 m².

Situado también en la planta sótano del edificio Villanueva está el Almacén 11. De apenas 33 m², fue concebido durante el proyecto de ampliación diseñado por Rafael Moneo entre los años 2002 y 2007, aunque su uso como almacén de bienes culturales no comienza hasta 2011. Guarda obras de la colección de escultura, principalmente relieves pesados, y algunas piezas de la colección de artes decorativas –elementos arquitectónicos de piedra como pedestales, columnas, etc.–, colocadas sobre palés, para facilitar su manipulación, ubicadas en estanterías modulares con una capacidad de 27,36 m³.

Por último, se debe mencionar un pequeño almacén (EAL0047) ubicado en una entreplanta del edificio Villanueva, utilizado como espacio de almacenamiento desde mediados de los años noventa. Alberga piezas de mobiliario de la colección de artes decorativas y no dispone de equipamiento para almacenamiento debido a sus pequeñas dimensiones, distribuyéndose las obras ordenadas en el espacio de la sala.

2. PROCEDIMIENTOS DE ACTUACIÓN FRENTE A LOS PRINCIPALES FACTORES DE RIESGO

2.1. *Control de humedad relativa y temperatura*

El control de la humedad relativa y la temperatura¹², como dos de los factores implicados en el posible deterioro de bienes culturales, se realiza a través de un sistema de climatización regulado por equipos diferentes para el edificio Villanueva –con un sistema de climatización de aire sectorizado–, y zona de ampliación de Jerónimos –con unidades de tratamiento de aire independiente para los espacios de almacenamiento–. No obstante, están establecidas pautas generales relativas a estos parámetros para todos los almacenes con bienes culturales. Las zonas de tránsito no están climatizadas, pero se mantienen dentro de los valores de consigna fijados:

- Temperatura: 22°C, ± 1°C
- HR estable con flujo continuo de 50%, ± 5% diaria

¹² UNE-EN 15757:2010. Conservación del patrimonio cultural. Especificaciones de temperatura y humedad relativa para limitar los daños mecánicos causados por el clima a los materiales orgánicos higroscópicos, pp. 9-12 (normas publicadas por la Asociación Española de Normalización y Certificación. AENOR. <https://www.aenor.com/normas-y-libros/normas>).

El almacén 10, dedicado a fotografía, es el único espacio con diferentes valores al estar acondicionado para material sensible:

- Temperatura: 18°C, $\pm 1^\circ\text{C}$ (valor habitual 19°C)
- HR estable con flujo continuo de 40%, $\pm 5\%$ diaria (valor habitual 45%)

Algunas de las directrices y actuaciones generales seguidas en estos espacios para el control de estos factores son:

- Identificación de obras más sensibles por composición material o técnica a cambios o fluctuaciones de HR y temperatura, para priorizar su revisión en caso de fallo del sistema de climatización.
- Sistema de registro (24h) de datos ambientales mediante sondas electrónicas. También se realizan mediciones puntuales o se instalan sensores de medición continua en espacios sin climatizar, como las zonas de tránsito habitual de los bienes.
- Control del flujo y difusión del aire, con una renovación del aire en espacios con aporte exterior. En cuanto a la velocidad del aire se siguen las mismas pautas marcadas que en exposición para el entorno de los cuadros, aproximadamente entre 0,3 y 0,7 m/s. Para la temperatura de descarga del aire, el climatizador regula por la media de temperatura ambiente de los espacios a climatizar, calculando en función de la demanda de ambiente. Esta temperatura de descarga también está limitada para evitar calentamientos o enfriamientos bruscos, así como la descarga de humedad para evitar condensación.
- Incorporación de medidores de seguridad de funcionamiento del climatizador mediante humidostatos, presostatos e interruptores de flujo, para anticipar posibles condiciones adversas por funcionamientos erróneos o fallos en los equipos.
- Procedimiento estándar de comprobación de sondas dos veces al año y calibración de $\pm 5\%$ HR y $\pm 2,5^\circ\text{C}$.

2.2. *Control de contaminantes*

El control de contaminantes¹³ va dirigido tanto a los procedentes del exterior como a los que se pudieran generar en el interior.

El control de los contaminantes externos, sólidos y gaseosos, se realiza mediante el control de las instalaciones y la utilización de filtros en el sistema de climatización, con varios niveles de filtrado monitorizando su eficacia. La se-

¹³ UNE-ENE 16893:2019. Conservación del patrimonio cultural. Especificaciones para el emplazamiento, construcción y modificación de edificios o salas destinadas al almacenamiento o utilización de colecciones del patrimonio, pp. 21-24 (normas publicadas por la Asociación Española de Normalización y Certificación. AENOR. <https://www.aenor.com/normas-y-libros/normas>).

cuencia habitual es un primer prefiltro o filtro tosco¹⁴, seguido de diferentes filtros para partículas finas¹⁵ y filtros de carbón activo impregnados de óxido de cobre para garantizar absorción química de SO₂, NO_x y O₃.

Para el control de contaminantes producidos en el interior de los espacios de almacenamiento se toman las siguientes medidas: selección de materiales que vayan a estar en contacto directo con las obras o en el entorno de estas, optando por aquellos que son químicamente inertes y estables; seguimiento del protocolo de limpieza previamente descrito y recogido dentro del plan de conservación preventiva, con la intención de minimizar la presencia de partículas en suspensión, además de controlar la idoneidad de los productos de limpieza utilizados¹⁶; mantenimiento del orden en la zona de almacenamiento, con el objetivo de evitar espacios de acumulación de suciedad o de difícil limpieza; manipulación de las obras con guantes, evitando así contaminantes líquidos o sólidos por contacto; las obras tridimensionales que van al suelo, siempre que su formato lo permite, se ubican sobre un soporte (palé) para evitar el contacto directo con aquel, además de para facilitar su manipulación; valoración de la necesidad de protección o incorporación de cierto tipo de obras en embalajes primarios de almacenamiento; y revisión de los bienes en almacenes para, entre otras cosas, detectar necesidades de limpieza superficial o renovación de materiales en contacto.

2.3. Condiciones de iluminación

Teniendo muy presente el carácter acumulativo e irreversible de la luz sobre determinados tipos de bienes culturales, el principio de mínimo deterioro es una de las principales consideraciones a la hora de diseñar el sistema de iluminación. Además, en el caso de los almacenes, se tienen en cuenta otros aspectos como la comodidad visual –para la realización de cuantos trabajos sean necesarios en estos espacios–, la sostenibilidad y racionalización del consumo energético y, por supuesto, el cumplimiento de la normativa vigente sobre iluminación de seguridad y emergencia.

¹⁴ Con un rendimiento medio o arretancia (A_m) frente a polvo sintético entre 80-90%.

¹⁵ Con una eficacia media (E_m) frente a partículas de 0,4 μm entre $90 \leq E_m < 95$.

¹⁶ El museo establece las condiciones específicas de limpieza de cada uno de los elementos y/o espacios implicados en la misma, indicando equipamiento y productos, metodología y periodicidad. En ningún caso la empresa adjudicataria de estas labores actúa sobre las obras. El Servicio de Registro de Obras de Arte se encarga de hacer el seguimiento y control del cumplimiento de las condiciones específicas de limpieza establecidas para cada uno de los espacios de almacenamiento con bienes artísticos.

Así, el control de este factor en los almacenes del museo se consigue con iluminación artificial, adoptando las siguientes medidas:

- Circuitos distribuidos por diferenciales (con protección de automático independiente). Si cae uno de estos diferenciales, siempre quedan, al menos, dos funcionando en la zona.
- Luminarias estancas (lámparas fluorescentes). Estas luminarias actúan como alumbrado, algunas como alumbrado y emergencia y, además, otras quedan encendidas como iluminación de vigilancia para la visibilidad de cámaras y rondas.
- Sistemas de iluminación selectivos, sectorizados por zonas de almacenamiento, en los almacenes de mayor superficie.
- Control de radiación UV. La filtración del componente ultravioleta se realiza incorporando camisas a los fluorescentes. La medición de radiación UV registra valores de $0,0\mu\text{w/lumen}$.
- Parámetros de iluminancia que pueden oscilar entre 55 y 300 lux, según los espacios de almacenamiento, con equipos independientes de iluminación puntual para estudio de obras. Se debe tener en cuenta a este respecto que, además, el almacenamiento de la mayor parte de las obras se hace en compactos o armarios, limitándose así su exposición lumínica en momentos de trabajo en la zona.

Por último, queda señalar que el museo desarrolla una política de ahorro de energía y de gestión medioambiental, incluyéndose dentro del Plan de Activación de Eficiencia Energética promovido por el Ministerio de Industria. Desde 2013 el museo está inscrito en el Sistema de Registro de la Huella de Carbono, con un Plan de Reducción de alcance 1 y 2¹⁷ del 15%, a año objetivo 2018.

En lo que respecta a almacenes, las medidas adoptadas o a adoptar van encaminadas a implementar las siguientes exigencias en cuanto a iluminación: sectorización de circuitos, iluminación de vigilancia en horario nocturno, reducción del número de horas de exposición lumínica de las obras y reducción del consumo eléctrico.

2.4. *Control de plagas*

El control de plagas de los espacios de almacenamiento está incorporado dentro del programa de intervenciones planificado por el Departamento de Asuntos Generales y supervisado, en este caso, por el Servicio de Registro de Obras de Arte.

¹⁷ El alcance 1 y 2 hace referencia a emisiones directas y emisiones indirectas debido al consumo de electricidad.

Las pautas generales recogidas en el documento de conservación preventiva para el control de este factor¹⁸ son:

- Evaluación de la sensibilidad de las colecciones.
- Inspección del edificio, tanto el interior como el exterior¹⁹.
- Monitorización mediante trampas. Hay instaladas en todos los espacios de almacenamiento trampas para insectos rastreros, de cartón o de sistema basculante de extracción de la tabla adhesiva, con atrayente alimenticio/feromonas incorporado en el pegamento. También hay portacebos de seguridad para ratones en zonas externas a almacenes. Los periodos de revisión de trampas se realizan por una empresa externa cada cuarenta y cinco días en las zonas más sensibles o por la detección anómala de plaga, y en los meses estivales (de abril a octubre) en el resto de espacios de almacenamiento. La empresa emite un certificado con los resultados de cada inspección.
- Uso de productos en gel o en bloque en accesos, evitando el uso de gases, con desinsectación de pasillos circundantes durante los meses estivales.
- Examen anual de las colecciones en almacén, con un plan de actuación en caso de infestación que supondría: delimitación de la zona, aislamiento del objeto, aviso a Restauración y Registro de Obras de Arte, tratamiento (anoxia) en su caso, aspirado y limpieza de la zona, monitoreo de objetos próximos, informe de actuación.
- Comunicación en caso de introducción de nuevos materiales en almacenes susceptibles, por su composición (naturaleza orgánica), de contaminación biológica.
- Uso de materiales inertes y químicamente estables en construcción de contenedores y materiales envolventes. En el caso de maderas con los correspondientes tratamientos fitosanitarios.
- Actuación sobre el medio ambiente con mantenimiento de los valores de consigna en cuanto a temperatura y HR ya mencionados; control de contaminantes mediante sistemas de filtros en equipo de climatización y protocolos de limpieza y adecuado mantenimiento de instalaciones (limpieza, orden, renovación de materiales envolventes, etc.).
- Creación de zonas de cuarentena y/o depósito temporal de examen.

¹⁸ UNE-ENE 16790:2018. Conservación del patrimonio cultural. Gestión integrada de plagas (IPM) para la protección del patrimonio cultural, p. 13 (normas publicadas por la Asociación Española de Normalización y Certificación. AENOR. <https://www.aenor.com/normas-y-libros/normas>).

¹⁹ En el exterior del edificio el Ayuntamiento de Madrid, dentro de su «Programa de Desratización/Desinsectación», realiza una revisión y un tratamiento programado (más a petición del museo en su caso).

Finalmente, cabe mencionar que los almacenes de bienes culturales están incorporados dentro del sistema integral de seguridad del museo²⁰, conformado por la suma de medios humanos, técnicos y organizativos, destacando además, en este último caso, un protocolo específico de seguridad para acceso a los almacenes –con acceso restringido– y un protocolo de actuación para visitas externas.

Los aspectos de actuación frente a los principales factores de riesgo descritos anteriormente, quedan recogidos en un documento de conservación preventiva de cada uno de los espacios de almacenamiento, donde se incorpora previamente una identificación y descripción de estos espacios a nivel arquitectónico²¹, de equipamiento e instalaciones y circunstancias ambientales, con una evaluación de riesgos²² y propuesta de actuación frente a estos, así como los protocolos pertinentes indicando las áreas implicadas.

En definitiva, la planificación de la conservación preventiva para los espacios de almacenamiento y su plasmación en un documento escrito tiene como finalidad diseñar un camino o dirección para que la institución pueda implantar programas de conservación preventiva presentes y determinar los futuros, manteniendo la continuidad y la coherencia, basándose en las necesidades de la institución y en las actuaciones precisas para darles solución de forma lógica y eficaz, señalando prioridades y medios necesarios. Un enfoque global, que describa todos los factores que pueden afectar en el cuidado o preservación de las colecciones de forma integral, pero sin olvidar la necesidad de su continua revisión y actualización para que sea realmente eficiente.

AGRADECIMIENTOS

Hubiera sido impensable no incorporar estos agradecimientos en el artículo, ya que de alguna manera constituyen el índice –con sus respectivos perfiles y cargos– de los contenidos del documento o plan de conservación preventiva de almacenes del museo, y sin la ayuda de los cuales no hubiera sido posible cumplimentar, analizar y/o valorar cada uno de los aspectos que en él se contemplan.

- Coordinadora general de Conservación: *Karina Marotta*

²⁰ UNE-ENE 16893:2019. Citada en nota 13, pp. 29-36.

²¹ Recogiendo aspectos relativos al ámbito y entorno del edificio, y a la ubicación de los almacenes dentro del edificio contenedor. También datos referentes al macroambiente en el que se ubica el museo y por lo tanto sus almacenes, ampliando así la visión de posibles factores de riesgos ocasionados por el entorno como pueden ser marco geológico, zonas verdes o afectación de la red de transportes.

²² Asociándolos a diez agentes de deterioro –representación de posibles amenazas a la colección– valorados con una escala colorimétrica según la magnitud de riesgo en cuanto a la incidencia del posible daño y a su prioridad de actuación.

- Registro de Obras de Arte: *Gracia Sánchez Fernández* (jefa de servicio Registro de Obras de Arte), *Helena Bernardo Iglesias*, *Isabel Bennasar Cabrera*, *Patricia Lucas*
- Jefa de Servicio Área de Exposiciones: *Marta Hernández Azcutia*
- Coordinador jefe de Restauración y Documentación Técnica: *Enrique Quintana*
- Equipo de Montaje/Brigada: *Manuel Montero*, *Ángel Campos*, *Manuel Osuna*, *Gregorio Naranjo*, *Luis Vendrell*, *Justo Castillo*, *Javier Villar*, *M^a José Morlón*
- Área de Obras y Mantenimiento: *Joaquín Arteaga*, *Marta Arriero López*, *Eva Cardedal González*, *Valentín Parra Sánchez*, *Julio Martín Ortiz* (Electricidad), *Augusto Martínez Pozuelo* (Climatización)
- Seguridad: *Pedro González Huerta*, *Josefa Blanco Mezquita*, *Jonathan Sánchez de la Nieta Gil* (Moncobra SA)
- Servicio de Limpieza: *Loli García Álvarez* (encargada general, Valoriza Facilities, SAU)
- Control de Plagas: *Mauricio García* (mGbiológica)

Pintura, Física e Historia del Arte. 17 años de estudio del *Lavatorio* de Jacopo Tintoretto

ANA GONZÁLEZ MOZO

Técnico superior de Museos

Gabinete Técnico (Área de Restauración) del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: El Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado se creó en los años setenta del siglo XX. A lo largo de sus más de cuatro décadas de andadura, los métodos y los dispositivos de trabajo utilizados para el examen de la pintura han evolucionado. Este desarrollo ha ido parejo al de la tecnología disponible para cubrir dos de los principales objetivos del museo: la conservación y un mayor conocimiento de las piezas de su colección. La actividad del Gabinete se ha visto impulsada en estos años, además, por la colaboración con los Departamentos de Conservación que se reforzaron a finales del siglo pasado. Uno de los cuadros que ejemplifica esta evolución y labor conjunta es el *Lavatorio*, de Jacopo Tintoretto.

PALABRAS CLAVE: Lavatorio, ciencia, arte.

ABSTRACT: In the 1970s was created the Technical Documentation Office of the Prado Museum. In the course of its more than four decades of activity, the devices and working methodology used for the examination of painting have evolved. This development has been matched by the technology available to cover two of the museum's main objectives: conservation and the acquisition of new knowledge about

the pieces of its collection. The work of the Cabinet has also been encouraged during these years by the collaboration with the conservation departments that were reinforced at the end of the last century. One of the paintings that exemplifies this evolution and joint work is Jacopo Tintoretto's *The Whasing of the Feet*.

KEYWORDS: *Whasing of the Feet*, science, art.

El *Lavatorio*, pintado por Jacopo Tintoretto hacia 1547, ha sido objeto de estudio en el Museo del Prado durante diecisiete años, tarea que aún no está concluida. Cada paso dado con la obra ha estado dirigido a responder preguntas, aclarar respuestas incompletas o a verificar antiguas teorías sobre los procedimientos de trabajo del pintor. Los resultados son hitos que ilustran la importancia de la colaboración entre los historiadores del arte y los especialistas en técnicas artísticas para conocer el arte antiguo. Quizás extrañe que se hayan dilatado tanto en el tiempo, pero nuestras investigaciones rara vez están cerradas y, en este caso, partiendo de una hipótesis elaborada en 1998 sobre la génesis del cuadro, en distintos contextos se han formulado nuevos argumentos sobre este asunto. Por otra parte, no siempre hemos tenido los espacios de trabajo ni las herramientas necesarias para hacer ciertas comprobaciones. Sin embargo, que durante años quedaran cuestiones pendientes para discernir aspectos relativos a la obra ha contribuido a depurar nuestro método de investigación, a valorar los límites de la información proporcionada por los dispositivos de examen y a definir paulatinamente nuestros requerimientos técnicos en este campo (fig. 1).



Fig. 1. Jacopo Tintoretto, *El Lavatorio*, 1548-49, óleo sobre lienzo, 210 x 533 cm. MNP, P-2824

Desde finales del siglo XIX se ha indagado en las colecciones museográficas con equipos y técnicas ideados para otras disciplinas, especialmente para la medicina: la radiografía, la fotografía y la reflectografía infrarroja, la microcopia y la fluorescencia inducida por luz ultravioleta. Paradójicamente, muchos se perfeccionaron a raíz de los conflictos bélicos del siglo pasado. Hacia 1930 se diseñó el primer aparato específico para explorar la pintura, el «pinacoscopio», ya en desuso. En este sentido es importante señalar que el desarrollo de las herramientas adecuadas para nuestros fines depende de las necesidades y las expectativas que generemos respecto a ellas. Aunque hubo experiencias tempranas en el Prado encaminadas a inspeccionar científicamente la colección, fueron aisladas y tuvieron un corto recorrido¹. Su Gabinete Técnico no se creó hasta finales de los años setenta del siglo XX, con casi cinco décadas de retraso respecto a la instalación de los laboratorios de otros grandes museos². La demora favoreció que se adoptasen métodos y se adquiriesen aparatos de análisis ya verificados, pero impidió la participación del museo en el interesante momento de su desarrollo y evaluación. No obstante, el Prado, desde los años noventa, ha sido pionero en la aplicación del procesamiento digital de imagen al estudio de la pintura, y en ello fue decisivo el estudio del *Lavatorio*.

La detección y el registro de la respuesta de los materiales del arte a distintas longitudes de onda –diagnósticos físicos por imagen– son unas de las claves para conocer su naturaleza y su estado de conservación. Los éxitos y las limitaciones de un proyecto llevado a cabo con estas técnicas están relacionados con el instrumental utilizado y dependen de nuestra percepción y posterior interpretación de los datos. Todos estos mecanismos tienen límites, ya que, con los equipos que manejamos actualmente, hay información que aún no puede ponerse de manifiesto y sucede que, en ocasiones, aun sabiendo qué se busca, los dispositivos necesarios para encontrarlo no existen.

El programa de restauración de los fondos de pintura veneciana del Prado, iniciado en 1997, fue el punto de partida para estudiar las prácticas pictóricas de Jacopo Tintoretto, un asunto apenas tratado hasta aquel momento. Con el tiempo, uno de los objetivos que centraron nuestras disquisiciones fue esclarecer qué provocó un sustancial y positivo cambio en la calidad de su pintura, poco antes de ejecutar nuestro *Lavatorio*. El gran lienzo se examinó por primera vez en 1998 durante su restauración³. Se tomaron muestras estratigráficas, detalles con el antiguo Vidicon de reflectografía infrarroja y se radiografió (fig. 2). La tecnología de rayos-x del museo acababa de renovarse. Las placas médicas utilizadas hasta ese momento se habían sustituido por película industrial continua y la del *Lavatorio* fue una de las primeras radiografías de gran formato realizada con este material. A través del documento se

¹ GONZÁLEZ MOZO, 2020 [en prensa].

² El laboratorio químico se creó en 2007.

³ FALOMIR, 2000, pp. 33-56.

descubrió el concienzudo proceso de trabajo de Tintoretto y se planteó la primera hipótesis sobre la génesis de la obra⁴: habría pintado el escenario completo y después introdujo a los personajes. Esta idea apoyaba el relato que en 1642 hiciera su biógrafo Carlo Ridolfi, según el cual Jacopo analizaba sus composiciones en teatritos en los que colocaba figuras tridimensionales iluminadas con velas⁵. La radiografía reveló otro dato importante: existía un suelo ajedrezado, bajo el embaldosado octogonal de la estancia donde se desarrolla el episodio. Esto hizo suponer que, una vez terminado el cuadro, se modificó el pavimento en torno a las figuras (figs. 3 y 4).

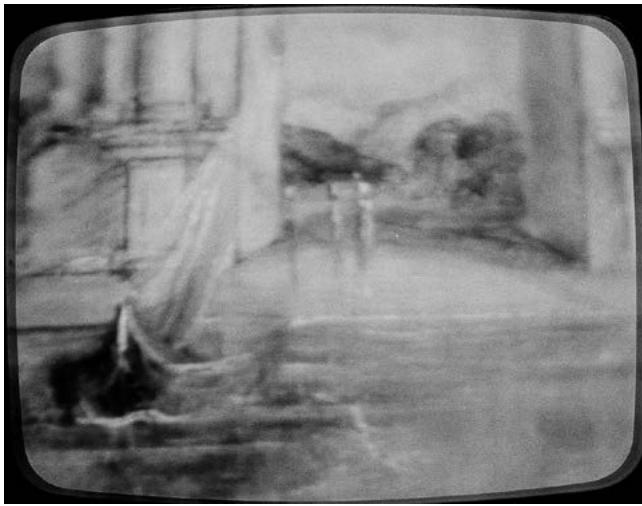


Fig. 2. Jacopo Tintoretto, *El Lavatorio*, Detalle de la reflectografía infrarroja tomada con el sistema VIDICON en 1999

⁴ *Ibidem*, p. 34.

⁵ RIDOLFI, 1914.

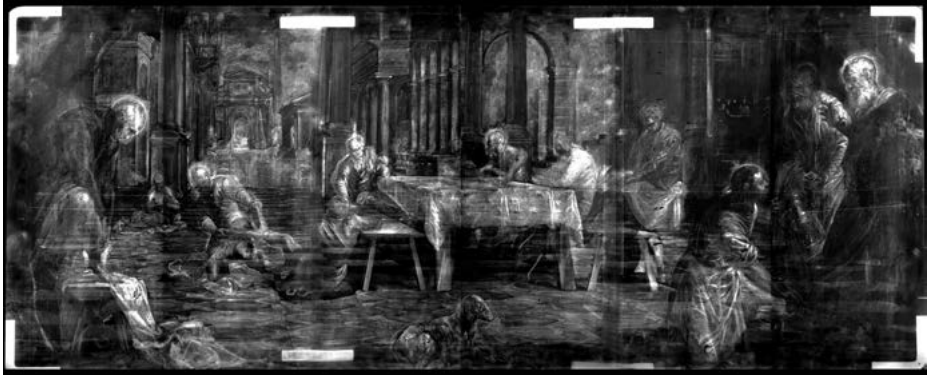


Fig. 3. Jacopo Tintoretto, *El Lavatorio*, Digitalización de la fotografía de la radiografía tomada en 1999

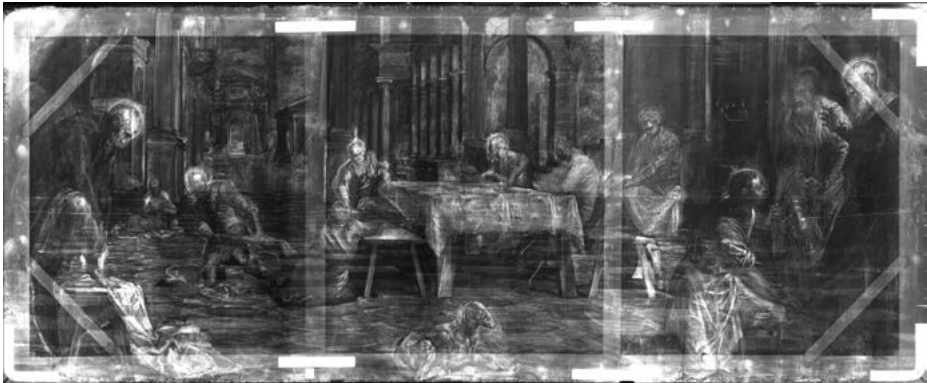


Fig. 4. Jacopo Tintoretto, *El Lavatorio*, Digitalización directa de la radiografía tomada en 1999

Algunas investigaciones se inician con una buena pregunta. La consulta del conservador a cargo del proyecto, Miguel Falomir: ¿se pueden eliminar de la imagen del cuadro a los personajes para ver cómo pudo ser el escenario?, desencadenó una serie de averiguaciones que fueron el germen de las actuales teorías sobre los procedimientos creativos del veneciano. La pregunta se hizo en el momento adecuado, pues desde 1996 los sistemas de procesamiento de imagen se estaban implantando en el Prado. Aquel año se sistematizó la digitalización en alta resolución de las placas fotográficas conservadas en la institución. El objetivo era ilustrar toda la colección en la base de datos que acababa de implementarse. Desde el inicio se constató la gran utilidad de estos registros para percibir detalles poco evidentes en una observación directa de la pintura y de su gran

potencial para la investigación. En 1997 se iniciaba el proyecto para digitalizar y procesar la documentación conservada en el Gabinete Técnico: macrofotografías, mosaicos de reflectogramas y negativos analógicos de las radiografías. Los trabajos inaugurales se dedicaron a los archivos del Bosco y del *Lavatorio*. La tarea se programó no solo para conservar y tratar este fondo para mejorar su visualización, sino también para extraer de él información que permitiera estudiarlo y relacionar los resultados en la pantalla de un ordenador.

Volviendo a nuestra obra, era fácil afrontar el reto de eliminar digitalmente a los personajes y comprobar si el escenario funcionaba como espacio independiente. Una vez suprimidas las figuras, se debían reconstruir las partes que ocultaban y el pavimento, cuyo diseño se perdía en los laterales y el fondo de la estancia (fig. 5).



Fig. 5. Simulación digital del espacio vacío de *El Lavatorio* [Ana González Mozo, 1999]

Lo que parecía un sencillo trabajo de Photoshop derivó en una profunda investigación sobre la perspectiva utilizada por Jacopo, pues hay líneas de fuga incisivas en la pintura que se distinguen con claridad y algunos elementos ocultos se percibían en la radiografía y podían redibujarse, pero otros no. Aunque se restituyó la proyección de las ortogonales en el modelo digital según las líneas discernibles en la superficie, era preciso averiguar si la perspectiva se hallaba dibujada bajo ella y, si esto era así, por qué se había enmascarado. La imagen del escenario vacío dio una respuesta parcial a esta cuestión. La desaparición de las grandes figuras de los laterales y la reconstrucción de las baldosas que ocultaban pusieron en evidencia las distorsiones visuales que se producían en los extremos de la composición. Eran tan llamativas que Jacopo se vio obligado a disimularlas recurriendo a distintas tácticas⁶, entre ellas, haciendo que el trazado geométrico

⁶ GONZÁLEZ MOZO, 2009, pp. 165-177, y GONZÁLEZ MOZO, 2013, pp. 115-122.

del suelo se desvaneciera en las áreas más conflictivas. Observando el modelo digital y ciertas partes abocetadas del cuadro, se planteó una nueva cuestión: ¿realmente pintó a los personajes sobre el primer embaldosado, antes de transformarlo, o fue un proceso más complejo? Las últimas apreciaciones apuntaban en esta dirección, pero era difícil confirmar la sospecha sin una reflectografía infrarroja.

Los estudios previos a la exposición de 2007 fueron decisivos para profundizar en el conocimiento de los recursos compositivos y pictóricos del veneciano. En 2005 se había establecido una colaboración con el Istituto Nazionale di Ottica Applicata de Italia (INOA). Para el proyecto, que culminó en la exposición *El trazo oculto* en 2006, se utilizó un prototipo de reflectografía infrarroja con un sensor InGaAs desarrollado por el Istituto. Con él se examinaron los cuadros de mediano formato de Tintoretto y áreas parciales de su *Rapto de Helena*, obteniéndose resultados sorprendentes⁷. Pese a la buena resolución espacial de la máquina, era poco operativa para trabajar con grandes obras que no podían ser trasladadas al Gabinete. Su pesada y monolítica estructura impedía ubicarla en un raíl móvil para hacer la operación en sala. A ello se añadían las dificultades para iluminar adecuadamente los cuadros de gran formato en el espacio donde estábamos, las salas que hoy ocupa la colección española del Renacimiento. El CCD del prototipo captaba muchas interferencias, el software de unión de los reflectogramas tenía fallos y no compensaba las diferencias de luz y de tono de las imágenes, que debían ser procesadas durante horas para obtener un resultado uniforme. Cabe decir que los prototipos sirven para hacer ensayos, valorar sus aportaciones y corregir sus defectos, pero descubrir el dibujo subyacente del *Lavatorio* se hacía imposible.

El prototipo regresó a Italia y por aquellos años carecíamos de equipamiento para hacer reflectografías. Antes de la exposición *Tintoretto*, celebrada en 2007 en el Museo del Prado, se tomaron detalles fotográficos con un filtro infrarrojo, en los que se puso en evidencia parte de la perspectiva cuidadosamente trazada y cómo la mesa y algunos personajes estaban dibujados sobre la segunda versión del suelo (fig. 6). Así, diez años después, con datos objetivos, rectificamos parcialmente la primera hipótesis sobre los estadios de la creación del cuadro: la transformación del suelo era anterior a lo que se pensaba y, esto era lo más importante, las baldosas octogonales estaban proyectadas siguiendo el recorrido dibujado de la perspectiva.

⁷ GONZÁLEZ MOZO, 2009, pp. 165-177.



Fig. 6. Detalle del dibujo subyacente de *El Lavatorio*. Fotografía infrarroja, 2007

Las conclusiones sobre las prácticas del veneciano, extraídas a partir de esta información y del dibujo descubierto en otras obras, se presentaron en el congreso organizado al hilo de la mencionada exposición. Tras los debates que se desarrollaron en él, un asunto quedó sin resolver: ¿qué estimuló la evolución –una de las más llamativas de la historia del arte– de la pintura de Robusti entre 1545 y 1547?

En 2008 el museo adquirió la primera cámara comercial de reflectografía infrarroja, OSIRIS. Tenía menos resolución y menos niveles de gris que el prototipo del INOA y no era fácil enfocarla. Sin embargo, era muy manejable y permitía ir a sala para hacer los estudios *in situ*. Se aprovechó el momento para solicitar la construcción de un carril móvil que soportara la cámara y permitiera trabajar con precisión. El software de ensamblaje del sistema corregía las diferencias de tono e iluminación entre los reflectogramas individuales, y reducía el tiempo y el grado de procesamiento de los resultados. Algunas ventajas compensaban ciertos inconvenientes. Uno de los primeros cuadros analizados con esta cámara fue el *Lavatorio*. En la reflectografía, tal como habíamos intuido, aparecieron, entre otras cosas, gran parte de la perspectiva y la arquitectura dibujadas, muchos ajustes en la posición de los personajes y, significativamente, la geometría del despiece octogonal de Serlio –tomado por Tintoretto como modelo para el formato de las baldosas⁸– trazada con piedra negra o carboncillo bajo las centrales. Daba la sensación de verle trabajar en tiempo real (fig. 7).

⁸ FALOMIR, 2000, p. 21.



Fig. 7. Detalle del dibujo subyacente. Reflectografía infrarroja, 2009

La versión del espacio vacío con mayor definición –se repitió para ser expuesta en 2007 (fig. 8)–, la digitalización de las placas radiográficas y del material fotográfico con nuevos escáneres⁹, y la reflectografía completa, fueron los documentos que permitieron responder a las preguntas formuladas a lo largo de aquellos años acerca de las estrategias adoptadas por Tintoretto para la proyección del espacio y la construcción de las anatomías. El dibujo de la perspectiva y del despiece octogonal corroboraba la familiaridad del pintor, apuntada en 1998, con las reglas para el diseño arquitectónico y el teatral que se estaban codificando en Venecia cuando empezó a concebir el *Lavatorio*. El escenario vacío, además, lo relacionaba con las vistas de la *Città ideale*, concretamente con la *Tabla de Berlín*¹⁰. Todo ello mostraba a un Jacopo más intelectual, racional y reflexivo de lo que transmitían las fuentes¹¹.

⁹ En 2008 se adquirió un escáner industrial para la digitalización del material radiográfico.

¹⁰ GONZÁLEZ MOZO, 2013, pp. 115-122.

¹¹ FALOMIR, 2000, pp. 16-17. Las conclusiones finales del estudio se presentaron en 2010 en Venecia y en Turín en 2012, publicándose en 2013.



Fig. 8. Simulación digital del espacio vacío de *El Lavatorio* [Ana González Mozo, 2007]

Que el diseño de la escena estuvo supeditado a la estrechez de la capilla para la que se encargó la obra y, por la ubicación de los espectadores, perpendicular al muro, era conocido¹². Esta estancia ardió en un incendio y se desconoce a qué altura estaba colgada la pintura y qué tipo de luz incidía en ella, aspectos importantes para Jacopo cuando concebía sus composiciones. Marco Boschini, en 1664, había escrito que Robusti, cuando recibía una comisión, acudía a los lugares en los que se ubicarían sus pinturas para estudiar la luz y la perspectiva¹³. La revisión de la información y la relectura de esta fuente apuntaban a que, solo trabajando *in situ*, en algún momento pudo ser consciente de los inconvenientes que existían en la estrecha habitación para que la escena se observara adecuadamente y solo allí pudo solucionarlos. Si bien, con toda probabilidad, inicialmente utilizó un pequeño escenario para plantear la distribución de los elementos y personajes de su historia, Jacopo no se hubiera percatado en él de las distorsiones visuales que se producen observando de cerca una imagen con un suelo de diseño tan geométrico y regular, en un formato tan alargado. Debió de colocar el lienzo en el muro de la capilla cuando la ejecución del escenario estaba muy avanzada y transformó el embaldosado allí, antes de situar el *atrezzo* y a todos los personajes.

En las primeras publicaciones sobre la obra ya se había mencionado su carácter escenográfico¹⁴. No solo porque remite claramente al trabajo con teatritos, sino también porque Tintoretto utilizó como telón de fondo del episodio la *Scena tragica* vitruviana ilustrada por Sebastiano Serlio en 1545¹⁵. Años después comprobamos que también se había servido de las correcciones que Daniele Barbaro hiciera a la

¹² FALOMIR, 2000, p. 18.

¹³ BOSCHINI, 1664.

¹⁴ FALOMIR, 2000, p. 19.

¹⁵ *Ibíd.*, pp. 19-21.

Perspectiva del arquitecto boloñés. Tras analizar sus puntualizaciones, revisamos la radiografía. Aunque originalmente se había localizado en ella un orificio que coincidía con el punto de fuga de las ortogonales de la escena, en el centro del arco de la izquierda, nos percatamos de que este hueco, por su tamaño y su forma, indicaba que allí estuvo fijado un clavo del que partían cuerdas que guiaron el dibujo de la perspectiva. Esta imagen remitía sin duda a la ilustración del método recomendado por el humanista para distribuir el *atrezzo* y los personajes en un escenario teatral (fig. 9). Aún queda por comprobar si dibujó la totalidad de las ortogonales.

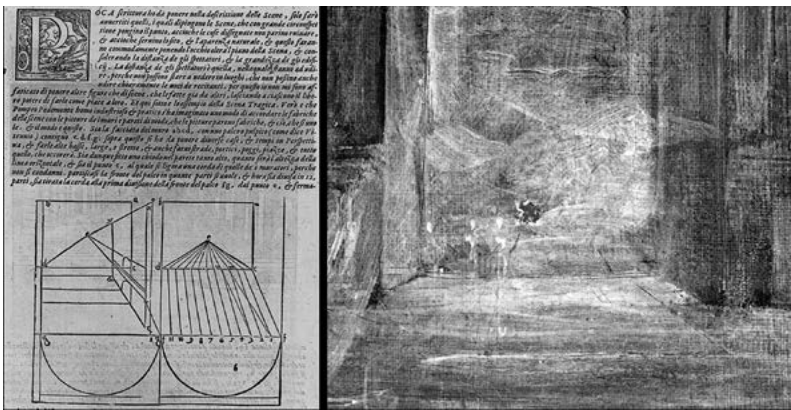


Fig. 9. (Izquierda) Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva*, Venetia, 1568. Parte Quarta, Descrizione della Scena Tragica, cap. XVI, p. 115. (Derecha) Detalle de la radiografía de *El Lavatorio*

En 2007, los documentos técnicos revelaron el interés de Jacopo por la representación de las anatomías¹⁶. Uno de los temas en los que profundizamos para preparar el congreso *La giovinezza di Tintoretto* (Fondazione Giorgio Cini, Venecia, 2015) fue el de las tácticas que utilizó para integrar a los personajes de sus historias en los desarrollos espaciales que acababa de descubrir. Eran evidentes las implicaciones, en este proceso, de los tratados anatómicos que se editaron desde finales del siglo xv en la imprenta de Aldo Manuzio. Estas publicaciones revelan cómo utilizaron los artistas vénetos la imagen del cuerpo humano que ofrecían las disecciones llevadas a cabo en los teatros anatómicos. No tanto en términos «viscerales», como sí en el sentido de «dar a ver», y esto tenía mucha relación con nuestro pintor. Siguiendo la estela de Mantegna y Carpaccio, Tintoretto se sirvió, ya en obras tempranas, de cuerpos sin vida para acentuar la sensación de

¹⁶ GONZÁLEZ MOZO, 2009.

profundidad en sus cuadros. A mediados de la década de 1540 perfeccionó este recurso, utilizándolo magistralmente en dos obras contemporáneas al *Lavatorio*, *El milagro del esclavo* (h. 1547, Venecia, Galleria dell'Accademia) y *San Roque y los apestados* (1549, Venecia, Iglesia de San Marco). En aquel momento fuimos conscientes de que, significativamente, ambas reproducen los debates sobre la visión científica y la real que tenían lugar a mediados del *Cinquecento*, registrados en el *Codex Huygens*¹⁷, cuyas láminas, al parecer, conocía Jacopo. La cuestión dormida durante casi una década: ¿qué provocó una mejora tan llamativa en la calidad de las obras de Tintoretto en apenas tres años?, encontraba respuesta. Analizando los datos obtenidos del *Lavatorio* entre 1997 y 2015, en relación a los dos lienzos mencionados, constatamos que los tres materializan las preocupaciones del pintor en los años cuarenta del siglo XVI: cómo proyectar correctamente el espacio y los cuerpos contenidos en él para mostrarlos al espectador de manera verosímil. Rara vez hemos hallado tal confluencia de teorías contemporáneas a los artistas oculta bajo una pintura, y esto convierte al *Lavatorio* en un valioso testimonio de los debates sobre los sistemas de representación que tenían lugar a mediados del siglo XVI. Estábamos ante un artista que resolvió inteligentemente los retos a los que se enfrentaba al programar escenas complejas en lienzos de gran formato. Lo hizo sometiendo a prueba las técnicas y las teorías de su época, no solo las que concernían a la pintura, sino también a la perspectiva, el teatro y la anatomía, artes cuyo objetivo es «ayudar a ver». Su sabia conjunción de estas disciplinas y su heterogeneidad de prácticas de dibujo para componer sus historias le proporcionaron una sólida base para afrontar sus tareas y le permitieron pintar con celeridad.

La imagen que nos hemos forjado de Robusti durante estos años, a través de cada estudio realizado sobre el *Lavatorio*, dista mucho de la que, hasta finales del siglo pasado, había transmitido su bibliografía. Conocer su método de trabajo, laborioso y concienzudo, sin renunciar a la rapidez, y encontrar detalles inesperados bajo la superficie del óleo –los muñecos articulados, la desnudez previa de muchos personajes o el despiece octogonal serliano– sirvieron, además, para que siguiéramos cuestionándonos y puntualizando muchas de las tradicionales concepciones sobre la creación artística. La evaluación de los datos pendientes nos ha impulsado a definir los requerimientos para la construcción de dispositivos propios de análisis multiespectral, destinados a revelar lo que aún permanece invisible. El *Lavatorio*, en definitiva, es un claro ejemplo de cómo la información que obtenemos de las obras de arte va pareja al desarrollo de las técnicas de examen, al progreso de nuestro saber en historia y a la revisión de la literatura artística. Quedan cuestiones por resolver, pero aún están atrapadas entre las capas de pintura.

¹⁷ FALOMIR y GONZÁLEZ MOZO, 2017, pp. 30-41.

«¡Más madera!»¹
Las exposiciones temporales como vehículo de
modernización del Museo del Prado (2003-2019)

KARINA MAROTTA PERAMOS
Coordinadora de Conservación
Museo Nacional del Prado

«No puedo dejar de reivindicar aquí [...] algo que determina nuestra experiencia de las obras de arte y es nuestra dificultad para recordarlas.»²

RESUMEN: Los últimos años de la vida del Museo del Prado han conocido un proceso de modernización y ampliación que ha afectado a su estructura y a sus actividades. Las exposiciones temporales han sido un instrumento especialmente eficaz al servicio de esta transformación. A través del repaso de las exposiciones se analizan las estrategias recientes de la institución. El artículo se centra en el período entre 2003 y 2019, iniciando en el año en que entró en vigor la actual Ley del Prado y finalizando con la celebración del bicentenario del museo.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado, exposiciones temporales, gestión, modernización.

¹ Groucho Marx en *Go West*, Edward Buzzell, 1940.

² GONZÁLEZ GARCÍA, 2015, p. 25.

ABSTRACT: The last few years in the history of the Prado Museum have undergone a process of modernization and enlargement that have affected its structure and activities. Temporary exhibitions have been an effective tool for accomplishing this transformation. Through a review of the temporary exhibitions, recent strategies of the institution are analyzed. The article focuses on the period between 2003 and 2019, starting in the year in which the Prado Law was approved and finishing with the celebration of its Bicentennial.

KEYWORDS: Prado Museum, temporary exhibitions, management, modernization.

Las instituciones –como todo organismo viviente– dedican gran parte de sus energías a decidir qué rumbo tomar en cada momento de su existencia. En las últimas dos décadas, el Museo del Prado ha llevado su andadura decididamente hacia su ampliación y modernización. El presente artículo quiere reunir y sistematizar la información relativa a la historia reciente de las exposiciones temporales, por haber sido estas un instrumento esencial para la visibilización nacional e internacional del Prado. Como arco de referencia, tomaremos dos hitos: desde la entrada en vigor de la Ley 46/2003, reguladora del Museo Nacional del Prado, hasta la celebración del bicentenario de la institución en 2019, efeméride que este volumen de ANABAD conmemora.

Lo que veremos a continuación será el análisis de un proceso que comenzó con la citada Ley y que continúa hoy en día. Las actividades realizadas han sido impulsadas por dos directores –Miguel Zugaza (2002-2017) y Miguel Falomir (2017 hasta la actualidad)– y tres directores adjuntos de Conservación –Gabriele Finaldi (2002-2015), Miguel Falomir (2015-2017) y Andrés Úbeda de los Cobos (2017 hasta la actualidad)–.

1. ANTECEDENTES Y MARCO LEGAL

En el último tercio del siglo xx, en tanto que los museos se iban convirtiendo en agentes sociales cada vez más activos y receptores de mayor número de visitantes, el Prado estaba atravesando momentos complicados desde el punto de vista presupuestario y político³. Mientras, en evidente contraste, los grandes museos internacionales iban entrando en una era de ambiciosas operaciones de ampliación y modernización (la pirámide del Louvre había sido inaugurada en 1989).

Iniciada la década de los noventa, el Prado consiguió también sumarse a la tendencia internacional, planteando su renovación y ampliación arquitectónica.

³ Alfonso Pérez Sánchez calificó a la institución como «enferma» a finales de la década de los setenta. Véase PÉREZ SÁNCHEZ, 1977.

Para apoyar esta iniciativa en pos del engrandecimiento del museo, en 1995, en las Cortes Generales⁴ se decidió secundar el proyecto, favoreciendo un consenso político que apartara al Prado de polémicas partidistas⁵. Fue así como se pusieron en marcha aquellos mecanismos legales necesarios para conseguir la deseada modernización y que culminarían en la Ley 46/2003 –que convirtió al museo en un «organismo público de carácter especial»– y en el posterior Estatuto (RD 433/2004). Dicho consenso político fue tan decisivo para hacer posible la reforma del Prado que, en 2004, nueve años después de aquel primer acuerdo parlamentario, la introducción del Estatuto aún se refería a él como garante de la seguridad jurídica de la institución⁶.

Resulta esclarecedora la exposición de motivos de la Ley que, tras recordar los orígenes de la institución, hacía una declaración específica de intenciones sobre el modelo a seguir. En su apartado III se manifestaba que «el Prado se ha convertido en un símbolo para la sociedad contemporánea, caracterizada por un creciente interés por las manifestaciones culturales». Declarando que «la obligación esencial de estas instituciones, además de conservar su patrimonio, es difundirlo y darlo a conocer a todos los ciudadanos». Por todo ello, el texto legal concluía con la necesidad de hacer «un replanteamiento general de todas las facetas que rodean la vida del Museo». Era imprescindible actualizar la institución y revisar sus prioridades y su ritmo de trabajo. Para conseguir este objetivo, había que renovar su naturaleza jurídica «con el objeto de flexibilizar sus posibilidades de actuación para conseguir sus grandes fines; fomentar la investigación científica; mejorar el servicio a los visitantes e incrementar los recursos financieros propios. En suma, hacerlo más eficaz»⁷.

El nuevo régimen jurídico-organizativo del museo, descrito en el apartado IV de la exposición de motivos de la Ley, dotaba a la institución de nuevos instrumentos de gestión en el ámbito jurídico, laboral, de contratación y presupuestario. Además, se establecía que el director tendría facultades ejecutivas, lo que le otorgaba una fortaleza de la que los anteriores directores habían carecido.

⁴ Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados, sesión de 31 de mayo de 1995. Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados, n.º 503, V legislatura, año 1995.

⁵ Véase JIMÉNEZ-BLANCO, 2019.

⁶ «Gran parte de estos aspectos, propios de la regulación estatutaria de los organismos públicos, ya se encuentran incorporados en el texto de la Ley 46/2003 [...]. Ello es debido a que, durante su tramitación parlamentaria se mantuvo especial cuidado en armonizar el deseable consenso entre las distintas fuerzas políticas con el intento de dotar a la regulación legal del organismo del mayor grado posible de seguridad jurídica». RD 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado. BOE n.º 69, p. 12304.

⁷ Punto III de la Exposición de Motivos, Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado, BOE, n.º 283, p. 41877.

En esta situación, las exposiciones temporales dejaban de ser exclusivamente el producto de la actividad científica de la institución⁸, como lo habían sido desde la primera exposición temporal celebrada en 1902⁹. La Ley de 2003 y su Estatuto iban a posibilitar además que las muestras temporales no solo fueran instrumento de difusión social sino, igualmente, de captación de visitantes y de ingresos económicos que contribuirían a la renovación del museo. Para ello, la nueva Ley previó nuevos instrumentos de gestión tanto en relación con los gastos como con los ingresos generados por las exposiciones temporales. Sobre los gastos hablaremos en el siguiente apartado; en cuanto a los ingresos, se adoptaron dos medidas. En primer lugar, la Ley previó que el museo –a través de sus actividades y en especial sus exposiciones temporales– pudiera captar patrocinios, estableciendo en la DA 4ª su inclusión como entidad beneficiaria de mecenazgo entre las previstas en la Ley 49/2002 de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. En segundo lugar, se dispuso que los recursos económicos obtenidos pudieran ser gestionados por la institución de manera autónoma y en su propio beneficio¹⁰. De ese modo, las exposiciones temporales se convertían en uno de los motores principales de esa nueva gran máquina en la que se estaba convirtiendo al Prado.

2. DOS HERRAMIENTAS IMPRESCINDIBLES

Aunque no nos detendremos en la descripción pormenorizada del modelo de gestión administrativa y financiera de las exposiciones temporales que nacieron con la Ley del Prado, ya que va a ser objeto de una publicación específica del museo el próximo año¹¹, sí aludiremos a los dos instrumentos de trabajo que aparecieron en el texto legal, específicamente diseñados para hacer posible la producción de grandes exposiciones: el régimen de contratación y la Garantía del Estado para el aseguramiento de los préstamos de obras. El primero se regulaba en el artículo 16 de la Ley que, tras establecer que el Prado se ajustaría a los procedimientos generales de contratación para todo organismo público –Ley de Contratos vigente–, preveía que se podría acoger en algunos casos a un régimen de «contratación especial de carácter comercial». En este régimen se incluía todo lo relativo a la gestión de las muestras temporales, ya que se decía expresamente: «Se entenderán como actividades comerciales del Museo aque-

⁸ Véase Francisco Calvo Serraller, «37 años visitando exposiciones de Alfonso Emilio Pérez Sánchez», en CALVO SERRALLER, 2015, p. 87.

⁹ Para un listado de las exposiciones temporales del Museo del Prado en sus 150 años de vida, véase «Catálogos de exposiciones celebradas en el Prado», en PORTÚS, 1994, pp. 211-218.

¹⁰ Ley 46/2003, artículos 17 y 18, apartado e), p. 41880.

¹¹ Está prevista la publicación sobre la gestión del Prado en 2020 dirigida por Marina Chinchilla, directora adjunta de Administración del museo.

llas que estén vinculadas a la organización de exposiciones temporales y a la explotación de los servicios comerciales y de derechos de propiedad intelectual e industrial»¹².

En esta normativa de contratación comercial de aplicación a las licitaciones públicas para la producción de las exposiciones temporales¹³ se elevaban las cuantías máximas de cada una de las escalas de licitación, permitiendo que la mayoría de las operaciones pudieran ejecutarse según el procedimiento de «contratos menores» y/o «negociados sin publicidad», reduciéndose de este modo los tiempos de tramitación. Con el fin de evitar irregularidades de gobierno, se preveía el establecimiento en el propio museo de una intervención delegada de la Intervención General del Estado.

La nueva legislación confería una flexibilidad en la gestión económica de los proyectos expositivos desconocida para un museo público español. Este punto era absolutamente crucial si se quería conseguir que el Prado pudiera llevar a cabo proyectos coorganizados en paridad con otras instituciones internacionales de primer nivel. A la hora de suscribir convenios de colaboración, el Prado debía tener una agilidad que le permitiera contratar y reaccionar al mismo ritmo que otras instituciones internacionales que se gobiernan por regímenes de contratación privados o mixtos. Este modelo de gestión fue de gran eficacia para conseguir un programa ambicioso de muestras temporales y fue consolidándose y mejorando con los años.

Lamentablemente, estas facilidades tan operativas no han logrado mantenerse hasta la actualidad, ya que la vigente Ley de Contratos del Sector Público (Ley 9/2017) no ha sido tan clarividente ni comprensiva hacia lo que supone la excepcionalidad de la contratación de la actividad cultural por parte del sector público, como lo fue la legislación anterior. De este modo, a pesar de estar expresamente recogido en la nueva ley, la aplicación efectiva de un régimen de contratación especial para las exposiciones temporales en el Museo del Prado se ha hecho ahora inviable y la gestión de las mismas, mucho más complicada¹⁴.

El segundo instrumento de gestión que recogió la Ley 46/2003 para la organización de las muestras temporales no era nuevo. Nos referimos a la aplicación de la Garantía del Estado para obras de bien cultural prevista en la DA 9ª de la Ley 16/85 de Patrimonio Histórico Español y regulada por el RD 1680/1991. Este sistema de aseguramiento había sido de aplicación para el museo desde su establecimiento y la Ley del Prado, en su DF 2ª, modificaba la Ley de Patrimonio Histórico para hacer posible que el museo pudiera seguir aplicando la Garantía, ahora que había cambiado de estatus jurídico.

¹² Ley 46/2003, artículo 16.2, p. 41879.

¹³ Las distintas instrucciones de contratación tuvieron varias redacciones. La más completa es la «Resolución de 20 de junio de 2008 del Director del Museo Nacional del Prado por la que se aprueba la Instrucción de Contratación Comercial del Museo».

¹⁴ Ley 9/2017, de Contratos del Sector Público. DA 42, BOE, n.º 272, p. 107974.

Sin embargo, en el momento de la redacción de la Ley se estaba ya comprobando que el sistema vigente de Garantía del Estado, tal y como estaba planteado, era cuantitativamente insuficiente para las necesidades del nuevo Prado. A lo largo de 2003, el museo pudo experimentar que el nivel ambicionado de su programa estaba muy por encima de la cobertura que podía ofrecer el sistema público de aseguramiento. Por ello, y al no poder aplicarse la Garantía del Estado más que en cantidades muy menores a las necesidades de la institución, en el año 2003 el Prado se vio obligado a contratar seguros comerciales para la mayoría de las obras recibidas en préstamo, lo que supuso que aproximadamente un 30% del presupuesto de las exposiciones de ese año tuviera que aplicarse al pago de las primas de seguro correspondientes¹⁵.

Para solucionar tal situación, desde el museo se emprendió una intensa gestión a nivel político, implicando al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, para trabajar con el Ministerio de Economía y los grandes museos nacionales en la ampliación del sistema de Garantía del Estado. Esta ampliación consistía en reservar en los Presupuestos Generales del Estado una mayor partida presupuestaria destinada a este concepto. Como resultado, la Ley de Presupuestos para 2004 determinó una drástica subida de esta cobertura aseguradora. Así, si en el año anterior el importe destinado era de 1.050 millones de euros, en 2004 se estableció el límite en 1.600 millones de euros y se introdujo la posibilidad, desconocida hasta el momento, de que la Garantía pudiera ascender hasta un límite de 2.500 millones de euros de valor asegurado, para exposiciones de excepcional importancia¹⁶.

3. LOS ESPACIOS

Como se ha dicho, el impulso del proceso renovador había partido de la necesidad de acometer la ampliación arquitectónica. El concurso para el diseño del proyecto había sido adjudicado en 1998 al arquitecto Rafael Moneo. El trazado resultante era una suerte de mecanismo al servicio de las colecciones, ya que albergaría –por orden ascendente en altura– salas de reserva, salas de exposiciones temporales y talleres de restauración y gabinete técnico, creando los espacios idóneos donde acoger lo que podríamos llamar «el ciclo natural de las colecciones», que se desarrolla entre la preservación en almacenes, la exhibición y la conservación de la obra. Además, el edificio contaba con un muelle de carga y acceso exclusivo para los bienes culturales, que podía funcionar de manera independiente de los otros accesos y durante las horas de apertura al público. Todo esto facilitó grandemente los procedimientos de ingreso y salida de obras.

¹⁵ En el caso de la exposición *Manet en el Prado* debieron asegurarse con póliza comercial obras por 1.186 millones de euros de valoración.

¹⁶ Ley 61/2003 de Presupuestos Generales del Estado para 2004, DA 7ª. BOE, n.º 313, p. 46848.

La nueva construcción, inaugurada el 30 de octubre de 2007¹⁷, con sus salas para exposiciones temporales, constituyó un nuevo foco de atención hacia la producción sistemática de exposiciones temporales, con una intensidad hasta entonces inédita en el Prado. La ampliación arquitectónica se convirtió así en un mecanismo productor de energía para toda la institución, que debía ser constantemente alimentado, de ahí el humorístico título de este artículo.

Por otra parte, hay que recordar que el impulso gubernamental al nuevo Prado estaba vinculado también con otro proyecto de ampliación del museo en base a la recuperación del denominado Salón de Reinos en los restos del Palacio del Buen Retiro, espacio emblemático de la monarquía hispánica cuyo programa iconográfico contaba con un proyecto decorativo excepcional conformado por obras que actualmente se conservan en su mayoría en el museo. La decisión conllevó una operación de política cultural de gran calado, ya que supuso, entre otras cosas, el desmontaje del Museo del Ejército –que ocupaba el espacio del Salón de Reinos– y su traslado al Alcázar de Toledo¹⁸. En 2015 el Salón fue finalmente adscrito al Prado y en 2016 se convocó el concurso de rehabilitación, cuyos ganadores fueron los arquitectos Foster and Partners en UTE con Rubio Asociados. En el futuro este nuevo edificio del «campus Prado» albergará también exposiciones temporales en su tercera planta.

4. LOS RESULTADOS. ALGUNAS CIFRAS

Anexo a este artículo puede encontrarse un diagrama en el que se recogen todas las muestras temporales celebradas en el periodo 2003-2019. Algunas cifras resultan elocuentes. Se han celebrado 218 eventos expositivos en todo el periodo, lo cual supone una media de casi trece anuales, siendo el año 2011 el que más ha celebrado, con la increíble cifra de veintidós.

En lo relativo al movimiento y colgado de obras, solo en las grandes exposiciones, la Brigada de movimiento de obras, dependiente del Servicio de Registro, ha instalado cerca de cinco mil obras en préstamo. A esto habría que sumar el resto de movimientos de la colección permanente, para llegar a tener una idea del ingente volumen de trabajo acometido por este equipo.

Respecto a la gestión de los préstamos, han sido acogidas a la Garantía del Estado 2.646 obras en préstamo, lo cual arroja una media de 155 obras anuales. Las cifras del valor asegurado de las obras son impresionantes, pues se ha solicitado el aseguramiento de obras por valor de casi 16.000 millones de euros, lo cual se traduce en una media anual de casi un millón de euros.

¹⁷ VV.AA., 2017.

¹⁸ Acuerdo Marco de 24 de julio de 1997 entre el Ministerio de Defensa y el Ministerio de Educación y Cultura sobre traslado y financiación del Museo del Ejército.

5. LAS LÍNEAS TEMÁTICAS

El tan citado año 2003 fue «año fundacional del nuevo Prado» en lo relativo a las exposiciones temporales. La programación ofreció tres protagonistas indiscutibles que se recogieron en la *Memoria de Actividades* como «Grandes exposiciones»¹⁹. Fueron *Vermeer y el interior holandés*, *Tiziano y Manet en el Prado*. Las tres muestras fueron proyectos de gran ambición, que presentaban préstamos excepcionales –recordemos las obras de Vermeer, *La Venus de Urbino* de Tiziano o *El pífano* de Manet–. Además, como novedad, *Tiziano* fue coorganizada en pie de igualdad con la National Gallery de Londres. Finalmente, *Tiziano y Manet en el Prado* fueron instaladas en la galería central del edificio Villanueva, no sin cierta polémica en el caso de esta última, pues, desde que se desmontara la «sala de artistas contemporáneos», coincidiendo con la inauguración del Museo de Arte Moderno en 1898, no se habían exhibido en la galería central del museo obras de artistas del siglo XIX.

Si se analizan los proyectos expositivos de 2003 a 2019, son varias las líneas de trabajo que pueden observarse y se recogen en el Anexo adjunto, que los ordena en base a una división temática entrecruzada con una clasificación por formatos de exposición. Comentaremos únicamente aquellas que pueden ayudar a extraer conclusiones significativas.

5.1. *Exposiciones de investigación histórica sobre las obras de la colección del Prado*

Es evidente que la mayoría de las muestras temporales han tratado sobre temas de investigación histórico-científica a partir de las colecciones del museo. En general, los comisarios designados han sido conservadores de los departamentos de colecciones de la casa que además, generalmente, han sido quienes proponían los temas de investigación y exposición. Como es lógico, la temática de las exposiciones ha sido un reflejo de la composición de las colecciones del museo, primando, por tanto, el número de las dedicadas a las llamadas escuela española e italiana. Especialmente activo ha sido también el Departamento de Dibujos y Estampas, a cuyo frente está José Manuel Matilla que ha ido sistemáticamente innovando en sus comisariados, tanto desde el punto de vista museográfico –fue el primero que introdujo el uso de *tablets* para los visitantes de las exposiciones en la exposición *Roma en el bolsillo* (2010)– como desde el editorial, llevando a cabo el primer catálogo de exposición *on line* con *No solo Goya* (2011).

Pero, probablemente fue la exposición *El retrato español. Del Greco a Picasso* (2004) la primera que abordó una cuestión historiográfica de recorrido trans-

¹⁹ «Exposiciones», *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2003*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado, 2004, pp. 65-79.

versal a partir de las referencias que ofrecían las colecciones del museo. El proyecto, comisariado por Javier Portús, se preguntaba si puede afirmarse la existencia de un tipo de género retratístico genuinamente español y, en su caso, qué significaría tal afirmación. Como en las grandes ocasiones, el montaje se situó en el centro simbólico del Prado: su galería central.

En este punto puede resultar interesante hacer un inciso para analizar qué exposiciones temporales han tenido como escenario ese mismo espacio central del edificio Villanueva, ya que constituyen auténticos hitos en los mensajes que el museo ha deseado emitir. Así, una exposición emblemática y enormemente complicada desde el punto de vista museográfico fue *El palacio del Rey Planeta* (2005), comisariada por Andrés Úbeda de los Cobos. La muestra se planteó como la puesta al día en la investigación histórica sobre el Salón de Reinos, así como sobre la pertinencia de trasladar, en su caso, parte de las colecciones a dicho edificio. Para ello, se recreó en la galería central un espacio evocador del Salón en el que se pudieran analizar en vivo las ventajas y desventajas de dar un paso tan decisivo. El catálogo consiguiente se constituyó en la referencia del estado de la cuestión y aún sigue siéndolo.



Fig. 1. Montaje de la exposición *El Palacio del Rey Planeta* (2005).
Museografía de Jesús Moreno y Asociados. MNP

Una vez superada con *Manet en el Prado* la polémica sobre la instalación de obras contemporáneas en la galería central, con la exposición *Picasso. Tradición y vanguardia* (2006) tomó carta de naturaleza la normalización de los diálogos entre las colecciones del Prado y las obras de los grandes artistas del siglo XX. Reivindicar a Picasso como parte del Prado significaba enlazar la historia del museo con la modernidad. Picasso no solo había sido director honorario de la institución durante los años de la Guerra Civil, sino que se sabía heredero de una tradición artística que le convertía en el último de los grandes maestros.

En 2007, la galería central fue ocupada con *Tintoretto*, una de las exposiciones más difíciles que el museo ha gestionado. Comisariada por Miguel Falomir, era la primera antológica que se dedicaba, a nivel internacional, al maestro veneciano desde 1937, constituyendo la rigurosa puesta al día de su catálogo razonado. Su museografía –a cargo de las arquitectas Victoria Polo y Elena Sequeros– volvía a ser una gran ayuda en la evocación de los espacios históricos para los que se habían concebido las obras. El éxito de la exposición fue una sorpresa para el propio museo que, por primera vez desde la mítica exposición *Velázquez* de 1990, recibía un número altísimo de visitantes, sobrepasando los 424.000 en total.



Fig. 2. Montaje de la exposición *Jacopo Tintoretto* (2007).
Museografía de PoloSequeros Arquitectos. MNP

Tras instalar en algunas zonas de la galería central con *Goya en tiempos de guerra* (2008) –comisariada por Manuela B. Mena con motivo del bicentenario de la Guerra de la Independencia–, no fue hasta 2013 cuando este espacio volvió a acoger parte de una exposición temporal. Fue con *Historias naturales*, comisariada por Javier Portús junto al artista Miguel Ángel Blanco²⁰. El proyecto consistió en una serie de instalaciones apoyadas en obras de la colección permanente con el deseo de evocar la historia del edificio de Villanueva, concebido para albergar el Real Gabinete de Historia Natural. Fue la primera vez que el museo invitaba a un creador a reflexionar conjuntamente acerca de la propia institución y su historia. Por otra parte, el proyecto inició una tendencia que ha ido creciendo en los últimos años: las relecturas de la colección permanente en sus propias salas.

Finalmente, dos experiencias recientes en la galería central han generado nuevos diálogos entre las colecciones del Prado y los artistas del siglo xx: en 2015, la instalación de *10 Picassos del Kunstmuseum de Basely*, en 2019, y como parte de las celebraciones del bicentenario, *Giacometti en el Prado*, una evocación de un paseo imposible que pudiera haber hecho el artista suizo por nuestras salas, comisariada por Carmen Giménez. Este último proyecto ha supuesto un paso más en el planteamiento espacial de las exposiciones temporales, atreviéndose a instalar, por primera vez, obras de un artista del siglo xx en el *sancta sanctorum* del museo, su sala 12, donde se exhiben *Las meninas*.

Este paseo por la galería central nos ha desviado del recorrido temático en el que nos encontrábamos. Volviendo a las exposiciones de investigación sobre las colecciones, deben destacarse aquellas en las que se ha llevado a cabo una actualización del catálogo razonado de los artistas. Las comisariadas por Leticia Ruiz en el ámbito de la pintura española del siglo xvi, *Juan Bautista Maíno* o *Luis de Morales*, han constituido una puesta al día en el debate historiográfico y una clara reivindicación por parte del museo de la calidad y el interés de sus colecciones del Renacimiento español.

En este orden de cosas, la puesta en valor de las colecciones del siglo xix, a cargo de José Luis Díez y Javier Barón, ha sido otra línea de trabajo protagonista, desde que se inauguraran los espacios de Jerónimos precisamente con la puesta de largo de una selección de obras en la muestra *El siglo xix en el Prado*. Posteriormente, además de en diversos proyectos, como la exitosa *Joaquín Sorolla* (2009), el departamento ha trabajado de manera regular en la presentación de pequeñas exposiciones-dossier en la sala 60 del edificio Villanueva.

En otras ocasiones, la investigación para las exposiciones ha deparado la oportunidad de fijar nuevas atribuciones a determinadas obras, y quizás los ca-

²⁰ MINDER, 2013.

Los más notorios son la paternidad de dos dibujos de la colección (D-1732 y D-1733) a Miguel Ángel Buonarroti propuesta por Nicholas Turner (2009) o el descubrimiento y localización de nuevas obras de Murillo por Gabriele Finaldi con motivo de la exposición *Murillo y Justino de Neve* (2012). Otras exposiciones, como *El joven Ribera*, surgieron precisamente a partir de nuevas atribuciones de obras a este autor, como fue el caso de la planteada por José Milicua sobre *La Resurrección de Lázaro* (P-7768).

Al objeto de ayudar a las referidas investigaciones sobre las colecciones, el Gabinete de Documentación Técnica y el Taller de Restauración han llevado a cabo estudios, cuyos resultados han sido mostrados en las exposiciones temporales. En este sentido, son básicos los resultados presentados en las exposiciones dedicadas a Tiziano, Tintoretto, El Greco, Velázquez, Murillo o Ribera. Finalmente, al mismo tiempo que se escribe este artículo, la exposición dedicada a Sofonisba Anguissola (a inaugurar en el otoño de 2019) está generando un proyecto de investigación sobre esta artista con el que su comisaria, Leticia Ruiz, pretende convertir al Museo del Prado en centro de referencia para el estudio de la pintora.

Los puntos fuertes de la colección, en general, se han visto reflejados en la temática de las temporales. Así, resulta llamativo el caso de Rubens, al cual se han dedicado numerosas exposiciones que analizan y muestran distintos aspectos de su producción. El pintor flamenco ha inspirado más exposiciones que cualquier otro artista del Prado, con la excepción de Francisco de Goya, cuya personalidad poliédrica ha permitido presentarlo en exposiciones monográficas, muestras de dibujos, catálogos razonados, obras invitadas o muestras itinerantes. Pero también son ciertamente significativas las exposiciones dedicadas a Ribera y Murillo y, por supuesto, a Velázquez, del cual, después de que su exposición antológica de 1990 se convirtiera en un fenómeno social, se han estudiado algunos aspectos concretos de su producción, poniéndola en contexto con el panorama artístico europeo de su tiempo.

Pero, si hablamos de exposiciones que reflejan las fortalezas de la colección, es imprescindible recordar *El Bosco* (2016), que no solo supuso una puesta al día en la investigación sobre el artista, sino que fue la muestra más vista hasta el momento en la historia del museo, con casi 590.000 visitantes.

5.2. Historia del museo

A lo largo de estos años, el Prado ha venido reflexionando sobre su propia historia y ha dedicado exposiciones a recordar sus avatares, sus sucesivos planes museológicos o sus salas especiales. A estos efectos, destaquemos *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil* (2003), *El grafoscopio* (2004) o *El gabinete de descanso de Sus Majestades* (2019).

Es muy significativo que la celebración del bicentenario del museo en 2019 haya incidido conscientemente en subrayar el carácter público y nacional de la institución, construyendo un relato en el cual, a través de múltiples acentos, se ha querido mostrar al Museo del Prado como el gran regalo a la nación española que es. Así, la exposición central de la celebración: *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*, que es un recorrido por la historia del museo, pero lo es también por la de nuestro país, e incide en la evolución de la institución, desde su naturaleza inicial de colección de la Casa Real hasta la actual de museo abierto y social. En la misma línea, la exposición *El fusilamiento de Torrijos. Una pintura para una nación* ha conmemorado el aniversario de la nacionalización del museo en 1872.

5.3. *Casa de artistas*

Son muchas las exposiciones que han querido subrayar que el Prado es «la casa de los pintores»²¹, el lugar de referencia e inspiración para los artistas contemporáneos. El arte plástico reciente –y en especial el español– es muy autorreferencial y el Museo del Prado ofrece abundante material para ello. A partir de *Manet en el Prado*, se han llevado a cabo seis exposiciones en las que se ha mostrado el museo como lugar de reflexión para los artistas del siglo xx, mostrando la obra de autores que han tenido al Prado como referencia clave, como fue el caso de Francis Bacon.

En otros diez casos, la colaboración con artistas ya de nuestro siglo ha ayudado al museo a explicar su historia, su presente, su público o sus colecciones. Además de *Historias naturales*, hay que recordar *Making Time*, de Thomas Struth, el proyecto fotográfico de Francesco Jodice, que hizo una «radiografía sociológica» de nuestros visitantes en 2011, o el de Álvaro Perdices y Andrés Sainz, que acercaron al público la obra del Bosco con *Jardín infinito* (2016), el primer encargo de una instalación audiovisual propuesto por el museo.

5.4. *Los otros*

Con la exposición *Vermeer y el interior holandés* se quiso llamar la atención sobre artistas señeros que no están representados en las colecciones del museo. Posteriormente, se han organizado monográficas dedicadas a Manet, Durero, Rembrandt, Turner, *Chardin* (2011) o *La Tour* (2016), además de los artistas contemporáneos arriba comentados.

²¹ Véase ARROYO, 2019, p. 11.

5.5. *Mirando a la colección permanente*

La progresiva dinamización de la colección permanente ha supuesto un impulso de los proyectos temporales basados únicamente en las obras que la integran. No es esta una tendencia exclusiva del Prado; por el contrario, desde que la crisis financiera mundial desatada en 2008 pusiera en serio riesgo la viabilidad económica de muchas de las exposiciones temporales, el foco de atención ha ido desplazándose hacia las colecciones permanentes de los museos, buscando nuevos modos de presentación.

Así, la exposición *La belleza encerrada* (2013), que surgió como solución de urgencia al problema presupuestario de los años de la crisis económica, se convirtió en una de las más complejas de cuantas haya realizado el museo. Comisariada por Manuela B. Mena, reflexionaba en torno al pequeño formato como categoría estética, nutriéndose exclusivamente de las colecciones del Prado.

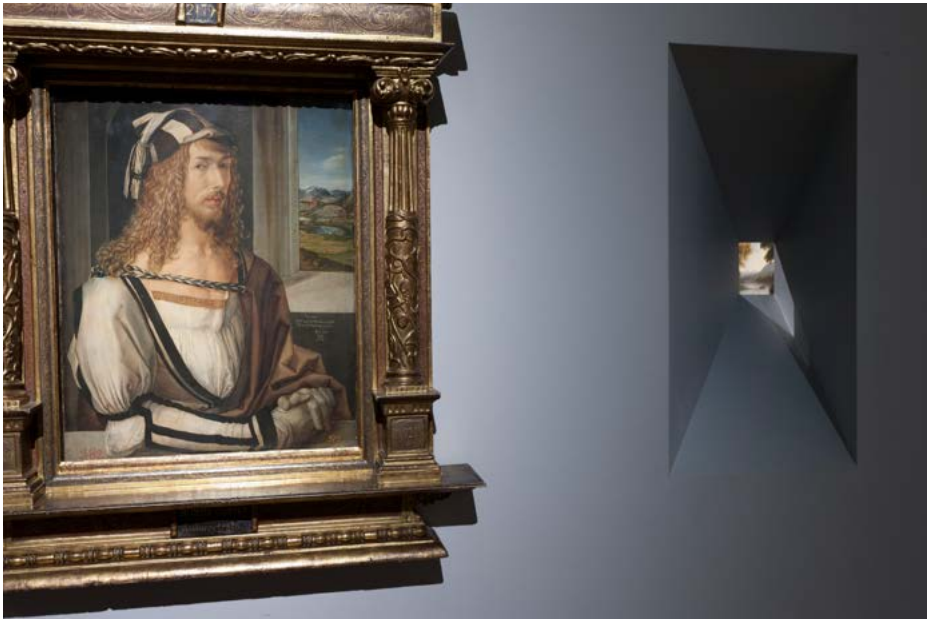


Fig. 3. Montaje de la exposición *La belleza encerrada* (2013).
Museografía de Juan Alberto García de Cubas – El Taller de GC. MNP

Partiendo del mismo modelo, en 2016 se presentó *Metapintura*, comisariada por Javier Portús, que se centraba en la propia idea del arte y sus estrategias de representación. En esa tendencia se alineó también la exposición conmemorativa del bicentenario, la ya mencionada *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*.

Con un planteamiento muy similar, poniendo la atención en la colección permanente, a lo largo de estos años se iniciaron algunos montajes concebidos como itinerarios temáticos dentro de la colección. Así, en 2010, con motivo de la Jornada Mundial de la Juventud, Gabriele Finaldi comisarió el itinerario *La palabra hecha imagen*. Radicalmente distinto fue el segundo recorrido montado en torno a las colecciones *La mirada del otro*, concebido con ocasión de la celebración mundial en Madrid del World Pride Festival en 2017 y comisariado por Carlos G. Navarro y Álvaro Perdices. Dicho itinerario afianzó la tendencia a tratar las exposiciones temporales como proyectos globales en torno a los cuales se organizan una serie de actividades paralelas, como microproyectos en la página web y redes sociales, junto con actividades de Educación.

El interés reciente del museo por dinamizar sus salas con dispositivos de información complementaria que atraigan al público más joven ha tenido su reflejo en las exposiciones temporales. El Prado va tomando una nueva posición respecto al debate de permitir (o no) el uso de dispositivos electrónicos, teléfonos móviles, *apps* o realidad virtual en sus salas y, tras haberse posicionado en el pasado, declarando sus galerías como «espacio sin móviles», poco a poco está introduciendo de manera selectiva dispositivos con los que el visitante puede complementar la visita. Ejemplo de ello, en la exposición *El gabinete de descanso de Sus Majestades*, se ha dispuesto una pantalla táctil, alojada en el banco de sala, que alberga contenidos elaborados por el comisario de la exposición, Pedro J. Martínez Plaza, y el Área de Educación.

6. MUSEOGRAFÍAS

Revisando los materiales documentales generados por el museo, es sorprendente la escasa atención que este ha dedicado a glosar el trabajo de los diseñadores de las exposiciones. Ni los Planes de Actuación, ni las Memorias de Actividades anuales, ni los folletos de las exposiciones, ni los microsítios en la página web mencionan expresamente al autor de la museografía. Hay que buscar en la ficha técnica de la exposición publicada en los catálogos para localizar el nombre del diseñador y, sorprendentemente, no siempre se encuentra. Al principio de este periodo, dos estudios de arquitectura han estado especialmente presentes en el programa de exposiciones del museo: el de Jesús Moreno y Asociados y el de El Taller de GC (Juan Alberto García de Cubas), con la presencia menos recurren-

te de otros despachos, como el de PoloSequeros Arquitectos o Cuatro Paredes (Miriam Rubio). La llegada de Miguel Falomir a la dirección del Prado en 2017 ha introducido una mayor variedad en la selección de arquitectos diseñadores y también una renovación en sus planteamientos.

Entre los montajes más complejos, pueden recordarse *El palacio del Rey Pláneta* o *Tesoros de la Hispanic Society*, ambos a cargo de Jesús Moreno y Asociados. Pero quizás sea la citada *La belleza encerrada* la que puede considerarse de montaje más sofisticado, ya que la museografía, a cargo de Juan Alberto García de Cubas, reforzaba el discurso de la exposición, convirtiendo el espacio de Jerónimos en una especie de muñeca rusa en la que los espacios se enlazaban laberínticamente entre sí. A partir de ahí, se desarrollaron proyectos que abundaban en esta dirección, como fueron *El Greco y la pintura moderna* (2014) y *El Bosco*. El delicado reto de plantear el desembarco de *Picasso en el Prado* en la galería central de Villanueva fue afrontado con éxito por el estudio PoloSequeros Arquitectos, mientras que la reciente *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia* (2019) ha permitido a Francisco Bocanegra sacar a la luz unas insospechadas posibilidades de belleza en la sala C del edificio de Jerónimos.



Fig. 4. Montaje de la exposición *Fra Angelico y los inicios del Renacimiento en Florencia* (2019). Museografía de Francisco Bocanegra. MNP

6. EL PRADO FUERA DEL PRADO. EXPERIENCIAS ITINERANTES E INTERNACIONALES

No puede finalizarse este recorrido por las exposiciones del museo consideradas como vehículo de modernización sin aludir a las exposiciones itinerantes e internacionales puestas en marcha desde 2006, año en que inició el Programa «Prado itinerante», establecido en el *Plan de Actuación 2005-2008*.

Las actuales exposiciones itinerantes fueron impulsadas por José Luis Díez en su condición de subdirector de Conservación del museo (2002-2006) y nacieron con la vocación de poner en valor obras frecuentemente depositadas en otras instituciones, así como otras habitualmente alojadas en los almacenes. Organizadas en torno a un eje temático, estas muestras itinerantes fomentaban, además, una puesta en marcha de campañas de restauración y estudio de las colecciones. Su modelo de financiación ha ido cambiando a lo largo del tiempo, evolucionando desde el mero reparto de gastos entre las sedes con la ayuda de patrocinadores locales (generalmente las antiguas cajas de ahorro), a convertirse en fuente de financiación del Prado gracias a un único socio benefactor preferente.

Con motivo del bicentenario, se ha diseñado el actual proyecto itinerante *De gira por España* (2019-2020), que pretende compartir las piezas más importantes del Prado con la población de todo el territorio nacional, prestando una obra maestra a cada una de las comunidades autónomas del Estado.

En paralelo, también ha viajado por España la «exposición accesible» *Hoy toca el Prado*, concebida para acercar las colecciones a todo tipo de público, incluyendo los visitantes invidentes. Con ambos proyectos, el museo ha querido dejar claro su carácter nacional, democrático e inclusivo.

En cuanto a las exposiciones internacionales, se han empleado a menudo como vehículo de presentación institucional de España con motivo de años duales o visitas oficiales –frecuentemente producidas gracias al apoyo económico de sociedades estatales de promoción de la cultura española en el exterior, como Seacex o AC/E–, pero también han sido vehículo de financiación e ingresos del museo. En el primer caso, cabe destacar las exposiciones organizadas con motivo del «año dual» en China o Rusia (especialmente ambicioso y complejo fue *El Prado en el Hermitage*, comisariado por Gabriele Finaldi en 2011); en el segundo, ha sido crucial la alianza estratégica del museo con la fundación japonesa Yomiuri Shimbun, con la cual se han celebrado cinco exposiciones desde 2002. En suma, las exposiciones temporales en el extranjero han contribuido a reforzar la imagen internacional del Prado, atrayendo nuevos visitantes y afirmando su personalidad en otros países.

Desde que Judith Ara, en su condición de subdirectora adjunta de Conservación (2002-2015), pusiera en marcha en 2002 la entonces llamada «Unidad de Exposiciones Temporales», el departamento dedicado a la gestión y coordinación de estos eventos ha ido creciendo lentamente, con gran esfuerzo, pasando de tres técnicos a los seis con los que cuenta en la actualidad. A todos quienes han trabajado y trabajan en él va dedicado este artículo.

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2003	Tiziano																	
	Valdés Leal. La vida de san Ambrosio																	
	Rubens. La historia de Aquiles																	
	Imágenes del Quijote																	
	Arte protegido																	
	La estela de Goya. Zapata, Alenza y Lucas en la colección de dibujos del Museo del Prado																	
	Dibujos boloñeses del S. XVII en las colecciones del Museo del Prado																	
	Vermeer y el interior holandés																	
	Manet en el Prado																	
	Carlos de Haes (1826-1898) en el Museo del Prado																	
2004	Luis Meléndez. Bodegones																	
	El retrato español. Del Greco a Picasso																	
	Rubens. La Adoración de los Magos																	
	El Grafoscopio																	
	De Miguel Ángel a Annibale Carracci. Un siglo de dibujos italianos en el Museo del Prado																	
	El Museo de la Trinidad en el Prado																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2005	Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido																	
	Fortuny, Madrazo, Rico. El legado de Ramón de Errazu																	
	El palacio del Rey Planeta																	
	Durero. Obras maestras de la Albertina																	
2006	El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los S. XV y XVI																	
	Lo fingido verdadero. Bodegones de la colección Naseiro adquiridos para el Prado																	
	Picasso. Tradición y vanguardia																	
	Dibujos españoles de la Hispanic Society of America. Del Siglo de Oro a Goya																	
	De Tiziano a Goya. Obras maestras del Museo del Prado · MAM Tokyo · Municipal Museum Osaka																	
	El retrato español. Del Greco a Goya																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2007	Jacopo Tintoretto																	
	Patinir y la invención del paisaje																	
	Fábulas de Velázquez																	
	El siglo XIX en el Prado																	
	De Tiziano a Goya. Obras maestras del Museo del Prado · NAMOC Pekin · Shanghai Museum																	
	Dibuixos al descobert. Fundación Amatller																	
	El retrato español · Del Greco a Goya · De Goya a Sorolla																	
	Natures mortes. MNAC																	
	Los Grecos del Prado																	
	El Toro mariposa																	
	Making Time. Thomas Struth																	
	Doce artistas en el Museo del Prado																	
2008	Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro																	
	El retrato en el Renacimiento																	
	Rembrandt. Pintor de historias																	
	Entre dioses y hombres. Esculturas clásicas del Albertinum de Dresde																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2008	Goya en tiempos de guerra																	
	Pantoja de la Cruz en el IV aniversario																	
	Jacques Callot y Peter Snayers. Escenas de batallas																	
	Lepanto. Cy Twombly																	
	Pedro de Campaña. La Purificación de la Virgen en el Templo. El proceso de restauración																	
	From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Drawings in the Prado																	
	El retrato español en el Prado. De Goya a Sorolla																	
	El bodegón español en el Prado																	
2009	Joaquín Sorolla																	
	Holandeses en el Prado																	
	Juan Bautista Maíno																	
	La Magdalena penitente (Louvre)																	
	La compañía del Capitán Reijnier Reael y Teniente Cornelis M. Blaeuw (Rijksmuseum)																	
	Francis Bacon																	
	La Bella Durmiente. Pintura victoriana del Museo de Ponce																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2009	From Michelangelo to Annibale Carracci. A Century of Drawings in the Prado																	
	Dioses transfigurados. Esculturas clásicas del Prado en el Albertinum Dresde																	
	El bodegón español en el Prado																	
2010	El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte																	
	Los amores de Mercurio y Herse. Una tapicería rica de Willem Pannemaker																	
	Rubens																	
	Adán y Eva de Durero tras su restauración																	
	Bibliotheca Artis. Tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado																	
	Turner y los maestros																	
	Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico																	
	Las hijas de Edward Darley Boit, de John Singer Sargent (MFA Boston)																	
	Las Meninas de Richard Hamilton																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2010	Pasión por Renoir. La colección del Sterling and Francine Clark Art Institute																	
	El bodegón español en el Prado																	
	El retrato español en el Prado. Del Greco a Sorolla																	
2011	El joven Ribera																	
	Roma. Naturaleza e Ideal (Paisajes 1600-1650)																	
	Las miniaturas en el Museo del Prado																	
	El vino de la fiesta de san Martín. Bruegel																	
	Tiziano. San Juan Bautista																	
	Fortuny y el esplendor de la acuarela española en el Museo del Prado																	
	No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos																	
	Chardin																	
	Caravaggio. Descendimiento (Vaticano)																	
	Picasso. El acróbata de la bola (Pushkin)																	
	El Prado por Francesco Jodice																	
El Hermitage en el Prado																		

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas	
2011	El Prado en el Hermitage																		
	The Prado at Meadows. Ribera. Mary Magdalene in a new context																		
	Goya. Luces y sombras. NMWA Tokyo																		
	El bodegón español en el Prado																		
	El paisaje nórdico en el Museo del Prado																		
	Nerón y Séneca, de E. Barrón																		
	Antonio Joli. Visita de la reina M ^a Amalia																		
	La palabra hecha imagen																		
	El Museo del Prado en Santo Domingo																		
	Trípticos cerrados. De la grisalla al color																		
2012	Historias sagradas. Pinturas religiosas de artistas españoles en Roma (1852-1862)																		
	El último Rafael																		
	Murillo y Justino de Neve																		
	El paisajista Martín Rico. Con Meadows																		
	El joven Van Dyck																		
	Dibujos de Goya restaurados																		
Velázquez. Retrato de caballero. Met																			

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2012	Eduardo Arroyo. El Cordero Místico																	
	Del Greco a Goya. Museo Ponce, Puerto Rico																	
	Portrait of Spain. QAG, Brisbane, Australia																	
	Portrait of Spain. MFAH, Houston, USA																	
	The Prado at Meadows. Velázquez. The Early Court Portraits																	
	Goya. Luces y sombras. CaixaForum, Barcelona																	
	Paisaje nórdico																	
	Luis Meléndez. Bodegones para el Príncipe de Asturias. Fund. Selgas																	
	Gioconda, taller de Leonardo																	
	El pensamiento constitucional en la obra de Goya																	
Miguel J. Meléndez. Retratos para la Real Biblioteca																		

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2013	Juan Fdez El Labrador. Naturalezas muertas																	
	La belleza encerrada																	
	Velázquez y la familia de Felipe IV																	
	El mal se desvanece. Egusquiza y Parsifal de Wagner																	
	El Greco. El Expolio																	
	El trazo español en el British Museum																	
	Roma en el bolsillo																	
	Estampas japonesas en el Museo del Prado																	
	Dos biombos de la Escuela Rimpa																	
	Historias naturales																	
	Impressions from Europe. Martín Rico. Meadows																	
	El paisaje nórdico																	
	Los objetos hablan*																	
	La recuperación de El Paular																	
	Mengs y Azara. El retrato de una amistad																	
La oración en el huerto con el donante Luis I de Orleans																		

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2014	La Furias. Alegoría política y desafío artístico																	
	Rubens. El Triunfo de la Eucaristía																	
	El Greco y la pintura moderna																	
	Las «Ánimas» de Bernini																	
	Tiziano. Dánae y Venus y Adonis. Las «Poesías»																	
	Goya en Madrid. Cartones para tapices																	
	La biblioteca del Greco																	
	Dibujos españoles de la Hamburger Kunsthalle																	
	La Virgen con el Niño y ángeles. J. Fouquet (KM Amberes)																	
	Máscaras. Alberto Schommer																	
	Italian Masterpieces from Spain's Royal Court. NGV																	
	Los objetos hablan																	
	La belleza cautiva. Barcelona																	
	La recuperación de El Paular																	
	Vistas monumentales. Pérez Villaamil																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2015	Rogier van der Weyden																	
	El Divino Morales																	
	Arte transparente																	
	San Pedro Penitente de Murillo. Una obra maestra recuperada																	
	«San Juanito» recuperado																	
	Ingres																	
	«La Lechuga»																	
	10 Picassos del Kunstmuseum Basel																	
	Donación Plácido Arango																	
	Hoy toca el Prado																	
Effigies amicorum. F. Madrazo																		
2016	El Bosco. La exposición del V centenario																	
	El arte de Clara Peeters																	
	Metapintura																	
	Copiado por el sol																	
	Ribera. Maestro del dibujo																	
	Georges de La Tour																	
	Maestro Mateo en el Museo del Prado																	
	F. Goya. IX duque de Osuna. Frick																	
Jardin infinito. A propósito del Bosco																		

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2016	Visiones del mundo hispánico. Tesoros de la Hispanic Society of America																	
	Splendor, Myth and Vision. Clark Art Institute																	
	El Prado en Montauban																	
	Los objetos hablan																	
	El retrato español en el Prado. Selgas-Fagalde																	
	Enrique Simonet																	
	Solidez y Belleza. Miguel Blay en el MP																	
	La infancia descubierta																	
	Carlos III cazador, de F. de Goya																	
	El Prado en las calles																	
Hoy toca el Prado																		
2017	Fortuny																	
	Demetrio Poliorcetes. Un bronce helenístico recuperado																	
	Velázquez. Felipe III. Donación William B. Jordan																	
	Farideh Lashai																	
	El espíritu de la pintura. Cai Guo Qiang en el Prado																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2017	Por el Prado de Moneo. Joaquín Bérchez																	
	Retratos de Federico y Pedro de Madrazo en la Hispanic Society of America																	
	Arte y mito																	
	Goya y la corte ilustrada																	
	La donación Óscar Alzaga																	
	La mirada del otro Hoy toca el Prado (itinerante)																	
2018	Lotto. Retratos																	
	Rubens, pintor de bocetos																	
	In lapide depictum																	
	Bartolomé Bermejo																	
	La Fuente de la Gracia																	
	Prado 1819-2019. Un lugar de memoria																	
	Brueghel. El triunfo de la Muerte																	
	Garnelo. La muerte de Lucano																	
	Goya. La última comunión de san José de Calasanz																	
	12 fotografías en el MP																	
	Velázquez y el Siglo de Oro. NMWA, Tokyo																	

AÑO	TÍTULO EXPOSICIÓN	Historia colecciones MNP	Artistas no del Prado	Investigación técnica y restauración	Historia MNP	Artistas S. XX	Artistas S. XXI	Documento gráfico, biblioteca	Adquisiciones. Donaciones	Aniversarios	Colecciones otros museos	Obra Invitada	En otra sede nac.	Prado Itinerante	Prado Internacional	Presentaciones en colección permanente	Itinerarios colección permanente	Expos Educativas
2018	Arte y mito																	
	Goya y la corte ilustrada																	
	Velázquez y el Siglo de Oro (Barcelona)																	
	De gira por España																	
	Micromecenazgo. Vouet																	
	Esquivel. Pintura religiosa																	
	Nuevas adquisiciones. Maíno, Fosmann, Paret																	
2019	Una pintura para una nación. Gisbert. Fusilamiento de Torrijos																	
	Fra Angelico																	
	Miradas afines. Rembrandt, Vermeer, Velázquez																	
	Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana																	
	Dibujos de Goya																	
	El maestro de papel																	
	Matrimonio... Museo P. Osma, Perú																	
	Giacometti																	
	El Roto																	
	Arte y mito																	
	Hoy toca el Prado																	
	De gira por España																	
	Altar San Jerónimo. Juan de Juanes																	
	El Gabinete de descanso de Sus Majestades																	
El Prado en las calles (España)																		

¿El Museo del Prado tiene un Registro de Obras de Arte? ¿Y eso qué es?

ISABEL BENNASAR CABRERA

Técnico de Gestión. Registro de Obras de Arte del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: La gestión integral de la colección de obras de arte del Museo Nacional del Prado es una tarea compleja por el número, la diversidad e importancia de la misma. Su desarrollo por parte de su Servicio de Registro es una tarea muchas veces desconocida.

El presente artículo busca dar a conocer la evolución histórica del Registro del museo, desde su creación en los años ochenta del pasado siglo hasta la actualidad, relacionando dicha evolución con la situación nacional e internacional del registro y estableciendo la relación entre esta evolución y los distintos marcos jurídicos que han marcado la transformación del museo.

Expone la necesidad de dotar de visibilidad el trabajo del Registro, tanto su teoría como su práctica, de cara a divulgar la importancia de su misión haciendo hincapié en la necesidad de una formación continua de sus técnicos y la conveniencia de estructurar su estudio dentro de la enseñanza reglada española.

PALABRAS CLAVE: Registro de Obras de Arte, Museo del Prado, coordinación.

ABSTRACT: The integral management of the art collection at the Prado Museum is a complex task given its number, diversity and importance. Its development is undertaken by its Registrar Service and is a task often unknown.

The present article seeks to explain both the historical evolution of the Registrar at the institution, from its creation in the middle 80s of the xxth Century up until the present time, while, at the same time, relating this evolution with the national and international understanding of said figure while establishing a relationship between said evolution and the different legal frameworks that have marked the transformation of the Museum.

It also shows the need to provide visibility for the different roles undertaken by the registrar, both in theory and practice, in order to remark and expose the importance of its mission while emphasizing the need for continuous training of its technicians and the convenience of structuring their study in the Spanish regulated education.

KEYWORDS: Registrar, Prado Museum, coordination.

1. UN MUSEO SIN REGISTRO

Había una vez un museo de todos conocido por tener una de las colecciones de arte más importantes del mundo y cuyo nombre estaba asociado a los grandes museos históricos. Y sin embargo, contaba con poco espacio, muy poca estructura y casi ninguna autonomía para hacer frente a los grandes cambios que se avecinaban. Era el Museo Nacional del Prado y los cambios que debía afrontar tenían que asegurar su modernización.

Nadie negaba su importancia capital para la historia del arte occidental, su identidad propia, la riqueza de sus colecciones o su singularidad. Para bien¹ o para mal², todos eran conscientes de ello y así quedaba reflejado en todas las leyes y disposiciones estatutarias de que había sido objeto durante el siglo XIX y gran parte del XX³. Entre ellas, cabría destacar, por ejemplo, el reglamento oficial de funcionamiento interno de la institución aprobado en 1920. Aunque en los años posteriores no hay modificaciones a éste, sí que hay añadidos y en ellos se menciona por primera vez la creación de la Brigada de Obras de Arte como responsable directa de la manipulación de la colección en uno de sus anexos datado en 1942⁴.

¹ Para bien, VIARDOT, 1852, o FORD, 1845.

² Para mal, recordemos, como muestra, el artículo de Mariano de Cavia «La catástrofe de anoche: España está de luto. Incendio en el Museo de Pinturas», con el que desayunó Madrid el 25 de noviembre de 1891 y que, aun siendo falso, alertó del enorme peligro (CAVIA, 1891).

³ Por ejemplo, las disposiciones estatutarias de los años 1912, 1920 o 1927.

⁴ Tal y como ha desvelado la investigación que está llevando a cabo Lucía Terán Viadero, estudiante en prácticas de *Máster de Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio Histórico Artístico de la Universidad Complutense de Madrid*.

Sin embargo, en 1968 el museo había pasado a depender del Patronato Nacional de Museos⁵, perdiendo autonomía, personalidad jurídica e independencia económica, funcional y administrativa.

A finales de los setenta y principios de los ochenta, los estudiosos, la prensa y la opinión pública en general se hacían eco constante de sus carencias y su poca capacidad de actuación al compararlo con otras instituciones de similares características⁶. Esta preocupación quedó plasmada en la introducción del Real Decreto 1432/1985 que declaraba al museo Organismo Autónomo y en el que se puede leer: «A la vista de la experiencia adquirida [...] y del análisis comparado del régimen jurídico y organizativo de los grandes museos de otros países [...] se ha estimado aconsejable otorgar al Museo Nacional del Prado [...] unas normas estatutarias actualizadas que [...] promuevan un nuevo período de modernización».

Precisamente por tratarse de uno de los grandes museos históricos, era fundamental un cambio global, con una nueva legislación que le diera la autonomía necesaria para lograr lo que se esperaba de una institución de sus características: estudiar en profundidad sus colecciones –incluidas las obras que estaban depositadas fuera del museo–, reorganizar y publicar sus inventarios, mejorar su edificio, ampliar sus espacios y renovar su organigrama.

En aquellos años, los técnicos del museo no tenían una especialización concreta; todos ellos inventariaban, revisaban, catalogaban, controlaban las entradas y salidas de las obras de la colección y de aquellas que se depositaban temporalmente en la institución, etc., lo cual no era poco. Sin embargo, no había ningún servicio que centralizara y coordinara todas estas actuaciones y que estableciera un procedimiento claro y preciso.

En 1976, Alfonso E. Pérez Sánchez hablaba de la necesidad de aumentar el personal de la plantilla del museo y que ésta tuviera una preparación específica y vocacional⁷ para que pudiera asumir correctamente una de las principales funciones que, según el ICOM, eran propias de los museos: la de la conservación, entendida como «la custodia con las máximas garantías de supervivencia del tesoro recibido con la obligación de transmisión a las generaciones sucesivas»⁸. Una parte importante de dicha custodia y transmisión debía pasar por un correcto inventario de las obras y de su ubicación con el fin de agilizar su localización unívoca.

⁵ Orden Ministerial de 1968.

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977.

⁷ Conferencia de 11 de marzo de 1976 en la Fundación Juan March: «todos estos fines exigen una dotación adecuada, tanto de medios económicos como de medios de personal. Personas, vocaciones, responsabilidades compartidas [...] personal con una preparación científica y una funcionalidad vocacional».

⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977.

2. UN POCO DE HISTORIA. LA SITUACIÓN INTERNACIONAL FRENTE A LA SITUACIÓN NACIONAL

Hagamos un paréntesis para contextualizar la aparición del Servicio de Registro en el Museo Nacional del Prado, porque, para entender su historia y evolución, hay que tener en cuenta cuál era la situación histórica internacional en la que se desarrolló el propio concepto de registro.

Tanto Buck y Gilmore⁹ como Vassal y Daynes-Diallo¹⁰ señalan que las funciones propias del registro aparecieron en el siglo XVIII, al mismo tiempo que el concepto moderno de museo. Fue entonces cuando se tomó conciencia de que era necesario establecer, a través de un inventario y de una catalogación sistemática, un conocimiento exacto de qué es lo que había en cada una de las colecciones existentes.

Durante el siglo pasado, Estados Unidos, Reino Unido, Francia y la Unión Europea¹¹ desarrollaron modelos distintos para ajustar la figura del Registro a las necesidades planteadas por los distintos países. El hecho mismo de tal pluralidad de soluciones, pone de manifiesto su importancia, justificando su existencia en la actualidad y en el futuro.

Los primeros en empezar a definir y acotar las funciones del Registro fueron los museos estadounidenses¹². La primera referencia conocida a un *Office of the Registrar* data de 1881: Stephen C. Brown se convierte en jefe de Registro del recién creado United States National Museum de Washington.

A finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX se fue perfilando el trabajo y cómo se podían aplicar a los museos los nuevos métodos de negocio del momento, mientras que se hablaba de cosas como «sistematización de los métodos de trabajo», «identificación clara y concisa del objeto» o la «aplicación de un sistema secuencial al inventario de las obras». También fue entonces cuando se establecieron códigos éticos específicos¹³, se organizaron seminarios y cursos especializados y se publicaron libros que, con el tiempo, se convirtieron en clásicos de la materia¹⁴.

En el modelo americano, el Registro es responsable del inventario y la catalogación de las colecciones, y está situado a la misma altura jerárquica que el Departamento de Conservación dentro de una estructura de organización horizontal.

En 1906, el mismo año en que se fundó la American Association of Museums¹⁵, se crearon los primeros puestos de *Registrar of the Museum* en el Metropoli-

⁹ BUCK y GILMORE, 2010.

¹⁰ VASSAL y DAYNES-DIALLO, 2016.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Rebecca Buck, «History of Registration», en BUCK y GILMORE, 2010.

¹³ *Code of Ethics for Museum Workers* de 1925.

¹⁴ Es el caso de los libros de DUDLEY y BEZOLD, [1958] 2010, y de CASE, [1947] 1988.

¹⁵ En la actualidad, American Alliance of Museums.

tan de Nueva York y en el Museum of Fine Arts de Boston. Fue el momento de discutir y fijar sus funciones, qué se esperaba de y para ellos, y determinar qué formación se necesitaba para asumir esas funciones.

En 1925 el Newark Museum (Nueva Jersey) creó un programa pionero, con contenidos específicos para las funciones del Registro; en ese se graduó Dorothy H. Dudley, figura fundamental en el mundo de los registros americanos.

En 1958 se publicó *Museum Registrations Methods*, escrito por los responsables de los Departamentos de Registro del Metropolitan Museum of Art y del Museum of Modern Art (MOMA) de Nueva York. En el primer capítulo, bajo el epígrafe «Basic Procedures», se definieron tanto las funciones de este servicio como el personal necesario y el espacio de trabajo y equipamiento precisos¹⁶.

Fue también en este momento histórico cuando se empezaron a prestar obras a exposiciones temporales, lo que, con los años, se ha convertido en una tarea constante y de gran importancia para los registros de todo el mundo.

Así llegamos a los años setenta y ochenta. Si extrapolamos todo lo anterior a la situación española, ya explicábamos antes que fue en esos años cuando se estaba hablando de la necesidad de crear en el Museo Nacional del Prado nuevos departamentos y servicios dotados de personal especializado y cualificado, y se debatía también sobre la necesidad de abrir la institución a las grandes exposiciones temporales.

La historia de España en el siglo xx difiere sensiblemente de la del resto del mundo. Una guerra civil, una larga posguerra y el aislamiento internacional marcaron el desarrollo del país. Sin embargo, había profesionales conscientes de los cambios que se estaban produciendo fuera. En los años treinta, Enrique Lafuente Ferrari y Francisco Cambó y Batlle hablaban ya de que, para poder poner a nuestro museo en el mapa internacional, era fundamental que prestara sus obras a las grandes exposiciones internacionales¹⁷. Es verdad que existe un salto de varias décadas, fruto probablemente de esa peculiaridad histórica de nuestro país, pero el testigo de esta y otras preocupaciones lo retomarían en los setenta y ochenta Xavier de Salas y Alfonso E. Pérez Sánchez, ambos directores de la institución en esos años.

La preocupación por la plantilla, por la ampliación de sus espacios y por la creación de un organigrama más moderno eran también cuestiones que se estaban planteando otros grandes museos extranjeros. Y como respuesta a esta preocupación se creó el Servicio de Registro. Resulta llamativo que mientras Pérez Sánchez exponía en la Fundación March cuáles eran las necesidades del «futuro» Museo del Prado, en Estados Unidos se celebraba la primera reunión oficial del *Registrars Committee*, que un año después se integró oficialmente en la Asociación Americana de Museos.

¹⁶ DUDLEY y BEZOLD, [1958] 2010, pp. 1-6.

¹⁷ GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, 2014.

Siguiendo el modelo de registro americano, en Reino Unido aparecieron en los años setenta los primeros *Head Registrars* en la National Gallery, la National Portrait Gallery y la Tate Gallery¹⁸.

Sin embargo, en Francia surgía en 1977 lo que se conoce como el modelo francés de registro con la aparición del *Service de la régie des oeuvres*, primero en el Centre Georges Pompidou y poco después en el Musée d'Orsay. La diferencia fundamental de este modelo frente al anglosajón radica en la diferente organización estructural de los museos franceses y la posición del propio Servicio de Registro dentro del organigrama general.

Este modelo se desarrollaba en una estructura u organigrama vertical, no horizontal como el modelo anglosajón, en la que el Registro dependía de Conservación, con una posición subordinada jerárquicamente y sin responsabilidad directa sobre la catalogación de la colección.

Los conocimientos del Registro sobre seguros, legislación, contratos, control de aduanas, etc., quedan al servicio del *conservateur du patrimoine*, encargado tanto de inventariar y catalogar las colecciones como de supervisar la formación de los técnicos de Registro y de elaborar los procedimientos que se deben seguir¹⁹.

Ya no se trata de catalogar las colecciones, sino de coordinar toda la documentación relacionada con las obras bajo su custodia, detallar los movimientos internos, las entradas y salidas, la ubicación de la colección en todo momento y asegurar que el préstamo para exposiciones temporales se realice con las mayores garantías de seguridad y conservación y con todo en regla.

Esto implica un conocimiento exhaustivo y actualizado del procedimiento a seguir en cada caso, de los sistemas de embalaje, transporte, seguros, permisos de exportación, condiciones de préstamo, actas de entrega y devolución y un largo etcétera. En resumen, se requieren profundos conocimientos de documentación, legislación y conservación preventiva.

Si en 1984 se publicaba en Estados Unidos el primer *Code of Ethics for Registrars*, en Europa se daban los primeros pasos de lo que terminaría por ser un tercer modelo: el llamado «modelo europeo» de Registro que, con el paso del tiempo, conjugó los dos anteriores.

Mientras tanto, en España entraba en vigor en 1985 la Ley de Patrimonio Histórico Español. Aunque las tareas de gestión y documentación de las colecciones van a tardar mucho en generalizarse en los museos públicos españoles²⁰, hay que recordar que fue en ese año cuando el Museo Nacional del Prado se convirtió en Organismo Autónomo, lo que le dotó de un organigrama moderno con nuevos departamentos y servicios, entre ellos el de Registro.

Puede ser el primero de los museos estatales en contar con esa figura, pero desde luego no es el único en España. El Reina Sofía contaría con su propio

¹⁸ En 1977, 1978 y 1979 respectivamente.

¹⁹ HÉNAUT, 2011, citado en VASSAL y DAYNES-DIALLO, 2016.

²⁰ CARRETERO PÉREZ, 2008, pp. 41-45.

registro en 1987 mientras que, a partir de 1986, siguiendo, en este caso, los estándares internacionales y «a la manera de los *registrars* americanos», se crearon, por ejemplo, los departamentos de Registro en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM) de Valencia y en el Centro de Cultura Contemporánea (CCCB) de Barcelona²¹.

3. AÑOS OCHENTA: LA CREACIÓN DEL SERVICIO DE REGISTRO DE OBRAS DE ARTE EN EL PRADO

Entre finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta, el museo había iniciado ya la revisión sistemática y organizada de los fondos con que contaba, tanto si estaban ubicados dentro de la institución como si se encontraban depositados fuera.

Dicha revisión dio pie, ya en la década de los noventa, a la publicación de los tres inventarios generales de pintura de las obras del Prado organizados según su procedencia de ingreso: *La Colección Real*, *El Museo de la Trinidad* y *Nuevas adquisiciones*²². Fue entonces cuando se unificaron, organizaron y sistematizaron los criterios para la numeración de las obras de la colección, asignando un número único a cada una de ellas y solucionando los problemas que se venían arrastrando desde los catálogos publicados en los siglos XIX y XX²³.

Es en medio de esta laboriosa tarea cuando el museo es designado Organismo Autónomo por Real Decreto 1432/1985, y con él se amplía su organigrama. De acuerdo con el artículo 8º, punto 1, apartado 5 del citado Real Decreto de 1 de agosto, se establece, como parte de la estructura organizativa imprescindible para el funcionamiento interno de la institución, la necesidad de «organizar y dirigir los servicios de archivo central, documentación, registro de bienes muebles de valor histórico, biblioteca y fototeca del Museo».

En 1987 se produjo la puesta en marcha definitiva de lo que luego se denominaría el Servicio de Registro de Obras de Arte. Su aparición respondía a esa voluntad modernizadora de la institución que buscaba ampliar la plantilla del museo con un personal con conocimientos específicos y dedicación vocacional²⁴ y desde el que se centralizara el control de la colección.

²¹ MULINAS, 2008, pp. 39-40, y MOYANO, 2008, pp. 46-48.

²² INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS, 1990, 1991 y 1996.

²³ Así, por ejemplo, en los primeros catálogos publicados por Luis Eusebi, la numeración adjudicada a las obras respondía a su ubicación en las salas y no se incluían las que se encontraban en los almacenes, mientras que, en 1843, Pedro de Madrazo organizó su catálogo por autores y resolvió el problema de las nuevas incorporaciones añadiéndole una letra (a, b, c, d...) al número correspondiente a la última obra del autor en cuestión, según estas se fueran produciendo, sistema que no contemplaba los cambios de atribución, por lo que pronto quedó obsoleto.

²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977.

En estos primeros años, bajo la jefatura de Natividad Galindo, el Servicio se conformó como tal, estipulando unos procedimientos ajustados a las normas establecidas por el museo y creando un corpus documental que aún sigue vigente, en su estructura fundamental, en nuestros días.

El establecimiento de estos procedimientos de actuación marca el punto de partida de lo que, para el Servicio de Registro, será una de sus tareas fundamentales: la coordinación interdepartamental, fijando el punto de encuentro entre la Dirección y la Subdirección de la institución, los servicios de Exposiciones Temporales, Permanente y Depósitos, la Brigada de Obras de Arte, la Oficina de Copias, los varios departamentos de Conservación, Seguridad, Conserjería o Mantenimiento.

El desarrollo del corpus documental estaba destinado a controlar y realizar el seguimiento de la ubicación de todas las obras de la colección y de aquellas depositadas por terceros en el museo y se estructuró a través de la estandarización de partes de movimiento interno, de entrada y salida de obras, de actas de entrega y de devolución, de partes de alta para los nuevos ingresos de obras o de modificación de los datos ya existentes del inventario y la catalogación cuando se daba el caso de cambio de autoría, de título, rectificación de medidas, de técnica, etc.

Con el fin de respaldar y facilitar esta ingente labor de control de la ubicación de las obras y de la documentación propia de cada una de ellas, se crearon también diferentes ficheros organizados por número de catálogo, por autor, por topografía, por préstamos a exposiciones o por tratarse de obras externas ajenas a la colección pero depositadas en el museo por una causa u otra. Dichos ficheros terminaron siendo una valiosísima herramienta de información a volcar en las bases de datos que se irán creando en los años venideros con la incorporación de las nuevas tecnologías al día a día de la institución.

Otro de los ejes del Servicio se estructura alrededor de la gestión y coordinación de los préstamos externos de obras. El establecimiento de las primeras condiciones de préstamo formales de la institución, la coordinación de los seguros y del transporte de las obras cedidas a exposiciones externas, junto con la gestión de las actas de préstamo y de devolución, los informes de traslado y la gestión, por ejemplo, de los permisos de exportación temporal para las exposiciones internacionales, buscan mejorar y controlar la salida de las obras ajustándose también a los requerimientos pautados en la Ley de Patrimonio Histórico Español y en los reales decretos relacionados con ella.

4. AÑOS NOVENTA Y PRIMEROS AÑOS DEL SIGLO XXI

Si algo ha caracterizado al museo a partir de la última década del siglo pasado ha sido la aceleración en los procesos²⁵ y su mayor complejidad, lo que conlleva el desarrollo de diversas unidades dependientes en la actualidad del Registro, como son el Archivo Fotográfico o la Oficina de Copias, así como la plantilla de la Brigada de Obras de Arte. Por esta misma razón, ya en la primera década del siglo XXI, se consideró operativo, dada la magnitud del trabajo, desgajar del Servicio de Registro de Obras de Arte los Servicios de Documentación, Exposiciones Temporales y Exposición Permanente.

Fue en estos años también cuando el propio Servicio de Registro reestructuró su trabajo en varias líneas de actuación de acuerdo con las necesidades prioritarias en ese momento: la ampliación del espacio expositivo y de almacenaje, la incorporación del que luego será el edificio de los Jerónimos, el desarrollo y la estabilización de la propia plantilla y su formación, la gestión de los préstamos a exposiciones temporales y la aplicación y desarrollo de las nuevas tecnologías.



Fig. 1. El préstamo a exposiciones externas: obras ya embaladas en la sala de embalajes esperando su salida. [Foto de la autora]

²⁵ En palabras nuevamente de PÉREZ SÁNCHEZ (1999, p. 83), «han pasado más de veinte años y la historia del Museo se ha acelerado al ritmo presuroso de la vida que nos ha tocado vivir».

El cada vez más numeroso préstamo a exposiciones externas y el aumento del número de obras supusieron también un incremento en esa tarea fundamental de coordinación, tanto interna como externa, que mencionábamos con anterioridad.

De cara al exterior, porque se intensificaron sus contactos con museos de todo el mundo, con el Ministerio de Cultura y la Junta de Calificación, con la Comisaría General de Seguridad Ciudadana, la Policía o los propios juzgados, con las compañías aseguradoras y las empresas de transportes nacionales e internacionales o con los propietarios, tanto particulares como institucionales.

Fue en estos años, por ejemplo, cuando se creó la Asociación Española de Registros, siendo el Museo del Prado una de las entidades organizadoras²⁶ de la Conferencia Europea de Registros celebrada en Madrid en noviembre de 2006, a la que «asistieron más de 450 delegados de veinte países de Europa, América e Israel y de quince Comunidades Autónomas españolas»²⁷.



Fig. 2. La coordinación interdepartamental: los movimientos de obras requieren a menudo la intervención de la Brigada, Restauración, Fotografía y Registro. Archivo fotográfico MNP

²⁶ Junto con la Subdirección General de Museos, el Reina Sofía, el Thyssen y la Asociación de Registro de Museos e Instituciones Culturales Españolas (ARMICE).

²⁷ Tal y como se explica en la introducción de la publicación de sus *Actas* en 2008.

Dentro del museo, porque la coordinación entre los cada vez más numerosos departamentos, áreas y servicios involucrados implica una de las tareas fundamentales desarrolladas por el Registro.

Es en él donde convergen las distintas informaciones relativas a los próximos préstamos a exposiciones, las fechas de embalaje, salida, entrada y desembalaje, las empresas de transporte y el personal asignado por éstas, la designación de los correos y la organización de sus correspondientes viajes, y es responsabilidad suya la correcta transmisión de dicha información a todas las áreas involucradas en las diferentes tareas.

Por otra parte, desde el Registro se toma conciencia, asumiendo y gestionando los requerimientos solicitados por la institución, pero sin olvidar los problemas generados con el aumento de las primas en los seguros contratados fruto de los atentados del 11S o la necesidad de recortar el gasto provocado por la crisis económica de estos últimos años, así como la búsqueda de unos estándares en el préstamo de exposiciones que eviten imprevistos a los organizadores de exposiciones.

Estaríamos hablando, por citar solo algunos ejemplos, de la organización de transportes combinados en vez de exclusivos, con paradas en otras instituciones, frente a viajes «directos», la inclusión de controles de las condiciones medioambientales en las cajas para guardar un registro de estas durante el traslado o el aumento exponencial en la solicitud de grabaciones por parte de los organizadores de determinados movimientos para poder aumentar la «rentabilidad» de las grandes exposiciones y un largo etcétera; todo ello sin perder de vista la evaluación de los riesgos implícitos en cualquier manipulación.

Y, sin embargo, la gestión de los préstamos supone, con toda su complejidad, sólo una parte del ingente trabajo desarrollado en esos años por el Servicio de Registro.



Fig. 3. El Inventario: Libros de Inventario y de Registro activos en la actualidad.
[Foto de la autora]

En 2003 se actualizó el *Libro de Registro de Nuevas Adquisiciones* y se separaron formalmente el *Libro de Registro de Depósito de Titularidad Estatal* para las distintas Administraciones Públicas y el *Libro de Registro de Depósitos de Terceros* con el fin de dar cumplimiento al Reglamento de Museos vigente²⁸.

Es también desde el Registro desde donde se formalizan las altas de obras de arte autorizadas por el Real Patronato, reuniendo toda la documentación que precisan las nuevas adquisiciones y otorgándoles su número de catálogo y de «NA»²⁹ correspondiente, procediendo a su inscripción en el *Libro de Registro* antes citado.

Es también este Servicio el que gestiona y coordina el calendario de actuación para la Brigada de Obras de Arte y el que marca y determina cuándo y en qué momento se mueven las obras según las necesidades de la institución, al igual que establece las campañas de fotografiado, de inventariado de marcos, de control de las entradas temporales de obras y de su salida o no de la institución junto con la organización y programación de todos los traslados masivos de almacenes que fueron necesarios en aquellos años.

Igualmente, es el responsable de emitir toda la documentación interna correspondiente en cada caso y de informar a todas las unidades implicadas, asumiendo una gestión que se torna cada vez más compleja, resultado de los cambios y las circunstancias de cada momento, lo que supone un mayor reto.

Todo esto implica un trabajo a veces frenético, al que se suma la gestión de los movimientos internos y externos de la colección, marcados en estos años por los traslados masivos de obras fruto de los diferentes proyectos de mejora, acondicionamiento y ampliación del museo durante las dos últimas décadas, que merecen, por sí mismos, una mención aparte.

El inicio de los trabajos de rehabilitación y reacondicionamiento del Casón del Buen Retiro, en 1997, supuso la organización del traslado de más de mil obras del siglo XIX, para después disponer su regreso al museo diez años después, tras la conclusión de la ampliación del edificio de los Jerónimos, con todo lo que conllevaba en cuanto a programación, coordinación entre los distintos departamentos implicados, contratación de seguros y de empresas de transporte especializadas, gestión de correos para el acompañamiento y la recepción de las obras y solicitud de escoltas.

La rehabilitación de las cubiertas del edificio Villanueva a finales de los noventa también obligó a mover toda la colección permanente en varias ocasiones.

La apertura de la ampliación del edificio de los Jerónimos en 2007, la reorganización en profundidad de los almacenes y la aplicación de los distintos planes museográficos también supusieron movimientos masivos, hasta el punto de que, sólo en el año 2007, se produjeron un total de 25.810 cambios de ubicación de

²⁸ Tal y como se especifica en las correspondientes «Diligencias» de cada libro.

²⁹ Número de Nueva Adquisición.

las obras de la colección, lo cual supuso un aumento exponencial de las labores de gestión y del volumen de la documentación generada.



Fig. 4. Los almacenes: nuevo mecanismo para el deslizamiento de los peines en los almacenes del edificio de Jerónimos. [Foto de la autora]

Por otra parte, el carácter singular de la institución, la necesidad de gestionar una parte importante de sus fondos fuera del propio museo³⁰ y la existencia de un sistema de trabajo propio³¹ son algunas de las razones que obligaron al desarrollo de unas herramientas informáticas distintas de las que se utilizan en el resto de la red de museos estatales³² y que reflejan el carácter único de la institución.

La puesta en marcha de estas herramientas se inició bajo la dirección de José María Luzón Nogué y, ya bajo la dirección de Fernando Checa Cremades, el

³⁰ El llamado «Prado disperso», compuesto por unas 3.500 obras de arte.

³¹ A partir de su denominación como Organismo Autónomo en 1985.

³² Y que impiden la aplicación en nuestra institución del sistema de documentación de museos informatizado (DOMUS).

trabajo se centró en la aplicación SAMOA (Sistema Automatizado para el Movimiento de Obras de Arte), que buscaba dar una cobertura completa a los distintos movimientos de la colección.

Sin embargo, pronto se vio que, por lo menos de entrada, era preferible tratar de forma independiente cada uno de esos procesos, por lo que se fueron diseñando aplicaciones³³ específicas adecuadas a las características de cada uno de los aspectos tratados por y desde el Registro: los movimientos internos, los cambios de ubicación, las entradas temporales de obras en la institución, la gestión de las imágenes y los datos fundamentales aplicables al préstamo externo van desarrollando sus propios programas que, con el paso del tiempo, se acaban por integrar paulatinamente en el actual programa de SAC (Sistema de Acceso a las Colecciones).

Además de todo esto, otro aspecto importante del trabajo del Registro en estos años consistió en la revisión y actualización de las Condiciones de Préstamo, aplicando en el nuevo documento los últimos criterios internacionales, la modernización de las actas de préstamo, la modificación de la documentación que acompaña a las obras durante su traslado, la creación de un archivo en el que poder recuperar el historial de las obras y el apoyo a la creación por parte del Servicio de Restauración de un documento que especifica y define el tipo de embalaje que exige la institución según la clase de préstamo.

5. 2019: LOS RETOS EN EL SIGLO XXI ANTES, DURANTE Y DESPUÉS DEL BICENTENARIO

Uno de los hechos más importantes para la organización interna del Registro ha sido el aumento de su plantilla, en 2016, de tres a cuatro personas, lo que ha permitido mejorar sensiblemente su capacidad de gestión y ha dado la posibilidad de afrontar nuevos retos y ampliar campos de actuación.

En estos últimos años, una vez cerrada la primera fase de ampliación de la institución, se están describiendo y reorganizando los procedimientos para el ingreso de las nuevas adquisiciones, para el acceso a los almacenes internos y externos, para el Archivo Fotográfico y la cesión de imágenes, para la Oficina de Copias o para el ingreso temporal de obras.

Igualmente, y de cara a mejorar la conservación de las obras en todos sus aspectos, se están haciendo estudios sobre piezas cuyos movimientos son complejos por diferentes causas (fragilidad, peso, etc.) y sobre la aplicación de seguros para el traslado de obras de arte basados en la experiencia adquirida con los préstamos concedidos y la evolución que estos han tenido en los últimos años.

³³ Es el caso de los programas MONTE o MOREX, que sirvieron para informatizar las entradas temporales en el museo y los préstamos a exposiciones externas.

Igualmente, el Registro ha colaborado en el desarrollo de la aplicación de la base de datos de marcos junto con el Servicio de Documentación y el Departamento de Conservación de Marcos y está llevando a cabo una campaña sistemática de revisión, inventario y catalogación de la colección de marcos.

Por otra parte, ha supervisado la creación de un almacén externo de marcos, encargándose de la instalación de los muebles para el almacenamiento de las piezas y ha realizado una revisión física exhaustiva de todos los marcos con que cuenta la institución.

También se ha acometido la reorganización de los archivos documentales existentes en el Servicio, digitalizándolos con el fin de recuperar la información más fácilmente, y se está estudiando la mejor forma en que los expedientes relativos a exposiciones temporales se integren dentro del Archivo General del Museo.

En un futuro próximo el Museo Nacional del Prado tiene por delante una nueva ampliación con la incorporación del Salón de Reinos, lo que supondrá una nueva reorganización de la colección, con la dificultad añadida de tratarse de un edificio independiente, por lo que será un nuevo reto para el Servicio de Registro de Obras de Arte.

Pero también tenemos en nuestro horizonte la tarea de modernizar los antiguos almacenes del edificio Villanueva, que implicará la ampliación de los mismos con nuevas soluciones de mobiliario que complementen los almacenes ya existentes y la supervisión del proyecto de almacenes del Salón de Reinos, así como la distribución y contratación del mobiliario necesario.

Los procedimientos del Registro están en constante revisión y actualización; concretamente, se está realizando un estudio para mejorar su adaptación a la legislación sobre seguridad en el transporte aéreo y aduanas –que, a su vez, ha supuesto la necesidad de ampliar el abanico de relaciones con otros ámbitos de la Administración General del Estado– y otros cambios legislativos aplicables, por ejemplo, a los convenios entre instituciones, nuevos criterios de conservación, etc.

Por otro lado, estamos afrontando nuevos retos como el actual proceso de digitalización de la gestión de la Administración Pública, los cambios que causaría la salida del Reino Unido de la Unión Europea, si finalmente se produce, o el préstamo a países fuera del circuito habitual.

En los últimos años, por ejemplo, el Registro del museo ha formado parte de un equipo multidisciplinar, dirigido desde el IPCE³⁴, para establecer una normativa documental estatal estándar para el préstamo de obras de arte.

Además, plenamente consciente de su papel como coordinador interdepartamental y contando con esa visión más amplia que le da su relación con otras instituciones externas, está empezando a estructurar diferentes campos de ac-

³⁴ Dentro del Plan Nacional de Conservación Preventiva liderado por el propio Instituto del Patrimonio Cultural de España.

tuación para desarrollar e implementar unos procedimientos acordes con los nuevos tiempos que reflejen esa visión global del conjunto.

6. CONCLUSIÓN: IMPORTANCIA Y VISIBILIDAD

En los últimos años han proliferado, tanto dentro como fuera de España, los artículos, los programas y los libros en los que se habla de lo que pasa «entre bambalinas», de cómo y en qué condiciones se mueve un cuadro, cómo es un día en la vida de un museo o en qué consiste la labor de todos aquellos que trabajamos en este campo³⁵.

Sin embargo, sobre el trabajo específico del Registro también se dice que «si lo que quieres es ser el foco de atención no es probablemente el mejor trabajo [...] en realidad, se trata de un trabajo a realizar entre bastidores»³⁶.

Mi experiencia personal es que, cuando salimos del museo y la gente nos pregunta a qué nos dedicamos, lo más fácil para nosotros suele ser contestar diciendo, simplemente, «trabajo en un museo». Siempre resulta curioso ver las caras de perplejidad de la gente cuando la contestación es «trabajo en el Registro de Obras de Arte del Museo Nacional del Prado». La pregunta automática es: «¿Y eso qué es?».

Si la conversación va más allá, el interés de la gente se va despertando poco a poco ante un trabajo tan especializado del que muy pocos, fuera de compañeros de profesión, familia y amigos cercanos, han oído hablar.

Eso sí, la atención de la gente queda garantizada en el momento en que la explicación llega al punto de «también acompañamos a las obras de arte cuando viajan para participar en exposiciones».

Una situación muy similar se produce en la propia universidad; se trata de un trabajo del que la mayoría de los estudiantes de másteres o programas de museos o bien desconoce por completo o bien conoce solo en parte.

Al haber tomado conciencia de este desconocimiento y al habernos topado quizás con una de las asignaturas pendientes en la que España sí se diferencia de América o del resto de Europa, el Servicio de Registro ha empezado a participar de forma sistemática en el programa de recepción de estudiantes en prácticas desarrollado por el museo mediante los convenios establecidos con otras instituciones.

La intención última es dar a conocer nuestro trabajo, aunando teoría y práctica, para ayudar a estructurar el estudio de la figura y las tareas propias del Registro dentro de la enseñanza reglada de nuestro país, quizás logrando crear otro campo de desarrollo para que las generaciones futuras puedan tomar el relevo.

³⁵ Véase, por poner un ejemplo, el vídeo *Teaser The Garden of Love* (PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES, 2014).

³⁶ MILWAUKEE ART MUSEUM, 2014. «If you want to be in the spotlight, it's probably not the best job [...] it's really a behind-the-scenes kind of job».

No se trata solo de un trabajo administrativo, sino que requiere de una preparación y unos conocimientos multidisciplinares que muchas veces suponen un alto grado de especialización en temas muy diversos que van más allá de esa mera gestión documental.

También estamos empezando a estudiar posibles campos para ampliar la preparación de nuestros técnicos, fomentar la participación en foros extranjeros y nacionales reforzando los lazos ya existentes con otras instituciones y buscando definir y ajustar la figura y las funciones del Registro para mejorar su efectividad a largo plazo.

Todo artículo debe tener un principio y un final. Sin embargo, en este caso, me voy a permitir terminar como he empezado; es decir, como si de un cuento se tratase, pero con una significativa diferencia de los finales clásicos de los cuentos infantiles: colorín, colorado esta historia no ha terminado.

LEGISLACIÓN MENCIONADA:

- Orden Ministerial del Ministerio de Educación y Ciencia de 31 de agosto de 1968 por la que el Museo pasa a integrarse en el Patronato Nacional de Museos.
- Real Decreto de 7 de junio de 1912, para la creación del Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura.
- Real Decreto de 14 de mayo de 1920 que aprueba el Reglamento para el régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado. *Gaceta de Madrid*, n.º 137, 16 de mayo de 1920, pp. 642-647.
- Real Decreto-Ley de 4 de abril de 1927 que otorga al Museo del Prado personalidad jurídica propia y autonomía funcional.
- Real Decreto 1432/1985, de 1 de agosto, por el que se constituye el Organismo Autónomo «Museo Nacional del Prado» y se establecen sus normas estatutarias. BOE, n.º 194, publicado el 14 de agosto de 1985, pp. 25791-25795.

La acción educativa y cultural en el Museo del Prado

BEATRIZ SÁNCHEZ TORIJA

Técnico de Gestión del Área de Educación del Museo Nacional del Prado

RESUMEN: Desde el siglo XIX, el Museo del Prado ha desarrollado diversas acciones que hoy podríamos considerar como los antecedentes de la actual práctica educativa. Las primeras iniciativas didácticas llevadas a cabo en el museo fueron las conferencias junto a otras diligencias para profesores, alumnos y personas relacionadas con la experiencia artística. Estas prácticas se generalizaron a partir de la creación del Gabinete Didáctico-Pedagógico, en 1983, y fueron paulatinamente creciendo, consiguiendo llegar a varios públicos y utilizando metodologías de trabajo muy variadas. En la actualidad, el Área de Educación continúa trabajando para transmitir la riqueza de las colecciones del Museo del Prado a la ciudadanía, a la vez que busca ser permeable a los cambios acaecidos en la sociedad y receptor de la opinión del visitante.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado, educación, acción cultural.

ABSTRACT: Since the 19th century, the Prado Museum has developed several measures that today could be considered as the precedent for current educational practice. The first didactic initiatives carried out by the Museum were the celebration of conferences for the general public, with special attention to teachers, students and

other individuals concerned with the artistic experience. Since the creation of the Didactic-Pedagogical Department in 1983, these practices have become widespread and have continued to grow gradually, reaching several audiences and using a wide range of working methodologies. Today, the Education Area continues to work to transmit the richness of the Prado Museum's collections to the public, while seeking to be attentive to changes in society and receptive to visitor opinion.

KEYWORDS: Prado Museum, education, cultural action.

El Museo Nacional del Prado conmemora su bicentenario en este año 2019. Las iniciativas pensadas para acercar a la ciudadanía el Museo en sus 200 años de vida han sido muchas y algunas de ellas, además, han tenido un marcado carácter didáctico y pedagógico, y han contribuido a construir nuestra filosofía basada en la idea de que «el Prado es un Museo de todos y para todos». La idea actual del Museo es el resultado de acciones acometidas desde diferentes lugares pero que buscan un fin común: la difusión y el acercamiento del público a las obras de arte.

En los comienzos del Real Museo de Pinturas, la vertiente didáctica de sus colecciones no se consideraba una prioridad, algo que sí había sucedido en museos de fundación real de otros países de Europa, como el South Kensington Museum de Londres –hoy Victoria & Albert Museum–. Sin embargo, la idea de aprendizaje siempre ha estado directamente relacionada con las colecciones del Prado, ya que sus obras han supuesto un modelo para tantos pintores que acudían a él en busca de inspiración o para copiar a los grandes maestros. En la noticia de la apertura del museo, publicada en la *Gaceta de Madrid* del 18 de noviembre de 1819¹, se explicaba que

«este establecimiento, al mismo tiempo que hermozeaba la capital del reino, y contribuía al lustre y esplendor de la nación, suministraba a los aficionados ocasión del más honesto placer, y a los alumnos de las artes del dibujo los medios más eficaces de hacer rápidos adelantamientos».

Por lo tanto, desde los orígenes de la institución se instaba a la copia de las obras por parte de estudiantes y otras personas vinculadas a las bellas artes, con la correspondiente carga didáctica que eso implica.

Con el paso de los años y, muy especialmente, tras la conversión en Museo Nacional –en 1869–, las iniciativas didácticas hicieron su aparición aunque de

¹ *Gaceta de Madrid*, n.º 142, 18 de noviembre de 1819, pp. 1178-1179. Disponible en Internet: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1819/142/A01178-01179.pdf>.

manera muy incipiente². Hay que esperar a los primeros años del siglo xx para tener datos concretos. En el Real Decreto de 7 de septiembre de 1901 por el que se regulaba la entrada a todos los museos de la Nación, no solo se instaba a los directores de museos a que elaborasen «rótulos explicativos suficientemente detallados para dar a conocer la naturaleza, carácter, mérito, significación y demás circunstancias que ayudasen a conocer las obras a los visitantes», algo que puede considerarse como un antecedente de la museografía didáctica, sino que, además, «se regulaba la presencia de profesores y profesoras de instrucción primaria, segunda enseñanza y escuelas superiores en los museos» (Real Decreto de 7 de septiembre sobre la entrada en todos los Museos de la Nación, 1901).

En un listado que se conserva en el Archivo del Museo del Prado (AMP) puede comprobarse la relación de colegios que visitaron el museo en el curso 1908/1909³. Muchos de ellos están ligados a la Institución Libre de Enseñanza⁴, en cuya órbita podemos situar a intelectuales como Francisco Giner de los Ríos o Manuel Bartolomé Cossío –que formó parte del Patronato del Museo del Prado–, y también algunas de las iniciativas más bellas de los años de la República: las Misiones Pedagógicas y su Museo Circulante.

Si bien a lo largo del año 2019 celebramos el bicentenario del museo con diferentes actos, el 19 de noviembre de 1919 –a partir de las dos y media– tuvo lugar la conferencia *Centenario del Museo del Prado*, sobre la fundación y el desenvolvimiento biológico del museo en su primer siglo de existencia, que fue impartida por Elías Tormo, como única solemnidad para conmemorar el centenario de esta efeméride. Dicha conferencia se desarrolló en la gran sala, frente a la ovalada puerta de la sala en la que estaban las obras de Velázquez, bajo el retrato de doña María Isabel de Braganza⁵.

Precisamente, otra de las actividades que cuentan con una trayectoria más asentada en el museo son las conferencias que, pese a presentarse con diversas denominaciones –conferencia, lección, disertación, etc.– o poder ir agrupadas

² AMP, caja 1429, leg. 11.286, exp. 21. Decreto por el que se dispone la publicación de una Memoria anual del Museo Nacional de Pintura y Escultura, en la que se relacionen las adquisiciones, organización y los cambios producidos en el mismo, con inserción de monografías de cuadros y estatuas, escritas por artistas de reconocido prestigio; así mismo se organizarán, junto a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, una serie de conferencias públicas sobre Estética, Crítica e Historia de las Bellas Artes, y se nombra al Ministerio de Fomento como encargado de llevarlo a efecto.

³ AMP, caja 269, leg. 198, exp. 5. Nota de los colegios que visitaron el Museo del Prado de octubre de 1908 a diciembre de 1909.

⁴ La Institución Libre de Enseñanza es un proyecto pedagógico desarrollado en España entre 1875 y 1936 que tuvo una importante repercusión en la vida intelectual y supuso una importante renovación de la educación.

⁵ AMP, caja 4015, exp. 3. «Centenario del Museo del Prado. Conferencia del señor Tormo». *La Tribuna*, 20 de noviembre de 1919.

formando cursos o «cursillos», siempre buscaban difundir las obras y autores presentes en el Museo del Prado. Desde los primeros años del siglo xx, los domingos a las diez y media de la mañana tenían lugar las «Conferencias populares» que, con un tono más generalista y divulgativo, se dirigían al gran público, mientras que las conferencias de los sábados –a las doce de la mañana– trataban temas más específicos y directamente relacionados con la actividad del Prado, como las remodelaciones de salas o la llegada de nuevas obras. En ocasiones, estas últimas se publicitaban con la acotación «conferencia paseo», que significaba que la charla se ofrecía por las salas, lo que se correspondería más con la actual denominación de «visita» o «explicación en sala»⁶. Entre las conferencias que se desarrollaron en los años veinte, la titulada *Influencia del arte en la educación del niño*, impartida por Manuel Siurot⁷, destaca por su interés pedagógico y explicita el afán que en ese momento ya existía por acercar el arte en general –y las obras del Museo del Prado en particular– a la infancia.

Los años de la República fueron especialmente prolíficos en iniciativas culturales y este sentir se notó también en el Prado. Durante estos años, además, se desarrollaron las Misiones Pedagógicas, dentro de las cuales se enmarcaba el Museo Circulante –también llamado Museo Ambulante o Museo del Pueblo–, que buscaba acercar las obras de los grandes maestros de la pintura a las zonas rurales. La idea general de este proyecto consistía en que estas personas tomaran conciencia de que el tesoro nacional también era suyo.

La primera de las colecciones del Museo Circulante estaba constituida por copias de obras del Museo del Prado, realizadas por los pintores Juan Bonafé, Ramón Gaya y Eduardo Vicente, a partir de un listado de catorce obras elaborado por Manuel Bartolomé Cossío. Los cuadros, bien embalados, eran transportados en un camión hasta los pueblos donde, días antes, se había anunciado con carteles la llegada del Museo Circulante y preparado un local para su exposición. Por la mañana se abría el «museo», para que pudiera ir quien quisiera, y por la tarde se organizaban charlas en las que se explicaban los cuadros y algunas notas históricas sobre el momento en que fueron realizados. Si bien esta iniciativa no se desarrolló en el Prado, no hay que olvidar que potenció la difusión de sus obras más allá de sus límites arquitectónicos, que tuvo un importante carácter social y pedagógico, y que fue promovida por Cossío, alguien muy vinculado a la Institución Libre de Enseñanza y también al Museo del Prado.

Las conferencias –o lecciones– siguieron su curso en la década de los treinta y cabe destacar el curso titulado *Mujeres artistas*, impartido por Andrés Ovejero

⁶ AMP, caja 431, leg. 11.228, exp. 1. Conferencias impartidas en el Museo del Prado desde 1920 a 1925.

⁷ AMP, caja 431, leg. 11.228, exp. 1. Relación de conferencias encargadas en 1921. Carta del 20 de mayo de 1921.

en 1935, en el que habló sobre «Artemisia Gentileschi y la escuela boloñesa»⁸ y «Marietta Tintoretto y la escuela veneciana»⁹, entre otros temas. Poco después, se truncó toda actividad en el museo, ya que, con motivo de la Guerra Civil, permaneció cerrado al público entre el 30 de agosto de 1936 y el 7 de julio de 1939. En esos años todos los esfuerzos se centraron en la salvaguarda del patrimonio.

Después de la guerra, el Ministerio de Educación Nacional –en diferentes órdenes del *Boletín Oficial*– hacía referencia a la organización de las visitas, ya fueran generales o escolares. También existe constancia de que en esos años se desarrollaron visitas destinadas a colectivos específicos como el militar o la Guardia Civil¹⁰.

Durante el periodo de autarquía y el aperturismo de la década de los sesenta, la actividad del museo consistió fundamentalmente en el desarrollo de conferencias. En esos años, fuera de nuestras fronteras se configuraba el ICOM (1946) y nacía la Nueva Museología, que pretendía iniciar una reflexión sobre cuál era el papel de los museos en la sociedad. En España hubo que esperar a la década de los setenta para la implementación de estas nuevas ideas, que están directamente relacionadas con otros cambios de índole social como la democratización y el acceso a la cultura.

En los años setenta, el Museo del Prado se volvió más activo y desde la propia institución se promovieron algunas acciones educativas que, en sus inicios, estaban directamente relacionadas con el Casón del Buen Retiro, lugar en el que se situaba la colección de pinturas del siglo XIX. Se consideró que el reingreso de estas obras en el museo requería de una inmediata actividad docente para que su difusión fuese mayor y más profunda. Inicialmente se plantearon lecciones monográficas –y algo eruditas– sobre arte decimonónico, pero se proponía que, con el tiempo, también se procurase buscar conexiones entre la realidad artística y otras disciplinas como la filosofía, la ciencia, la economía o la política, y todo ello intercalado con conciertos y conferencias en materia musical¹¹.

Poco a poco, las funciones tradicionales del museo fueron perdiendo relevancia y se comenzó a dar cabida a nuevas áreas de trabajo, directamente relacionadas con el público. Se generalizó un concepto moderno de museo, no como un simple habitáculo de cuadros seriados y catalogados, sino como un organismo intelectual vivo y de amplia resonancia cultural popular y, a ser posible, también de minorías¹², generándose la necesidad de contar con un asesor de ac-

⁸ AMP, caja 4016, exp. 1. «Museo Nacional del Prado», en *El Liberal*, Madrid, 31 de mayo de 1935.

⁹ AMP, caja 4016, exp. 1. «Museo Nacional del Prado», en *El Liberal*, Madrid, 24 de mayo de 1935.

¹⁰ AMP, caja 431, leg. 11.228, exp. 13. Registro de Conferencias impartidas en el Museo del Prado desde 1936 a 1950. Año de 1943: Visita de grupo Guardia Civil.

¹¹ AMP, caja 431, leg. 11.41, exp. 2. Curso de Conferencias sobre el Arte Español del siglo XIX en el Casón del Buen Retiro, 1971-1972.

¹² AMP, caja 431, leg. 11.41, exp. 2. Carta de José Luis Alonso Misol al director del museo Xavier de Salas, 1971.

tividades culturales. Este quehacer recayó en José Luis Alonso Misol¹³ –profesor de Historia del Arte de la Universidad de Madrid–.

En 1976, Alfonso E. Pérez Sánchez –subdirector del museo–, en el ciclo de conferencias *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*¹⁴, que tuvo lugar en la Fundación Juan March, señalaba la necesidad de crear un área educativa en el Prado. En ese momento, ya existían muchos museos europeos y americanos con Departamentos de Educación y Acción Cultural nacidos al amparo del *Committee for Education and Cultural Action* (CECA) del ICOM, y es que la demanda de visitar el museo se había incrementado y el público escolar había aumentado considerablemente, gracias a la nueva orientación educativa que consideraba que los museos podían ser un importante recurso didáctico.

En 1978, bajo la dirección de José Manuel Pita Andrade, se pusieron en marcha las «Misiones de Arte»¹⁵ como una experiencia que aspiraba a convertirse en programa estable a partir de 1979. Eran ciclos continuados de conferencias que, a su vez, se dividían en específicos y generales, y pretendían mostrar –en profundidad– las colecciones del Prado (fig. 1). En 1979 se puso en marcha el Centro de Estudios del Museo del Prado, que fue creado para contribuir a la formación de los licenciados en Historia del Arte y graduados en otras especialidades de las facultades de Letras y de Bellas Artes que desearan ingresar en el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Pese a lo interesante de esta propuesta, lamentablemente, no tuvo continuidad en el tiempo. Sin embargo, la fuerza con la que el museo recuperó y relanzó el proyecto del Centro de Estudios en el siglo XXI –en el marco de la recién creada Escuela del Prado– confirma la importancia del mismo y demuestra lo avanzadas que eran las ideas de la dirección de ese momento.

En este mismo año, comenzaron a desarrollarse otras propuestas de carácter educativo que desembocaron en la creación de una «Sección didáctica» en las dependencias del Casón del Buen Retiro, bajo la supervisión de Antonio Solano –licenciado en Historia del Arte, miembro de ICOM-CECA y cuya carrera está estrechamente vinculada al Museo del Prado¹⁶–. Con motivo de la celebración

¹³ «Nombramiento al señor Alonso-Misol», *ABC*, 23 de julio de 1971, p. 39.

¹⁴ Ciclo de conferencias pronunciadas en la sede de la Fundación Juan March de Madrid, los días 2, 4, 9 y 11 de marzo de 1976, dentro del ciclo de Cursos Universitarios. Estas conferencias dieron lugar a la publicación *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid, 1977.

¹⁵ Este programa se denomina «Misiones de arte» en recuerdo de las conferencias organizadas con este nombre por Pablo Gutiérrez Moreno, en los años veinte y treinta, y que se complementaban con las que impartían los profesores Elías Tormo, Manuel Gómez Moreno y Francisco Javier Sánchez Cantón.

¹⁶ Es digna de mención la labor realizada por Antonio Solano Ruiz en materia educativa, desde 1979 hasta la creación del Gabinete Didáctico en 1983, en las dependencias del Casón del Buen Retiro. En 1981 desarrolló el tema «La educación en los museos. Principios metodológicos» como parte de su beca de Museología.

del Año Internacional del Niño (1979), tuvo lugar *El niño y el Museo*¹⁷, una experiencia pedagógica que planteaba un nuevo concepto de exposición –o de museo– y cuya sede fue el Palacio de Velázquez del Retiro. Era una iniciativa que estaba destinada al público escolar y que contó con varias áreas de trabajo y varios museos. La aportación del Museo del Prado fue en el Área de Bellas Artes y versó sobre la cultura del siglo XVII.

En 1980 se creó la Fundación Amigos del Museo del Prado, que contribuiría también a la labor educativa desarrollada en el museo, especialmente a partir de la puesta en marcha de su equipo pedagógico en 1982¹⁸. Su trayectoria educativa discurrió de manera paralela a la organizada directamente por el Prado, especialmente en los primeros años.



Fig. 1. Conferencia de Joaquín de la Puente en el Casón del Buen Retiro.
MNP AF

¹⁷ GARÍN LLOMBAR *et al.*, 1980.

¹⁸ PANCORBO LA BLANCA, 2016, pp. 172-180.

En España se habían creado incipientes departamentos de educación –en la mayoría de los casos no reconocidos en los organigramas de sus museos– que realizaban actividades educativas relacionadas con el mundo escolar. Sus entusiastas profesionales ya habían comenzado a reunirse en lo que llamaron Jornadas DEAC (Departamentos de Educación y Acción Cultural)¹⁹ –en emulación de la Conferencia de Educación y Acción Cultural (CECA)– para intercambiar ideas y poder ayudarse mutuamente en unos comienzos difíciles. Antonio Solano, que participó tanto en esos encuentros DEAC como en otras reuniones internacionales de ICOM-CECA, fue el responsable de las primeras propuestas para escolares (fig. 2) y estuvo al frente de la denominada «Sección didáctica» del Prado hasta 1982.



Fig. 2. Desarrollo de una visita educativa en las salas de pintura del siglo XIX, situadas en el Casón del Buen Retiro. MNP AF

¹⁹ A comienzos de los años ochenta, tienen lugar las primeras Jornadas DEAC que, poco a poco, se fueron organizando con el fin de que los primeros profesionales de museos dedicados a la educación pudieran ayudarse, y de que, además, existiese un foro de debate para un área que estaba en sus comienzos pero que debía ir consolidándose cada vez más. En estas jornadas se intentó definir lo que era un departamento de educación y cuáles eran sus funciones, y se discutió acerca de qué denominación deberían tener estos departamentos. Finalmente, se optó por: Departamentos de Educación y Acción Cultural (los DEAC).

En abril de 1983 dieron comienzo las «Conferencias populares» –cuya denominación recordaba a la utilizada a comienzos del siglo xx–, que estaban enmarcadas dentro de las Misiones de arte, y que tenían lugar los sábados por la tarde, a cargo de profesores universitarios. Estas conferencias tenían carácter divulgativo y su objetivo principal era

«familiarizar al público que acuda al Museo [...], con el lenguaje del arte, especialmente de la pintura, mostrar las colecciones más significativas y valiosas del Museo y ayudar a descubrir a todos el contenido de uno de los más ricos patrimonios de la cultura española para que conociéndolo, se ame y respete mejor lo que a todos pertenece»²⁰.

El Departamento de Educación del Museo Nacional del Prado –con la denominación inicial de Gabinete Didáctico– nació ya institucionalizado dentro del organigrama del museo, en octubre de 1983. Alfonso E. Pérez Sánchez, pocos meses después de haber sido nombrado director del museo, llamó a Alicia Quintana Martínez y la puso al frente del recién creado Gabinete Didáctico, que comenzó así su andadura en las dependencias del Casón del Buen Retiro.

En el *Boletín del Museo del Prado* de 1983 se da noticia de la creación de este nuevo servicio:

«El día 1 de octubre se incorporó al Museo del Prado D.^a Alicia Quintana, catedrático del Instituto y doctora en Historia, como Jefe del Gabinete Didáctico-Pedagógico del Museo. Con ello se pone finalmente en marcha un proyecto largamente deseado por el Prado, que no había tenido hasta ahora sino muy parciales ensayos: la labor educativa y pedagógica, dirigida a la formación artística de los niños y jóvenes»²¹.

Como ya se ha mencionado, la actividad del Gabinete Didáctico-Pedagógico del museo corrió en paralelo a la del Gabinete Pedagógico de la Fundación Amigos, especialmente en los primeros años:

«La colaboración de la Fundación Amigos del Museo del Prado ha sido decisiva en lo realizado hasta ahora, en esta dirección, [...]. Pero sería deseable que el Museo mismo, a través de su Gabinete Pedagógico-Didáctico, pudiese atender directamente a esa función de modo continuado y con personal propio»²².

²⁰ «Noticias del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 1983, t. 4, n.º 10, p. 76.

²¹ «Noticias del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 1983, t. 4, n.º 12, p. 199.

²² PÉREZ SÁNCHEZ, «Palabras preliminares», *Boletín del Museo del Prado*, 1984, t. 5, n.º 13, p. 1.

Si bien desde el museo se apostaba decididamente por el desarrollo de un programa didáctico propio, esta situación no era viable económicamente ya que no se podían asumir los costes de personal y materiales necesarios para llevar a cabo la programación educativa. Esta es la razón por la que la Fundación Amigos financió las iniciativas educativas coordinadas desde el Departamento de Educación y Acción Cultural²³ y, durante años, asumió como propias las visitas para alumnos de Bachillerato.

Una de las primeras acciones que coordinó Alicia Quintana fueron las visitas para centros escolares y jóvenes organizadas con motivo de la exposición *El niño en el Museo del Prado*²⁴ que, al igual que las hojas didácticas elaboradas para esta muestra, supusieron un logro muy considerable.

También se pusieron en marcha algunas de las principales iniciativas que se convirtieron en la base del Gabinete Didáctico-Pedagógico, como los cursos para profesores, las publicaciones didácticas y la exposición itinerante *Invitación al Museo del Prado*, que recorrió gran parte de la geografía española y que incluso estuvo expuesta en algunas sedes europeas. Como puede comprobarse, todas las acciones tenían un carácter formativo y educativo y estaban dirigidas, fundamentalmente, a la comunidad escolar –alumnos y profesores–. En esta etapa las conferencias se gestionaban directamente desde la Dirección del museo.

Coincidiendo con la inauguración de la nueva sala de conciertos y conferencias –obra de José María de Paredes²⁵–, en el primer cuatrimestre de 1984²⁶, dieron comienzo los cursos para profesores, cuyo principal objetivo era mostrar las principales herramientas para dar a conocer el museo y sus colecciones. El primero de ellos llevó por título *Enseñar el Museo del Prado*, estaba dirigido a docentes de EGB, Bachillerato y Formación Profesional, y mostraba aspectos poco conocidos de la institución como la biblioteca, los talleres de restauración y el gabinete técnico, los almacenes y depósitos, las salas de máquinas, etc.

Otra de las actividades más importantes fue la publicación de guías didácticas que, organizadas en varias series –temáticas, monográficas, por escuelas y por estilos–, pretendían dar a conocer las colecciones del museo de una forma sencilla y cercana, que pudiera servir de ayuda tanto para alumnos como para profesores.

²³ AMP, caja 201, leg. 11.148, exp. 1. Correspondencia Director-Asociación de Amigos del Museo del Prado.

En el Archivo del Museo del Prado puede consultarse la correspondencia entre Alfonso E. Pérez Sánchez –director del museo– y Enrique Lafuente Ferrari –responsable de la Fundación Amigos del Museo del Prado– en la que puede comprobarse que existían ciertas discrepancias, y que la Fundación tenía más independencia de la que la Dirección del museo consideraba que debía tener.

²⁴ La exposición *El niño en el Museo del Prado* tuvo lugar en el museo entre el 23 de diciembre de 1983 y el 15 de febrero de 1984 y, posteriormente, itineró por otras sedes gracias al patrocinio del Corte Inglés.

²⁵ MOLEÓN GAVILANES, 2011, pp. 135-137.

²⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, «Palabras preliminares», *Boletín del Museo del Prado*, 1984, t. 5, n.º 13, p. 3.

Invitación al Museo del Prado (fig. 3) fue la primera exposición didáctica itinerante de las organizadas por el Gabinete Didáctico-Pedagógico²⁷. A través de esta iniciativa se pretendía que las colecciones tuvieran una proyección didáctica más allá del propio museo. Estas exposiciones, en las que podían verse reproducciones de las principales obras del Prado, tenían lugar en ayuntamientos, casas de la cultura, bibliotecas, escuelas. En noviembre de 1984 se inauguró la exposición en su primera sede y, dos años después, fue necesario elaborar hasta diez juegos diferentes, dada la extensa demanda que tuvo, tanto nacional como internacional. La muestra se componía de cuarenta piezas que narraban diferentes aspectos de la historia del museo: dos lienzos y varios grabados románticos del edificio en el siglo XIX, fotografías históricas del museo, así como una serie de reproducciones de las obras maestras más representativas de su colección.



Fig. 3. Algunos de los materiales de la exposición didáctica *Invitación al Museo del Prado*. MNP AF

²⁷ En su creación estuvo muy presente el recuerdo de las Misiones Pedagógicas promovidas en los años de la II República. La exposición *Invitación al Museo del Prado* estuvo en funcionamiento desde 1989 hasta 2002.

En estos años Alicia Quintana representó al Museo Nacional del Prado en foros internacionales –como la Conferencia Internacional del ICOM-CECA (1985)– y estableció lazos importantes con profesionales de los DEAC de otras instituciones museísticas. Cabe reseñar la estrecha colaboración con el Museo Pedagógico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. También se estableció una importante colaboración con los Centros de Enseñanza del Profesorado de toda España, donde se organizaron clases y cursos sobre el aprovechamiento del Museo del Prado y, a partir de 1987, el Gabinete Didáctico-Pedagógico participó en el Proyecto de Actualización Didáctica (PAD) «Museos y Aula», cuya filosofía era la búsqueda de colaboración, con carácter de futuro, entre profesores y educadores de museos.

Se organizaron Cursos de Formación Ocupacional²⁸ que precedieron a las tres Escuelas-Taller de Artesanías Artísticas (Madera y Dorado) del Museo Nacional del Prado. Su dirección académica era competencia del Gabinete Didáctico-Pedagógico del museo, se pusieron en marcha en 1990 y supusieron un hito formativo muy considerable dentro del mundo de la restauración. El objetivo de estos cursos era la preparación profesional de jóvenes para la recuperación y conservación de madera, mobiliario, dorado y policromado. Para su desarrollo se acondicionaron varias aulas en la planta baja del Palacio de Villahermosa, a cuyas dependencias también se había trasladado el departamento. Con la incorporación de este nuevo edificio, el museo ampliaba su ámbito expositivo y conseguía espacio suficiente para el desarrollo de otras actividades. Se inició entonces el estudio para la creación del «Aula de Arte del Museo del Prado» –también denominado «El Prado de los niños»–, que consistía en crear un espacio fijo en el que pudiera completarse la parte teórica vista en las salas, con ejercicios prácticos y sencillos. El proyecto contemplaba la existencia de talleres para profundizar en el arte –a través de vivencias creativas y laboratorios– así como para conocer las herramientas que se utilizan en los procesos artísticos, pero no llegó a materializarse ya que estaba pensado para ser realizado en las dependencias del Palacio de Villahermosa, y el Prado perdió este edificio cuando fue destinado a albergar la colección que sería el germen del actual Museo Thyssen-Bornemisza.

En 1989, el Gabinete Didáctico-Pedagógico cambia su denominación por la de Servicio de Educación y Acción Cultural –tradicionalmente conocido como DEAC–, y también cambia de sede, trasladándose al Pabellón Norte –construcción anexa al edificio Villanueva–. En esta nueva etapa se continuó con la programación y las publicaciones habituales y, además, se organizaron algunos cursos dirigidos a determinados colectivos como los periodistas (fig. 4) o el personal del propio museo y sus hijos.

²⁸ Estos cursos se enmarcaban dentro de los planes de Formación e Inserción Profesional (FIP) y pudieron realizarse gracias a subvenciones del INEM.



Fig. 4. Entrega de diplomas a los participantes en el «Curso de Arte en el Museo del Prado para hijos de periodistas». MNP AF

Las nuevas propuestas, que complementaban a otras ya existentes, se concretaban en la creación de hojas didácticas elaboradas para las exposiciones temporales, nuevos juegos de fichas postales coleccionables, seminarios para docentes, conferencias trimestrales realizadas en los centros escolares que llevaban por título *Museo del Prado: institución histórica y actual* y la organización del curso *Didáctica en el Museo del Prado*, dirigido a alumnos de Ciencias Sociales de la Escuela Universitaria de Magisterio. Pero una de las propuestas más interesante de comienzos de los noventa fue la creación y puesta en funcionamiento de la maleta didáctica *Las meninas viajeras*²⁹, un proyecto novedoso y pionero realizado por Isabel Caride –colaboradora habitual del DEAC del Museo del Prado– y que dará lugar a la segunda exposición didáctica itinerante –en esta ocasión de aula– elaborada desde el Servicio de Educación y Acción Cultural.

Esta propuesta gira en torno a una única obra maestra: *La familia de Felipe IV* o *Las meninas*, que la analiza desde diferentes puntos de vista con el objetivo de resultar de utilidad para alumnos de diferentes edades. Era un proyecto vivo destinado a los centros educativos y cuyo contenido se completó en años sucesivos, gracias a la colaboración de varios departamentos, especialmente el de Restau-

²⁹ CARIDE VARALLA, 1993; y SERRANO JIMÉNEZ, 2016, pp. 204-214.

ración. Además de las propuestas que el museo llevaba a los colegios e institutos, también continuó desarrollando las tradicionales visitas –en colaboración con la Fundación Amigos– y comenzó a organizar unas charlas denominadas «Bachilleres en el Prado» y «Profesores en el Prado», que trataban sobre la historia del museo y la formación de sus colecciones, y eran impartidas por Alicia Quintana en el salón de actos del Prado.

En 1996 dio comienzo «Una obra. Un artista», una actividad que tenía lugar en las salas del museo los fines de semana –sábados y domingos– y consistía en la explicación pormenorizada de una obra concreta, el artista que la realizó y su contexto. Cada mes se explicaba una obra diferente. En este periodo también se organizó la participación del museo en varios proyectos colectivos como «Tres Museos para enseñar el arte» o «Intermuseos».

Hacia 1998 el departamento se trasladó al edificio de oficinas situado en la calle Ruiz de Alarcón, n.º 23, donde continúa en la actualidad. En el año 2000, Ester de Frutos –licenciada en Geografía e Historia y miembro del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos– se incorporó al departamento. Con su llegada comenzaron las actividades destinadas a niños/as y familias –coincidiendo con la exposición *Niños de Murillo*–, así como las visitas guiadas a las exposiciones temporales para público adulto, y se instrumentalizaron los ciclos de conferencias generales desde el Servicio de Educación y Acción Cultural. También se inició la participación del Museo en el «Programa de Adopción preferente de Centros Escolares» (PACE), una iniciativa que surgió con la intención de aproximar la Museología y las profesiones presentes en un museo –Conservación, Restauración, Educación, Biblioteconomía o Archivística– a jóvenes estudiantes³⁰.

Con la nueva reestructuración del museo, a través de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado, y del Real Decreto 433/2004, de 12 de marzo, por el que se aprueba el Estatuto del Museo Nacional del Prado, el museo pasa a ser un organismo público –hasta ese momento era un organismo autónomo–. Se establecen así sus objetivos y fines, y algunos de ellos atañen directamente al Departamento de Educación como

«impulsar el conocimiento y difusión de las obras y de la identidad del patrimonio histórico adscrito al Museo, favoreciendo el desarrollo de programas de educación y actividades de divulgación cultural»³¹.

³⁰ Para obtener información pormenorizada de las actividades realizadas pueden consultarse los Boletines del Museo del Prado publicados entre 1980 y 2002, así como las diferentes Memorias de Actividades, publicadas desde el año 2002. Ambas publicaciones están disponibles en la página web del Museo del Prado.

³¹ Ley 46/2003, de 25 de noviembre, reguladora del Museo Nacional del Prado. Artículo 3: Objetivos y fines. Apartado d.

En 2003, bajo la dirección de Miguel Zugaza Miranda se produjeron importantes cambios en el organigrama del museo. El Servicio de Educación y Acción Cultural pasó a denominarse Área de Educación y a depender directamente de la Coordinación Adjunta de Conservación, y Trinidad de Antonio –doctora en Historia del Arte y profesora titular de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid– se incorporó al museo como jefa del departamento.

«En el mes de marzo se incorporó Trinidad de Antonio Sáenz, Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, como Jefe del Área de Educación. A su perfil de profesional de la docencia universitaria, con treinta años de experiencia, se une su profundo conocimiento del Museo del Prado y sus colecciones, ya que durante varios años fue responsable de la Escuela Española del Museo»³².

Se dotó de más personal y de mayor presupuesto al departamento, lo que permitió el desarrollo de nuevas propuestas educativas, además de continuar con algunas de las ya existentes. En este momento tuvieron lugar dos importantes exposiciones –*Vermeer y el interior holandés* y *Manet en el Prado*– en las que se experimentaron algunas actividades que posteriormente entrarían a formar parte de la programación habitual del área: visitas para familias, actividades para alumnos de ESO y Bachillerato (fig. 5), itinerarios didácticos y «Claves» sobre la exposición³³, cursos monográficos –en colaboración con la universidad– y ciclos de conciertos.

Como ya se ha comentado, el Servicio de Educación y Acción Cultural había desistido en su empeño de encargarse de las visitas escolares para Secundaria y Bachillerato, ya que no contaba ni con personal ni con presupuesto suficiente para poder acometerlas; por esta razón, la Fundación Amigos se encargó de su organización durante años. En 2004, el Área de Educación inició su campaña de visitas escolares a las exposiciones temporales, destinadas a los grupos de Bachillerato; posteriormente, comenzaron a realizarse actividades para escolares con una periodicidad mayor, que se concretaron en el programa «El Prado en el aula», que primero llevó los contenidos del museo a los centros educativos, mediante charlas didácticas, y después organizó visitas-taller en el propio museo.

³² «Educación», *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2003*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado, 2004, p. 86.

³³ Se denominó «Claves» a las explicaciones pormenorizadas de las obras de una exposición, impartidas por un profesor del Área de Educación, de una manera diferente a la tradicional. Estas explicaciones no se daban frente a la obra sino en una sala diferente, con el apoyo de una presentación audiovisual y el propósito de facilitar a los visitantes las claves fundamentales de su contenido. Este recurso permitió ver detalles de las obras que podían pasar desapercibidos en la visita, o comparar determinadas piezas con otras para así percibir mejor la relación o influencia entre ellas. Otra ventaja de las claves era que el visitante recibía toda la información sobre la exposición antes de entrar a esta, de manera que después podía realizar una visita más personal y tranquila.



Fig. 5. Desarrollo de una actividad educativa con motivo de la exposición *Vermeer y el interior holandés*. MNP AF



Fig. 6. Concierto de piano y canto en la sala XII realizado en el marco de las actividades para la exposición *Fortuny, Madrazo y Rico. El legado de Ramón de Errazu*. MNP AF

En los años precedentes a la inauguración de la ampliación, el museo apenas contaba con espacio para el desarrollo de las actividades³⁴ (fig. 6) y, por este motivo, se idearon una serie de iniciativas para realizar estas actividades fuera del edificio del museo, pero con la misma intensidad que si se estuvieran realizando dentro. Surgió así «El Prado fuera del Prado», un programa de una importante carga social que llevó conferencias sobre el museo y sus exposiciones a centros culturales de Madrid y alrededores, así como a hospitales y centros penitenciarios. También a estos años pertenece «El Prado itinerante», un programa de exposiciones temporales que recorrió varias ciudades de España, gracias al apoyo de las antiguas cajas de ahorros. Las exposiciones estaban acompañadas por una serie de propuestas didácticas coordinadas por el Área de Educación.

Se establecieron nuevas denominaciones para algunas actividades que pretendían ser representativas del museo y, a la vez, definitorias del público al que iban dirigidas: «El Prado en familia», «El Prado joven» o «El Prado para todos»; del momento en el que se realizaban: «El Prado en verano» o «El Prado en navidad»; o simplemente explicar en qué consistían: «El Prado habla».



Fig. 7. Escena de la obra *El rey se divierte*, realizada por las salas del museo con motivo de la exposición *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*. MNP AF

³⁴ Con motivo de las obras de la ampliación, durante varios años el museo no contó con salón de actos. Temporalmente, se acondicionó la sala XII como lugar para realizar conferencias y conciertos, aprovechando el traslado de los cuadros de Velázquez a la galería central. No obstante, la realización de actividades que exigían un espacio mayor hizo que fuera necesario solicitar el uso del salón de actos del Ministerio de Sanidad y Consumo –edificio situado en el paseo del Prado, frente al museo– para la realización de los ciclos de conferencias.

Algunas propuestas gozaron de una especial aceptación por parte del público como las dirigidas a niños/as y familias, que se llevaban a cabo los fines de semana o en vacaciones, y respondían a distintos formatos: visita, taller, dinamización en sala, cuentacuentos, etc.; las acciones teatrales, especialmente las desarrolladas con motivo de la exposición *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro* (fig. 7); el «Taller de dibujo», en el que niños y mayores aprendían a dibujar a la manera antigua, a partir de los modelos anatómicos presentes en la sala de escultura; o «El Prado habla», actividad en la que un profesional del museo explicaba una determinada obra desde su punto de vista, ya fuera por su ligazón especial a la obra, por un trabajo en profundidad que había realizado sobre ella o por cualquier otro motivo personal. La actividad musical también adquirió una especial importancia dentro de las programaciones culturales del Área de Educación, concretándose en recitales y conciertos en las salas del museo.

Además, se idearon nuevas actividades que concentraban el interés en determinados sectores de público, como las personas con necesidades especiales, los jóvenes o los mayores de 65 años. Así nacieron «El Prado para todos», un programa que dirigía la atención a colectivos con discapacidad intelectual o sensorial, daño cerebral y/o enfermedades degenerativas; «El Prado joven», con el que hacían su aparición en el museo las actividades de mediación, que después se complementaron con talleres de temática específica –graffiti, teatro, diseño, etc.– bajo la denominación «¿Quedamos en el Prado?»; o la «Tertulia de arte», que agrupaba iniciativas como talleres de lectura o de historias de vida en relación a algún contenido del museo.

Tradicionalmente, desde el Área se organizaba algún acto especial con motivo del aniversario del museo –19 de noviembre– y del Día Internacional de los Museos –18 de mayo– pero, con el tiempo, el Prado también participó en otras efemérides como el Día de la Música o la Semana de la Ciencia, y se unió a otros eventos organizados por la ciudad de Madrid como *La Noche en Blanco* o *Madrid con otra mirada*.

En 2007 Ester de Frutos accedía a la plaza de jefe de Servicio y, en septiembre de ese mismo año, se jubilaba Alicia Quintana³⁵ –la persona que puso en marcha el departamento– tras veinticuatro años de servicio. Coincidiendo con la inauguración de los nuevos espacios tras la ampliación realizada por Rafael Moneo en 2007, y con la reapertura al público del edificio del Casón del Buen Retiro en 2008, la actividad educativa aumentó considerablemente³⁶ y se organizaron multitud de actos tanto en el auditorio del museo –conferencias, cursos, simposios, pero también conciertos, teatro, danza o cine– como en las nuevas salas de exposiciones y en las aulas del Casón.

³⁵ FRUTOS GONZÁLEZ, 2008, pp. 375-376.

³⁶ Este aumento tan significativo de actividad fue posible gracias a que la plantilla se incrementó considerablemente. Entre 2007 y 2010 se incorporaron al Área de Educación siete técnicos de gestión.

La comunidad escolar también recibió un importante impulso. En el curso 2009-2010 dio comienzo el programa «El arte de educar» (fig. 8), un acuerdo de colaboración entre el Museo del Prado y la Fundación La Caixa, a partir del que se diseñaron itinerarios transversales destinados a diferentes niveles educativos, que buscaban la aproximación a la obra de arte mediante la participación, el diálogo y los contenidos multidisciplinares, y que mostraban la colección desde una perspectiva contemporánea que enlazaba con la cultura visual del momento. También los docentes contaron con espacios propios de formación y encuentro. Además de las visitas y los cursos específicos –realizados al amparo del acuerdo firmado con el Ministerio de Educación–, se celebró el I Encuentro del Profesorado (2010), un foro en el que los docentes fueron los auténticos protagonistas y mostraron sus propias experiencias en la enseñanza de la historia del arte a partir de disciplinas tan dispares como la música, las matemáticas, la plástica o la filosofía.



Fig. 8. Grupo escolar durante el desarrollo del itinerario *Los objetos hablan*, perteneciente al programa «El arte de educar». MNP AF

En 2010, Trinidad de Antonio decidió volver a su puesto en la universidad y, a partir de ese momento, Ester de Frutos asumió la gerencia del departamento –bajo la supervisión de la Coordinación General de Conservación–. La participación del Área de Educación en la organización de cursos y jornadas propuestas por la Dirección Adjunta de Conservación fue especialmente intensa, así como el empeño por retomar las exposiciones didácticas. El deseo de difundir la colección del museo más allá del propio museo finalmente se consiguió y en 2011 se celebraba la primera exposición en las calles de la ciudad de Santo Domingo (República Dominicana), gracias al apoyo de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Después vinieron otras muchas ciudades de América, Asia y África. También se prestó especial atención a los itinerarios didácticos y visitas a la colección permanente, que trataron de explicar las nuevas instalaciones derivadas de la «Reorganización de colecciones», aprobada en el *Plan de Actuación 2009-2012*³⁷. En este Plan también se recogía la dedicación del Pabellón Sur a la actividad educativa y, de esta manera, el Área de Educación lograba una de sus reivindicaciones más antiguas: disponer de un espacio propio para el desarrollo de sus actividades. Coincidiendo con la presentación oficial de la ampliación del programa «El arte de educar» a la etapa de infantil y primer ciclo de primaria, en octubre de 2013, fueron inaugurados los nuevos espacios de Educación.

En esta etapa continuó la actividad habitual destinada a niños y familias con la incorporación de nuevos materiales para visitar las exposiciones temporales de manera autónoma, sesiones de teatro infantil –destinado a bebés y niños pequeños– y espectáculos de gran formato, y se amplió la oferta para jóvenes con propuestas sobre cómic, animación y música electrónica. De igual manera, se inició el proyecto «Formando mediadores» y se generaron nuevos materiales web para conseguir la inclusión de colectivos con diversas capacidades –*Las meninas en pictogramas* y *Guía Visual del Museo del Prado*–, y el ámbito docente también asistió a un notable aumento de la oferta, con la incorporación de concursos literarios, ciclos de cine y colaboraciones formativas con otras instituciones.

En noviembre de 2014 se desarrollaron en el Museo del Prado las 18 Jornadas DEAC, coincidiendo con el vigésimo quinto aniversario de la puesta en funcionamiento del inicial Gabinete Didáctico-Pedagógico. Con ellas se quiso potenciar y dar a conocer la labor que, en el ámbito de la educación de museos, se había desarrollado en el pasado, se realizaba en estos momentos y también las tendencias de futuro. De ahí, el título «Puentes». Fueron unos días intensos en los que todo el departamento participó muy activamente. Con

³⁷ *Plan de Actuación 2009-2012 del Museo Nacional del Prado*, pp. 30-31. Disponible en Internet: https://content.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c3658fe/cms/pdf/plan_actuacion_2009.pdf [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].

motivo de tal conmemoración se inició una labor de investigación y documentación de sus fondos que continúa hoy en día.

Tras meses de trabajo vio la luz el MOOC (curso *on line*, masivo y abierto) *Velázquez en el Museo del Prado*, realizado con la colaboración de Telefónica, que proponía dar a conocer la vida y la obra de Diego Velázquez en las colecciones y el contexto del museo, y que resultó un verdadero éxito de público. *Hoy toca Prado* fue otra novedosa propuesta con la que las personas invidentes podían acercarse a una selección de obras del museo, a través del sentido del tacto; el proyecto tuvo muy buena aceptación y se extendió a otras instituciones. Y en lo referente a la actividad ofrecida para el público general, se incorporaron las visitas en inglés y en latín que complementaron la oferta existente de itinerarios didácticos; se realizó un *Encuentro con artista*; y se generaron varios recursos digitales interactivos a partir de los que se podían realizar recorridos temáticos, viajar en el tiempo, descubrir la genealogía de reyes, reinas y artistas, o disfrutar de la pintura a partir del sentido del oído.

Entre los objetivos estratégicos del *Plan de Actuación 2017-2020* se recoge la educación como la mejor experiencia:

«Cumplir la vocación de servicio público y educativo del Museo, ofreciendo la máxima accesibilidad y la mejor interpretación de la identidad e historia de las colecciones con el fin de facilitar la mejor experiencia a los diferentes tipos de público»³⁸.

Bajo la dirección de Miguel Falomir, en marzo de 2018, Ana Moreno Rebor-dinos –licenciada en Historia del Arte y con una dilatada trayectoria en el ámbito de la educación en museos– se incorporó al Área como coordinadora general de Educación. A partir de este momento, la Educación no solo adquiría importancia dentro del organigrama del Museo del Prado, equiparándose a otras coordinaciones generales, sino que también alcanzaba una nueva dimensión en web: PradoEducación.

La llegada de Ana Moreno coincidió con un momento muy especial de trabajo, ya que todos los departamentos se preparaban para la conmemoración del bicentenario del Museo del Prado, que dio comienzo en noviembre de 2018 y que se prolongó hasta diciembre de 2019.

Las actividades realizadas y las colaboraciones en las que ha participado el Área de Educación en estos meses han sido muchas. Sin embargo, son especialmente reseñables los acuerdos firmados con el Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) para el desarrollo de un completo programa en

³⁸ *Plan de Actuación 2017-2020 del Museo Nacional del Prado*, p. 13. Disponible en Internet : https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/plan-actuacion/plan_actuacion_2017.pdf [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].

materia de música, teatro y danza, en el que destaca la obra *Ecos del Prado*; con Radio Televisión Española (RTVE), para la creación de una serie de acciones conjuntas como la presentación de varios capítulos de *Lunnis de leyenda* (fig. 9), cuya temática versa sobre diferentes aspectos del Museo del Prado³⁹; y con la Comunidad de Madrid, para la puesta en marcha de varias acciones como los recitales realizados en las salas del museo en el marco del *Festival Internacional de Arte Sacro*.



Fig. 9. Los Lunnis por las salas del museo con motivo de la grabación del especial: *Los Lunnis en el Museo del Prado*. MNP AF

La programación escolar ha estrenado nuevos itinerarios en el año del bicentenario y presenta recorridos actualizados e interdisciplinarios, puestos en marcha tras una importante revisión conceptual y organizativa. Además de proponer

³⁹ Todos los capítulos de *Lunnis de leyenda* sobre distintos aspectos del Museo del Prado pueden consultarse en línea. <http://www.rtve.es/infantil/serie/lunnis/video/lunnis-leyenda-museo-del-prado/5221399/> [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].

una completa oferta de actividades con el programa «El arte de educar», el Área de Educación también ha dirigido su atención a proyectos más inmersivos como «Cine en curso» (fig. 10), fruto del cual ha surgido el documental *A través del Prado. Miradas y retratos de un Museo*⁴⁰.



Fig. 10. Desarrollo de una de las filmaciones por parte del equipo de «Cine en curso». MNP AF

Una experiencia gamificada en relación al *Gabinete de descanso de Sus Majestades*⁴¹ y otra de sonorización para *Una pintura para una nación. El fusilamiento de Torrijos*, la creación de un videojuego sobre el museo: *200 y +*, a partir de las propuestas recogidas en varios talleres realizados con jóvenes, la elaboración del

⁴⁰ El documental puede verse en el canal de YouTube del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/recurso/ema-traves-del-prado-miradas-y-retratos-de-un/e2fcac7c-f0bf-458b-bc15-fff30e3697b7> [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].

⁴¹ Se puede disfrutar de la experiencia gamificada en línea. <https://www.museodelprado.es/recurso/experiencia-gamificada-de-la-sala-39/360332b6-adbe-fef0-480b-350c1fd8dff5?searchMeta=experiencia%20gamificada> [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].

Plano familiar del Museo del Prado como recurso didáctico para utilizar en salas, y el proyecto #LasHilanderas, que intenta hacer accesible la cultura a personas privadas de libertad y generar una experiencia transformadora en un colectivo en riesgo de exclusión social, resumen las propuestas más novedosas surgidas del Área de Educación. Todas ellas, unidas a la puesta en marcha de un nuevo MOOC sobre *El Bosco*, el desarrollo de la exposición didáctica *El Prado en las calles* en ámbito nacional e internacional, la implementación de nuevas dinámicas experienciales para familias, el desarrollo de cursos y conferencias con un enfoque más multidisciplinar y la celebración de un bicentenario de cine completan una programación cultural y educativa que es digna de un museo que conmemora su 200 aniversario.

Y es que el Área de Educación en su conjunto es un proyecto vivo, que busca ser puente entre el museo y la sociedad del siglo XXI, y construir una acción educativa en la que los diversos públicos encuentren su lugar protagonista. Su objetivo prioritario es transmitir a la sociedad la riqueza de las colecciones del Prado y los valores artísticos, históricos y culturales que estas contienen, utilizando para ello multitud de recursos y un lenguaje actual y cercano, en el que tengan cabida cuestiones artísticas pero también aspectos de género, igualdad, identidad, diversidad y sostenibilidad.

La implicación del visitante, la conquista de espacios dentro del museo, la creatividad de las propuestas y la elaboración de nuevas narrativas sobre la colección, junto a la investigación, la documentación, la evaluación y el compromiso del equipo son la base de nuestra labor educativa, que busca crecer y reinventarse cada día, y ser permeable a los cambios producidos en la sociedad.

Nuestro trabajo diario transcurre entre muchas dudas y algunas certezas, pero no dejamos de imaginarnos nuevos públicos, nuevos escenarios y nuevas miradas sobre nuestras colecciones⁴². Al igual que hicieron nuestros colegas en el pasado, creemos firmemente en el potencial de la colección del Museo del Prado y queremos crear un entorno en el que la educación, el estudio y, sobre todo, el disfrute sean el centro del museo.

⁴² Quisiera agradecer la colaboración de mis compañeros del Área de Educación, que han facilitado información para la redacción de este artículo, y también a las personas que formaron parte del departamento en el pasado, por todas sus contribuciones.

La Escuela del Prado

ELENA CENALMOR BRUQUETAS

Técnico de gestión, Dirección Adjunta de Conservación e Investigación. Museo Nacional del Prado

ELENA LÓPEZ CALATAYUD

Técnico de gestión, Escuela del Prado. Museo Nacional del Prado

RESUMEN: La Escuela del Prado, con sede en el Casón del Buen Retiro, Centro de Estudios del Museo del Prado, es, desde 2009, el centro de formación del Museo Nacional del Prado. Su programa, destinado a la formación de potenciales conservadores y técnicos de museos, historiadores del arte y otros especialistas en el ámbito de las humanidades, se basa en tres pilares: sus actividades docentes, su programa de formación (becas y estancias en prácticas) y sus publicaciones.

PALABRAS CLAVE: Escuela del Prado, formación, becas, Boletín del Museo del Prado, Cátedra Museo del Prado, seminarios Museo del Prado, encuentros de especialistas.

ABSTRACT: The Escuela del Prado, located in the Casón del Buen Retiro, Centro de Estudios del Museo del Prado, has been the training center of the Museo Nacional del Prado since 2009. Its programme, aimed at training potential museum curators and technicians, art historians and other specialists in the humanities, is based on three pillars: its teaching activities, its training programme (grants and internships) and its publications.

KEYWORDS: Escuela del Prado, education, training, scholarships and fellowships, *Boletín del Museo del Prado*, Cátedra Museo del Prado, seminars Museo del Prado, study days for specialist.

La Escuela del Prado se inició en 2009 con el objetivo de convertir al Museo del Prado en centro de referencia internacional para la formación de potenciales conservadores y técnicos de museos, historiadores del arte y otros especialistas en el ámbito de las humanidades, así como para alentar y promocionar el estudio y disfrute del arte de los siglos xv al xix entre público general y especialistas, aportando así un complemento significativo a la oferta formativa de las universidades españolas, con una programación que solo se puede abordar desde una institución como el Prado.

El deseo de que el Museo del Prado vaya más allá de sus funciones de conservación y exposición y se convierta en un centro de formación de profesionales no es una idea nueva. Este es un objetivo antiguo del Patronato y de diversos directores del museo, que han sentido como una responsabilidad de la primera pinacoteca de España, con sus inigualables colecciones y sus medios, que se convierta en un lugar de enseñanza y formación. La primera constancia documentada sobre la inquietud de crear una Escuela del Prado tiene lugar hace casi ochenta años. En la reunión del Real Patronato del Museo del Prado de 9 de diciembre de 1940, uno de sus miembros, Eugenio D'Ors, autor de *Tres horas en el Museo del Prado* (1923), recuerda

«la conveniencia de fundar lo que pudiera denominarse *Escuela del Prado*, análogamente a la conocida Escuela del Louvre, con la finalidad provechosa de preparar a los que, debidamente especializados, pudieran llegar a ser un día conservadores de Museos. El Patronato estima acertada la iniciativa, como una aspiración que por el momento no puede realizarse»¹.

Efectivamente, esa ambiciosa aspiración del museo queda olvidada hasta 1979 cuando, siendo director José Manuel Pita Andrade (dir. 1978-1981), vuelve a aparecer la noticia de un programa de actividades del Centro de Estudios del Museo del Prado, diseñado «a título de ensayo», que lamentablemente no tuvo continuidad². Su experiencia se resume en el primer número del *Boletín del Museo del Prado* de 1980:

¹ Agradecemos a Teresa Prieto que nos haya facilitado esta primera referencia a la Escuela del Prado en los Archivos del Museo del Prado.

² «Noticias del Prado». *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril 1980, t. 1, n.º 1, pp. 63.

«Pensando en la formación científica de los graduados en Historia del Arte que deseen vincularse a los Museos de Bellas Artes, se ha desarrollado entre enero y abril de 1979, un ciclo de 70 lecciones como punto de partida de las actividades del “Centro de Estudios del Museo del Prado”. La experiencia adquirida aconseja enriquecer la labor con prácticas y seminarios. En el Centro tienen cabida estudios de museología, de conservación de obras de arte, de artistas y escuelas, etcétera»³.

Pocos años después, entre 1985 y 1994, el Prado inició una línea de formación de profesionales a través de una serie de cursos desarrollados en el ámbito de los oficios derivados de la restauración (marcos, soportes, ebanistería, dorado), llamada también entonces Escuela del Prado, como los cursos de *Ebanistería fina y restauración de muebles y marquetería* y *Dorado y estofado aplicados a la restauración de marcos y tallas*. También se firmó un convenio con la Universidad Autónoma de Madrid, por el cual el museo ofrece al año tres cursos de especialización de Doctorado, impartidos por los jefes de departamento⁴.

Con Miguel Zugaza (dir. 2002-2017) como director, la Escuela nace como una lógica consecuencia de una de las misiones del Museo del Prado establecidas en su Ley Reguladora de 2003: desarrollar programas de investigación y formación de personal especializado y establecer relaciones de colaboración con otros museos, universidades o instituciones culturales, organizando exposiciones temporales y desarrollando acciones conjuntas para el cumplimiento de sus fines⁵.

En 2004 Zugaza retoma la antigua idea de la Escuela del Prado, que aparece mencionada en el *Plan de Actuación 2005-2008*, el primer plan plurianual de la historia del Prado en el que se recogen por primera vez los objetivos y actuaciones del museo con una proyección a cuatro años vista. La evolución de los objetivos y la actividad de la Escuela del Prado aparecen recogidos en los sucesivos planes de actuación entre 2009 y 2017. Ya en la presentación del Plan, Rodrigo Uría Meruéndano, presidente del Real Patronato del Museo Nacional del Prado, deja clara la intención de que las actuaciones aquí recogidas conviertan al Prado en «una institución docente»⁶. Una de las novedades destacadas por Zugaza en

³ PITA ANDRADE, «Presentación», *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril de 1980, t. 1, n.º 1, pp. 5-11.

⁴ Organizados en colaboración con el INEM y el Fondo Social Europeo, con la participación del Departamento Didáctico. *Memoria de actividades: años 1986, 1987 y 1988*. Museo del Prado, 1991, p. 150.

⁵ Artículo 3º de la Ley 46/2003, de 25 de noviembre (Ley Reguladora del Museo Nacional del Prado).

⁶ *Plan de Actuación 2005-2008 del Museo del Prado*, p. 9. Disponible en Internet: https://content.cdnprado.net/imagenes/proyectos/personalizacion/7317a29a-d846-4c54-9034-6a114c-3658fe/cms/pdf/plan_actuacion_2008.pdf.

este documento es que la actividad científica, investigadora y de formación del museo se concentrará en el Centro de Estudios del Museo del Prado, con sede principal en el Casón del Buen Retiro –sede de las áreas de Conservación y servicios de la Biblioteca, el Centro de Documentación y el Archivo–, que asume, según palabras de Zugaza, «el carácter de centro de servicio público que se viene reclamando al Museo del Prado». Hablaba, además, en estas mismas páginas de un prometedor proyecto de futuro, la Escuela del Prado, un programa de formación de conservadores y restauradores⁷, y la concibe como un programa de formación de futuros conservadores y otros profesionales en el ámbito museístico en sus diferentes áreas, así como programas específicos para reforzar las líneas de investigación del equipo técnico del museo.

Para idear la creación de este Centro de Estudios y la Escuela del Prado, el equipo directivo volvió su mirada al puñado de museos europeos y estadounidenses en los que existen distintos modelos similares a lo que debía ser el Centro de Estudios del Museo del Prado⁸: en Europa el Courtauld Institute of Art en Londres, compuesto por la Courtauld Gallery y el Institute of Art, integrados en la University of London, y L'École du Louvre en París, un centro de enseñanza superior asociado al Musée du Louvre, pero con una estructura propia e independiente. En Estados Unidos se tomaron como modelos el Center for Advanced Studies in the Visual Arts (CASVA), que se ubica en la National Gallery of Art de Washington, y el Getty Centre en Los Ángeles (California), un campus en el que conviven diversos centros como el Getty Research Institute (GRI), el Getty Conservation Institute y el J. Paul Getty Museum. La Escuela compartiría con ellos la ambición de desarrollar la actividad científica del museo al más alto nivel con todos los medios e instrumentos necesarios. El proyecto de la Escuela del Prado se fundamenta, como en estos ejemplos, en el hecho de que el museo de Madrid ofrece unas posibilidades formativas excepcionales y no disponibles en otras instituciones y que se basan en su importancia y prestigio, la naturaleza y riqueza de sus colecciones, el grado de especialización y experiencia de su plantilla profesional y su equipamiento técnico.

OBJETIVOS

Los objetivos iniciales descritos en el primer *Plan de Actuación de 2005-2008* eran planificar y desarrollar las diversas líneas de actuación en la formación de diferentes perfiles profesionales en el ámbito de los museos (conservación, restauración, documentación, educación, exposiciones); obtener el reconocimiento oficial del Museo Nacional del Prado como Centro Docente y de Investigación y afianzarse

⁷ Palabras de Miguel Zugaza Miranda, *Plan de Actuación 2005-2008*, p. 11.

⁸ *Plan de Actuación 2005-2008*, pp. 54-55.

como un centro de referencia dentro del panorama nacional e internacional en la formación de profesionales de museos y en el campo de la investigación en la historia del arte. Este plan incluía además la posibilidad de establecer convenios de colaboración y marcos de actuación estables con diferentes instituciones universitarias y científicas dentro y fuera de España para el desarrollo de los diferentes proyectos y programas de encuentros científicos y de investigación (simposios, congresos, etc.) con especialistas nacionales e internacionales para el estudio de diferentes aspectos de la historia y colecciones del museo.

Sin embargo, todos estos objetivos no pudieron empezar a convertirse en una realidad hasta que no se habilitó el espacio físico para ello, cuando el Centro de Estudios se instaló en el Casón del Buen Retiro (fig. 1). Tras la rehabilitación integral del edificio y su inauguración en 2009, acoge la actividad científica del museo y ofrece un lugar adecuado para desarrollar las funciones de la Escuela del Prado (como son las aulas destinadas a la realización de actividades, así como espacios de trabajo para los becarios en formación). Así, el crecimiento de la Escuela del Prado ha ido parejo al desarrollo y fortalecimiento del Centro de Estudios y el nuevo espacio disponible en el edificio ha permitido dar inicio a un programa de colaboraciones e intercambios con profesionales de otras instituciones museísticas nacionales e internacionales e impulsar diversos proyectos de formación.



Fig. 1. Fachada del Casón del Buen Retiro. MNP AF

En este periodo hay una evolución marcada en los objetivos: tras un periodo natural de instalación y de andadura, se realiza el nombramiento de la primera jefa de estudios de la Escuela del Prado, María Cruz de Carlos Varona, que estableció unos objetivos concretos y una metodología a partir de la cual creó el primer programa de actividades de la Escuela. Tras ese periodo preliminar, en 2015 la Escuela del Prado presenta el primer programa completo de actividades de un año académico (octubre de 2015-julio de 2016), diseñado por la jefa de estudios de la Escuela. El programa presentaba un aumento muy sustancial de actividades y también una diversificación de las mismas, tanto por su temática como por los públicos a los que iban dirigidas.

Recogiendo la experiencia acumulada de años anteriores, el *Plan de Actuación 2017-2020* establece como objetivos específicos ampliar la oferta académica de la Escuela del Prado, fortalecer las relaciones con otros centros de investigación y fomentar una red de contactos entre distintos tipos de profesionales para crear un sistema de apoyo y compartir proyectos.

EN LA ACTUALIDAD

El trabajo de la Escuela del Prado gira en torno a tres ejes: su programa de actividades docentes/educativas, su programa de formación para jóvenes profesionales a partir de becas y estancias, y las publicaciones.

El programa se diseña desde una perspectiva tanto académica como profesional, utilizando distintos formatos para crear diversas actividades para dar respuesta a todas las necesidades formativas.

La primera de ellas es la Cátedra Museo del Prado que, tras diversas ediciones, ha establecido una línea que consolida un modelo de formación en el que personalidades de gran prestigio en el ámbito de los museos y la historia del arte se convierten en directores de un ciclo de conferencias públicas sobre un tema de máxima actualidad y proyección. Al mismo tiempo, dirigen, para un número limitado de alumnos, una serie de seminarios y clases magistrales. Tras la primera edición de la Cátedra Museo del Prado, que corrió a cargo de Philippe de Montebello, director emérito del Metropolitan Museum of Art de Nueva York y una figura de indiscutible prestigio en el panorama museístico internacional, con el título *El Museo: hoy y mañana* (fig. 2), podemos destacar la dirigida por Salvatore Settis en 2010, *La línea de Parrasio. Estrategias del dibujo: experimentación, prácticas de taller e historia del arte*, la del hispanista Jonathan Brown (2012) o la de Manuela Mena sobre Goya (2013) (fig. 3), y la de Reindert Falkenburg dedicada al Bosco, entre otras.



Fig. 2. Imagen de la conferencia-debate «Los museos: ¿Hacia dónde?», entre Miguel Zugaza y Philippe de Montebello, Cátedra Museo del Prado 2009. MNP



Fig. 3. Seminario de la Cátedra Museo del Prado 2013, *Sobre la vida y el arte de Goya*, a cargo de Manuela Mena. Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado. MNP

Los Seminarios Museo del Prado, iniciados en 2014, apuestan por definir un modelo de formación que responde a la evolución del sistema universitario español y del concepto *lifelong learning*. Son cursos monográficos destinados a un grupo reducido de alumnos y enfocados en un tema concreto, cuyo estudio se aborda combinando las clases teóricas con sesiones prácticas que se llevan a cabo en las salas y otras dependencias del museo o la biblioteca, en los talleres de restauración o el laboratorio de análisis químicos, lo que posibilita la introducción de talleres prácticos o discusiones frente a las propias obras de arte. El fin es crear una dinámica entre el director del seminario, un profesor de reconocido prestigio, un claustro de especialistas de excelente trayectoria profesional elegidos por el director, y un reducido grupo de alumnos para profundizar en un tema de estudio.

Los seminarios tienen distintos enfoques y van dirigidos a un grupo diverso de participantes en cuanto a su especialización y nivel de formación. Además del escritor y crítico Félix de Azúa, han sido directores de seminarios figuras tan eminentes como Estrella de Diego, ensayista y catedrática de la Universidad Complutense de Madrid. Los temas elegidos abarcan aspectos muy diversos, algunos directamente conectados con la colección del museo, como *Rubens, pintor de bocetos* (2018) o *La pintura holandesa en el contexto de las escuelas europeas del siglo XVII* (2018); otros abordan la historia del arte desde un punto de vista más transversal, como el dedicado a la *Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters* (2016) o *Imágenes del cuerpo en la Edad Moderna* (2016); se han tratado también temas relacionados con la conservación de las obras, como *Conservación de paneles en pintura sobre tabla* (2016), y se han dedicado varios seminarios a distintos aspectos relacionados con la materialidad de las obras, como *El dibujo antiguo: técnicas, materiales y perspectivas de estudio* (2014-2015), y la serie de tres seminarios dirigidos por Rocío Bruquetas sobre la materialidad de la pintura: *Técnicas y materiales de la pintura en España: fuentes para su estudio* (2018) (fig. 4), *La técnica del óleo en el Arte de la Pintura de Pacheco: teoría, materiales y procedimientos* (2019) y *El Tornaviaje y la circulación de materiales pictóricos en la Edad Moderna* (previsto para 2020).

Además, durante los primeros años de existencia de la Escuela se detectó la necesidad de abrir las líneas de formación para incorporar otros temas relacionados con el trabajo de los museos, lo que dio lugar a la aparición del campo *Teoría y práctica para la gestión patrimonial y museística*⁹. Con él, se pretende incorporar actividades sobre materias relacionadas con la gestión del patrimonio y los museos, entre ellos aspectos jurídicos, documentación, museografías (montaje, diseño, iluminación...), gestión de exposiciones temporales (transportes, seguros, préstamos...), gestión de públicos, herramientas para la gestión administrativa, etc. Entre las actividades dedicadas a esta formación podemos destacar la serie de cuatro Seminarios Rodrigo Uría Meruéndano dedicados a Derecho del Arte que comenzaron en 2017 y acabarán en 2020, o el titulado *Programación arquitectónica para museos: de la planificación a la ejecución* (2018).

⁹ *Plan de Actuación 2017-2020 del Museo del Prado*, p. 33. Disponible en Internet : https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/museo/plan-actuacion/plan_actuacion_2017.pdf.



Fig. 4. Proceso de reconstrucción de la receta antigua de un pigmento en el seminario *Técnicas y materiales de la pintura en España: fuentes para su estudio* (2018). MNP

Otras actividades de la Escuela abiertas al público general, profesionales y estudiantes toman forma de congresos, simposios, encuentros y talleres. La Escuela ha gestionado congresos como *Las copias de obras maestras de la pintura en las colecciones de los Austrias y el Museo del Prado* (2017), que se articulan en diversas secciones presididas por reconocidos especialistas que abordan diversos temas relacionados con las colecciones y la historia del museo. Los simposios son jornadas de uno o dos días en las que un grupo de especialistas invitados presenta sus investigaciones sobre un tema en concreto, mediante conferencias y posterior debate. Entre ellos podemos destacar *1815. El general Álava y la devolución de los cuadros enviados por José Bonaparte a París* (2015) o *Murillo, pintor religioso* (2017). Finalmente, la Escuela de Verano es una nueva iniciativa académica de la Escuela del Prado, cuya primera edición ha sido en 2019, orientada a jóvenes estudiantes universitarios de grado y de postgrado que pretende cubrir los vacíos que se encuentran en los planes de estudio de las universidades.

Desde la Escuela del Prado se gestionan asimismo algunas actividades que no están abiertas al público general sino que están orientadas a grupos muy concretos. La más importante de ellas son los Encuentros de especialistas y profesionales, reuniones informales en las que se analiza el estado actual de las investigaciones en una determinada área geográfica o en torno a un asunto concreto, a partir de breves intervenciones que se continúan con un largo tiempo de debate. Estos encuentros son esenciales para el avance de la investigación en todos los campos,

al mismo tiempo que dan a conocer nuevos estudios e hipótesis, sirven de foros de diálogo e intercambio, impulsan la investigación y se convierten en espacios de formación para los investigadores más jóvenes. Algunos han estado en relación directa con las exposiciones temporales del museo, como el Encuentro de *Pintura sobre piedra* (2018), y otros se centran en el estado actual de temas relacionados con las colecciones del museo, como *Escultura española en madera policromada: identidad y futuro* (2017). En un futuro próximo se prevé incluir, además, temas relacionados con la *Teoría y práctica para la gestión patrimonial y museística*, como la seguridad en los museos o la gestión de visitantes. Otra actividad no abierta al público son los talleres o seminarios de jóvenes investigadores que reúnen a un grupo de doctorandos y jóvenes especialistas en un ámbito de estudio determinado y en el que se combinan presentaciones con un fuerte enfoque metodológico y presentaciones en el que los jóvenes investigadores presentan su proyecto de tesis o de investigación.

BREVE HISTORIA DE LAS BECAS EN EL MNP

Desde el año 2017 la Escuela del Prado, como complemento a su actividad formativa y docente, se ha hecho cargo de la gestión del programa de formación del museo consistente en diversas becas y estancias en prácticas o de formación. Desde el *Plan de Actuación 2005-2008*, el Museo del Prado ha impulsado la concesión de numerosas becas promovidas por el propio Prado y en colaboración con otros museos, universidades o instituciones culturales en el ámbito nacional o internacional, con el objetivo de que jóvenes profesionales tengan la oportunidad de formarse en diferentes áreas científicas y técnicas del Prado, y adquirir así conocimientos prácticos y teóricos para su futura carrera profesional.

A lo largo de su historia más reciente, el Museo del Prado ha contemplado siempre la formación de jóvenes profesionales a través de diferentes becas. En 1986 y 1987, siendo director Alfonso E. Pérez Sánchez, el Prado acogió sus primeras estancias formativas de estudiantes de la Escuela Oficial de Restauración de Madrid –en el Taller de Restauración– y sus primeros becarios en el Área de Educación (entonces Gabinete Didáctico Pedagógico); estas primeras becas fueron gestionadas por la Fundación Amigos del Museo del Prado¹⁰. Entre el año 1997 y 2000 el museo acogió tres promociones de becas anuales de museología y colecciones convocadas y financiadas por el propio Prado¹¹.

¹⁰ Véase *Memoria de actividades: años 1986, 1987 y 1988*. Museo del Prado, 1991, pp. 51, 55, 97 y 101. Las becas en el Área de Educación fueron financiadas por la Fundación Amigos del Museo del Prado (y también por la Subdirección General de Cooperación Cultural del Ministerio de Cultura en 1987). La FAMP financió de nuevo becas en el Área de Educación de 1992 a 1994, *Fundación de Amigos del Museo del Prado Memoria*, 1992, p. 10, y 1993, p. 11.

¹¹ En el año 2000 se publica en su última página un listado de doce becarios. *Memoria de actividades*. Museo del Prado, 2000, p. 75.

La incorporación de becarios en el Museo del Prado ha sido un proceso paulatino vinculado a la disponibilidad de medios económicos, de personal y también de espacios adecuados. En este aspecto, la reorganización de espacios en el edificio Villanueva a raíz de la ampliación de Moneo y la ubicación de diversos departamentos en el Casón del Buen Retiro han posibilitado la creación de algunos espacios para becarios en el complejo del Campus Prado, tanto en el Área de Restauración como en los diversos departamentos dedicados a la gestión y a la investigación de las colecciones (fig. 5). También ha sido fundamental la ampliación de la plantilla de la Escuela del Prado, que en este momento cuenta con un técnico de gestión dedicado a esta tarea, entre otras.



Fig. 5. Espacio dedicado a los becarios del Museo del Prado en el Casón del Buen Retiro. MNP

Es en el *Plan de Actuación* aprobado en el año 2004 cuando por primera vez aparecen proyectados el Centro de Estudios del Museo del Prado y la Escuela del Prado, se menciona el Programa de Formación y se prevé que se inicie con la convocatoria de un número determinado de becas de Conservación y Restauración para alumnos de postgrado en el ámbito de la Unión Europea. Esta intención se empieza a materializar con la vinculación de varias instituciones con el Prado como patrocinadoras de becas. En 2005 se firmaron los primeros convenios con el Senado y el Congreso de los Diputados para la dotación de becas destinadas a la Conservación y Restauración de pintura del siglo XIX¹². Posteriormente, en 2010, la Fundación Iberdrola se convierte en «miembro protector del

¹² *Memoria de Actividades*, 2005, p. 127.

programa de restauración»¹³ y se vincula a la financiación de becas de formación en restauración en acuerdos que se han ido renovando hasta la actualidad¹⁴.

Un año después se firma por primera vez un convenio con una institución extranjera, el Meadows Museum (Southern Methodist University, Dallas), con una importantísima colección de arte español. Mediante este acuerdo, que se renovó hasta el año 2016, el Meadows financiaba una serie de becas pre y postdoctorales que incluían un intercambio de becarios entre el museo americano y el madrileño. A partir de 2015 se firman nuevos acuerdos con diversas instituciones para la financiación de becas tanto de formación como para investigadores.

Varias de las becas han estado destinadas a la formación de profesionales, como la beca del Banco de España vinculada en sus últimas convocatorias a la formación en nuevas tecnologías aplicadas a la educación, las becas financiadas con los presupuestos del Museo del Prado destinadas a la formación en diferentes disciplinas vinculadas a áreas del museo como exposiciones temporales, edición o arquitectura. Otras están destinadas a la investigación, como las becas de la Fundación Gondra Barandiarán, que dotan dos becas de investigadores que desarrollan su propio proyecto de investigación; la beca de la Real Academia Española, convocada por primera vez en 2017, para formación e investigación en el Gabinete de Dibujos y Estampas; o la beca de la Fundación Masaveu, convocada en 2017, destinada al Área de Conservación de Pintura Flamenca y Escuelas del Norte¹⁵.

Además, desde 2009, el museo acoge las becas FormArte de formación y especialización en materia de la competencia de las instituciones culturales dependientes del Ministerio de Cultura, convocadas y adjudicadas por el Ministerio de Cultura (o Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en su caso)¹⁶.

Una beca peculiar por su objeto, el aprendizaje directo del dibujo ante las pinturas de la colección, y relevante por su duración –casi medio siglo– es el Richard Ford Award (1976-2018), un premio que ha vinculado al Museo del Prado con jóvenes artistas británicos durante los últimos 42 años. Fue establecida en 1976 por Sir Brinsley Ford, bisnieto de Richard Ford, autor del *A Hand-book for*

¹³ *Memoria de Actividades*, 2010, p. 160

¹⁴ Las primeras becas Iberdrola de formación en restauración se mencionan en la *Memoria de Actividades*, 2011, p. 167.

¹⁵ Para información más completa sobre las becas recientes, véase la sección «Convocatoria de becas» dentro de las memorias de actividades desde 2015.

¹⁶ La primera convocatoria de las becas FormArte que incluyó como destino el Museo del Prado fue en el año 2009 por «Resolución de 27 de octubre de 2008, de la Dirección General de Política e Industrias Culturales, por la que se convocan becas de especialización en actividades y materias de la competencia de las instituciones culturales dependientes del Ministerio de Cultura, y del Colegio de España en París, correspondientes al año 2009». BOE, n.º 277, de 17 de noviembre de 2008.

Travellers in Spain, en memoria de su relación con España. Premia a los mejores estudiantes de Bellas Artes del Reino Unido para venir a copiar a las salas del Prado, y ya 140 jóvenes artistas han pasado por sus salas.

Como complemento a las becas, se han firmado convenios con distintas universidades e instituciones nacionales y extranjeras para acoger estudiantes y profesionales en formación.

La presencia de un nutrido grupo de jóvenes becados o en estancias de formación ha hecho posible la concepción y puesta en marcha de un programa de formación integral. Este plan incluye charlas ofrecidas por miembros de las distintas áreas y servicios del museo, visitas a diversos espacios y departamentos (como los Talleres de Restauración o los laboratorios), visitas guiadas a exposiciones, participación en distintas actividades educativas del museo, talleres y encuentros de becarios y estudiantes en prácticas en los que los jóvenes exponen su proyecto de formación o su investigación en el museo ante sus compañeros y tutores, etc. (figs. 6 y 7). Este programa de formación tiene el objetivo de lograr que su paso por el Museo del Prado provoque un impacto profundo y duradero en la carrera profesional de los jóvenes, y les permita tener una experiencia no solo centrada en aquellas áreas de especialización en las que están destinados, sino también un conocimiento transversal y poliédrico de la actividad del museo. La participación de este grupo de jóvenes en todas estas actividades propicia así mismo que se establezca una valiosa red de futuros lazos profesionales entre ellos.



Fig. 6. Visita de los becarios del Museo del Prado al Taller de Restauración de Pintura. MNP



Fig. 7. Visita de los becarios del Museo de Prado al espacio de técnicas de imagen (RX e IR) del Museo. MNP

Por último, la Escuela del Prado incluye algunas publicaciones que son la consecuencia de sus actividades, como la Cátedra Museo del Prado, pero especialmente el *Boletín del Museo del Prado* (fig. 8). Iniciado por el director José Manuel Pita Andrade en 1980, da a conocer a la comunidad académica y al público interesado los resultados de las últimas investigaciones sobre las propias colecciones o sobre áreas de la historia del arte relacionadas con ellas a través de artículos escritos por conservadores y restauradores del museo, así como por investigadores de otras instituciones nacionales e internacionales. Sus contenidos se centran en la colección e historia del Prado, a través de artículos que ofrecen nuevas atribuciones o que amplían la información sobre obras ya conocidas o artistas clave de la historia del arte español y sobre conjuntos de obras y colecciones poco estudiadas, así como textos que presentan los resultados de restauraciones y estudios científicos y ensayos sobre la historia de la institución y su edificio. Así mismo, entre 1980 y 2019 el *Boletín* ha permitido la difusión de las obras que están depositadas fuera del museo a través de la sección «Prado disperso».



Fig. 8. Portada del *Boletín del Museo del Prado* 2017. MNP

En la actualidad, y con el objetivo de facilitar el acceso a los investigadores, los números antiguos del *Boletín* (exceptuando el último publicado) se pueden consultar y descargar en la página web del Museo del Prado. Además, desde el número de 2015, se han introducido importantes novedades para aumentar su impacto científico y su presencia en distintas plataformas y bases de datos de revistas científicas. Entre estas novedades están la creación de un consejo asesor y otro de redacción, así como un nuevo sistema de recepción y evaluación de las propuestas de artículos, que se acoge a la revisión por pares ciegos y favorece la apertura a autores externos.

Como conclusión, cabe resaltar que la Escuela del Prado es consecuencia de las misiones del Museo del Prado, y tiene como base de toda su actividad el servicio público. Es objetivo de la Escuela del Prado convertirse en un líder internacional en la formación de historiadores del arte y profesionales de museo, tanto para aquellos con una carrera ya establecida, como parte de sus trayectorias de aprendizaje continuo, como para jóvenes que están comenzando, como una manera de abrirles nuevos caminos hacia distintas posibilidades de especia-

lización. El programa de actividades está planteado para la consecución de este fin, centrado en temas relevantes e innovadores, siempre en conexión con el museo y sus colecciones y contando con los mejores profesionales del Prado y a nivel internacional, y con un nutrido grupo de jóvenes becarios y estudiantes en prácticas que nos permiten diseñar un programa de formación específico cada vez más completo, y que en este momento no tiene comparación en ninguna otra institución museística española. La intención de la Escuela del Prado es que todos aquellos que participan en las actividades, tanto profesores como asistentes, así como los becarios, obtengan una experiencia transformadora vinculada al conocimiento de la historia del arte, de las colecciones del Museo del Prado y a la gestión del patrimonio museístico, que se convierta en valiosa memoria y acicate para el cambio y mejora en sus futuros cometidos profesionales.

Como proyección de futuro, deseamos aumentar el programa de actividades y de formación, y sobre todo incrementar su calidad y diversidad, haciendo uso de nuevas herramientas pedagógicas, para satisfacer las demandas de profesionales en distintos puntos de su carrera y con distintas necesidades. Esto, sin duda, pasa por difundir su programa y hacer conocer la Escuela del Prado en distintos ámbitos para que su misión llegue a todos aquellos que puedan beneficiarse de este proyecto y que la Escuela del Prado a su vez pueda aprovechar el conocimiento y experiencia de todos aquellos que participan en ella para mejorar su oferta de cara al futuro.

El visitante y la visita al Museo del Prado. Historia y cambios en la gestión del público

NOELIA IBÁÑEZ PÉREZ

Jefa de Área de Atención al Visitante. Museo Nacional del Prado

RESUMEN: El presente artículo expone la estrecha e indisoluble relación que se establece entre el Museo Nacional del Prado y sus visitantes a lo largo de sus doscientos años de historia. El visitante como elemento vertebrador y los cambios que a lo largo de los años se han producido en el modelo de visita al museo. La gestión del público como nuevo reto en los museos de hoy, museos que se han convertido en la oferta de cultura y ocio de las grandes capitales del mundo. El conocimiento del público como fuente para la creación de nuevos mecanismos que hagan mejorar la experiencia de la visita y atender en las mejores condiciones posibles a cuantos entran en el Museo del Prado.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado, museo, visitante, visita, público, audiencia, gestión de público, participación, conocimiento, dato.

ABSTRACT: This article exposes the close and indissoluble relationship established between the Prado Museum and its visitors throughout its two hundred years of history. The visitor as a backbone and the changes that have occurred over the years in the museum visit model. The management of the public as a new challenge in today's museums, museums that have become the cultural and leisure offer of the

great capitals of the world. The public's knowledge as a source for the creation of new mechanisms that improve the experience of the visit and service those who visit the Prado Museum in the best possible conditions.

KEYWORDS: Prado Museum, museum, visitor, visit, public, audience, public management, participation, knowledge, data.

Son las diez, las diez en punto de la mañana, se oye una voz a través de los dispositivos de comunicación interna que dice: «Abrimos». Es la orden para que, simultáneamente, abran todas las puertas de acceso de público al Museo Nacional del Prado; justo a partir de ese momento el silencio con el que han convivido las obras de los grandes maestros se rompe, comienza a amanecer un nuevo día en las salas, la quietud deja paso a la actividad, el museo comienza a inundarse de visitantes. Visitantes dispares, con inquietudes y anhelos diferentes. El silencio va desapareciendo en favor del sonido, las voces, los pasos... Quizás sea este instante una de las maravillas del Prado, ver cómo se pueblan los espacios progresivamente de personas, que pasean, caminan, se paran, miran, observan y, sinceramente, creo que disfrutan, se emocionan, sonríen, hablan, piensan, experimentan, sacian su conocimiento. Es la conjunción perfecta, la obra, el edificio y el visitante, una instantánea que nos hace sentir especialmente orgullosos, ya que, a consecuencia de acontecimientos sociales y políticos, una colección privada, concebida para deleite de unos pocos, ha acabado convirtiéndose en la principal institución cultural de todos los españoles.

Por la excepcionalidad de las colecciones que albergan y su historia, muchos de los grandes museos del mundo son, en la actualidad, destinos de turismo cultural en la mayoría de las capitales y cita imprescindible de visita de los grandes movimientos del turismo global. Esta situación queda patente en el Museo Nacional del Prado, ya que más del 50% de los turistas extranjeros que llegan a Madrid entran en el Prado; este porcentaje se ha repetido durante los últimos años, de 2015 a 2018. Los turistas acuden a visitar museos a nivel mundial, lo cual da cuenta de la relevancia que los grandes museos tienen para las personas que llegan a conocer y disfrutar de algunas de las capitales del mundo. Los museos han pasado a convertirse en las nuevas catedrales y como tal son visitados; en palabras del arquitecto Norman Foster, «el arte es una nueva religión, y los museos nuevos templos de fe», en referencia a la explosión de visitantes que viven algunas de las grandes pinacotecas del mundo.

Los museos han sido una atracción turística desde sus orígenes, gracias a la divulgación de los relatos de ilustres viajeros europeos del siglo XIX y principios del XX. Todos ellos coincidían en considerar las colecciones de los grandes museos –Musée du Louvre, Museo del Prado, British Museum, etc.– como de las mejores de Europa, convirtiendo desde temprano a los museos

en referencia para los viajeros de la época. Pero en la actualidad, el perfil del público poco o nada tiene que ver con aquellos eruditos que pasaban largas horas admirando, estudiando y copiando las obras maestras de los museos en el siglo XIX.

El concepto de la visita al Museo del Prado ha cambiado considerablemente; al museo se asoman diferentes tipos de visitantes, desde los expertos en arte e historia, los escolares que acuden como parte de su formación académica, los jóvenes, las familias, los que consideran imprescindible acudir a los grandes museos o aquellas personas que llegan a la pinacoteca sin apenas conocimiento. A todos ellos y a muchos más, el museo ha de dar respuesta a sus intereses, jugando siempre con los recursos de la visita y con la excepcionalidad que supone el momento único de la contemplación de una obra de arte, el disfrute por el disfrute de la obra de arte, la admiración, el deleite. El Prado ha de intentar encontrar el equilibrio, buscar el perfecto *entente cordiale* entre ser el escenario conceptual del templo del arte, concebido como un lugar de inspiración, cual musas caminando por sus salas, y ser un lugar al que acuden diferentes perfiles de espectadores a pasar su tiempo de ocio. El museo se transforma en una gran tramoya cultural, capaz de acoger a cuantos quieran sumergirse en su legado.

Hoy, las nuevas prácticas culturales han convertido a los museos en experiencias de ocio, espacios de estudio y destinos fundamentales en torno a los que se articulan muchos de los itinerarios turísticos de las ciudades. De hecho, el turismo en la ciudad de Madrid es uno de los elementos definidores del público del Prado. En este contexto resulta relevante comprender este concepto de ocio para el establecimiento de recursos de la visita a los diferentes públicos.

Pero estas nuevas prácticas están suscitando otros problemas o reajustes, los nuevos retos a los que el Prado se enfrenta, al igual que lo hacen los grandes museos de arte; es, en primera instancia, cómo dar cabida a esa masa de visitantes que cada día colma sus salas. En el Prado se comienzan a articular mecanismos que hacen que la llegada de visitantes se produzca dentro de unos parámetros óptimos para realizar una visita de calidad, acorde con el grado de excelencia de su colección. Se trabaja para que, tanto el trato, como los servicios que se prestan tengan el mismo grado de excelencia que la colección. Sin duda, este es el gran reto de las grandes instituciones museísticas del mundo, organizaciones que reciben al año millones de personas, con millones de intereses e inquietudes y dispuestos a vivir millones de experiencias.



Figs. 1 y 2. Visitantes del Museo del Prado en el exterior. MNP

A este respecto conviene tener presente la importancia de las nuevas tecnologías, la irrupción de estas en la vida museística y su aplicación para materializar herramientas que ayuden a la automatización de procedimientos.

Como ejemplo de uso museístico de la tecnología, el Museo del Prado obtiene el conocimiento de su público gracias a la explotación de un Sistema de Gestión de Público. Este sistema permite cuantificar las cifras de visitantes, mejorar la gestión administrativa y trabajar con previsiones de visitantes e ingresos. Desde la planificación, y por medio de un conglomerado de aplicaciones informáticas que componen este sistema, el museo puede organizar su disponibilidad de plazas ofertadas, reservar y vender entradas de forma anticipada, lo que establece el concepto de «público controlado», que es aquel que se sabe verazmente que va a acudir al museo y al que, por tanto, se le puede prestar un mayor y mejor servicio; del mismo modo, permite establecer controles de acceso mediante dispositivos de lectura de códigos QR en puertas, definir cupos por tipo de visitante, acceso individual o en grupo, tipos de grupo, aforos en exposiciones temporales que facilitan la entrada con hora con la puesta en marcha del concepto «pase horario», etc. Todo ello ha propiciado una mejora organizativa de los accesos al museo y de rentabilización de recursos, ajustándose con mayor precisión a la realidad diaria de visitantes que recibe el Prado.

Este *big data* está permitiendo tener una construcción histórica del público, conocer sus rasgos más específicos y característicos y analizar sus transformaciones cuantitativas a lo largo de la historia reciente. El análisis de los datos ha valido para establecer diferentes volúmenes en la visita al Museo del Prado; momentos ordinarios, momentos extraordinarios y momentos de máxima afluencia, que nos han posibilitado articular los mecanismos necesarios para que el servicio prestado por el museo a sus visitantes sea acorde siempre a lo necesario.

A los datos cuantitativos de público, añadimos lo que hasta ahora conocemos de este, a través de estudios de caracterización, encaminados a obtener información de perfil sociodemográfico, procedencia y hábitos de visita. El museo ha realizado durante años estos estudios, analizando y obteniendo información precisa, que ha ofrecido diferentes perfiles e informaciones sobre el visitante del Prado, así como el tipo de visita que realiza.

En esta reflexión es determinante la sostenibilidad; los museos son en su mayoría instituciones deficitarias y, en el caso del Prado, una institución pública sujeta a partidas presupuestarias y regímenes de contratación públicos. El grado de autofinanciación es un tema muy importante y de gran vinculación con el volumen de visitantes. La generación de ingresos propios resulta determinante para la materialización de actividades y acciones que puedan llevar implícito un desarrollo de audiencias y una sostenibilidad de recursos materiales y humanos. La principal fuente de ingresos del museo es la venta de entradas, el visitante es el gran mecenas del Prado, abriendo camino a su

valor social, la participación y la co-creación del público en la vida del museo. Relevante resulta la integración del concepto «ingresos por ocupación», como aquellos ingresos que los visitantes aportan a través del pago de su entrada. Conceptos nuevos y *a priori* poco relacionados con pensamientos museológicos, pero que han de convivir con los conceptos tradicionales de la museología. En el caso del Prado, estos términos nos acompañan activamente en nuestro día y en la integración de toda la logística de la gestión del público. El Museo del Prado ha hecho grandes esfuerzos mediante publicaciones de sendas resoluciones de precios y medidas de acceso que han ido creando la morfología de sus visitantes. Resoluciones que, con independencia de ahondar en precios de entrada, han contribuido a la idea de generar medidas de acceso, condiciones de gratuidad, reducción u otras acciones que han confeccionado los días de apertura pública del museo.

El Museo del Prado inició una gran etapa de modernización que culminó con su ampliación en el año 2007, pero no solo el edificio, la colección y el estatuto jurídico han mejorado a lo largo de su historia, también el número de visitantes se ha incrementado considerablemente, y en especial en las últimas décadas, pasando de 1.729.543 personas anuales en 2001 a más de tres millones en 2016, lo que lo convierte en una de las atracciones turísticas más visitadas de España. Como parte de este proyecto de ampliación, el museo ha apostado por la excelencia tanto en la gestión de su público como en la calidad de la visita. Actualmente el Prado recibe en torno a tres millones de visitantes al año, con una media diaria de unas ocho mil personas. En el siguiente gráfico se ve la evolución del número de visitantes desde 1980. A partir de ese año se tiene una sistematización estadística anual.

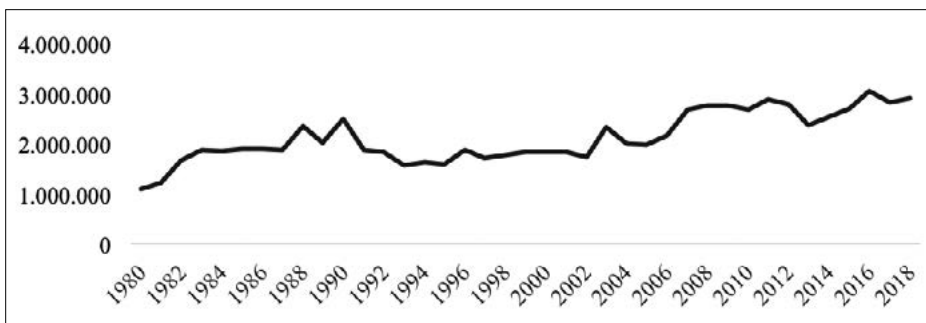


Fig. 3. Incremento de visitantes al Museo del Prado desde 1980. MNP

1. ALGUNOS DATOS HISTÓRICOS

La relación entre visitante y Museo del Prado ha evolucionado mucho a lo largo de los doscientos años de vida de la institución. La unión ha sido inseparable desde los orígenes, pero ha avanzado en libertad, libertad con la que los visitantes se acercan hoy al museo a disfrutar y participar de él. Cambios, mejoras, avances en condiciones de acceso, horario de apertura, tipología de visitantes y por supuesto en cuantía, desde las primeras cifras anuales que se conocen, 173.364 visitantes en 1927, hasta los 3.033.754 que el museo recibió en 2016.

A continuación se muestran algunos datos históricos relativos a las condiciones de acceso para la visita pública al museo, así como los hitos a lo largo de los doscientos años de historia en lo que a visitantes se refiere; temas relativos a condiciones de acceso, días de apertura, visitantes anuales, precios de entrada u otras curiosidades. En ellos queda patente la indisoluble relación y conveniente evolución del visitante del Prado.

La historia del Museo con sus visitantes comienza en 1819, fecha de su creación, cuando únicamente los miércoles de cada semana, desde las nueve de la mañana a las dos de la tarde, podían acceder espectadores, pero siempre y cuando presentaran una autorización o recomendación de alguna personalidad de la corte para poder entrar al museo.

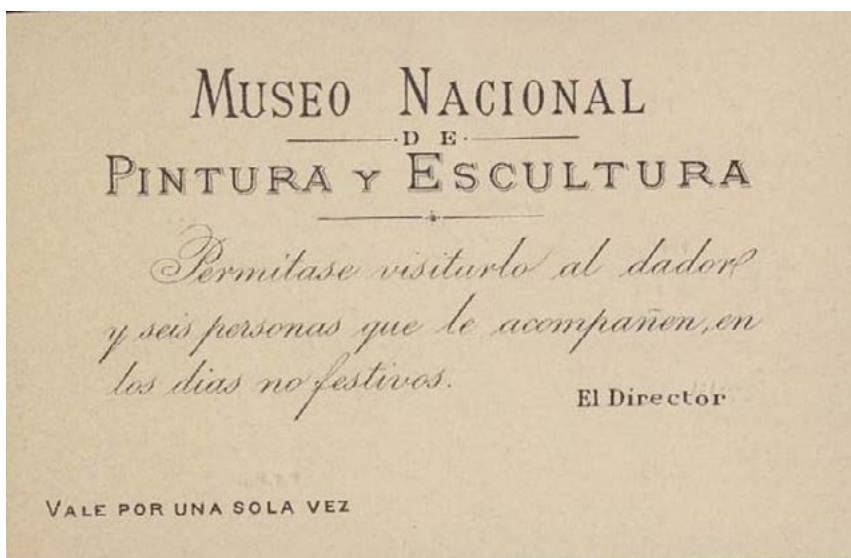


Fig. 4. Autorización del director para visitar el museo. AMNP

Por el contrario, los copistas eran permitidos sin problema cualquier día no festivo. Copiar y estudiar las obras en los museos era una práctica obligatoria en todas las academias de bellas artes.

La evolución en las condiciones de acceso hace que en 1828 el museo abra al público los miércoles y sábados por la mañana, y en 1838, según reza en la documentación del Archivo documental del Prado, por orden de la reina regente María Cristina, el centro abre domingos y festivos para facilitar la visita a estudiantes y trabajadores. Siguiendo esta idea, en 1839 se encuentra correspondencia del, por entonces, director del Prado, José de Madrazo, en la que se establece el horario de los domingos y lunes, ambos días, de nueve de la mañana a dos de la tarde. El domingo se abría la galería de pintura y el lunes la de escultura, nunca las dos a la vez.

Es a partir de 1843 cuando los datos que el museo tiene de visitantes se registran en libros de visita, junto con los datos de copistas.



Fig. 5. Pedro Kuntz y Valentini, *Rotonda del Museo del Prado*, 1833, óleo sobre lienzo, 147 x 102 cm. MNP, P-3117

En 1844, un oficio de Julián Antonio Colorado, conserje del Real Museo, dirigido a José de Madrazo, director, le informa de los inconvenientes que presenta el horario de apertura del «Establecimiento» y la necesidad de adecuarlo a la afluencia o no de público. Quizás sea una de las primeras acciones del museo en gestión de público, adecuando el horario de apertura a las necesidades marcadas por los usuarios.

En 1856, los datos de visitantes, que antes se compilaban junto a los de copistas, empiezan a registrarse por separado.

Una Real Orden de 1871 autoriza la expedición de papeletas para visitar el Museo Arqueológico Nacional y el Real Museo a un módico precio de 50 céntimos. Los beneficios se destinarán al Asilo de Beneficencia de El Pardo.

Un hito en los días de apertura al público se produce en 1872 cuando la apertura pasa a ser diaria, excepto los lunes y los días de lluvia, evitando así llenar de barro las salas, y se da permiso de residencia a los funcionarios del museo y sus familiares en unas viviendas dentro del propio recinto.

Por Real Decreto de 7 de septiembre de 1901 se estableció la entrada gratuita a los museos de la nación todos los días del año.

Aparece en el archivo documental del museo una nota de Eduardo Fernández Pita, jefe de la Sección de Bellas Artes del Ministerio de Instrucción Pública, a José Villegas Cordero, director del Museo del Prado, por la que solicita un catálogo del museo y una estadística de visitantes para presentarlo en el Congreso Administrativo de Bruselas, en 1910. Sería a partir de entonces cuando ya con relativa frecuencia aparece terminología relativa a estadística de visitantes y conceptos que hoy en día nos parecen más parecidos a lo que manejamos habitualmente.

En 1912 figuran estadísticas mensuales de los meses de mayo a diciembre, se dividen por días de pago, días de entrada libre y visitas de favor, la mayoría escuelas¹, estadística de visitantes correspondiente a los años 1913 y 1914, donde 16.862 personas vinieron pagando, y 80.670 entraron gratuitamente.

En 1917 se comienzan a hacer estadística de los visitantes extranjeros y españoles. Entre el 3 y el 13 de abril de ese año hubo 1.292 nacionales y 996 extranjeros.

En 1918, la encuesta de público aduce que 10.912 visitantes pagaron y 113.448 entraron de forma gratuita, y es en 1919 cuando aparece por vez primera el concepto comparativo. Se alude a que ese año visitaron el museo gratuitamente 115.377, 1.929 personas más que en 1918.

¹ AMP, caja 441, leg. 11.226, exp. 2.

Museo Obacional de Pintura
21 Fructuosa

Relación de las personas que han visitado este Museo
durante el mes de Diciembre de 1912.

Días	Entrada de favor	Pagande	Días de entrada libre
1.			895
2.		32 x	
3.	S. Millares	45	
4.		55	
5.			1.005
6.	Obispo Intermunial	36	
7.		30	
8.			857
9.	Acad. de Pintura	15	x
10.	Acad. de Pintura	63	
11.	Acad. de Pintura	49	
12.			394
13.	Acad. de Pintura	39	
14.	Acad. de Pintura	25	
15.			707
16.		26	x
17.	Acad. de Pintura	55	
18.	Acad. de Pintura	47	
19.			425
20.	Acad. de Pintura	40	
21.	Acad. de Pintura	43	
22.			680
23.		27	
24.		41	
25.			
26.			x
27.	Acad. de Pintura	62	469
28.		41	

Fig. 6. Relación de visitantes en 1912. AMNP, caja 441, leg. 11.226, exp. 2

Entre los años 1920 y 1921, en la *Memoria* presentada por la Junta del Patronato del Museo del Prado, figura estadística de visitantes.

Aparece en 1927 el concepto anual de visitantes, donde se contabilizaron 173.364 visitantes, de ellos 34.258 de pago, 7.381 gratuitos y 131.825 visitas libres, haciéndose mención a que en los días de gratuidad se cuadruplicaban las visitas.

En 1928, además de a la apertura de todos los días del año, excepto algunos días festivos, se alude al acceso gratuito los jueves y los domingos, y también hay mención al precio de la entrada, los lunes pasa a ser de 2 pesetas y el resto de días de 1 peseta; en cuanto al horario de cierre, variaba según la estación del año.

A partir de 1932, era común solicitar por escrito (carta) permisos para visitar el museo de forma gratuita en grupo. Lo hacían asociaciones culturales, grupos internacionales, etc.

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA		CORRESPONDENCIA	
<i>Españoles</i>		<i>Extranjeros</i>	
3 de Abril	129	3 de Abril	101
4 id	156	4 id	59
5 id	81	5 id	44
6 id	102 pinta	6 id	67
7 id	65	7 id	53
8 id	69	8 id	81
9 id	84	9 id	77
10 id	72	10 id	109
11 id	110	11 id	98
12 id	74	12 id	101
13 id	84	13 id	77
<hr/>		<hr/>	
Total	1272	Total	916
	956		
	<hr/>		
	2248		

Fig. 7. Visitantes españoles y extranjeros en 1917. AMNP

La prensa de entonces ya se hacía eco de quiénes eran los visitantes del Prado; prueba de ello es un artículo de prensa del 21 de noviembre de 1935, donde se habla del público del museo los domingos por la mañana, «los que son habituales son los soldados del cupo de 1935 (gallegos, extremeños, catalanes...) y era la primera vez que entraban en un museo, en general es un público de clase media-baja», lo que hoy podríamos tildar de un pequeño embrión de estudio de caracterización puntual de los visitantes del museo. Y en un artículo se explica que un grupo de India llegó al Prado en 1936; especial interés generaba la procedencia internacional de los visitantes, algo que hoy está de plena actualidad.

El precio de la entrada se va regulando de 3 pesetas en 1954 a 25 en 1977, pasando por 5, 15 y 20 pesetas en los años intermedios, incrementándose sustancialmente el precio de la misma, a 200 pesetas, a partir de 1981.

2. ALGUNOS DATOS DE VISITANTES MÁS RECIENTES

Es a partir de 1980 cuando el museo comienza a tener de forma más sistematizada y con criterios de cuantificación anual los datos estadísticos de sus visitantes, haciéndolo así hasta la implantación del sistema de taquillas en 2003.

A partir del 1 de noviembre de 2002 se estableció el horario de 9 a 20 horas para los domingos y festivos.

En 2004, mediante convenio de colaboración, se inician los estudios de público junto al Instituto de Estudios Turísticos (IET), dependiente de Turespaña, estudios de perfil sociodemográfico, procedencia y hábitos de la visita.

En 2005 se amplía el horario de apertura en una hora más al día, y a partir del 1 de julio el horario pasó a ser de 9 a 20 horas, de martes a domingo, estableciéndose un horario de gratuidad para la colección permanente los domingos y festivos durante todo el horario de apertura.

A partir del 1 de noviembre de 2007 se inauguró la ampliación de los nuevos espacios del museo, la llamada ampliación de Rafael Moneo. La gran modificación en materia de visitantes fue la instauración, muy novedosa por entonces, de un horario de gratuidad las dos últimas horas de apertura todos los días. Es decir de martes a sábado de 18 a 20 horas y domingos y festivos de 17 a 19 horas.

Se implantó el actual control de acceso al museo, a través de lecturas de código de barras mediante dispositivos PDA, y se puso en marcha el Centro de Atención al Visitante (CAV), del museo, como una unidad satélite dentro del Área de Atención al Visitante, para proporcionar información telefónica y gestión de la venta de entradas y la reserva para visitar el museo en grupo.

A partir de 2008, el CAV gestiona la reserva y venta de todas las tipologías de visita en grupo, ya sean de tipo turístico o educativo, y se comenzó a usar la gestión de aforos y cupos de disponibilidad.

Ese mismo año, a través del Servicio de Análisis y Estadística en el seno del Área de Atención al Visitante, se realizó un profundo trabajo de análisis y estudio de todo el sistema de venta y reserva de entradas en taquilla y *on line* y los sistemas de control de acceso.

El objetivo general que perseguía este trabajo era establecer los parámetros que idearan un sistema para automatizar procesos en materia cuantitativa de visitantes. Un procedimiento a lo largo de varios años cuyo objetivo específico era diseñar criterios de normalización en la creación de tipos de entrada y establecimiento de métodos de acceso y visita, desde un punto de vista integrado. El resultado fue SAE (Sistema de Automatización de Estadística), herramienta que ha permitido desde su implantación el almacenamiento de los datos en una BBDD, donde se guardan de forma normalizada las cifras de visitantes y la posibilidad inmediata de consultas de naturaleza muy variada, pasando a convertirse en la fuente oficial de estadística del Museo Nacional del Prado.

Otro de los hitos en las condiciones de acceso se produjo en 2009 cuando, frente a la gran afluencia de visitantes que supondría la primera gran exposición temporal de Sorolla, se apostó por la implantación de un sistema de control de aforo, con acceso mediante «pase horario», que significaba el acceso mediante hora asignada, con lo que el visitante accedía a la exposición directamente, sistema que hoy sigue vigente en aquellas exposiciones temporales de máxima afluencia.

En 2010, el Prado abre de forma excepcional las exposiciones temporales los lunes durante el periodo de Navidad.

Por Resolución de 8 de agosto de 2011 se crea el concepto de entrada única al museo, con la que acceder libremente tanto a la colección permanente como a las exposiciones temporales, estableciéndose el precio de entrada general en 15 €. Ese mismo año y con motivo de la Jornada Mundial de la Juventud en Madrid, se batieron records de visitantes, llegando a cifras como 115.434 visitantes semanales o 25.545 en un día.

Pero, sin duda, el gran hito en modificación de horario para la visita pública se produjo en 2012, cuando se decidió incorporar los lunes a la visita. Se modificó el horario de acceso, pasando a ser de 10 a 20 horas de lunes a sábado, y los domingos y festivos de 10 a 19 horas. El museo incorporó los lunes a su vida, y con ello un día más en la oferta de visita al público, lo que supuso gran impacto económico para el radio de acción en las inmediaciones del museo y por ende en la ciudad de Madrid. De esta manera hoy, el Prado abre 362 días al año, cerrando únicamente el 1 de enero, 1 de mayo y 25 de diciembre. El Prado ha conseguido integrar la apertura de los lunes como un día más en la visita pública, así como en su vida interna y organizativa, aspecto de importancia máxima, ya que son muchas las cuestiones que han de esgrimirse a museo cerrado y que haciendo un gran esfuerzo de control y planificación consiguen realizarse sin menoscabo de la apertura del museo todos los días de la semana. Esto también implicó que el horario de gratuidad se extendiera obviamente a todos los días de apertura, convirtiéndose el Prado en uno de los pocos museos del mundo que abre todos los días de la semana y tiene horario de gratuidad igualmente todos los días. Este régimen de apertura es el vigente a fecha de este artículo.

En el siguiente gráfico se ve la distribución de los visitantes del Museo del Prado por día de la semana durante el pasado año 2018.

También el museo comenzó a realizar estudios de público, estudios de caracterización, encaminados a obtener información de perfil sociodemográfico, procedencia y hábitos de visita. Durante años estos estudios se hicieron en colaboración con el Instituto de Estudios Turísticos, dependiente de Turespaña, y han ofrecido diferentes perfiles e informaciones sobre el visitante del Prado, así como sobre el tipo de visita que realizaban.

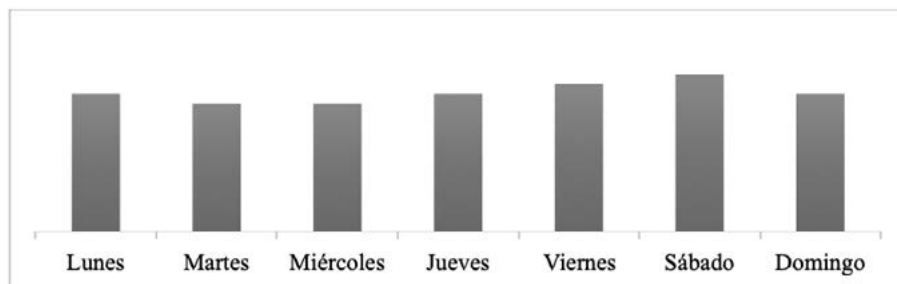


Fig. 8. Visitantes por día de la semana en 2018. MNP

Años después, y superados por el avance tecnológico y las necesidades que una organización como el Prado demanda, se trabaja para una completa integración de todos los sistemas de gestión de público, un nuevo proyecto I+D diseñado con los requerimientos funcionales del museo, un proyecto denominado «Puerta digital», en el que, además, quedarán integrados los datos cualitativos que el museo obtiene de sus estudios de público.

3. ALGUNOS DATOS DE VISITANTES HOY

Durante el año 2018 el Museo Nacional del Prado recibió 2.892.937 visitantes. Este dato se aproxima mucho a las 3.033.754 personas que acudieron en 2016, año en el que, por primera vez en la historia del Prado, se superó la barrera de los tres millones de visitantes, en parte gracias a la presencia en sus salas de la exposición *El Bosco. La exposición del V Centenario*. No obstante, la cifra alcanzada en 2018 supone la consecución de uno de los objetivos del *Plan de Actuación 2017-2020*, que pretendía consolidar la cifra de 2.700.000 visitantes anuales.

Las actuales herramientas de gestión de público que usa el Prado permiten trabajar con indicadores que nos brindan una foto clara y concreta de cómo es y cómo actúa el visitante del museo. Hoy tenemos gran cantidad de datos, cifras e informaciones que sirven para confeccionar documentación clara y concisa. Se consigue desmenuzar el dato, segmentarlo y aislarlo, se analiza, se estudia y se compila.

A continuación se ofrecen algunos de los indicadores de visitantes con los que se trabaja en el Prado: visitas en su sede principal y en sus sedes itinerantes, Prado Internacional, y en cada sede, indicadores por día de la semana, media diaria, semanal o mensual, por tipo de entrada –general, reducida, otros precios, gratuita, por régimen de acceso–, por horarios –de pago, de precio reducido y

de gratuidad–, tipología de visitante, visitas en grupo, generales vinculadas a los grupos turísticos, reducidos, vinculados a las bellas artes, fundaciones de amigos de los museos, o gratuitos, donde se cubre todo el espectro educacional, se diferencia entre grupos educativos de infantil, primaria, secundaria, bachillerato, universidad, etc., motivos de la visita, colección permanente, exposiciones temporales aforadas o no aforadas, actividades, canales de venta, canales telemáticos, taquilla, ingresos por ocupación, ingresos por venta de entradas, valores econométricos, etc.

Algunos de los indicadores, todos ellos correspondientes al ejercicio 2018:

- Una media de 55.634 visitantes a la semana
- Una media de 7.992 visitantes diarios
- Día de máxima afluencia: lunes 30 de abril, con 13.820 visitantes
- 362 días de apertura en el año
- El 50,08 % del público, paga entrada
- El 49,92 % del público, accede gratis
- El 19,24 % del público accede durante el horario de gratuidad
- El 20,73 % del público accede en grupo
- El 79,27 % del público es público individual
- Ingresos en venta de entradas 19.260.458,026 €

Gracias a los estudios de caracterización del público que se realizan en el museo, en 2018 se han conocido los siguientes datos: el público fue mayoritariamente joven y adulto (el 26,43% tiene entre 18 y 34 años y el 44,88% tiene entre 35 y 54 años), femenino (52,75%), con estudios superiores (75,22%) y ocupación estable (68,24%); que la mayor parte de los visitantes (80,11%) acuden con el motivo principal de conocer la colección permanente; que la mayoría acuden al Prado por primera vez (74,62%), pero visitan un museo al menos una vez al año (57,16%), y primordialmente en pareja (23,78%), en familia (24,02%), o con amigos (37,92%), porque consideran que es una visita imprescindible en Madrid (50,82%), y están de visita en el Museo de media de dos a cuatro horas (53,45%).

En cuanto a procedencias, el visitante del Museo del Prado fue, en su mayoría, no residente en España (58,83%).

Procedencias	2018	2017	2016	2015	2014
Residentes en España	41,17%	35,36%	40,70%	41,81%	41,88%
No residentes en España	58,83%	64,64%	59,30%	58,19%	58,12%

Fig. 9. Procedencia de los visitantes desde 2014. MNP

Entre los residentes en España, la máxima afluencia es la de los habitantes de la Comunidad de Madrid, que además domina la primera posición en las procedencias totales del museo (17,94%), debido, evidentemente, al factor de proximidad. Andalucía, la Comunidad Valenciana y Castilla y León ocupan el segundo, tercer y cuarto lugar, respectivamente, en el orden de procedencia de visitantes nacionales, según comunidades autónomas, si bien habría que tener en cuenta los factores demográficos de cada región de origen para emitir un juicio de impacto real de cada una de ellas en el museo.

En cuanto a las procedencias internacionales, los visitantes extranjeros que primordialmente acuden al Museo del Prado (58,83%) coinciden con los de los mercados que tradicionalmente han visitado nuestro país: Italia, Francia y Estados Unidos, naciones que han estado siempre entre los cinco primeros puestos de la lista, desde que se tienen datos de procedencia de los visitantes del Museo del Prado. Es importante resaltar también, dentro de las primeras posiciones, el aumento de la presencia de visitantes asiáticos de la República de Corea, China y Japón. De igual modo, conviene destacar los mercados del Reino Unido y Alemania, así como los mercados iberoamericanos, con Argentina y México con mayor número de representantes. Para realizar un análisis más profundo, habría que tener en cuenta factores sociales, económicos y demográficos en cada uno de los países de origen, e incluso acontecimientos como los últimos atentados terroristas, determinantes en los movimientos mundiales del turismo.



Fig. 10. Visitantes en la galería central del Museo del Prado. MNP

4. LA GESTIÓN DE VISITANTES Y LA VISITA HOY

El auge de las nuevas tecnologías ha planteado un nuevo escenario en el terreno museístico, la presencia del dato y su uso, *use of data*. El dato como elemento desestabilizador, capaz de aglutinar tanta presencia que ya sea imposible la concepción de grandes organizaciones sin este uso. En instituciones como el Museo del Prado resultaría impensable la toma de decisiones, en materia de público, sin la medición, evaluación y análisis de los datos obtenidos de visitantes. Gracias a un ordenado proceso de normalización terminológica, se consiguió tener un criterio riguroso y ordenado de los datos que el público del museo producía, lo que ha valido tanto desde el punto de vista del orden diario de la organización como, en las sucesivas tomas de decisiones en aspectos tan relevantes como las resoluciones de precios y medidas de acceso al museo.

Actualmente el Sistema de Gestión de Público del Prado está segmentado, se trabaja para convertirlo en un sistema integral, adaptado a las necesidades del público que lo visita y a la casuística de una institución como es el Prado. A esta integración, que vendrá marcada por unas potenciales mejoras, se ha denominado «Puerta Digital», un proyecto I+D desarrollado con el apoyo de Telefónica. «Puerta Digital» mejora los procesos de gestión para la atención al visitante y rediseña extremo a extremo la experiencia del usuario aumentando la calidad de la visita, a través de herramientas digitales integradas en dichos procesos de gestión. Es un proyecto que generará una herramienta única y exclusiva, nacida de la experiencia y la particularidad del Museo del Prado, que proporcionará inmediatez, autonomía, agilidad y rigor en la gestión de visitantes, creando lo que se conoce en otros sectores como la inteligencia de negocio del Museo del Prado (*bussinnes intelligence*), donde las aplicaciones, la infraestructura y las herramientas permitirán un mejor acceso y análisis de la información. Los datos serán transformados en conocimiento para mejorar y optimizar la toma de decisiones, lo que rentabilizará al máximo los recursos humanos y materiales, convirtiendo al Museo Nacional del Prado en un referente de la gestión de público.

Por último, hay que destacar que el Museo del Prado fue invitado a participar en la reunión inaugural de la International Audience Engagement Network (IAEN), un foro internacional en materia de gestión de público y audiencias, promovido por museos como el Minneapolis Institute of Art, el Museum of Modern Art, la National Gallery of Canada, el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York y la National Gallery of Victoria, en el que, además del Prado, participaron museos de todos los continentes.

Este evento estaba diseñado específicamente para profesionales de museos de arte que trabajan en gestión de público, teniendo como misión la creación de una red global de líderes de museos en el estudio y caracterización de audien-

cias. Este primer encuentro fue acogido por la National Gallery of Victoria, en Melbourne, en marzo de 2018.

En este foro se estableció que la audiencia requiere de un enfoque colaborativo y multifacético de la estrategia y la planificación interna del museo con implicación de todas las áreas, lo que conduce a experiencias de audiencia más auténticas, gratificantes y completas para todos. Aprovecho la edición de este artículo para hacer pública parte de los compromisos adquiridos que se redactaron y fueron suscritos por los museos participantes en materia de audiencia:

***Reflexionar** sobre la importancia de establecer compromisos y lazos entre el museo y sus públicos. Los museos del mundo actual, que cambian y evolucionan conscientemente, deben establecer una relación sólida con sus audiencias, comunidades, stakeholders, profesionales y creadores. El Audience Engagement, o compromiso con la audiencia, debe establecerse como una función especializada dentro de cualquier gran museo, para ayudar a redefinir los papeles del público en relación al museo y de este con la comunidad, para facilitar experiencias que respondan al carácter cada vez más interactivo, colaborativo, auténtico y espontáneo de la sociedad.*

***Crear** una red global de líderes de museos de arte en materia de participación de la audiencia. Una participación basada en el compromiso del valor público y social de los museos y de la experiencia del visitante.*

***Definir** el fundamento del compromiso con la audiencia como la participación del público en un museo, entendida como una función fundamental, cuyo objetivo principal se centra en la estrategia, planificación, análisis y evaluación de la construcción de relaciones con las audiencias, incluyendo la interacción entre los visitantes y el museo.*

El Prado trabaja para centrar las necesidades de su público, partiendo del conocimiento que se tiene de este y con ello desarrollar audiencias, consolidando políticas de calidad de la visita para conseguir experiencias próximas a las realidades de quienes lo visitan. El objetivo es equiparar la atención al visitante, con el nivel de excelencia que tiene la colección, convirtiendo al Museo del Prado en un referente internacional en gestión de público.

Justo cuando se conmemoran los doscientos años de la creación del Museo Nacional del Prado, desde el Área de Atención al Visitante se piensa y se trabaja en hacer un museo más accesible a los visitantes, construir un museo para quienes lo visitan, un museo sensible con el público y un lugar de disfrute,

donde conviven la responsabilidad de custodiar la colección, con la presencia de los visitantes por las salas. Darle al visitante su papel dentro del museo, pensando en él como el vehículo para la sostenibilidad y siempre trabajando desde la más honda responsabilidad que implica el servicio público y el compromiso institucional.

Un Museo del Prado para...

Un Museo del Prado de...

Y un Museo del Prado con...

Hacer un Museo del Prado más relevante para el conjunto de la sociedad, un Museo del Prado más participativo y centrado en la audiencia.



Fig. 11. Sala XII del Museo del Prado. MNP

Velázquez bien valía una verbena. El arte de la sociabilidad en el Museo del Prado

CELIA GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA

*Jefa de Relaciones Institucionales, Patrocinio y Cesión de espacios
Museo Nacional del Prado*

RESUMEN: Los doscientos años de existencia del Museo del Prado como institución antes regia que nacional, demuestran que la convivencia entre los intereses públicos y los particulares en la utilización de sus espacios se produjo de la manera más rítmica y acompasada, hasta el punto de ilustrar un arte de la sociabilidad que se sirvió de fórmulas similares a las que empleamos a día de hoy, y la hizo avanzar. Una historia hilvanada a partir de elocuentes ejemplos en efemérides, visitas institucionales, velatorios y otras formas de ocupación, que ayudarán a asumir un futuro con claras reminiscencias del pasado.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado, espacio, público, ocio, sociabilidad.

ABSTRACT: The two hundred years of the Museo del Prado as before royal than national institution, show that coexistence between public and private interests in the use of spaces took place in a measured way, to the point to illustrate an art of sociability which served the same instruments that we use today, making it move forward. A story drawn from eloquent examples in ephemerides, institutional visits, ardent chapels and other forms of occupation, which will help to assume a future with clear reminiscences of the past.

KEYWORDS: Museo del Prado, espace, public, leisure, sociability.



Fig. 1. Anónimo, *Museo del Prado*, s/f. MNP AF

La noción de «museo público» es hoy un hecho incontestable, hasta el punto de reivindicarse como la razón de ser de una institución centenaria que en sus orígenes decimonónicos se esforzaba más bien por amortiguar su impacto.

Se asimilaba entonces lo público a lo popular y, por extensión, a lo tumultuoso, lo inconveniente y lo incontrolable, y las ordenanzas se acumulaban en los despachos de los directores de los museos en forma de recetario, el caldo primigenio de la museología, más interesante por lo pintoresco que por lo efectivo. «La entrada se permitirá a todas las personas sin distinción de clases, pero se prohíbe a las que entren mal vestidas y/o vayan descalzas»¹, decretaba un 12 de marzo de 1828 el duque de Híjar desde la dirección del Real Museo de Pinturas, todavía ajeno a la denominación por la que hoy se conoce al Museo del Prado.

¹ AMP, caja 357, leg. 11.202, exp. 14.

A diferencia de entonces, cuando aún se calibraba y se pronunciaba con cierto recelo la palabra «público», los museos en las últimas décadas se han volcado en hacer de la defensa de este carácter su *leit motiv*. Y no existe museo en el mundo que no deposite sus desvelos en una informe y anhelada audiencia, como si de un ejercicio de redención se tratara, frente a un reconocido pasado exclusivista. Museos para todos, museos inclusivos, museos más sociales, son herederos de una mentalidad que en el siglo XX consiguió hacer del patrimonio un lugar común, cuya legitimidad residía en la sociedad a la que pertenecía y que lo reconocía como tal. La nacionalización de los museos en el siglo XIX no significó, por tanto, la socialización de los museos, y no se hizo efectiva cuando estos abrieron por primera vez sus puertas al público, sino cuando la sociedad ingresó verdaderamente en ellos, cuando tomó posesión del lugar que le correspondía y estableció un diálogo con la institución que desde entonces no ha dejado de evolucionar.

Y sin embargo, lo que podría interpretarse como la culminación del triunfo de lo demanial sobre lo particular en el terreno del patrimonio histórico, tras un largo proceso desarrollado en el ámbito jurídico, y con los museos como uno de sus principales escenarios, ha significado en realidad el punto de partida de una tendencia que en nuestros días persevera, desterrando de los museos el concepto de lo privado, convirtiendo en tabú cualquier ejercicio vinculado a la primera persona y denunciando con vehemencia cualquier indicio de servicio al interés particular. Sin concesiones al matiz, y sin tener en cuenta que históricamente la convivencia entre la *res privata* y la *res publica* no solo era natural, sino también necesaria.

Los doscientos años de existencia del Museo del Prado nos demuestran que en la historia siempre hay matices que frustran todo intento de simplificación de lo que sucedía en el pasado. Porque asomándonos a su devenir como institución antes regia que nacional, comprobaremos que la convivencia entre los intereses públicos y particulares en la utilización de sus espacios se produjo de la manera más acompañada, hasta el punto de ilustrar un arte de la sociabilidad que se sirvió de fórmulas similares a las que empleamos a día de hoy, haciéndola avanzar.

1. EFEMÉRIDES EN EL MUSEO

No es casualidad que en 1899 todas las miradas se dirigieran al programa de celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez. España acababa de perder la guerra de Cuba y la sensación de melancolía se había apoderado de los ambientes intelectuales del país, derivando en una dolencia diagnosticada como «el desastre del 98». Se respiraba el fracaso de la derrota y se culpaba al Gobierno de la debacle, por lo que el Museo del Prado se convirtió en uno de

los asideros utilizados cuando cobró fuerza un sentir regeneracionista que pretendía sacar al país de su ensimismamiento a través de la instrucción pública, en los años posteriores a la guerra. Entre quienes protagonizaron el impulso se encontraba Aureliano de Beruete, fascinante en sus facetas como paisajista, melómano, viajero, intelectual, institucionista y político, escogido para pronunciar el discurso inaugural de la nueva sala dedicada a Velázquez aquella tarde de 1899.

El 6 de junio *La Correspondencia de España* publicaba el programa de fiestas previsto para homenajear en el Museo Nacional de Pintura y Escultura al maestro sevillano, que representaba lo genuinamente español y su edad de oro a ojos de un regeneracionista. Debían comenzar los actos a las cuatro y media de la tarde, con la presencia de S.M. la reina regente María Cristina y la asistencia de su Gobierno, el cuerpo diplomático, representantes oficiales y los artistas laureados:

«El señor Beruete en nombre de la comisión organizadora, leerá un discurso alusivo al acto y se recitarán después poesías de los señores conde de Cheste, marqués de Valmar, Campoamor, duque de Rivas, Balart y D. Manuel del Palacio, todas en honor de Velázquez»².

Concluía el programa con una orquesta dirigida por el maestro Pedrell, que interpretó composiciones musicales de la época para el disfrute de quienes cumplieran la condición de ser invitados por el Gobierno, tal y como advertía la prensa. Esta limitación se diluyó aquella misma noche, cuando el pórtico del museo se convirtió en el telón de fondo sobre el que se proyectaron, más luminosos si cabe, los cuadros de Velázquez, a la manera de los espectáculos de linterna mágica tan frecuentes en la época. Un acontecimiento concebido para agradar, con tecnología capaz de atraer y un aforo ilimitado, todo ello destinado a un público masivo.

El acontecimiento no dejó indiferente a nadie. Porque no alcanzó las expectativas³. De sobra es conocido el relato de un testigo de su tiempo, Rubén Darío⁴ (1899), que describió aquella celebración como «floja, muy floja», para recordar que a España no le habían faltado nunca ganas y dinero para divertirse, y concluir con una frase: «don Diego de Silva Velázquez bien valía una verbena», que por sí misma condensa la historia de la sociabilidad en el Museo del Prado.

² «Programa de fiestas 3er Centenario de Velázquez», *La Correspondencia de España*, Madrid, 6 de junio de 1899, n.º 15.099, p. 2.

³ «El año 1899 se celebró en Madrid el tercer centenario del nacimiento de D. Diego Velázquez de Silva, y en los actos públicos realizados en aquellos días, que apenas rebasaron los límites de la burocracia académica, única representante todavía entre nosotros de los grandes intereses literarios y artísticos del país, fué Beruete quien llevó la voz». «Muerte de don Aureliano de Beruete», *El Sol*, Madrid, 11 de junio de 1922, p. 3.

⁴ DARÍO, [1899] 1994, pp. 279-280.

Apuntaba en la misma dirección Ortega y Gasset⁵ cuando se refería al Madrid velazqueño como «una fiesta permanente, porque todo era fiesta o, lo que es igual, todo se metamorfoseaba en fiesta, en absoluta fiesta», y Edmundo de Amicis⁶ (1880) cuando describió el paseo del Prado como un festín constante, «con la excitación jovial, el ruido, el caos y el regocijo de una feria». La exhaustiva investigación de Eugenia Afinoguénova⁷ en torno a la cultura y el ocio en el Prado despeja cualquier duda sobre la dimensión que adquirió la celebración de festejos y verbenas en la historia del museo.

Y sin embargo, más allá de la devoción por el ocio y lo festivo, las críticas apuntaron a un tema escatológico, derivado del conflicto entre lo público y lo privado. La revista *Gedeón*, por ejemplo, se hizo eco del eufemismo empleado por la prensa a la hora de hablar de proyecciones luminosas cuando en realidad se trataba de un espectáculo poco sofisticado y concebido para masas, y sus burlas no ocultaron una denuncia del abuso de poder por parte de quienes se servían de aquella celebración para organizar «una juerga en la Presidencia»⁸.



Fig. 2. *Gedeón en el Centenario de Velázquez*, 1899. Biblioteca Nacional de España

⁵ ORTEGA Y GASSET, 1959, p. 186.

⁶ DE AMICIS, [1880] 1994, pp. 272-273.

⁷ AFINOGUÉNOVA, 2019.

⁸ «Gedeón en el Centenario de Velázquez», *Gedeón*, Madrid, 7 de junio de 1899, p. 3.

Situaciones como esta se fueron sucediendo a lo largo de los años siempre que existía un acto de carácter institucional en el museo, por representar el momento álgido en que la dimensión de lo público y lo privado reivindicaban su espacio y su tiempo. En este sentido, el roce será mayor a medida que evolucione el concepto de museo como espacio público, fundamentalmente a partir de finales del siglo XIX. Así por ejemplo, en la preparación de la visita de la reina Isabel II y su esposo unas décadas antes, en 1853, el por entonces interventor secretario del Real Museo, Juan Salmón, indicó sin ningún tipo de pudor que se tomaran las medidas oportunas, lo que implicaba

«hacer los honores correspondientes e impedir que el público estorbe el libre paso de SS.MM. a su entrada y salida por las puertas de la cuesta de San Jerónimo y de la fachada que mira al Paseo del Prado».

Idéntico proceder por parte de la Mayordomía Mayor de S.M., que en 1867 a raíz de la visita de Isabel II junto con la reina de Portugal, advirtió al director del todavía Real Museo que estuviera prevenido y no permitiera la entrada del público.

Todo lo contrario a lo sucedido ya en 1910, cuando José Villegas defendió el acceso universal al museo bajo su mando, escogiendo como clave de su refutación la reiterada presencia en las salas de un grupo de albañiles trabajadores de las obras del Ritz⁹. Realeza y proletariado, legítimos partícipes de un mismo espacio.

2. VISITAS EN EL MUSEO

De la separación entre lo público y lo privado, lo abierto y lo cerrado, lo común y lo exclusivo, el Gabinete de Descanso de Sus Majestades los Reyes en el museo constituye su máxima expresión. Concebido como un lugar apartado del recorrido expositivo y dotado de un carácter casi doméstico –la extensión del palacio reafirmada en la incorporación de un retrete para los reyes–, este espacio supuso una interrupción semántica en la propia definición de museo, dejando al descubierto el origen semiprivado de este invento decimonónico que surgió para «hermosear la capital del reino y contribuir al ilustre esplendor de la nación».

⁹ «Durante el tiempo que han durado las obras del vecino Hotel Ritz, los albañiles que trabajaban en ellas han frecuentado este Museo, y yo les he visto más de una vez en sus salas. Indudablemente han sorprendido la buena fe del Sr. Giner, quien me ha hecho poco favor al creer que yo puedo prohibir la entrada a un albañil porque... mancha el piso». AMP, caja 269, leg. 198, exp. 1, doc. 52.



Fig. 3. Anónimo, *Vista del Real Museo desde el Paseo del Prado*, h. 1830, Museo Nacional del Prado. MNP

Una de las grandes consecuencias de la raigambre regia de la recién nacida institución fue precisamente su sometimiento a la rigidez de su protocolo, que, tal y como ha apuntado Afinoguénova,

«marcaba que el rey tenía que ser el primero en ver lo que se exponía, de modo que los directores veían retrasar meses la exposición pública de algunas obras»¹⁰.

Las visitas de los monarcas al museo a lo largo del siglo XIX, que apenas hacen alusión a su paso por el Gabinete de Descanso, ilustran la servidumbre de los directores por cumplir al detalle con sus deseos. De todas, la más exhaustiva y documentada es la visita que realizó la reina regente María Cristina en 1838, que mantuvo una noche en vilo a José de Madrazo, preocupado por los estragos que la exigencia física de la visita pudieron haber causado en la monarca:

¹⁰ AFINOQUÉNOVA, 2019, p. 83.

«te aseguro que anoche me acosté con algún temor de que la hubiera podido hacer daño un paseo continuo de cuatro horas subiendo y bajando sin cesar escaleras por no hallarse acostumbrada a esto»¹¹.

Frente a esta, la más carismática tal vez fue la visita de Fernando VII, que un 19 de agosto de 1828 se presentó en el museo a las seis y media de la mañana, para regresar a las nueve menos cuarto a palacio, con el deseo renovado de seguir proporcionando a la institución pinturas y fondos de su «Real bolsillo secreto»¹². Completan la presencia de los monarcas en el museo los numerosos besamanos organizados con motivo de los cumpleaños de los miembros de la familia real, así como la celebración de distintas efemérides, que causaban estragos en la contabilidad del museo y de cuyos gastos los directores se apresuraban a solicitar un rápido libramiento. Así, por ejemplo, en 1833 con motivo de la ceremonia de jura de la pequeña princesa como heredera de la Corona –la futura Isabel II–, que Fernando VII decretó que tuviera lugar en la iglesia del Real Monasterio de San Jerónimo, se trasladó la orden de pagar 15.000 reales de vellón destinados a sufragar las obras de adorno e iluminación de la fachada del museo, incluyendo un abultado pedido de pasamanerías y tafetanes carmesíes¹³.

La escenificación de lo privado en el museo, derivada de la continua presencia de la monarquía en los años iniciales de su historia, solo se manifestó de puertas para adentro, toda vez que el espacio circundante era asumido como el lugar natural público, destinado al público. Así, el paseo del Prado se convirtió en escenario de festejos, celebraciones, desfiles, verbenas, barracas de feria..., y en una eterna fuente de preocupaciones para los sucesivos directores del museo, que siempre abogaron por mantener lo más lejos posible la vertiente popular de lo público. Un claro ejemplo de la tolerancia con que se asumían los comportamientos de la élite, en contraposición a la vehemencia con que se condenaban las actividades del público en los alrededores del museo, fue la frecuente utilización de fuegos artificiales para las conmemoraciones reales, como sucedió en 1876, cuando Alfonso XII decretó la celebración de las Fiestas Nacionales con motivo del fin de la Tercera Guerra Carlista. El *Diario Ilustrado* ubicó la escena en el Salón del Prado¹⁴. Y en su minuta, el director del Museo Nacional de Pintura y Escultura aludió al espectáculo de fuegos artificiales que «hizo que se iluminara

¹¹ AMP, AP 2, exp. 90.

¹² AMP, caja 1341, leg. 11.200, exp. 11.

¹³ AMP, caja 357, leg. 18.01, exp. 15, doc. 9.

¹⁴ «A las diez de la noche empezaron ayer, como estaba anunciado, los fuegos artificiales en el salón del Prado, frente a la carrera de San Jerónimo. Los espectadores, que eran numerosos, quedaron muy complacidos de lo vistoso y variado de los fuegos pirotécnicos». «Celebración de las Fiestas Nacionales», *Diario Ilustrado*, 23 de marzo de 1876.

el interior del establecimiento»¹⁵, sin el menor rastro de preocupación, más allá del gasto. El fuego asociado a la pirotecnia parecía menos arriesgado que el asociado a las barracas, y –casualidades del destino– así resultó ser¹⁶.

3. EXEQUIAS EN EL MUSEO

«¿No se le ha ocurrido que los hombres viven en cementerios? ¿Que las grandes ciudades son grandes cementerios? ¿Las pequeñas ciudades cementerios más pequeños? ¿Los pueblos cementerios más pequeños todavía? ¿Que una cama es un ataúd? ¿Que los vestidos son mortajas? ¿Todo ensayos para la muerte? La existencia entera un eterno ensayar para la capilla ardiente y el entierro»¹⁷.

Cuando en los años sesenta Thomas Bernhard, el gran denigrador, aludía así al ritual mortuario, el pensador Theodor Adorno¹⁸ escribía que «museo» y «mausoleo» estaban conectados por algo más que una mera asociación fonética. Se refería Adorno a la insalubre deriva que habían tomado estas instituciones, cuya agónica relación entre continente y contenido recordaba a «sepulcros familiares de las obras de arte». La irrupción de las corrientes de vanguardia había hecho emerger una profunda hostilidad contra los museos, acusados de ser cementerios del arte, lugares de parálisis del pensamiento y anulación del genio artístico, quedando entonces retratada la dimensión más decadente de la institución, sentenciada en mayo del 68, y redimida en los años posteriores.

No deja de sorprender, sin embargo, que este parangón entre lo vivo y lo inerte llegara a escenificarse, en su sentido más literal, en el Museo del Prado, con la instalación de las capillas ardientes de algunos de sus difuntos directores, dando lugar a un sinfín de asociaciones: la muerte como una de las bellas artes; la exposición del cadáver en un espacio concebido para la contemplación; la escenografía de un templo; el límite entre lo sagrado y lo profano, lo sensorial y lo social, y nuevamente, entre lo público y lo privado –si hay un acto exclusivo en la vida de una persona, esa es su propia muerte–. Y no hubo en el museo eventos más ceremoniosos y protocolarios que los velatorios organizados en algunos de sus espacios más emblemáticos: la rotonda alta y baja de Goya, en el ala norte del edificio de Villanueva, cuya puerta siempre estuvo abierta a los monarcas y al público.

El primer director en ser despedido en el museo fue Federico de Madrazo, fallecido el 10 de junio de 1894. Apenas se conservan imágenes de la instalación

¹⁵ AMP, caja 354, leg. 18.15, exp. 4, doc. 2.

¹⁶ AMP, caja 357, leg. 11.202, exp. 27.

¹⁷ BERNHARD, [1963] 2003.

¹⁸ ADORNO, [1953] 2008, pp. 159-170.

de la capilla ardiente en la rotonda de Goya, pero las descripciones recogidas en la prensa del momento resultan tanto o más evocadoras:

«La dirección del Museo dispuso la capilla ardiente en la rotonda, cubriendo los espacios de columna a columna hasta los dos tercios de altura con paños negros festoneados con franjas doradas de dibujos severos. El espacio de frente por donde se va a la puerta del gran salón hallábase cubierto hasta la cornisa con un gran paño sobre el que se destacaba grandioso, verdaderamente sublime, como no podíamos imaginarlo los que siempre lo hemos visto confundido entre la multitud de cuadros del Museo, el *Cristo* de Velázquez, debajo del cual y dentro de una cama elegantísima se hallaba en su caja el cadáver del finado ilustre. El fondo de la cama lo ocupaba haciendo un efecto sorprendente la *Virgen* de Murillo, que más familiar y tierna expresión tiene; de modo que, cobijado por los amantes brazos del Mártir sublime, severo como la justicia, asistido por aquella mirada de la Purísima que impetraba la misericordia del Altísimo, parecía como si el incansable campeón de la belleza hubiese encontrado dentro del Museo mismo en que él se ha consagrado a la religión del arte, el juicio de su vida, presidido por severo Juez e iluminado con las divinas ternuras que de los ojos virginales subían como súplica de perdón.

Delante del féretro y sobre paños negros, se veían multitud de magníficas coronas de la viuda, hijos y nietos del Sr. Madrazo, la Academia de San Fernando, el Círculo de Bellas Artes, del Museo Nacional [...]»¹⁹.

Madrazo sentó el precedente para aquellos directores que fallecían en el cargo, y desde entonces hasta mediados del siglo xx, con las únicas excepciones de los funerales de Francisco Pradilla y José Villegas, las capillas ardientes fueron «musealizadas» y el museo fue «sacralizado» durante estos ceremoniales. Las descripciones de la época recrean un anecdotario extraordinario, tanto por la envergadura institucional que ostentaba entonces la figura del director del Museo del Prado, como por la ampulosidad del ceremonial, la desinhibición frente a la muerte –hoy tema tabú–, y la laxitud con que se aplicaron las medidas de conservación. Sobrecoge imaginar en el interior del museo las coronas de flores, los denominados «blandones» –unos grandes candelabros que portaban velas de cera aún más grandes–, y las multitudes agolpadas en la escalinata de la puerta de Goya, que acompañaban al cortejo fúnebre en el peregrinaje del féretro desde el Museo del Prado hasta el cementerio.

¹⁹ «Entierro de D. Federico Madrazo», *El Imparcial*, 13 de junio de 1894, p. 2.

«En la escalinata del Museo se hallaba, esperando el cadáver del que fue su director, todo el personal artístico y administrativo de la casa [...]. Allí quedó depositado el cadáver en su sencillo túmulo, a cuyos pies hay un gran crucifijo de bronce, y a la cabecera un altar, donde se dirán misas mañana por la mañana [...]. Los blandones que alumbraban la capilla han sido sustituidos al anochecer por luces de aceite, cumpliendo lo establecido en el reglamento del Museo, que prohíbe tener otro género de luces por la noche»²⁰.

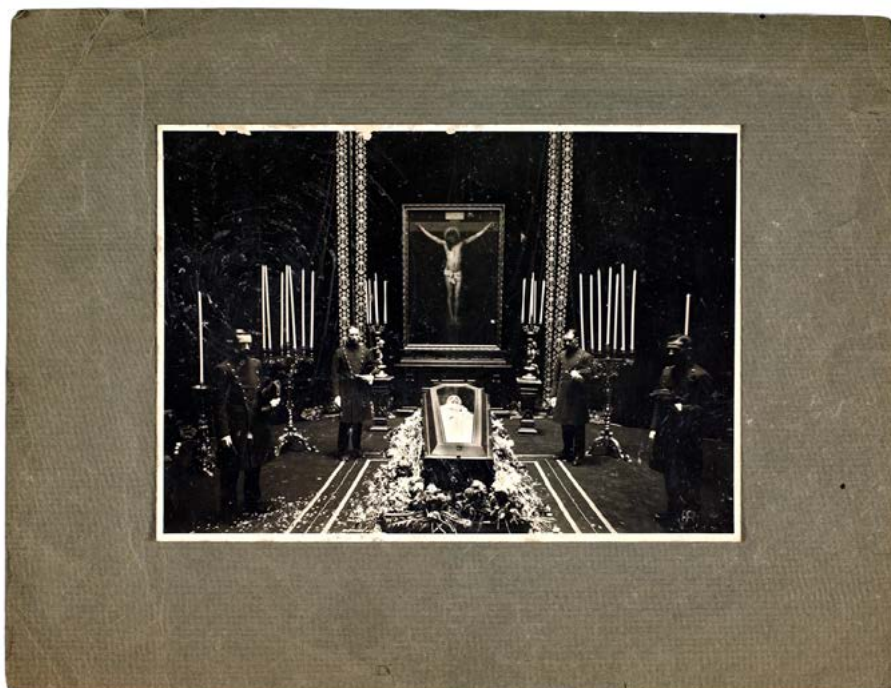


Fig. 4. Anónimo, *Aureliano de Beruete y Moret de cuerpo presente en el Museo del Prado*, h. 1922, fotografía. MNP

La tradición debió finalizar en la década de los años sesenta, tras el fallecimiento de Fernando Álvarez de Sotomayor, cuya capilla ardiente fue instalada por última vez en la «cripta» del museo, en referencia al espacio de la rotunda baja de Goya, situada por entonces bajo tierra. Era el ocaso del «museo mau-

²⁰ «Don Luis Álvarez», *La Correspondencia de España*, 5 de octubre de 1901, n.º 15.947, p. 1.

soleo», que paradójicamente también había servido a los intereses de sus directores en vida, como espacio donde poder desempeñar su otra gran labor, la de pintores²¹. Hasta bien entrado el siglo xx, ser director del Museo del Prado implicaba estar debidamente cualificado, no para el desempeño de la materia histórica –esa faceta llegará más tarde–, sino en lo relativo a la habilidad para pintar bien. De manera que algunas salas del museo llegaron a convertirse en un lugar de trabajo privado, provisional, estimulante, que puso en evidencia otra gran dicotomía espacial entre la creación, propiamente asociada al taller del artista, y la exposición, más vinculada al museo. Así relataba Federico de Madrazo el desalojo del flemático Gutiérrez de la Vega:

«Habiendo podido conseguir, después de mil trabajos (V. conoce este país) que el bueno de Gutiérrez deje libre la Sala de descanso del Museo –que tenía toda obstruida con su eterno cuadro y feroz castillejo– voy a hacer que quede arreglada como corresponde»²².

El propio Madrazo llevó al lienzo una pieza del Tesoro del Delfín del museo en el *Retrato de Isabel Álvarez Montes, II marquesa de Valderas y II duquesa de Castro Enríquez*, que, sin duda, tuvo oportunidad de copiar del natural en sus espacios.

4. BAILES MALOGRADOS Y OCIO EN EL MUSEO

Llegados al siglo xx, Foucault se sirvió de los museos como ejemplo de su concepto de heterotopía, precisamente porque, aspirando a estar fuera del tiempo, en ellos se amontonaban todos los tiempos. Este empeño de los museos que era la atemporalidad tuvo que coexistir, sin embargo, desde sus comienzos, con una noción más real, urgente e inmediata del tiempo, introducida por las personas que lo visitaban. Por eso, al igual que sucedió en el resto de museos del mundo, el Museo del Prado siempre ajustó al alza sus horarios de apertura al público, hasta el punto de que, a día de hoy, apenas existen momentos de luz en los que el establecimiento no tenga sus puertas abiertas.

La ocupación del espacio del Museo del Prado siempre se realizó a horas y a deshoras. Y en la eterna pugna entre lo público y lo privado, la tendencia respondió a la proporción directa: cuanto más se abría el museo a la sociedad, tanto más se requería su utilización limitada a unos pocos. Una vez conquistado el derecho a entrar en el museo, el verdadero privilegio consistía en poder elegir

²¹ Agradezco a Carlos González Navarro esta sugerencia relativa a otra fórmula tradicional de uso privado del espacio por parte de los directores del museo.

²² MARTÍNEZ PLAZA, 2019.

cuándo hacerlo, y a ser posible, a solas²³. Las fórmulas para conseguirlo fueron siempre variopintas y muchas se mantienen en el presente, como los pases de honor, tradicionalmente denominados tarjetas de visita, que se renovaban periódicamente y permitían al portador acceder al museo en el horario habitual, pero sin someterse al siempre inconveniente pago de una entrada.

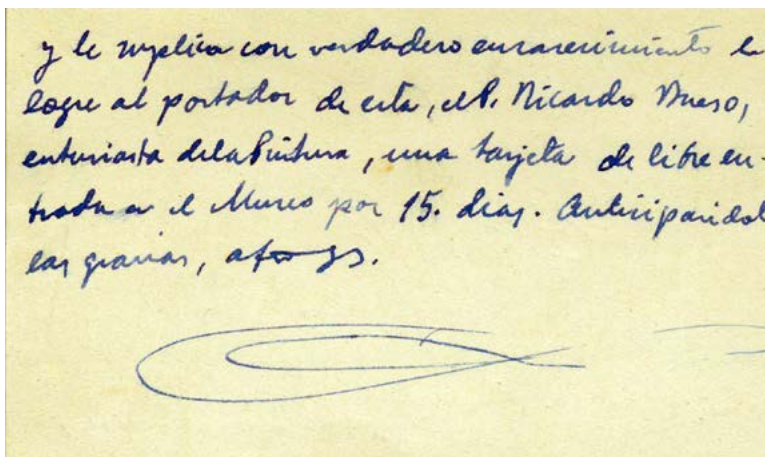


Fig. 5. Tarjeta de Elías Tormo por la que solicita una tarjeta de visita de quince días del Museo para Ricardo Bueno, 1912. AMNP

Otra fórmula frecuente consistió en solicitar la mediación del director del museo para obtener dicho acceso, algo muy habitual en la visita de grupos a la institución. Así, por ejemplo, a la petición de unos congresistas de la Sociedad de Editores y Libreros de España en 1908, José Villegas dio la orden de atender a

«lo que deseen respecto a las horas no reglamentarias para visitar o quedarse después de cerrado el Museo al público»²⁴.

Pero más allá de las concesiones a la visita, que han sobrevivido al paso de los años como una derivación de la propia vocación expositiva de la institución, en las últimas décadas se ha sistematizado una idea de museo clandestino, no por lo oculto, y mucho menos por lo ilícito, sino por el carácter intempestivo y restringido de algunas actividades que se han desarrollado en sus espacios al margen de los ho-

²³ Agradezco a Carlos Chaguaceda esta idea, plenamente vigente.

²⁴ AMP, caja 269, exp. 1, doc. 7.

rarios habituales y las audiencias masivas. Los años cincuenta marcaron el inicio de estas prácticas en los museos anglosajones, y dos décadas más tarde se incorporaron a Europa, sumando una conquista de lo privado que solo se explica en el contexto de las nuevas demandas de la sociedad del ocio y la necesidad de sufragarlas.

«Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efecto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan, con curiosidad, los jardines».

La defensa de la vida ociosa que sirve de prólogo a las *Novelas ejemplares* de Cervantes²⁵ (1613) resulta útil para asomarse a la condición básica del ser humano que es el *otium* y que explica el éxito de esta nueva utilización del espacio museístico. Al fin y al cabo no hay mejor escenario para alejarse de las urgencias de la vida diaria y entregarse al placer de los sentidos que las salas de un museo, repletas de estímulos en sus colecciones, y potenciadas con la música, la poesía, la danza, o incluso la gastronomía.

En el Museo del Prado los precedentes que nos han llegado siempre estuvieron ligados al ceremonial institucional. Así, un recital de poesía o un pequeño concierto de música podían servir para enfatizar la envergadura de una visita, bien por la relevancia de quien la protagonizara o por la sobredimensión que se quisiera otorgar al acto en sí. En cualquier caso se trataba de usos «blandos» del espacio, de naturaleza estrictamente cultural, que han demostrado que desde sus orígenes existió plena conciencia en el museo de lo que se podía y lo que no se podía hacer, bajo ningún concepto, en sus salas. La malograda celebración de un gran baile en 1921 es buena prueba de ello. Javier Portús recoge este llamativo episodio relatado por Rodrigo Soriano²⁶ (1921) en su recopilación de la *Memoria escrita* del Museo del Prado, que hizo saltar las alarmas:

«...con motivo, creo, de una visita de unos extranjeros príncipes, fue el cacique sevillano –en alusión al ministro don Jozé Luiz [sic] Albareda–, a proponer al director de las Bellas Artes nada menos que dejar el Museo de Pinturas para celebrar ¡un baile de noche! Don Jozé Luiz, hombre de imaginación, describía de antemano la neroniana fiesta. Luces mil convertirían en ascua de oro Velázquez y Goyas [...] El *buffet* se instalaría en la rotonda, y en un momento dado cualquier señorito sevillano, juerguista y simpaticón, cansado de derribar reses bravas, haría la gracia de prender fuego a las *Tres Gracias* y con ellas a todo el Museo».

²⁵ CERVANTES, [1613] 2013, p. 341.

²⁶ SORIANO, [1921] 1994, p. 286.

Tal vez por esta misma razón resulte extraño que la firme línea roja que asumió el Prado respecto a la posibilidad de celebrar fiestas y banquetes en su interior, no se prolongara, como cabría esperar, «extramuros», según se desprende del reiterado préstamo de esculturas que fueron destinadas a la decoración de otros espacios como el Palacio Real, para servir a aquellos fines. De 1924 es, por ejemplo, la solicitud del alcalde de Madrid «de cuatro estatuas y ocho bustos de mármol para decorar el salón en que ha de darse el banquete en honor de los Soberanos de Italia», petición que contó con la aprobación del rey y la Junta del Patronato del Museo Nacional del Prado. Ello se puede explicar, cierto es, por el carácter subsidiario que con frecuencia se asignó a la escultura, y su servidumbre como elemento más decorativo que artístico, pero también sirve para hacer hincapié en la estricta demarcación que siempre existió del espacio denominado museo, expedidor de sus propias normas y destinatario de determinados comportamientos.

5. MÁS QUE UNA VOCACIÓN, UNA ADVOCACIÓN

En un mundo cada vez más complejo, los grandes museos han ampliado su presencia en la sociedad mediante un nuevo sistema de relaciones que se sustenta en su extraordinaria capacidad para atraer, satisfacer y conciliar todo tipo de intereses, desde lo artístico, lo científico y lo educativo, a lo social, lo económico e incluso lo mediático. Este nuevo contexto ha motivado la definición de una misión y el desarrollo de determinadas políticas que permiten a las instituciones compaginar una multiplicidad de perfiles sin caer en la esquizofrenia y la pérdida de la noción de lo que verdaderamente se es.

En el caso del Museo Nacional del Prado, la extraordinaria riqueza y personalidad de sus colecciones y su gravedad histórica, le han dotado de unos cimientos que le garantizan mantener la verticalidad en el terreno arenoso de la sociedad del entretenimiento. Bastará acudir a los evocadores testimonios de aquellos que lo visitaron, lo recordaron con nostalgia, lo ensalzaron o lo vilipendiaron, para recuperar la senda en caso de extravío. Ello, traducido al uso de sus espacios, plantea un reto para los años inmediatos que residirá en saber conservar el equilibrio entre el peso histórico e institucional del museo, cuya inmensa maquinaria se mueve con la cadencia de un gran buque, y las nuevas exigencias del ocio, caracterizadas por la inmediatez, la mutabilidad impetuosa y el capricho.

A priori, esto no debería suponer un problema en un museo que, en su propia disposición, siempre tuvo vocación de paseo.

Comisariar la institución. Reflexiones sobre comunicación, arte, museos e impacto

CARLOS CHAGUACEDA ÁLVAREZ

Jefe del Área de Comunicación del Museo Nacional del Prado

CELIA GUILARTE CALDERÓN DE LA BARCA

*Jefa de Relaciones Institucionales, Patrocinio y Cesión de Espacios
Museo Nacional del Prado*

RESUMEN: La comunicación no lo es todo, pero casi. No porque lo diga este artículo ni porque se escriba desde el Museo del Prado, sino porque así funciona esta sociedad. Lo vemos en el Gobierno y en el Congreso, pero también en el mundo audiovisual y por supuesto en el fútbol. Ya Napoleón dictaba los boletines de la Grande Armée en su regreso, derrotado de Moscú, para hacer digerible lo sucedido y, sobre todo, intentar blindar su prestigio ante la debacle. A esta idea –comunicar para construir una reputación– se ha sumado la necesidad de ser atractivos para que unos ciudadanos con opciones infinitas de consumo en su tiempo libre, donde la cultura no es siempre la primera opción, piensen en los museos. Porque comunicar no es decir, es hacer.

PALABRAS CLAVE: Comunicación, Museo del Prado, prestigio, oferta cultural, reputación.

ABSTRACT: Communication is not everything but almost. Not because it's written in this article but because our society works in this way. You can see it in politics, also

in the show business, football and of course in the Museum world. Napoleón himself wrote the articles published at the Grande Armée bulletin to hide his catastrophic defeat in Russia and to maintain his reputation. Now, on top of this use of communication you must define an strategy to attract new public which has a huge variety of offers to spend their time. And culture is not allways its first option.

KEYWORDS: Communication, Museo del Prado, reputation, oferta cultural.

«Lo que no está en los medios no existe».

Esta frase es un adagio que acompaña desde hace muchos años la tarea de todos aquellos que nos dedicamos a la comunicación.

No significa que los museos y sus expresiones –las exposiciones, las intervenciones, las publicaciones...– dejen de existir por el hecho de no ser contadas. Lo que sucede es que si no son recogidas por algún medio de comunicación, vagan como sombras hacia el bosque de la irrelevancia.

Con estas primeras líneas es posible que ya hayas decidido no seguir leyendo. Es tu decisión, pero es un error.

El viejo refrán castellano «el buen paño, en el arca se vende» es, a día de hoy, una mentira. No porque se escribiera con esa intención, sino porque si algo caracteriza –hasta desnaturalizar– a la sociedad de mercado, la sociedad de masas, es la construcción de una realidad mediática que trasciende la real. La primera condición de esta es que nuestra vida ya no es la que nosotros y nuestro entorno vivimos, disfrutamos o padecemos, sino es aquella que tomamos como propia, aunque sea una ficción. La vida que nos importa es aquella que nos cuentan. Afirma Oliver Sacks en su último libro que la confusión o la indiferencia que habitualmente sentimos hacia las fuentes nos permite asimilar lo que leemos, lo que los demás dicen y piensan, lo que escriben y pintan, con la misma riqueza e intensidad que si fueran experiencias propias.

Y quien nos cuenta todo aquello que sucede y que nosotros no vivimos a través de una experiencia directa son los medios de comunicación. No es este espacio para abrir una nueva carpeta sobre antiguos y nuevos medios, digitales o no, redes sociales o herederos de Gutemberg. Tampoco para que nos desviemos en reflexiones sobre si la televisión en abierto ha muerto arrastrada por el fenómeno de las series y de las plataformas que las alojan. En estas líneas lo trataremos como un todo, sabiendo que no hay nada menos fiable que un testigo ni nada más falso que una generalización.

Cualquiera que esté leyendo tiene una idea de muchas cosas que no ha vivido ni vivirá, que no sabe de manera directa ni sabrá y se ha forjado una idea de personas que no conoce –ni conocerá– de manera directa.

Sin embargo, esto no nos priva de tener una posición propia y firme de cómo se creó el universo y qué son los agujeros negros, qué supuso la derrota –o no tan derrota– de la Armada Invencible o cómo es y qué valores mueven al más impopular de los presidentes de Estados Unidos. De estas tres alternativas, un ciudadano ilustrado ha podido nutrir su conocimiento en estudios científicos, manuales de historia o de sociología. Pero la gran mayoría de los ciudadanos, si algo pueden decir sobre estas cuestiones, será porque lo hayan visto en algún medio de comunicación de manera reciente. De hecho, los ejemplos que han surgido seguramente tengan un amarre con hechos que han acaparado titulares en estos últimos días.

Así, en la pasada campaña electoral se habló mucho de los debates entre los candidatos, las reglas, los turnos, las preguntas y los minutos de oro. Pero la clave verdadera, evidente y, por tanto, puede que invisible, residió en el hecho mismo de que los debates fueran a ser retransmitidos.

Visto desde la simple óptica de la política, las cuatro personas que finalmente intervinieron llevaban discutiendo desde hacía al menos diez meses. Si en un ejercicio de política ficción hubiéramos decidido que se celebrase el debate pero que no se publicara nada de lo allí sucedido, el debate no habría tenido sentido.

¿Qué tiene que ver todo lo dicho hasta aquí con esta publicación? Puede que nada, pero hay al menos dos conclusiones que debemos ir apartando para no perder el hilo: los medios de comunicación son los agentes principales de la transmisión de información y aquello que estos no recogen está condenado al olvido.

Si trasladamos estas ideas a nuestro mundo de la cultura y de los museos, aquellas entidades que no están presentes de manera continuada en los medios de comunicación están en el camino de convertirse en rincones de meditación y eremitas.

Esta afirmación tan tajante puede –y debe– ser discutida, pero no es controvertible. Y además se puede sostener desde los principios de la economía. Vivimos, al menos en los países desarrollados, en la sociedad de la sobreabundancia en la que si algo la caracteriza es que hay más opciones de las necesarias en todas y cada una de las categorías o productos que podamos concebir. Al año se editan en España decenas de miles de libros, de los cuales solo unos pocos consiguen una tirada de más de mil ejemplares. Las sucesivas ediciones son cada vez menos numerosas y la duración de los títulos en las librerías es cada vez más corta.

Hay cada vez más productos diferentes en los lineales, las empresas de consumo innovan y lanzan versiones con y sin, *light* y para celíacos, *zero* y sin alcohol. Al doble efecto, le sigue el triple efecto y a este el efecto brillo. Porciones familiares, individuales, dúo... opciones, variedad, consumo. Así funciona nuestra sociedad de consumo, todos los años, todos los días y, sin embargo, ocho de cada diez productos nuevos fracasan porque el consumidor los ignora.

Las cadenas de televisión se esfuerzan en nuevos formatos, nuevos lanzamientos, todos muy publicitados para comprobar que solo tres de cada diez consiguen superar la primera temporada y muchos, ni eso.

¿Qué demuestra todo lo anterior? Que quien tiene la sartén por el mango es la demanda, no la oferta. No se trata tanto de saber qué posibilidades existen de hacer o poner algo en marcha, sino cuáles de estas opciones tienen probabilidades de lograr la aceptación de los consumidores. Llevando la idea al terreno de la comunicación, que de eso estamos hablando, lo relevante no es abrir una página web o un blog, sino que alguien lo consulte. En resumen, hablar es fácil, lo difícil es que alguien te escuche.

Llevar esto al mundo del arte puede que no sea muy ortodoxo desde el punto de vista cultural, pero no hacerlo supone negar a los ciudadanos el derecho a elegir qué hacer con su tiempo, a negarles la libertad. Son ellos quienes deciden cuándo una exposición, cuándo un museo, tiene éxito, porque el éxito es ser relevante y necesario en una sociedad de ofertas infinitas y tiempo disponible limitado. «Hay gentes que sienten una repugnante y hermética admiración hacia todo lo que parece un triunfo, y un desdén bellaco hacia lo que por el momento toma el aire de una cosa vencida», en palabras de Ortega y Gasset.

La crítica fácil, o el escudo, frente a la afirmación anterior sería decir que la audiencia no puede justificar todo. Que calidad no es igual que cantidad, ya lo sabemos. Y que tiene que haber propuestas minoritarias porque introducen diversidad y recogen mejor la pluralidad de una sociedad diversa, también. Como también sabemos que no es la mejor exposición o la más necesaria la que más público atrae. El reto es entender que las propuestas minoritarias están igualmente sometidas a la fuerza de la demanda y no de la oferta.

Ya sabemos que no podemos pedir a una sala de teatro clandestino la misma audiencia que a un estreno en el Teatro Real. Ese no será el indicador de su éxito o fracaso. Esto lo mediremos en relación a otras ofertas similares ofrecidas en salas minoritarias.

Los mecanismos de selección natural y de supervivencia que apuntó Darwin responden a los mismos parámetros hablemos de estorninos, iguanas o leones marinos. Y otro tanto sucede en el devenir de las instituciones culturales.

Todos los museos compiten con el resto de los museos, de la misma manera que todos los cantantes compiten con todos los cantantes por encabezar las listas de éxitos, o los autores de teatro con el resto de sus compañeros de gremio. No es necesario profundizar en esta idea. Se podría incluso acotar su alcance y diferenciar dentro de estas generalizaciones entre categorías diferentes o subgrupos más específicos. Pero eso no altera la mecánica competitiva en la que se ancla la realidad.

Al igual que en el ciclismo existe una clasificación general y, luego, la de la montaña, la de las metas volantes, la de la regularidad y otras muchas, en

los rankings referidos al Libro, por ejemplo, se referencia el listado total de ventas, la categoría de ficción, la de poesía, la de literatura juvenil, traducción y muchas otras.

Y puede que sea este el punto en el que el museo conecta de manera más explícita con las reglas del marketing, debido a su nueva situación en el mundo actual, resumida de la siguiente manera por Frances Morris, directora de la Tate Modern: «Lo que ha cambiado significativamente es que la autoridad del museo ya no es inobjetable. Hemos pasado a tener que ganarnos el liderazgo. Ahora competimos con una enorme gama de espacios públicos y privados que ocupan las vidas de la gente fuera de sus rutinas laborales». En nuestra época, las personas necesitan recibir un incentivo que les lleve a franquear la puerta del museo.

¿Significa esto que debemos aceptar la mercantilización de la cultura, de las instituciones y de sus obras? Ello pertenece al ámbito de opinión del lector; pero lo que no podemos negar es que las realidades humanas se jerarquizan de manera inexorable y que el debate no es ese, sino decidir en qué categoría queremos jugar como museo y cómo podemos aspirar al éxito.

Para completar el escenario, debemos profundizar en el análisis del «todo compite con todo», aun a riesgo de pisar la línea continua de la heterodoxia cultural: una exposición o cualquier otra actividad en un museo compiten en el mercado de las opciones de ocio no solo con aquellas alternativas evidentes, sino con todo lo que en términos de tiempo o disponibilidad económica representa una alternativa. Recuperamos un ejemplo clásico de los manuales de marketing: si un joven está en el inicio de una calle céntrica y comercial un sábado por la tarde, tiene 10 euros en el bolsillo y cuatro horas por delante antes de volver a casa, todo lo que pueda adquirir con ese dinero, en lo que pueda invertir ese tiempo y encontrar en esa calle es competidor.

Un refresco solo compite con otro refresco si ya está decidido a beberse uno y duda entre las marcas, pero antes ha competido con una camisa, un libro, una funda para el móvil o una película en el cine.

Una exposición de Giacometti en el Prado «compite», en términos de atención, con las que pueda haber en el Museo Thyssen o en el Museo Reina Sofía. Y también con la que exista en el Museo Arqueológico Nacional sobre los íberos o en el Museo del Traje. Pero también con un musical como *Billy Elliot* o el longevo *Rey León* o con una exhibición de las máquinas ideadas por Leonardo Da Vinci comisariada por un presentador de televisión tremendamente popular. O con una película de estreno o incluso con un partido de la Champions.

Y si hablamos de que no hay barreras entre los géneros, mucho menos las hay entre las fronteras. Cuando en un estudio/encuesta reciente un instituto de opinión invitaba a los consultados –elegidos aleatoriamente en una muestra representativa y no profesional– a mencionar un museo, en España ese era el Prado. Pero, además de los otros grandes museos madrileños, en las respuestas

siempre aparecía el Louvre, lo que habla de la potencia de marca, o la credibilidad construida por esta institución.

No se pretende poner en jerarquía, ni para bien ni para mal, esta relación de instituciones y posibilidades o las muchas que se te puedan estar ocurriendo ahora, lector. El empeño es construir el andamiaje necesario para entender cuál es la función de la comunicación en una institución cultural que aspire a llegar al mayor número posible de ciudadanos.

La batalla siempre está en lograr ser la primera opción, lo que en términos de marketing se denomina *top of mind*, aquello que primero viene a la cabeza cuando alguien valora una posibilidad de cualquier tipo y prioriza sobre las demás opciones. Y no hay posibilidad de llegar a esa cumbre sin comunicación.

Recuperando brevemente lo expuesto, podemos decir que no hay museo que exista –o sobreviva, porque los museos también mueren– sin público; que el ciudadano tiene innumerables opciones de distracción y que entre estas se abre –incluso si no lo desea– una competencia por captar una atención cada día más escasa.

Añadamos a esto que lo virtual se ha sumado a la carrera por secuestrar el tiempo de las personas. La puerta a un universo infinito de opciones de entretenimiento que llevamos en el bolsillo es también una vía por la que el ciudadano –no digamos ya los más jóvenes– puede huir cuando lo que tiene delante no le gusta o le aburre. En sentido inverso, es necesario desarrollar estrategias de comunicación para que esa «puerta de salida» de la atención pueda convertirse en una «puerta de entrada» y sea capaz de atraer, desde lo virtual, visitantes al mundo real.

¿Deben tener los museos una estrategia de comunicación? Si alguien considera que no, está equivocado. Y además viviría ajeno a las tendencias de gestión de las principales instituciones culturales del mundo.

No hablamos de anunciar las exposiciones, diseñar catálogos, trabajar la señalética para que esta sea eficaz. Eso forma parte de la actividad diaria de una institución museística y por supuesto debe hacerse, y hacerse bien. Pero en esa tarea, en ese ir transmitiendo lo que un museo hace, no hay comunicación, hay difusión, que es una cosa distinta.

Es importante recordar que la comunicación no es lo que uno dice, sino lo que uno hace. Y esta máxima es especialmente válida cuando hablamos del mundo de la cultura. Es la decisión de qué se programa, qué obras se prestan –o no– y en qué condiciones –o a cambio de qué–, la que está definiendo cuáles son los objetivos y horizontes del museo. Esto si nos referimos en exclusiva al terreno de las colecciones y su gestión.

Llevado al terreno de la empresa, una marca no será sostenible porque lo diga su presidente en rueda de prensa o porque haga una campaña de millonaria inversión en medios masivos. Lo será si toma decisiones que redunden

en una protección o defensa efectiva del medio ambiente: utilización neutra de recursos hídricos, eliminación de peso en sus envases, utilización exclusiva de vehículos eléctricos en su sistema de reparto, y todas aquellas otras que puedas estar pensando. Una vez decidida la medida concreta, habrá de pensar cómo se comunica para lograr la mayor visibilidad e impacto, pero lo más complicado es el paso anterior.

La labor de la Comunicación, con mayúsculas, es ser parte activa de la vida del museo en todos los órdenes o, para emplear un símil museológico, «comisariar» la propia institución a la que sirve.

Desarrollemos esta analogía. Todos los lectores de esta publicación conocen el sentido, significado y función que tiene un «comisario» en una exposición, así que no será necesario extenderse en la relevancia de su función o en aspectos concretos de la misma. Conviene dirigirse a la esencia: comisariar una exposición significa dotar de sentido, estructura y trascendencia a un conjunto de obras de uno o varios autores para construir un mensaje que aporte algo relevante.

Hay, por supuesto, distintas modalidades y escalas, e incluso podemos llegar a pensar en una muestra de una sola obra, tal y como planteaba Umberto Eco, donde la función del comisario es dotarla de una coral de elementos que ayuden a entenderla mejor o contextualizarla. Habrá exposiciones de sentido histórico, artístico, antropológico..., pero en todas estas actividades el comisario es quien dota de sentido aquello que se quiere exhibir.

Nadie diría que una exposición es una mera acumulación de objetos y, si alguien lo hace, será como crítica a la misma. Hay de fondo un trabajo de selección, relación, discurso y otros muchos factores, todos ellos de enorme carga intelectual, que hacen que el comisario asuma con plena capacidad un papel similar al de un director de cine. Incluso, aunque se rodee de los mejores profesionales –y en esa selección ya hay una primera muestra de estilo–, él es el responsable de todo lo que nazca de esa exposición.

El papel del director del Área de Comunicación es similar, solo que su ámbito de acción es la propia institución. Ello no implica la osadía de reclamar para estas áreas el comisariado global de las exposiciones. Un equipo de Comunicación tiene como misión pensar y diseñar las acciones necesarias para transmitir los valores que el museo reclama como propios o diferenciadores. Y esas actividades afectan a todas las facetas de la institución menos a las exposiciones.

Puede pensarse que el párrafo anterior tiene una voluntad tramposa de colocar a la comunicación en el centro de decisiones de una institución cultural. Efectivamente es así.

Pero no se trata de que los profesionales de este área decidan si es más apropiada una exposición antológica de Rembrandt y Velázquez o una de Bartolomé Bermejo. O si Lorenzo Lotto merece tener por fin un espacio de honor en

la agenda de una gran pinacoteca o sería preferible, en cambio, recuperar las esencias con una gran muestra de la vida intelectual y artística, del impacto total, que una institución como el Museo del Prado ha tenido en sus 200 años de historia. Para eso ya están la Dirección y el equipo de profesionales del arte que lo acompañan.

En el Área de Comunicación se trabaja para conseguir la mayor trascendencia, visibilidad o impacto, sin que sea necesario albergar una opinión previa al respecto de qué es lo más conveniente o interesante. Aquí se trata de poner a trabajar la máquina de contactos, considerar cuáles son los formatos para obtener el mayor impacto y gestionar el día a día de las necesidades periodísticas que, siempre, son «urgentes» y «prioritarias» –o al menos así lo entiende cada uno de los profesionales de la información–.

También, por supuesto, tener toda la documentación y formación necesaria para trasladar los mensajes y facilitar los materiales –reproducciones, fotos, nota de prensa y cuanto sea menester–. Aquí convendría recordar que existe una especie de ley de hierro de la comunicación que dice que a mejor y más digerible material facilitado a la prensa –también a la *online* y audiovisual–, mayor cobertura se obtiene. Esta sentencia no exige una gran explicación, pero conviene, de vez en cuando, recordar lo obvio.

Igualmente, para evitar suspicacias y posibles recelos profesionales en lo relativo al papel de la comunicación volveremos a utilizar alguna analogía que sirva de muleta. Nadie del Área de Comunicación le dice a Rafael Nadal cómo jugar, ni a un entrenador de cualquier deporte a quién debe incluir en el equipo titular o no. Estos son asuntos reservados para los profesionales de la materia, para los entrenadores. Sobre las decisiones tomadas, los equipos de Comunicación trabajarán para que llegue a los medios informativos o a las redes sociales de la más beneficiosa de las maneras o quizá para que no trascienda de ninguna manera; visto de otra forma, no se meterán en la cocina, servirán los platos con el mayor esmero, pero no decidirán ni el menú, ni su elaboración.

Pero donde la Comunicación cobra todo su sentido es, precisamente, en todas las áreas que no forman parte de lo que es el centro de actuación, el eje de gravedad o el *core business* de la institución cultural de la que hablemos, en este caso, un museo.

¿Es entonces más importante lo circunstancial o lo adyacente más relevante que la razón de ser de un actor cultural? Dejémoslo entonces en una respuesta contundente: sí.

¿Cómo es esto posible? Sencillo. Tiene una doble explicación, pero en las dos vertientes atañe a la perspectiva con la que se deben enfocar estos asuntos de la comunicación: que un museo haga exposiciones es lo lógico para el conjunto de la población, especialmente para todos aquellos que no tienen un interés directo o no son profesionales –o devotos extremos– de este sector.

Al 99% de la población no le dice nada la frase: «este museo hace una exposición». O, si queremos ser más precisos, no le dice nada porque la función expositiva es consustancial a la propia definición de museo. El extremo del funcionamiento de este ejemplo derivaría en la frase infantil «el gato maúlla», o «el cirujano opera». Para eso está, o, al menos, así responderíamos todos los que no nos dedicamos a la medicina quirúrgica.

Si el cirujano del ejemplo llamase a su servicio de comunicación y les pidiera que trabajasen para que esa información fuera relevante, estos tendrían que acosarle a preguntas hasta encontrar una razón por la cual a alguien le pueda interesar que una persona que se dedica a ello realice una intervención.

Si continuamos con el ejemplo para que nos ayude a avanzar en nuestra explicación, el departamento de prensa del hospital preguntaría cuestiones del tipo: «¿Qué tiene de especial la técnica que has usado? ¿Quién es el paciente? ¿Es la primera vez que sucede en el mundo? ¿En España? ¿En Madrid? ¿En este hospital?». Como se intuye sin necesidad de estudios de periodismo, en la respuesta o en el rango geográfico que se mueva la novedad, estará el impacto que pueda lograrse.

Volvamos al museo, a cualquier museo o institución, y verás cómo la plantilla es la misma. Que en una institución museística se organicen exposiciones es lo que se presume y, cuando el comisario o el director llaman al Área de Comunicación, el juego de preguntas y respuestas es idéntico al del párrafo anterior.

Por eso, cuando ahora hablamos de exposiciones, todas son «antológicas», «suceden por primera vez», «reúnen piezas inéditas» o «es la mayor realizada hasta la fecha». Puede que el lector no haya sido consciente de este crecimiento de los epítetos y descripciones, pero cualquiera reparará ahora en que esto es así. Y, si sucede, es debido a que las instituciones y, por supuesto, la persona que ejerce el «comisariado» son conscientes de que captar el interés de los públicos exige un esfuerzo desaforado en la construcción –y materialización– del concepto artístico.

La necesidad de captar atención en una sociedad repleta de alternativas opera como un acelerador de la diferenciación de los proyectos, pero ello no trasciende fuera de los muros del huerto de los profesionales.

Para saltar ese muro, esa cuarta pared que separa cada uno de los nichos de actividad en una sociedad plural y atomizada, es necesario construir una identidad que haga que las acciones que se esperan de la institución entren en un nivel diferente. Y ese es el trabajo de la comunicación: decidir qué se hace, cómo se hace y con quién relacionar la institución en todos aquellos ámbitos donde no se espera.

Lógicamente, todas estas actuaciones no se deciden en solitario desde el Área de Comunicación, sino que deben responder a la estrategia global generada desde la Dirección correspondiente y a la propia esencia de la institución. No son iguales los planteamientos de una entidad pública que los de una privada; si tu orientación es elitista y exclusiva o, por el contrario, abierta a todos; si tu público son los investigadores o los colegios... pero la mecánica subyacente es idéntica, o casi.

La sociedad mediática ha fijado un estándar de comportamiento para las personas, empresas e instituciones que es muy similar, independientemente de quiénes sean y a qué se dediquen. Y este perfil, extendido a todos los sectores de actividad, responde al ideal que los ciudadanos esperamos encontrar en todo aquello que destaca. Si tuviéramos que optar por un término, elegiríamos «ejemplaridad», que viene a ser casi un imperativo kantiano que podemos declinar diciendo que los ciudadanos esperan de aquellos –personas e instituciones– que destacan que tengan un comportamiento que refleje los valores ideales de la sociedad en la que actúan.

Da igual que sea un presentador de televisión, un torero o un empresario; una corporación multinacional, una empresa familiar, un club deportivo o una gran institución cultural. Todos han de mostrar empatía, cercanía, solidaridad y compromiso, así como la excelencia en el campo de actividad que les ha situado en el pedestal.

Y es el conocimiento de este ideal, platónico podría decirse, y la necesidad de acercarse a él lo que rige las actividades del Área de Comunicación. Sabiendo cómo quieren percibir los ciudadanos a quien admiran y sabiendo cuáles son las palancas de actuación para conseguirlo, solo es necesario ponerse a ello.

Y ello explica por qué el Museo Nacional del Prado ha revestido sus muros con lonas que reproducen lienzos de obras maestras –aumentados hasta 120 veces en algunos casos–; también por qué el claustro acogió una cena para personas carentes de recursos la pasada Nochebuena –servida por voluntarios y empleados del Prado– o cómo fue posible que el mejor pianista del mundo aceptase actuar ante *Las meninas* en solitario –con 50.000 personas viéndolo en directo a través de Instagram–. Y en ese camino, entenderemos también cómo 42 obras del museo han construido el relato de los 42 kilómetros –y 195 metros– que constituyen un maratón han servido para llamar la atención sobre la urgencia en reaccionar al cambio climático, y tantas otras cosas.

En la línea argumental desarrollada en este artículo, que un profesional de la comunicación escriba un artículo sobre la comunicación no tiene demasiado valor: es lo que se espera de él cuando se le pide una colaboración.

Por eso concluimos con dos comentarios que deben ser tenidos muy en cuenta. Jugar a la comunicación no tiene vuelta atrás. Una vez que has trabajado para conseguir la notoriedad y has logrado tu objetivo, no puedes echarte atrás y volver al anonimato o refugiarte en él cuando las cosas vengán mal dadas. Luego, si decides que esta actividad te puede ayudar a conseguir los objetivos que buscas para tu institución, adelante. Pero con ese paso estás asumiendo una serie de compromisos ante la sociedad cuya atención has captado. Y esos compromisos no son reversibles, quede claro.

Y una última sentencia, mucho más importante que todo lo que has tenido la paciencia de leer hasta aquí. La comunicación solo tiene una materia prima posible: la verdad. Por eso el bicentenario del Museo Nacional del Prado está siendo un éxito.



Fig. 1. Vista del Museo Nacional del Prado. Proyecto Vestir el Prado. MNP AF-293099



Fig. 2. Concierto de Lang Lang, el 21 de marzo de 2019. MNP AF



Fig. 3. Presentación Open de Tennis 3 de mayo de 2019. MNP AF



Fig. 4. Campaña de sensibilización ante el cambio climático organizada por el Museo del Prado y WWF. MNP AF

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor ([1953] 2008). «Museo Valéry Proust». En *Obra completa*. Madrid : Akal, pp. 159-170. ISBN : 978-84-460-1674-8.
- AFINO GUÉNOVA, Eugenia (2013). «El neocatolicismo, la exhibición de figuras humanas y las capillas ardientes en el Museo del Prado». En Mínguez Castelló, Víctor (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder*. Castelló de la Plana : Universitat Jaume I.
- AFINO GUÉNOVA, Eugenia (2019). *El Prado, la cultura y el ocio (1819-1939)*. Madrid : Cátedra. ISBN : 978-84-376-3951-2.
- ÁGUEDA VILLAR, Mercedes (1982). «La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel». *Boletín del Museo del Prado*, III, t. 3, n.º 8, pp. 102-117.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (2006). «Influencia del Museo del Prado en el arte del siglo XIX». En CALVO SERRALLER, Francisco, y ZUGAZA, Miguel (eds.). *Enciclopedia del Museo del Prado*. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado y Tf Editores, t. IV, pp. 1306-1319. ISBN : 84-95452-42-1.
- ÁLVAREZ LOPERA, José (2009). *El Museo de la Trinidad. Historia, obras y documentos (1838-1872)*. Madrid : Museo Nacional del Prado. ISBN : 978-84-8480-172-6.
- ARBETETA MIRA, Letizia (2006). «De laca y oro : diez piezas extraviadas del *Tesoro del Del-fín*». *Boletín del Museo del Prado*, t. XXIX, n.º 42, pp. 32-38.
- ARGERICH, Isabel, y ARA, Judith (eds.) (2003). *Arte protegido : memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Información y Publicaciones. ISBN : 84-369-3700-7.
- ARROYO, Eduardo (2019). «La casa de los pintores». *Matador*, tomo «U», p. 11.

- BALDUQUE (2017). *Boletín Semestral de la Asociación de Archiveros de Extremadura*. Boletín Extraordinario IV Congreso de Archiveros de Extremadura «El futuro de la gestión documental». Diciembre, n.º 12.
- BARCIA Y PAVÓN, Ángel María (1906). *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. [S.l. : S.n.] (Madrid : Tip. de la Rev. de Arch. Bibl. y Museos).
- BARÓN, JAVIER, DOCAMPO, JAVIER, y MATILLA, JOSÉ MANUEL (2007). «Colección y Biblioteca Madrazo». *Museo Nacional del Prado. Memoria de Actividades 2006*. Madrid : Ministerio de Cultura, pp. 51-61.
- BASELGA, PILAR (2017). *Arte, profanación y magia negra*. Madrid : Editorial Manuscritos. ISBN-13 : 978-84-945931-8-5.
- BERNHARD, THOMAS ([1963] 2003). *Helada*. Madrid : Alianza Editorial. ISBN : 84-206-5593-7.
- BEROQUI, PEDRO (1933). *El Museo del Prado (notas para su historia)*. Vol. I. *El Museo Real (1819-1833)*. Madrid : Gráficas Marina.
- BOSCHINI, MARCO (1664). *Le minere della pittura*. Venecia : Appresso Francesco Nicolini.
- BRUQUETAS GALÁN, ROCÍO (2003). «La protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra : la acción de la Junta del Tesoro Artístico y su repercusión internacional». En ARGERICH, ISABEL, y ARA, JUDITH (eds.). *Arte protegido : memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 210-220. ISBN : 84-369-3700-7.
- BUCK, REBECCA A., y GILMORE, JEAN ALLMAN (2010). *MRM5 : Museum Registration Methods*. Washington DC : AAM Press. ISBN : 9781933253152.
- BURTON, PAUL J. (2011). *Friendship and Empire : Roman Diplomacy and Imperialism in the Middle Republic (353-146 BC)*. Cambridge : Cambridge University Pre. ISBN : 9780521190008.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, y ZUGAZA, MIGUEL (eds.) (2006). *Enciclopedia del Museo del Prado*. 6 vols. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado y Tf Editores. ISBN : 84-95452-38-3.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO (2015). «37 años visitando exposiciones de Alfonso Emilio Pérez Sánchez». En CALVO SERRALLER, FRANCISCO. *Introducciones al Museo del Prado*. Madrid : Fundación Amigos del Museo del Prado. ISBN : 978-84-15434-13-9.
- CARAYANNIS, ELIAS G., BAST, GERALD, y CAMPBELL, DAVID F. J. (2018). «Conclusion : The Museum of the Future and the Future of Museums». En BAST, GERALD, CARAYANNIS, ELIAS G. y CAMPBELL, DAVID F. J. (eds.). *The Future of Museums. Arts, Research, Innovation and Society*. Nueva York : Springer International Publishing. ISBN : 978-3-319-93955-1.
- CARIDE VARALLA, ISABEL (1993). *Las meninas viajeras* [libro de documentación]. Madrid : Ministerio de Cultura y Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo Nacional del Prado.
- CARRETERO PÉREZ, ANDRÉS (2008). «Documentación y registro de bienes culturales en los Museos de la Administración del Estado». En *Actas de la V Conferencia Europea de*

- Registros de Museos*. Celebrada en Madrid el 13-14 de noviembre de 2006. Madrid : Armice, pp. 41-45. ISBN : 13-978-84-8181-498-9.
- CASE, Mary (1988). *Registrar on Record. Essays on Museum Collections Management* [1947]. Washington : Registrars Committee of the American Association of Museums. ISBN : 978-1-933253-15-2.
- CAVIA, Mariano de (1891). «*La catástrofe de anoche : España está de luto. Incendio en el Museo de Pinturas*», *El Liberal*, 25 de noviembre de 1891.
- CERVANTES, Miguel de ([1613] 2013). *Novelas ejemplares*. Madrid : Akal. ISBN : 9788446037712.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando (1983). «En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila». *Boletín del Museo del Prado*, enero-abril, t. IV, n.º 10, pp. 7-35.
- DARÍO, Rubén ([1899] 1994). «La fiesta de Velázquez». En PORTÚS, Javier (comp.). *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*. Madrid : Museo del Prado, pp. 279-280. ISBN : 13-9788487317309.
- DÁVILA BUITRÓN, Carmen (2018). *150 años de conservación y restauración en el Museo Arqueológico Nacional. Una historia imprescindible recuperada*. Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en Internet : <http://www.man.es/man/dms/man/estudio/publicaciones/conservacion/2018-Conservacion-restauracion-MAN-r.pdf> [fecha de acceso 27 de febrero de 2019].
- DE AMICIS, Edmundo ([1880] 1994). «España. Viaje durante el reinado de don Amadeo I». En PORTÚS, Javier (comp.). *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*. Madrid : Museo del Prado, pp. 272-273. ISBN : 13-9788487317309.
- DÍAZ FRANCÉS, Maite (2016). *J. Laurent 1816-1886 : Un fotógrafo entre el negocio y el arte*. [Madrid] : Secretaría General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones. ISBN : 978-84-8181-643-3.
- DÍEZ, José Luis (1994). *Federico de Madrazo. Epistolario*. Madrid : Museo del Prado. ISBN : 84-87317-36-7.
- DÍEZ, José Luis (1998). *José de Madrazo. Epistolario*. Santander : Fundación Marcelino Botín. ISBN : 84-87678-70-X.
- DOCAMPO, Javier (2007). «La biblioteca de José de Madrazo». *Boletín del Museo del Prado*, t. XXV, n.º 43, pp. 97-123.
- DOCAMPO, Javier (2010). «El fondo antiguo de la Biblioteca del Museo Nacional del Prado : la formación de una colección». En *Bibliotheca Artis : tesoros de la Biblioteca del Museo del Prado* [cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado, pp. 11-21.
- DOCAMPO, Javier, y MARTÍN BRAVO, Ana María (2009). «El Área de Biblioteca, Archivo y Documentación del Museo Nacional del Prado : Hacia una integración de procesos y servicios». En *XI Jornadas de Gestión de la Información. Servicios polivalentes, confluencia entre profesionales de archivo, biblioteca y documentación*. SEDIC, pp. 53-65.
- DODERO BROULLÓN, Francisco (2017). «Albalá 7 : Nuevas soluciones para el Archivo Actual». *Boletín Balduque*, 2º semestre, n.º 12, pp. 101-104.
- DOMÍNGUEZ DÍAZ, Rosalía (1990). «Legislación sobre el acceso del público a los museos», *Boletín de Anabad*, n.º 2-3, pp. 189-198.

- DUDLEY, Dorothy H., y BEZOLD, Irma (2010). *Museum Registrations Methods* [1958]. 5ª ed. Washington DC : AAM Press. ISBN : 9781258397180.
- EUSEBI, Luis (1828). *Noticia de los cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey nuestro señor, sito en el Prado de esta corte*. Madrid : por la hija de Francisco Martínez Dávila.
- FALOMIR, Miguel (com.) (2000). *Una obra maestra restaurada. El lavatorio de Jacopo Tintoretto*. Madrid : Museo Nacional del Prado. ISBN : 84-87317-93-6.
- FALOMIR, Miguel (com.) (2007). *Tintoretto* [cat. exp.]. Madrid : Museo Nacional del Prado.
- FALOMIR, Miguel, y GONZÁLEZ MOZO, Ana (2017). «Jacopo Tintoretto 1540-1548, Proiezione Spaziale e Costruzione Figurativa». En CASSEGRAIN, Guillaume, *et al.* (ed.). *La giovinezza di Tintoretto*. Venecia : Lineadacqua Edizioni, Fondazione Giorgio Cini, pp. 30-41.
- FORD, Richard (1845). *A Hand-Book for Travellers in Spain*. Londres : John Murray.
- FRUTOS GONZÁLEZ, Ester de (2006). «Actividades para niños y familias en el Museo Nacional del Prado : el Área de Educación (2003-2005)», *Mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Cultural Andaluz*, 2006, n.º 6, pp. 70-73.
- FRUTOS GONZÁLEZ, Ester de (2008). «Alicia Quintana, Jefa del Servicio de Educación del Museo Nacional del Prado desde 1983 hasta 2007». En *Actas 15 Jornadas Estatales de los Departamentos de Educación y Acción Cultural*. A Coruña : Asociación de Amigos do Museo de Belas Artes da Coruña, pp. 375-376. ISBN-13 978-84-613-3692-0.
- FRUTOS GONZÁLEZ, Ester de, y SÁNCHEZ TORIJA, Beatriz (eds.) (2016). *Actas 18 DEAC. Jornadas de Museos. Puentes*. Madrid : Museo del Prado. Disponible en Internet : <https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/deac/actas-18-DEAC.pdf> [fecha de acceso 7 de enero de 2019].
- GARCÍA BASCÓN, Antonio José (2017). *La conferencia de Madrid de 1934 sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*. Tesis doctoral Universidad de Granada. Disponible en Internet : <http://digibug.ugr.es/handle/10481/48234> [fecha de acceso 27 de abril de 2019].
- GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, Antonio (2002). *Historia Jurídica del Museo del Prado (1819-1969)*. Tesis doctoral, Madrid : Universidad Complutense.
- GARCÍA-MONTÓN GONZÁLEZ, Patricia (2014). «Entre Florencia y Lisboa. El Museo del Prado, política de préstamos y revalorización del Seicento (1922-1940)». *Ars Longa*, 23, pp. 239-252.
- GARÍN LLOMBAR, Felipe Vicente, *et al.* (1980). *Una experiencia pedagógica. La exposición 'El niño y el Museo'*. Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Ministerio de Cultura. ISBN : 84-7483.143-1.
- GAYA, Ramón (2003). «Mi experiencia en las misiones pedagógicas (1931-1936) con el Museo del Prado de viaje por España». En *Val de Omar y las Misiones Pedagógicas*. Madrid : Dirección de Proyectos e Iniciativas Culturales y Amigos de la Residencia de Estudiantes. ISBN : 84-95078-14-7.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1954). «Notas al catálogo del Museo del Prado (El Prado disperso e inédito)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte-Arqueología-Historia*, t. LVIII, Madrid : Blass, S.A., pp. 101-142.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1969). *Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León : Editorial Everest.
- GIMENO FUNGAIRIÑO, Eduardo, *et al.* (2007). «Cimentación y estructura de la zona del Claustro». *Revista de Obras Públicas*, octubre, n.º 3.481, pp. 22-41.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel (2015). «La casa del fuego». En VV.AA. *Museografías*. Madrid : Empty. ISBN : 978-84-941270-8-3.
- GONZÁLEZ MOZO, Ana (2009). «El concepto de dibujo en Jacopo Tintoretto. Análisis de los recursos técnicos utilizados en algunos cuadros del Museo Nacional del Prado». En *Jacopo Tintoretto : actas del congreso internacional Jacopo Tintoretto*. Edición a cargo de Miguel Falomir. Madrid : Museo Nacional del Prado, pp. 165-177. ISBN : 13-9788484801719.
- GONZÁLEZ MOZO, Ana (2013). «Disegno e rappresentazione nei quadri di Jacopo Tintoretto del Museo del Prado». En *La crocifissione di Tintoretto : l' intervento sul dipinto dei Musei Civici di Padova*. Atti della giornata di studi. A cura di Sara Abram. Centro Conservazione e Restauro La Venaria Reale. Turín : Editris, pp. 77-79 y 115-122. ISBN : 978-88-89853-37-5.
- GONZÁLEZ MOZO, Ana (2020). *Arte y ciencia en el Museo del Prado, 1930-1960*. Madrid : Museo del Prado, [en prensa].
- GRZYWACZ, Cecily (2006). *Monitoring for Gaseous Pollutants in Museum Environments. Tools for Conservation*. The Getty Conservation Institute. Disponible en Internet : https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/monitoring.pdf [fecha de acceso 25 de mayo de 2019].
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana, y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (eds.) (2017). *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado. [1] Cartas de Mariano Fortuny, Cecilia, Ricardo, Raimundo e Isabel de Madrazo*. Madrid : Fundación María Cristina Masaveu y Museo del Prado. ISBN : 978-84-8480-376-8.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana (2008). *Historia del Museo de Arte Moderno, 1898-1971*. Madrid : Museo Nacional del Prado, 2018. ISBN : 978-84-8480-512-0.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2008). «Los depósitos de obras de arte del Museo Nacional del Prado. Valoración del Modelo de gestión». *RdM. Revista de Museología*, n.º 42, pp. 11-18.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, *et al.* (2009). «La aplicación de las nuevas tecnologías de gestión y consulta documental en el Museo del Prado durante el plan 2005-2008». *RdM. Revista de Museología*, n.º 45, pp. 22-32.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (2012). «Evolución y desarrollo de la Documentación del Archivo del Museo Nacional del Prado». *Boletín ANABAD*, enero-marzo, LXII (1), pp. 161-183. ISSN : 0210-4164.
- HÉNAUT, Léonie (2011). «Capacités d'observation et dynamiques des groupes professionnels. La conservation des oeuvres de musées». *Revue Française de Sociologie*, vol. LII, n.º 1, pp. 71-101.
- INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS (1990). *Museo del Prado. La Colección Real*, t. I. Madrid : Espasa Calpe. ISBN : 84-239-4.311-9.

- INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS (1991). *Museo del Prado. El Museo de la Trinidad*, t. II. Madrid : Espasa Calpe. ISBN : 84-239-4312-7.
- INVENTARIO GENERAL DE PINTURAS (1996). *Museo del Prado. Nuevas adquisiciones*, t. III. Madrid : Espasa Calpe. ISBN : 84-87317-54-5.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M^a Dolores (2018). «El valor de las colecciones del Museo del Prado. Fragmentos para otra historia desde consideraciones políticas». En *Museo del Prado. 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid : Museo del Prado. ISBN : 978-84-8480-516-8.
- LEWIS, Mis (2017). *Behind the Scenes in the Registrar Department*. 23.01.2017. Disponible en Internet : <https://hammer.uvla.edu/blog/2017/01/behind-the-scenes-in-the-registrar-department/> [fecha de acceso 25 de abril de 2019].
- LÓPEZ LÓPEZ, César (2007). «Obras de ampliación del Museo Nacional del Prado en el área en torno al Claustro de los Jerónimos». *Revista Museos.es*, n.º 3, pp. 32-39.
- MADRAZO, Mariano de (1945). *Historia del Museo del Prado 1818-1868*. Madrid : C. Bermejo Impresor.
- MARTÍN BRAVO, Ana María (2015a). «La Gestión de la información en el Museo del Prado». En Elena ROSERAS CARCEDO (coord.). *Liderazgo de los servicios de información en el siglo XXI : VII Encuentros de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo*. Vitoria-Gasteiz : Artium. ISBN : 978-84-942226-8-9.
- MARTÍN BRAVO, Ana María (2015b). «La información, un recurso en alza. El futuro de la documentación en los museos», *Complutum*, 26 (2), pp. 157-163.
- MARTÍN BRAVO, Ana María, y PANTOJA, Javier (2014). «Integración de servicios documentales : el nuevo website del Museo del Prado». En *Segundas Jornadas sobre Bibliotecas de Museos : estrategias e innovación*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 96-103.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro (2019). *El Gabinete de descanso de Sus Majestades*. Madrid : Museo Nacional del Prado. ISBN : 978-84-8480-526-7.
- MATILLA, José Manuel, y PORTÚS, Javier (2004). *El grafoscopio : un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*. Madrid : Museo Nacional del Prado. ISBN : 84-8480-059-8.
- MILWAUKEE ART MUSEUM (2014). *Museum Inside Out : What does a registrar do?*, 03.09.2014. Disponible en Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=wUw-VWILF0Q> [fecha de acceso 26 de abril de 2019].
- MINDER, Raphael (2013). «Yuxtaposing History with the Fantastic». *New York Times*, 18 de diciembre de 2013.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (1998). *Juan de Villanueva*. Madrid : Akal. ISBN : 9788446007326.
- MOLEÓN GAVILANES, Pedro (2011). *El Museo del Prado. Biografía del edificio*. Madrid : Museo Nacional del Prado. ISBN : 9788484802273.
- MONEO, Rafael (2007). «Notas sobre la Ampliación del Museo del Prado». *Revista de Obras Públicas*, octubre, n.º 3.481, pp. 7-21.
- MOYANO, Neus (2008). «Registros de museos». En *Actas de la V Conferencia Europea de Registros de Museos*. Celebrada en Madrid el 13-14 de noviembre de 2006. Madrid : Armice, pp. 46-48. ISBN : 13-978-84-8181-498-9.

- MULINAS, Cristina (2008). «Registros de museos». En *Actas de la V Conferencia Europea de Registros de Museos*. Celebrada en Madrid el 13-14 de noviembre de 2006. Madrid : Armice, pp. 39-40. ISBN : 13-978-84-8181-498-9.
- MUNTIÓN HERNÁEZ, Carlos (2018). «El Patronato de las Misiones Pedagógicas : La Institución que llevó la cultura a los pueblos», *Piedra de rayo*, septiembre, n.º 51, pp. 9-25.
- ORIHUELA MAESO, Mercedes (2019). «Prado Disperso. Epílogo», *Boletín del Museo del Prado* [pendiente de publicación].
- ORTEGA, Felipe, y RODRÍGUEZ, Joaquín (2011). *El potlatch digital. Wikipedia y el triunfo del procomún y el conocimiento compartido*. Madrid : Cátedra. ISBN : 13-978-8437628837.
- ORTEGA Y GASSET, José (1959). *Velázquez*. Madrid : Revista de Occidente.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel (1883-1884). *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid : Imprenta de Moreno y Rojas, 2 vols.
- PALAIS DES BEAUX-ARTS DE BRUXELLES (2014). *Teaser The Garden of Love*. 19.09.2014. Disponible en Internet : <https://www.youtube.com/watch?v=XXLpHDlqigI> [fecha de acceso 26 de abril de 2019].
- PANCORBO LA BLANCA, Alberto (2016). *Historia de la Fundación Amigos del Museo del Prado 1980-2015*. Tesis Doctoral, defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2016 y dirigida por Francisco Calvo Serraller. Disponible en Internet : <https://eprints.ucm.es/39552/1/T37853.pdf> [fecha de acceso 23 de julio de 2019].
- PANTORBA, Bernardino de (1980). *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid : Gráficas Nebrija.
- PEDERSOLI, J. L. et al. (2016). *A Guide to risk management of Cultural Heritage* [en línea]. CCI and ICCROM (ed). Disponible en Internet : https://www.iccrom.org/sites/default/files/2017-12/risk_management_guide_english_web.pdf [fecha de acceso 12 de diciembre de 2018].
- PÉREZ GALLARDO, Helena (2016). «Itinerario histórico por la biblioteca fotográfica de la firma Laurent&Cía. (1850-1900)», *Anales de Historia del Arte*, n.º 26, pp. 211-228.
- PÉREZ GALLARDO, Helena (2002). «La fotografía comercial y el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 20, n.º 38, pp. 129-148.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1977). *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Madrid : Fundación Juan March. ISBN : 84-7075-033-X.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1999). «El Museo del Prado, veinte años después». En *Leciones sobre el Museo del Prado*. Madrid : Fundación Juan March. DL : M. 2.067/1999.
- PITA ANDRADE, José Manuel (1980). «Presentación», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 1, n.º 1, pp. 5-11.
- PORTÚS, Javier (comp.) (1994). *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*. Madrid : Museo del Prado. ISBN : 13-9788487317309.
- PORTÚS, Javier (2018). *Museo del Prado 1819-2019. Un lugar de memoria*. Madrid : Museo del Prado. ISBN : 978-84-848-0516-8.
- REGISTRARS COMMITTEE OF AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS (1984). *Code of Ethics for Registrars*. Publicado como Apéndice en 1984 y asumido por el Comité el 11 de junio de

1984. Disponible en Internet : https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:ZPK6XoR_kmsJ:https://cluster28-files.instructure.com/courses/1875~4166/files/1875~947181/course%2520files/Handouts/Registrars%2520code%2520of%2520ethics.pdf%3Fdownload_frd%3D1%26sf_verifier%3D%26ts%3D%26user_id%3D%26verifier%3DkimCAkJBvfaGn3HGYHtL3D5WjMNVVyetD9ayc00-B+&cd=2&hl=es&ct=clnk&gl=es [fecha de acceso 30 de abril de 2019].
- REUBEN HOLO, Selma (2002). *Más allá del Prado : Museos e identidad en la España democrática*. Madrid : Ediciones Akal. ISBN : 13-9788446015291.
- RIDOLFI, Carlo (1914). *Le Maraviglie Dell'Arte. Le Vite Degli Illustri Pittori Veneti e Dello Stato*, vol. I. Berlín : G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
- RODRÍGUEZ DE LECEA, Teresa, LAPORTA, Francisco, y RUIZ MIGUEL, Alfonso (1985). *La Institución Libre de Enseñanza*. Madrid : Cuadernos Historia 16. ISBN : 84-85229-77-0.
- RODRÍGUEZ-ORTEGA, Nuria (2009-10). «La cultura histórico-artística y la Historia del Arte en la sociedad digital. Una reflexión crítica sobre los modos de hacer Historia del Arte en un nuevo contexto», *Museo y Territorio*, 2-3, pp. 9-26.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (1999). «La fotografía en las colecciones reales : fondo fotográfico del Archivo General de Palacio». En *La fotografía en las colecciones reales*. Madrid : Patrimonio Nacional; Barcelona : Fundación La Caixa. ISBN : 84-7120-245-X.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia (2000). «Velázquez fotografiado : primeros 'enfoques'». En *Velázquez en blanco y negro*. Madrid : Museo del Prado, pp. 123-144. ISBN : 84-87317-89-8.
- SAAVEDRA ARIAS, Rebeca (2017). *Destruir y proteger : el patrimonio histórico artístico durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Santander : Ediciones Universidad de Cantabria. ISBN : 978-84-8102-794-5.
- SANZ, Estrella (2004-2005). *Los copistas del Museo del Prado*. Madrid : Curso Doctorado. Programa de Conservación y Restauración del Patrimonio Histórico-Artístico.
- SERRANO JIMÉNEZ, Margaret (2016). «Las meninas viajeras como proyecto educativo : uno de los proyectos pioneros en España». En *Actas 18 DEAC. Jornadas de Museos. Puentes*. Madrid : Museo del Prado, pp. 204-214. Disponible en Internet : <https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/deac/actas-18-DEAC.pdf> [fecha de acceso 7 de agosto de 2019].
- SMITH, Rupert (2007). *The British Museum. Behind the Scenes at the British Museum*. Londres : BBC Books y Ebury Publishing. ISBN : 9780563539131.
- SORIANO, Rodrigo ([1921] 1994). «Darío de Regoyos. Historia de una rebeldía». En PORTÚS, Javier (comp.). *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*. Madrid : Museo del Prado, p. 286. ISBN : 13-9788487317309.
- UK REGISTRARS GROUP (2015). *A Day in the Life of a UK Registrar. Aisha Burtenshaw*. Disponible en Internet : <http://ukregistrarsgroup.blogspot.com/2015/10/a-day-in-life-of-uk-registrar.html> [fecha de acceso 25 de abril de 2019].
- VASSAL, Hélène, y DAYNES-DIALLO, Sophie (2016). «From Functions to Profession : The Emergence and Rise of Registrar Professions in Europe», *Museum International*, n.º 269-270, pp. 59-70. ISSN : 1350-0775.
- VELA, Concha (1984). «El 'Departamento de Registro' del Museo de Arte Moderno de

- Nueva York : la importancia del 'Departamento de Registro' como base de la organización de los museos», *ANABAD*, XXXIV, 2-4, pp. 239-262.
- VIARDOT, Louis (1835). *Études sur l'histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des Beaux-Arts en Espagne*. París : Paulin, Libraire-Éditeur.
- VIARDOT, Louis (1852). *Musées d'Espagne, guide et memento de l'artiste et du voyageur*. París : Chez Paulin et le Chevalier.
- VOZMEDIANO, Elena (1991). «La vieja historia del Museo de Arte Moderno», *Espacio, tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. 4, pp. 377-391.
- VV.AA. (1979). *Investigación especial sobre una supuesta desaparición de piezas artísticas pertenecientes al Museo del Prado*. Capítulo VI. Apartado C. Memoria elevada al Gobierno de S.M. en la Solemne Apertura de los Tribunales el día 15 de septiembre de 1979 por el Fiscal General del Estado. Madrid : Editorial Reus, pp. 125-135.
- VV.AA. (1980). *Investigación especial sobre una supuesta desaparición de piezas artísticas pertenecientes al Museo del Prado*. Capítulo V. Apartado C. Memoria elevada al Gobierno de S.M. en la Solemne Apertura de los Tribunales el día 15 de septiembre de 1980 por el Fiscal General del Estado. Madrid : Editorial Reus, pp. 165-173.
- VV.AA. (1996). *Normalización documental de museos. Elementos para una aplicación informática de gestión museográfica*. Madrid : Ministerio de Educación y Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. ISBN : 84-8181-148-3.
- VV.AA. (1999). *Lecciones sobre el Museo del Prado*. Madrid : Fundación Juan March.
- VV.AA. (2008). *Actas de la V Conferencia Europea de Registros de Museos*. Celebrada en Madrid el 13-14 de noviembre de 2006. Madrid : Armice. ISBN : 13-978-84-8181-498-9.
- VV.AA. (2015). *Pinturas del siglo XIX en el Museo del Prado. Catálogo general*. Madrid : Museo Nacional del Prado.
- VV.AA. (2017). *Museo del Prado-Rafael Moneo 2007-2017*. Madrid : Museo del Prado. ISBN : 978-84-8480-412-3.
- VV.AA. (2018). *La España de Laurent (1856-1886) : Un paseo fotográfico por la Historia*. Madrid : Ministerio de Cultura. ISBN : 9788481817225.

Normas de presentación de originales para su publicación

1. Los trabajos deberán ser originales e inéditos y podrán ser elaborados por autores individuales o por equipos de investigación españoles o extranjeros, siendo su presentación en español.
2. No podrán presentarse trabajos que simultáneamente se hayan enviado para su publicación a otras revistas.
3. Se remitirán en formato electrónico (en disquete o CD-ROM) al domicilio del *Boletín de la ANABAD* y dirigidos a su Director/-a, quien dará acuse de su recepción a la dirección que se indique en los mismos. La dirección de envío es:

Boletín de la ANABAD

C/ Huertas, 37, bajo

28014 Madrid

Teléfono: 915 751 727

Fax. 915 781 615

Correo electrónico: anabad@anabad.org

4. Todos los originales irán acompañados de una hoja separada en la que se recogerán exclusivamente, los siguientes datos:
 - 4.1) El título del trabajo, en español y en inglés.
 - 4.2) El nombre y apellidos del autor o autores, indicando su categoría académica y/o profesional, y su lugar de trabajo.

- 4.3) La dirección para la correspondencia, que en el caso de ser más de un autor, deberá ser la del primer firmante del trabajo.
 - 4.4) La fecha de elaboración del trabajo.
 - 4.5) Las palabras clave (no más de cuatro) en español y en inglés.
 - 4.6) Un resumen del trabajo de un máximo de 10 líneas con espaciado simple, que deberá hacerse en español y en inglés. Este resumen deberá referirse al objeto y fines del trabajo, los antecedentes y el planteamiento, la metodología y las conclusiones generales.
5. Por lo que respecta al trabajo en sí, éste recogerá en la primera página el título, el autor o autores, su cargo y su lugar de trabajo, las palabras clave y un resumen, en español y en inglés. A continuación, en la misma primera página y a partir de ella se desarrollará todo el contenido del trabajo.
6. Para las copias en papel, se deberá tener en cuenta las siguientes normas sobre formato y estilo:
- 6.1) Los trabajos se enviarán en formato DIN A-4.
 - 6.2) El tipo de letra será Times New Roman a 12 puntos, a 1'5 de espaciado interlineal y con los cuatro márgenes no inferiores a 2'5 cm.
 - 6.3) Para las notas, referencias bibliográficas y citas, se seguirán las siguientes indicaciones:

Las Notas, Citas y Referencias Bibliográficas escritas **en papel** se redactarán conforme a la Norma española UNE 50104-1994: Referencias bibliográficas: contenido, forma y estructura. En *Asociación Española de Normalización y Certificación. Documentación*. Madrid: AENOR, 1997, p. 234-252. (Equivalente a la Norma Internacional ISO 690-1987). Al existir una norma en español, debemos adaptarnos a ella. Como la que está publicada actualmente lleva algunas imprecisiones, éstas fueron subsanadas en la publicación:

BORGÑOÑÓS MARTÍNEZ, M^a Dolores y CHAÍN NAVARRO, Celia. Correcciones y adaptación al español de la norma ISO 690-1987 (UNE 50104-1994) sobre referencias bibliográficas. *Boletín de la Anabad*. Vol. LI, n. 4 (2001), p. 137-149.

Las citas y referencias bibliográficas referentes a **documentos electrónicos** se redactarán conforme a *Excerpts from ISO 690-2 : Information and Documentation : Bibliographic References : Part 2 : Electronic documents or parts thereof* [en línea]. Disponible en el documento web: <http://www.nla-bnc.ca/iso/tc4sc9/standard/690-2e.htm>

1. Las **Notas**, deberán ir numeradas correlativamente mediante supraíndices y aparecerán referenciadas a pie de página de manera concisa (Autor/es, Título, página-página) precedidas de su número correspondiente. Estas notas, luego se redactarán completas en el apartado *Referencias Bibliográficas* al final del artículo, por orden alfabético.

2. Las **Citas** aparecerán en el texto incluyendo apellido del autor y año de publicación. Si el autor/es forman parte de la redacción del texto se indicarán así: Crane (1972) o Stieg (1981, p. 556); pero si no forman parte de la redacción del texto, se indicarán así: (Crane, 1972). Cuando coincida citado el mismo autor/es, pero con referencia diferente en el mismo año, se indicará, junto a la fecha, una letra minúscula (a, b, c, etc...), así (Crane, 1972a). Estas citas, luego se redactarán completas en el apartado *Referencias Bibliográficas* al final del artículo, por orden alfabético.
3. Las **Referencias Bibliográficas**, que así es como debe denominarse este apartado, irán a la terminación del artículo y en orden alfabético. Habrá que utilizar el lenguaje de cada idioma del que es originario el documento a referenciar, **tal como indica la norma** (uso de puntos o no entre iniciales; abreviaturas; meses del año, etc.). Abajo se indican ejemplos aclaratorios para su uso (la grafía que llevan es la aceptada).
7. Para las copias en disquetes y CD-ROM (que deberán ir según las indicaciones que se han hecho para el papel) se deberá utilizar el tratamiento de texto Microsoft Word 6.0. De existir tablas, gráficos o esquemas insertados en el texto, deberán ir en archivos separados, especificando el tipo de archivo. Se deberán utilizar fuentes Times New Roman, sin colores ni sombreados.

REGLAS PRÁCTICAS:

Signos de puntuación

Hay que fijarse muy bien en el uso de cursivas, negritas, signos de puntuación, espacios, etc...

- El punto (.) la coma (,) y el punto y coma (;) sólo llevan espacio detrás.
- Los dos puntos (:) llevan espacio delante y detrás, ya sea en el subtítulo, en los datos de publicación o en las notas. Siempre que pongamos dos puntos, les dejaremos espacio delante y detrás.
- Si en una referencia extranjera necesitamos poner una nota, ésta nota si irá en español, ya que se supone que la nota es aclaratoria y, por tanto, debe ir en nuestro idioma en este caso. Si el que hace la bibliografía es un inglés, por ejemplo, la nota irá en inglés.
- Si ponemos iniciales de un nombre hemos de tener en cuenta que lleva punto entre ellas, si se trata de más de una. Esto, en otro idioma puede no ocurrir (por ejemplo, en inglés), pero siempre pondremos punto entre iniciales si se trata de un autor en lengua española.
- Cuando en las revistas tenemos que poner el mes, éste se deberá poner desarrollado, aunque la norma contempla también que vaya abreviado. De todas formas, será conveniente indicarlo de la manera en la que vaya en la publicación.

- Advertimos también que las referencias se hacen en bloque, es decir, que no llevan tabulador alguno.

Abreviaturas de los meses del año.

(Utilícese expresamente esta grafía con sus letras mayúsculas o minúsculas y su punto al final, si lo precisa, tal como se indica):

Español: en feb. marzo. abr. mayo. jun. jul. ag. sept. oct. nov. dic.

Inglés: Jan. Feb. Mar. Apr. May. June. July. Aug. Sept. Oct. Nov. Dec.

Francés: janv. fébv. mars. avril. mai. juin. juil. août. sept. oct. nov. déc.

Alemán: Jan. Feb. März. Apr. Mai. Juni. Juli Aug. Sept. Okt. Nov. Dez.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

Libros con un solo autor:

LOMINADZE, DG. *Cyclotron waves in plasma*. Translated by AN Dellis; edited by S.M. Hamberger. 1st ed. Oxford : Pergamon Press, 1981. 206 p. International series in natural philosophy. Traducción de : Ciclotronnye volny v plazme. ISBN 0-08-021680-3.

(Si la referencia se hace de un autor que escribe en lengua española, sí se indicará punto entre iniciales):

JIMÉNEZ, C. R. *Mis queridos comilones*. Madrid : Temas de hoy, 2001. ISBN 84-8460-084-X.

Libros de 2 a 3 autores:

MORENO FERNÁNDEZ, Luis Miguel y BORGONÓOS MARTÍNEZ, M^a Dolores. *Teoría y práctica de la Clasificación Decimal Universal (CDU)*. Gijón : Trea, 1999. ISBN 84-95178-35-4.

Libros de más de 3 autores:

Se indicará el apellido y nombre y/o iniciales del primer autor, seguido de coma (,), y *otros* o, *et al.*, en cursiva. Lo que resta de la referencia, se hará conforme a ejemplos anteriores:

RODRÍGUEZ BARREDO, Julia M^a, y *otros*
GALLEGO CUADRADO, M^a Pilar, *et al.*

Capítulo de libro:

SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix e IZQUIERDO ARROYO, José María. La concepción ordinaria de Ciencia de la Documentación. En LÓPEZ YEPES, José (compilador). *Fundamentos de información y Documentación*. Madrid : EUDEMA, D.L. 1989, p. 53-77.

Revista completa:

Educación y Biblioteca. Madrid : TILDE : Asociación Educación y Bibliotecas, 1989- . ISSN 0214-7491.

Artículo de revista:

ARANA, Ramón. Inteligencia emocional y experiencia directiva. *Capital Humano*, enero 2001, n. 140, p. 68-74.

JERICÓ, Pilar. La gestión del talento : enfoque conceptual y empírico. *Boletín de Estudios Económicos*, diciembre 2001, vol. 56, n. 1, p. 422-441.

La designación de tipo de documento, por ejemplo [en línea], irá en el idioma de la persona que haga la referencia, en nuestro caso, en español (si tiene traducción), ya que es aclaratoria, tal como ocurre con la periodicidad de las revistas o indicar que está “Disponible en Internet”, que también se puede indicar “Disponible en el documento *web*.”, como se prefiera.

Libros electrónicos:

TURABIAN, KL. *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations* [en línea]. 6th ed. Chicago : The University of Chicago Press, 1996. [Fecha de acceso 11 mayo 1999]. Disponible en el documento *web*: <http://www.esc.edu/htmlpages/writer/turabian.htm>

Revistas electrónicas:

Journal of Technology Education [en línea]. Blacksburg (Va.): Virginia Polytechnic Institute and State University, 1989- [fecha de acceso 15 marzo 1995]. Semestral. Disponible en Internet: <gopher://borg.lib.vt.edu:70/1/jte>. ISSN 1045-1064.

Artículos de revistas electrónicas:

STONE, Nan. The Globalization of Europe. *Harvard Business Review* [en línea]. May-June 1989 [fecha de acceso 3 septiembre 1990]. Disponible en: BRS Information Technologies, McLean (Va).



70 ANIVERSARIO

FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE ASOCIACIONES DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS, ARQUEÓLOGOS, MUSEÓLOGOS Y DOCUMENTALISTAS

1949 ★ 2019

ANABAD ES MIEMBRO DE:



SON MIEMBROS DE ANABAD:



VINCULADOS:



Subvenciona:

