



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DCA DHA

DPTO. DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
DOCUMENTACIÓN E HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA

Dpto. de Comunicación Audiovisual, Documentación
e Historia del Arte

Propuesta de un método de divulgación sobre la
restauración y conservación del patrimonio. Educar la
mirada del público en el Museo del Prado.

Trabajo Fin de Máster

Máster Universitario en Gestión Cultural

AUTOR/A: Suay Lluesma, Alba

Tutor/a: Aliaga Morell, Joan Ignasi

CURSO ACADÉMICO: 2021/2022

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Máster Oficial Interuniversitario en Gestión Cultural

TÍTULO:

**Propuesta de un método de divulgación sobre la restauración y
conservación del patrimonio.**

Educar la mirada del público en el Museo Nacional del Prado

Presentado por: Alba Suay Llesma

Dirigido por: Joan Aliaga Morell

CURSO 2º Máster

Un museo es un lugar espiritual. Las personas bajan la voz cuando se acercan al Arte.

Mario Botta

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	8
OBJETIVOS.....	11
METODOLOGÍA.....	13
1. RESTAURACIÓN-CONSERVACIÓN EN ESPAÑA.....	14
1.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS.....	14
1.2. SIGLO XVIII. LOS PRIMEROS RESTAURADORES.....	20
1.3. PROFESIONALIZACIÓN.....	23
1.3.1. PRIMEROS PASOS.....	23
1.3.2. NUEVOS PERFILES PROFESIONALES: EL RESTAURADOR MODERNO.....	27
1.3.3. DEL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD.....	30
1.4. LA RESTAURACIÓN EN EL MUSEO DEL PRADO.....	38
2. PÚBLICO EN EL MUSEO.....	43
2.1. LA FUNCIÓN DEL MUSEO.....	43
2.2. GESTIÓN DE PÚBLICOS. EL VISITANTE DEL MUSEO DEL PRADO.....	45
2.3. POLÍTICAS EDUCATIVAS EN EL MUSEO DEL PRADO.....	50
2.3.1. DIVULGACIÓN CULTURAL.....	55
2.3.2. PRADO EN DIGITAL.....	61
2.4. D.A.F.O PARA EL MUSEO DEL PRADO.....	71
3. PROPUESTA DE UN MÉTODO DE DIVULGACIÓN. CASO ESTUDIO: LAS HILANDERAS O LA FÁBULA DE ARACNE.....	74
3.1. CONTEXTUALIZACIÓN.....	74
3.2. ELEMENTOS EXPOSITIVOS.....	84
3.3. DIFUSIÓN Y RECURSOS EXPOSITIVOS.....	89
4. CONCLUSIONES.....	93
5. BIBLIOGRAFÍA.....	95
6. INDICE DE IMÁGENES.....	100
ANEXO I. ENTREVISTA COMPLETA A ENRIQUE QUINTANA.....	102

ANEXO II. COMPARATIVA ENTRE LA EVOLUCIÓN MENSUAL DEL TIPO DE ENTRADA
EN 2020-2021 Y LA PROYECCIÓN EN 2022 EN EL MUSEO DEL PRADO 105

ANEXO III. HISTÓRICO DE VISITANTES EN EL MUSEO DEL PRADO 107

RESUMEN

Este estudio aborda una revisión histórica sobre la figura del restaurador-conservador en España, su proceso de profesionalización hasta llegar al siglo XXI y la incorporación de estos trabajos dentro de una institución de renombre como es el Museo Nacional del Prado. Analizando qué actividades de divulgación y difusión se han llevado a cabo durante el año 2020 antes, durante y tras la pandemia ocasionada por la COVID-19, así como la capacidad de reinención para adaptarse a la nueva casuística sin precedentes a la que la cultura se ha enfrentado.

Por último, y a raíz del nuevo sistema de enmarcado para la obra *Las Hilanderas* de Velázquez, perteneciente a la colección permanente del museo, se propone una serie de acciones relacionadas con la divulgación y gestión cultural que podría llevarse a cabo para dar a conocer así los trabajos de restauración y conservación realizados sobre la obra caso de estudio.

PALABRAS CLAVE

Gestión cultural; Restauración; Conservación; Museo del Prado; Tecnología; Divulgación; Difusión; Público en el museo; Educación

ABSTRACT

This study addresses a historical review of the Spanish figure of the restorer-conservator, its professionalization process until reaching the 21st century and the incorporation of this work within a renowned institution such as the Museo Nacional del Prado. Analyzing what outreach and dissemination activities have been carried out during the year 2020 before, during and after the pandemic caused by the COVID-19, as well as the capacity of reinvention to adapt to the new unprecedented casuistry that culture has faced.

Finally, and as a result of the new framing system for the work *Las Hilanderas* by Velázquez, belonging to the museum's permanent collection, we propose a series of actions related to the dissemination and cultural management that could be carried out to publicize the restoration and conservation work carried out on the work under study.

KEYWORDS

Cultural Management; Restoration; Conservation; Prado Museum; Technology; Divulgation; Diffusion; Public in the museum; Education

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primer lugar a mi tutor Joan Aliaga por apoyar esta idea de trabajo y comprender la necesidad latente de unir dos pasiones que me han llevado hasta aquí: el sacrificado pero tan necesario trabajo de conservación y restauración de bienes culturales de nuestro patrimonio artístico-cultural y su puesta en valor a través de la gestión y divulgación cultural, así como brindarme la oportunidad de acceder a unas prácticas en el Centre d'Investigació Medieval i Moderna (CIMM) y animarme a perseguir otras metas más ambiciosas.

En segundo lugar, al Museo Nacional del Prado, por el gran trabajo que llevan haciendo como institución histórica de este país y la labor tan encomiable de traspasar fronteras con la difusión del conocimiento. Especialmente gracias al equipo de restauración, conservación y documentación técnica, quienes atendieron con paciencia y amabilidad las cuestiones planteadas en una entrevista que ha sido muy enriquecedora tanto profesional, como personalmente.

Así como a todas las personas que han aportado al presente estudio.

También por brindarme la oportunidad de participar en la Escuela de Verano, una ocasión única y muy valiosa.

Gracias a mis compañeras de máster que han estado conmigo estos dos años, y ahora ya son amigas. La cultura une a las personas y eso lo hemos demostrado en este tiempo.

Por último pero no menos importante: gracias a mi familia, a mis padres, mi hermana, Luis y Andrea porque aunque nunca hubo dudas, han seguido apoyando mi interés hacia el estudio y el arte, aconsejándome sabiamente, si bien no siempre sabían de lo que hablaba, me escuchaban y animaban a seguir. Gracias.

INTRODUCCIÓN

Es complicado determinar cuándo se empezó a conservar y restaurar, el simple mantenimiento de una obra preciada es ya un tratamiento de conservación. Así lo demuestran los yacimientos prehistóricos, donde han aparecido objetos pertenecientes a otros periodos. La constante búsqueda de la eternidad en la cultura egipcia es un claro ejemplo del interés de la humanidad por conservar lo que le es valioso; la vida y sus manifestaciones, entre las que se encuentran las ideas religiosas y los cultos derivados de ellas, la materia constitutiva de los seres vivos y los objetos, las prácticas políticas y sus símbolos o las manifestaciones artísticas y culturales, entendidas como reflejo de la actividad humana.¹

La tendencia de la humanidad a proteger y conservar lo que le ha sido valioso, ha sufrido una serie de transformaciones a lo largo de la historia, en parte definida por la evolución del concepto de propiedad y otras connotaciones religiosas, culturales y políticas otorgadas a sus creaciones y pertenencias, lo que ha dado un sentido e importancia diferente según el periodo histórico.

Como señala Ana M^a Macarrón (2002), la historia de la conservación y restauración está directamente determinada por los ideales religiosos, filosóficos, estéticos y políticos, pero también por los constantes logros de la ciencia, que configura y explica la restauración no tanto (o no sólo) como una cuestión técnica, sino, y sobre todo, como un fenómeno cultural.

La conservación y restauración de bienes culturales es un fenómeno en el que se ven involucrados los aspectos técnicos y materiales junto a los criterios ideológicos imperantes en el momento. El conocimiento de las políticas de conservación y los trabajos de restauración llevados a cabo en el pasado, nos ayudan a conocer mejor la evolución cultural de la humanidad y la verdadera naturaleza de nuestro patrimonio. Pero cabe preguntarse, ¿qué entendemos por patrimonio? ¿Con qué propósito lo conservamos?

¹ MACARRÓN MIGUEL, Ana M^a. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. 2002. Editorial Tecnos, Madrid, p. 19

El patrimonio cultural es el conjunto de bienes muebles, inmuebles e inmateriales que hemos heredado del pasado y protegido como parte de nuestra identidad social e histórica, siendo precisamente estos bienes, el resultado de la obra humana. La característica propia de un bien cultural es su razón social, pues estos valores son disfrutados por la sociedad o carecen de sentido como patrimonio cultural.

Entendemos el éste como una selección de bienes y valores de una cultura que forman parte de la propiedad simbólica o real de determinados grupos, permiten procesos de identidad individual y colectiva y contribuyen a la caracterización de un contexto, parece oportuno pensar que es posible e incluso necesario poder invertir en alguno o todos estos procesos de construcción del patrimonio cultural así como en su conocimiento, comprensión, valoración, cuidado, disfrute o transmisión. Esta mediación, cuando se produce en términos educativos, forma parte de los cometidos de la educación patrimonial. Los bienes culturales son objetos, espacios o productos por cuyo valor cultural la sociedad manifiesta interés, derecho y obligación de proteger, enriquecer, conservar y restaurar, con el fin de ser transmitidos a las generaciones futuras.² Se trata por tanto, de un concepto global y genérico que ha sido posteriormente clasificado en diferentes grupos y categorías bajo el concepto de Patrimonio Histórico.

La disciplina de la Conservación y Restauración define por bienes culturales tanto los bienes muebles, ya sean obras de arte, libros, manuscritos y otros objetos de carácter artístico, arqueológico o colecciones científicas, como los bienes inmuebles, tales como monumentos arquitectónicos, artísticos o históricos, lugares arqueológicos y edificios de interés histórico-artístico.³

Esta definición es el resultado de un proceso recogido en acontecimientos de índole internacional, siendo de relevancia la Carta de Atenas de 1931, donde se plantea que la conservación del Patrimonio artístico y arqueológico de la

² BARRERO RODRÍGUEZ, Concepción, 1990. *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*. Madrid: Civitas, pp. 65-107.

³ ESPAÑA. Jefatura del Estado. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Ley n.º 16/1985 de 25 de junio de 1985. *Boletín Oficial del Estado* [en línea]. 29 de junio de 1985, [Consultado el 20 de enero de 2022]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>

Humanidad interesa a todos los Estados tutores de la civilización⁴, así como la conservación de monumentos, de arte y de historia; la Carta de Venecia de 1964, donde se habla de monumentos artísticos e históricos [...] obras maestras de las cuales la civilización ha encontrado su más alta expresión⁵; la Carta Restaura de 1972, donde se expone el interés de todas las obras de arte de todas las épocas, en la acepción más amplia, que va desde monumentos arquitectónicos, pintura y escultura, aunque sean fragmentos y desde el hallazgo paleolítico a las expresiones figurativas de la cultura popular y del arte contemporáneo, pertenecientes a cualquier persona o ente⁶, y la Carta de 1987 sobre Conservación y Restauración de los objetos de Arte y Cultura, que contempla la ampliación de los objetos dignos de conservación y restauración, englobándolos bajo el concepto de bien cultural⁷.

Vemos cómo la definición de estos axiomas se encuentran en constante cambio y evolución, así como la misma concepción de cultura y cómo los profesionales que se dedican a ella, se comprometen para su divulgación.

⁴ *Instituto del Patrimonio Cultural de España – Carta de Atenas / Ministerio de Cultura y Deporte*. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:40dcc432-525e-43a7-ac7a-f86791e2f5e6/1931-carta-atenas.pdf>]

⁵ *Accueil - International Council on Monuments and Sites* [en línea]. [sin fecha] [consultado el 20 de enero de 2022]. Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf

⁶ *Grupo Español IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works* [en línea]. [sin fecha] [consultado el 20 de enero de 2022]. Disponible en: https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restaura.pdf

⁷ *Instituto del Patrimonio Cultural de España - Instituto del Patrimonio Cultural de España / Ministerio de Cultura y Deporte*. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf>]

OBJETIVOS

El presente trabajo de investigación nace de la motivación personal y la necesaria puesta en valor y reflexión acerca de los métodos de divulgación sobre los trabajos de restauración llevados a cabo en la colección permanente del Museo Nacional del Prado, eligiendo esta entidad por ser el museo más visitado durante el año 2021⁸, luchando por volver a revalidar la lista tras las consecuencias de una pandemia global que todos hemos sufrido y, muy especialmente, la cultura. Así como la labor de difusión y divulgación de información atrayente y novedosa hacia el público fijo y potencial, mediante la incorporación una gran cantidad actividades de libre acceso, novedosos métodos de difusión como el trabajo diario de divulgación en redes sociales.

El estudio que se propone, se vertebra entorno a dos ejes principales de los que se desglosarán cuestiones relativas. Encontramos:

1. La restauración como disciplina y su posición en España y, concretamente, en el Museo Nacional del Prado.
2. El público en el museo, en cuanto a la educación patrimonial y políticas educativas que toma la entidad mencionada y nuevas museologías empleadas.

Por último, se plantea una propuesta de método de divulgación que aúne las cuestiones tratadas, centrándose en un caso estudio concreto, siendo éste la exposición de la obra *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*, llevada a cabo por Velázquez en 1657 y expuesta en la sala 015-A del Museo Nacional del Prado.

Así, se extraen los siguientes objetivos concretos:

- Analizar los antecedentes históricos de la restauración en España.
- Estudiar la figura del restaurador y su profesionalización.
- Reflexionar sobre el papel del departamento de restauración del Museo del Prado y su relación con dicha institución.

⁸ Datos de visitas - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*. Consultado el 2 de enero de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/datos-visitas>]

- Reflexionar sobre el diálogo existente entre la entidad museística y el público fijo y potencial en lo referente a las políticas culturales actuales.
- Analizar y proponer la creación un espacio expositivo con obras pertenecientes a la colección permanente para la difusión de los trabajos de restauración llevados a cabo.
- Acercar la mirada del público hacia una lectura más técnica sobre la obra, poniendo en valor la profesión del restaurador-conservador mediante actividades llevadas a cabo en el museo.

METODOLOGÍA

El presente trabajo final de máster articula un recorrido socio-histórico para comprender el origen y desarrollo de la profesión. Partiendo de los precursores que permitan contextualizar, en el marco español, los primeros antecedentes de la figura del restaurador-conservador, remontándonos al siglo XVIII por estimarse como punto de partida de una demanda sistemática de artistas que asuman la restauración de las colecciones reales, hasta llegar a la figura de restaurador durante el siglo XIX-XX y XXI, donde se asientan las bases de la regulación, reconocimiento y especialización que hemos heredado en el presente siglo.

Con este estudio, se busca conceder mayor protagonismo a los profesionales de la restauración, poniendo en valor una profesión históricamente – y a menudo - invisible. Se persigue promover la participación social en los procesos encaminados a salvaguardar nuestro patrimonio, fomentar el conocimiento y respeto hacia la figura del conservador-restaurador español que, tras siglos de dedicación profesional, ha hecho posible que disfrutemos hoy de un legado cultural compartido.

La metodología empleada se basa en la recopilación de fuentes primarias y secundarias, tales como libros específicos, monografías de artista, bases de datos y páginas web, para extraer la información pertinente. Así como información proporcionada por el museo, y una entrevista a Enrique Quintana, Jefe de Restauración y Documentación Técnica del Museo Nacional del Prado, todo ello ha permitido reunir la documentación necesaria para la elaboración del presente trabajo.

También, y gracias a la participación del programa de Escuela de Verano del Museo del Prado, pude acceder al sistema interno SAC (Sistema de Acceso a las Colecciones) y que, tras su consulta, se ha podido incluir algunas imágenes de los fondos fotográficos.

1. RESTAURACIÓN-CONSERVACIÓN EN ESPAÑA

1.1. Antecedentes históricos

Encontramos el pasado en civilizaciones desaparecidas; son los pueblos tartésicos, colonias fenicias, pueblos íberos, civilizaciones griegas y romanas, que han dejado su impronta y legado en la península.

Estos pueblos establecieron las bases de su propia conservación: la idea de legado, de transmisión y la capacidad de generar una herencia de interés social se encuentra ya en poblaciones que dejaron vestigios arqueológicos, como el paso de la caverna a la configuración de poblados estables y permanentes para alejarse así del peligro de una amenazadora e imperiosa extinción. Conservar fue elegir las condiciones que facilitaron un asentamiento y dificultaron un asedio.

Encontramos manifestaciones de civilización material en caminos y edificaciones; de la cultura literaria, científica y artística con escuelas y bibliotecas; y de patrimonio intangible, cifrado ya en leyes y costumbres que llegan a nuestros días.

Estos pueblos se adaptaron, expandieron y transformaron, abarcando desde los tiempos prehistóricos, la dominación romana, visigoda, presencia musulmana, hasta llegar a la Edad Media.

Durante este período, se puede comprender el significado del término conservar como reutilización, especialmente en las construcciones. El sentido de la protección y la conservación se relaciona con la salud y la seguridad en las propias ciudades, defendidas mediante murallas de enemigos, males y enfermedades, pero también con la salvaguarda de las riquezas, ocultas en castillos.

Con el Renacimiento, surgen figuras de relevancia como anticuarios y coleccionistas de antigüedades, que se interesaban por las reliquias cristianas y paganas. Junto al culto y la conservación de las reliquias, se desarrolla toda una artimaña de conservación de pinturas y esculturas, que comienza mediante los retablos. Éstos se convierten en verdaderos sistemas museográficos, y de

conservación, y lejos de ser simples tablas donde se exponen pinturas y esculturas, forman galerías expositivas que articulan un discurso complejo mediante la disposición de elementos en el espacio, con el fin de servir a la comunidad, educación y culto.⁹

La existencia de cláusulas preventivas en los contratos de obras de arte confirma la unión entre artista y restaurador¹⁰, así como contratos de la época donde se habla ya de la necesidad de elegir bien los materiales para garantizar su propia sostenibilidad, o incluso, medidas para el traslado de obras y el posible tratamiento de los desperfectos.¹¹

Durante el Renacimiento, viajan los artistas pero también los restauradores de antigüedades, la idea de resanar las heridas infligidas por el tiempo había sido expresada por Vasari¹², y el hombre del Renacimiento hace suyo este planteamiento.

Durante el siglo XVII, la sociedad se debate entre el conformismo medieval y cristiano de la pérdida natural de las obras humanas y la postura nacida de la herencia humanista del Renacimiento que hacía frente a las injurias del tiempo y olvido.¹³ Las obras de arte se entienden con el mismo sentido efímero y de caducidad que la vida, sin embargo, existe una postura que defiende el cuidado, renovación, traslado y copia de éstas obras, posibilitando así su conservación, y este cuidado suele ser con ventajas, porque con mejor luz de arte se restauran y se renueva la antigua devoción¹⁴. Conservar una obra es conservar lo que interesa de la misma, es conservar su contenido teórico e iconográfico.¹⁵

⁹ RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, 2018. *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de los bienes culturales*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, p. 175.

¹⁰ "La conservación de retablos a través de la bibliografía y los contratos", en *Actas del Encuentro: La Conservación de Retablos. Catalogación, restauración y difusión*, Ayuntamiento del Puerto de Santa María (Cádiz), 2007, pp.11-63. idUS - Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. *idUS - Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla*. Consultado el 31 de enero de 2022 [Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/30313>].

¹¹ Ibid.

¹² MORÁN TURINA, José Miguel, 2010. *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*, Madrid, C.E.E.H. (Centro de Estudios Europa Hispánica), p. 355.

¹³ RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, 2015, p. 183.

¹⁴ PACHECO, Francisco, 1990. *Tratado de pintura*. Madrid: Ed. Cátedra, p. 116

¹⁵ Ibid, p. 47.

En España, el espíritu de la Contrarreforma había establecido el sentido de la honestidad e idoneidad, por encima de la valoración documental e histórica, defendiendo los valores formales, estéticos e iconográficos,¹⁶ lo que explica el retraso de la aparición del concepto de restauración.

El final del siglo XVII español deja atrás el anonimato a ciertos artistas-restauradores, hecho que se debe más al talento artístico que a las intervenciones realizadas.

A pesar que el término restaurar se define en el diccionario en estas fechas como poner las partes que faltan a una estatua, cuando el tiempo o cualquier accidente las destroza, es el arte de la pintura de donde derivará el sentido de Arte de la Restauración, a través de los términos retocar y componer. Por restauración pictórica se comprende la práctica de componer, transformar, ampliar y ensanchar o disminuir la obra original.¹⁷

A medida que el coleccionismo se introduce en la apreciación de la calidad artística de la pintura coleccionada en España, la restauración evoluciona hacia nuevos criterios sobre el respeto al original, debido al afán de coleccionismo de Felipe IV, que incluyó entre sus artistas a conservadores y restauradores, ferviente defensor del principio de que el mejor artista es también el mejor conservador y restaurador. Artistas como Carducho y Velázquez se encargaban de crear, ensanchar, añadir, ampliar, colocar, distribuir y completar la colección real.¹⁸

Actualmente, el juicio de valor contemporáneo antepone el valor documental y de autenticidad al valor decorativo, tan propio del barroco, quienes fieles al gusto imperante del momento, restauraban y creaban las obras en base a los criterios de su tiempo.

Será a partir del siglo XVIII – y cómo se desarrollará más adelante –, donde podemos encontrar la figura de restaurador como tal, quienes comienzan a dedicarse a labores restaurativas más concretas, hablamos de los restauradores

¹⁶ RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, 2018, p. 185.

¹⁷ Ibid, p. 196.

¹⁸ MORÁN TURINA, José Miguel y CHECHA CREMADES, Fernando, 1985. *El coleccionismo en España*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, p. 267.

oficiales de la Corte. Este hecho se debe a un desafortunado acontecimiento: el incendio acaecido en el Alcázar de Madrid la Nochebuena de 1734 que redujo el edificio a escombros y originó la pérdida de más de quinientas pinturas. Conocemos el estado de la colección de pinturas del Alcázar en tiempos de Felipe II por el inventario de 1666¹⁹, estando registradas las más importantes de ellas en el guardajoyas y en la Casa del Tesoro²⁰.

En el incendio se perdieron gran número de objetos artísticos, sin embargo, el lamentable estado en que quedaron las pinturas que se salvaron, quemadas, negras por el humo y cortadas en los extremos para separarlas de los bastidores, da lugar a dos hechos positivos: uno fue la creación en palacio de una especie de escuela de restauración y otro, el hecho de que los restauradores se encargarán a partir de este momento de revisar periódicamente las pinturas de otros Reales Sitios.²¹

Algunas de las obras afectadas fueron recortadas para resanar lo dañado, tal lo demuestran algunos escritos:

En el incendio del Alcázar-Palacio de Madrid, ocurrido en 1734, de la colección de Patrimonio Real de Felipe V, muchas pinturas, para salvarlas de las llamas, fueron cortadas con navaja, Arrojándolas desordenadamente por las ventanas; Debido a la precipitación propia de estos casos, tiraban a la calle las pinturas sin arrollarlas, sufriendo estas mucho daño y por caer de elevada altura saltaba el color, por arrugarse en los montones de cuadros en que quedaron materialmente sepultadas hasta su

¹⁹ Inventarios Reales. Volumen II. Consultado el 1 de febrero de 2022. [Disponible en: https://content3.cdnprado.net/doclinks/47/47b9/47b9d9ee-6a80-46b0-b702-61d656adfbdc/sgpragen55v2_4b30ad17-be91-b7ec-c3d5-961f3132f8c9.pdf]

²⁰ Alcázar de Madrid, Real. - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*. Consultado el 1 de febrero de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alcazar-de-madrid-real/cd2eb3b7-3aa7-45f9-9ce5-0ed711622f08>]

²¹ BARRENO SEVILLANO, M^a Luisa, 1980. La Restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII. *Archivo Español De Arte*, Oct 01, vol. 53, no. 212pp. 467 Periodicals Archive Online; Periodicals Index Online. ISSN 0004-0428. Consultado el 1 de febrero de 2022. [Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1302078574?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>]

traslado provisional a la casa del arzobispo de la Villa y Corte.

[...] Con motivo del mal estado en que quedaron las referidas pinturas, su Majestad resolvió que Don Juan de Miranda, su pintor de cámara fuese componiendo [...] siéndole preciso para su composición cortarlas por varias partes de modo que pueden convenir con las medidas u señales que se hallan en dicho inventario antiguo, ni aún con la citada lista que se formó después del incendio [...]; quedan también en una pieza anterior cincuenta pinturas en bastidores quebrados y veinticuatro lienzos arrollados, declarando ser inútiles por estar penetradas por el fuego unas, y otras hechas pedazos imposibles e componer²²

Dentro de la formación de estos restauradores también se atiende a la diferencia entre la restauración mecánica y la restauración artística²³, por citar a alguna de estas importantes figuras: Juan de Miranda pasó a la historia como el restaurador de la Corte, encargado de esa Colección Real.

El incendio del Alcázar marca una nueva situación sin precedentes, en la que son sólo está presente el tiempo como agente destructor, causa del envejecimiento, sino que se hace presente la acción de otro agente de deterioro de desastrosas consecuencias: el fuego.

Con estas circunstancias que responden a una necesidad de carácter urgente, se observa cómo el devenir de la profesión del restaurador, cada vez más definida en su problemática y en su situación, va tomando fuerza en la Corte y fuera de ella, adelantándose al papel que desempeñará en los siglos siguientes en las academias junto con el nacimiento de las colecciones públicas, la legislación y normas jurídicas sobre criterios de restauración.

La venida de Felipe V y su cambio de dinastía de los Austria a la borbónica, significó la introducción de una serie de progresos y reformas en la sociedad española. Su llegada abrió paso a ideas ilustradas imperantes en Europa durante

²² Enciclopedia Universal Ilustrada. Voz Restauración. Pint. Restauración de Cuadros, p. 1333

²³ RUIZ DE LACANAL, M^a Dolores, 1999. *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Ed. Síntesis, p. 84

este siglo, que amparaban el desarrollo de la razón y el avance científico. Con este cambio de actitud en la Corona española, se promovió el avance hacia el conocimiento como motor de la cultura.

Así, podemos situar en este siglo el nacimiento de la Academia²⁴ junto al cambio en cuanto a la titularidad de objetos artísticos privados hacia las colecciones públicas y los primeros pasos de la restauración, comprendiendo esta disciplina dentro del campo de los saberes artísticos.

Durante esta época, destaca la influencia que empezó a tener la ciencia en el campo de la restauración. Esta característica junto a la aspiración de dar con nuevas técnicas y materiales más estables favoreció el proceso de transformación del artista que ejercía de restaurador a un perfil mucho más técnico y con ello, surgieron escritos con recomendaciones de actuación ante posibles deterioros que podrían presentar las obras de arte.

A finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se produce un fenómeno de pillaje y expolio internacional a gran escala, lo que constituyó parte de las colecciones de los museos. Este periodo se caracteriza por la coexistencia de la noción de la propiedad privada por el nacimiento de la sociedad burguesa, junto con el sentimiento de un patrimonio cultural colectivo, fruto del espíritu de la revolución francesa y el Neoclasicismo.

Este espíritu marca el coleccionismo de la época que provoca que estas colecciones se comiencen a abrir al público, así como la creación de depósitos culturales. Como es el caso de la Biblioteca Real de Madrid, de 1716, y los museos con proyección pedagógica y de carácter estatal.

A la par que, en Europa, en España se desarrolla la conciencia tutelar en el siglo XVIII, encontrando una simetría bajo las monarquías de Felipe V y Carlos III. Va evolucionando con el desarrollo de un marco institucional, con funciones en el ámbito de la enseñanza pública o en la protección de las antigüedades. El

²⁴ Se entendían como instituciones artísticas establecidas con autoridad pública para la protección y tutela de las Bellas Artes. Fueron también centros oficiales docentes que controlaban la restauración y comisionaban artistas para que juzgaran las intervenciones. La primera relacionada con estas tareas fue la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fundada por Fernando VI en 1752, la cuál dio paso al resto de Academias artísticas.

rey, además de protector de las artes, se convierte en el patrono de las academias, concretamente de la Academia Española, de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando. El desarrollo de la arqueología y la estima de los bienes arqueológicos, constituye también en España al arqueólogo como conservador de antigüedades. La protección de las antigüedades y vestigios del pasado se concreta en la realización de los primeros catálogos monumentales. Así, se habilita la enseñanza pública, la defensa del patrimonio público y la gestión pública de las riquezas, distinguiéndose entre el patrimonio real, el religioso y el público.

1.2. Siglo XVIII. Los primeros restauradores

Durante el siglo XVIII el restaurador se acercaba a la mecánica, a la ciencia y a la tecnología, y en la medida en que lo hacía, se alejaba del perfil del artista. Se comenzaba a argumentar que la perdurabilidad de la obra de arte no recaía únicamente al buen hacer del artista o a la restitución por parte de otro artista de las partes perdidas, sino al conocimiento mecánico y científico de los materiales y nuevos procedimientos. Así, se establecía que la garantía de conservación del objeto artístico precisa de un conocimiento físico material, técnico y artístico. Coetáneo a estos pensamientos en las primeras colecciones públicas, el restaurador se presenta como profesional en talleres junto a la figura del arqueólogo, estableciendo una relación interdisciplinar que se manifiesta como los primeros pasos del criterio de valoración histórico-artística y documental.

Con Carlos III vendrían ideas renovadoras, suponiendo la ruptura con la tradición artística barroca y rococó, reflejándose en la restauración, al caer los criterios esteticistas de las intervenciones anteriores y reafirmando la necesidad de contemplar al coleccionista como el propio conservador de la colección. Así, la figura del rey comienza a ser comprendida no sólo como mecenas y gran coleccionista, sino también como motor generador de actividad cultural, científica y artística y principio de la estructura administrativa para la protección

y tutela de los objetos de valor de España. De la política de protección del patrimonio artístico del mecenazgo se pasa a la política ilustrada.²⁵

El Real Decreto de julio de 1753 establecerá el modelo de protección de las antigüedades y la palabra conservación cobrará un nuevo sentido que se manifiesta en que desde el Estado se comienza a evitar las exportaciones y ventas de antigüedades, convirtiéndose la conservación en una realidad frente a los daños o la protección de las antigüedades que estén expuestas a perecer con el transcurso del tiempo. Dentro de las mencionadas academias existe la sección que desempeña la labor de conservación, es la Comisión de Antigüedades, creada en 1792, pero que comenzará a funcionar a partir de 1803. Al decir de Alegre Ávila: se trata de una administración honoraria, confiada a administradores no profesionales.²⁶

Así, vemos en España un proceso lento que muestra la transformación de la sociedad española en una sociedad más moderna con bibliotecas públicas, museos y universidades, siendo ya éstos componentes culturales de un estado moderno.

No se puede hablar de la profesionalización del conservador sin mencionar a figuras pilares que hicieron posible dicha capacitación profesional, como es el caso de Antonio Rafael Mengs: filósofo austriaco, pintor del rey de Nápoles y de España y un libre pensador que trajo a la Corte la nueva mentalidad que más allá de las fronteras españolas se germinaba. Un maestro en la corte española que invitó a artistas conocedores de fórmulas para la conservación, la restauración, la Galería de Pintura, el arte y la enseñanza.²⁷

²⁵ GARCÍA ENTERRIA MARTÍNEZ-CARANDE, Eduardo, 1983. *Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural*. Universidad de Extremadura: REDA, p. 576.

²⁶ ALEGRE ÁVILA, Juan Manuel, 1994. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico. La configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 41.

²⁷ RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, 1999, p. 211.

Pintor de cámara de profesión y conservador por su actividad, supervisaba y criticaba aspectos relacionados con los cuadros que le habían sido confiados, redactando cuidadosos informes en los que además de señalar los defectos, apuntaba y proponía soluciones, selecciona las que había que restaurar, las que, sin valor artístico, tienen un valor histórico-documental, las medianas que hay que conservar para componerlas con el tiempo, y las que hay que quemar.²⁸

El sentido de la profesionalidad es un requerimiento del responsable de las colecciones reales y sobre él recae el establecer las pautas y criterios para la conservación y restauración y la responsabilidad de depositarlas en manos de un profesional de habilidad reconocida. Mengs hace sugerencias de ésta índole, como la argumentación de la disposición de las obras por género, reúne pinturas diseminadas, da autorización para que se realicen copias de obras famosas, aconseja que se vigilen las maniobras de descolgar los cuadros cuando se ponen tapices en invierno, incluso, aconseja a las órdenes religiosas, para que con sus rentas se ocupen de hacer y pagar las composturas de las mismas, encargando el trabajo no a cualquiera que las echase a perder y así perdería la España unas alhajas afamadas en toda Europa sino a sus restauradores oficiales.²⁹

Estas consideraciones que ya argumenta Mengs, hace considerar la valoración internacional y conciencia de que el valor que se tenía en el momento, era algo más que una simple colección de un coleccionista particular. Hace reflexionar que el Patrimonio Real es ya a las puertas del siglo XIX un valor cultural y aunque sea propiedad real y esté cerrada al público, Mengs es consciente de su valor nacional e internacional, e incluso deja latente la idea de Museo Real.

²⁸ Se señala el sentido de la quema, como la no conservación por excelencia y la figura del conservador el que toma decisiones sobre la conservación y no conservación.

BARRENO SEVILLANO, M.L.: "La restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVII", *Revista Archivo Español de Arte*, núm.10-12, Madrid, p. 490.

²⁹ BARRERO SEVILLANO, 1980, p. 476.

1.3. Profesionalización

1.3.1. Primeros pasos

Tras el siniestro acontecido la Nochebuena de 1734, algunos cuadros pasaron a manos de artistas, convirtiéndose su labor de restauración en un asunto de gran responsabilidad y encomendándolas el rey a su Pintor de Cámara Andrés de la Calleja y Juan García Miranda, convirtiéndose éste último en el primer restaurador de cámara.

Miranda es por tanto artista, pintor de cámara, tasador de pinturas y restaurador, llamado especialmente a la corte para llevar a cabo restauraciones. Cabe destacar que es el primer artista que accede a ser pintor de cámara por vía de la restauración y a esta por la de notabilidad y mérito como pintor, camino que se consagrará en el siglo XIX con los restauradores académicos.³⁰

Es importante destacar otras figuras coetáneas para matizar el perfil de restaurador, su transformación según sus funciones, actuaciones y valor profesional que se sumaron a las tareas de restauración en la Corte española, como es el caso de José Romero, quien fue el primer pintor que, no siendo pintor de Cámara, recibe un dinero estipulado en función de su trabajo de restauración, quedando encargado de componer y mantener en buen estado las pinturas de las colecciones reales.³¹

En las cortes europeas del siglo XVIII se hacía una importante diferenciación entre restaurador artístico y mecánico, retocador, forrador o limpiador. Esta distinción se trasladaba al plano económico, social y profesional, dejando estas últimas tareas como labores "de segunda", quedando establecida la jerarquización entre el restaurador-artista y el pintor de cámara, el componedor de cuadros, el restaurador-forrador-limpiador y los ayudantes que se dedicaban a trabajos de preparación de materiales y limpieza de herramientas y del lugar de trabajo.

³⁰ RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, M^a Dolores, 1999, p. 216.

³¹ Ibid, p. 219.

Otra figura a resaltar es Andrés de la Calleja, coetáneo y sucesor de Juan García de Miranda, trabajaron conjuntamente en las obras dañadas por el incendio del Alcázar, y continuó esta labor tras la muerte de Miranda en 1749, continuando su labor de restauración y obteniendo el puesto de pintor de cámara, además del puesto de director general de la Academia de San Fernando³².

A la muerte de Calleja sale su plaza a concurso y son varios los artistas que presentan sus deseos por ocupar el puesto vacante, llegando a ofrecer sus servicios como pintor de Cámara y director de San Fernando sin necesidad de pagar sus trabajos como restaurador. Así lo hacen Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, quienes muestran su aspiración a ocupar el taller de pintura de la corte, sin realmente asumir la labor de restauración de las colecciones reales. Las reyertas por el reparto del estudio y del trabajo de restauración y la labor de los ayudantes incurren en la lenta profesionalización del restaurador. Hemos visto como en el siglo XVIII concurren dos perfiles profesionales muy diferenciados, abriendo el camino a la figura del restaurador académico y que terminará de consolidarse en el siglo XIX.

No obstante, durante este tránsito y fin de siglo que deja paso a la modernidad, resulta esencial la figura de Francisco de Goya, quien asumió un papel fundamental y se instituyó como puente entre las dos posiciones antagónicas anteriormente señaladas debido a su labor como pintor de cámara del rey Carlos IV y miembro de la Real Academia de San Fernando. Se considera de esta forma a Goya, un autor clave para entender el desarrollo del perfil profesional, anticipando una serie de criterios y valoraciones que conducen a una nueva reconsideración de la restauración.

Debido a su responsabilidad como académico de valorar las intervenciones llevadas a cabo en obras de primera fila, encontramos uno de los primeros informes sobre restauración de pintura en el ámbito español. Considerado hoy un informe pero tratándose en realidad de una carta en la que expone a Pedro

³² *Calleja, Andrés de la - Museo Nacional del Prado*. Museo Nacional del Prado. Consultado el 1 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/calleja-andres-de-la/189bb40a-f96f-495b-a865-007b64e7d59f>]

de Cevallos su dictamen sobre la intervención realizada por Ángel Gómez Marañón en unos cuadros del Casón del Buen Retiro:

*DICTAMEN DE GOYA SOBRE RESTAURACIÓN DE PINTURAS
(Archivo Histórico Nacional. Sección de Estado. Leg. Nº 4824).*

Excelentísimo Señor:: En cumplimiento de la Real Orden que Vuestra Excelencia se ha servido comunicarme con fecha 30 de diciembre último para que informe acerca de los cuadros de que se halla encargado don Angel Gomez Marañón, reconociendo los que ha pasado a lienzos nuevos y los que ha lavado y refrescado, y manifestando las ventajas o detrimentos que puedan padecer las pinturas por esta composición, examinado el método y la calidad de los ingredientes que emplea para su lustre, debo exponer a Vuestra Excelencia que, habiéndome presentado inmediatamente en el Buen Retiro, ví y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros, entre los cuales se me ofreció el primero el de Séneca, que tenía en maniobra para limpiarlo y hecha ya la mitad de su lustre y bruñido.

No puedo ponderar a Vuestra Excelencia la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban, pues en aquéllas se habia desaparecido y destruído enteramente el brío y valentía de los pinceles y la maestría de delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstos; con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecia. A continuación se me mostraron otros, y todos igualmente deteriorados y corrompidos a los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes, porque además de ser constante que cuanto más se toquen las pinturas con pretexto de su conservación más se destruyen, y que aun los mismos autores reviviendo ahora, no podrian retocarlas perfectamente a causa del tono rancio de colores que les da el tiempo, que es también quien pinta, según máxima y observación de los sabios, no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasia y el acorde y concierto que se propuso en la primera ejecución. para que dejen de resentirse los retoques de la variación. Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?

Por lo tocante a la naturaleza de los ingredientes con que se da el lustre a las pinturas, aunque pregunté de cuáles se valia, sólo me anunció que era clara de huevo, sin otra explicación; de suerte que conoci desde luego se formaba misterio y habia interés en ocultar la

verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún exámen, y que, como todo lo que huele a secretos, es poco digno de aprecio.

Tal es el dictamen que con brevedad y sencillez, sujeto siempre a mejores luces y conocimientos, pongo en la consideración de Vuestra Excelencia aprovechando esta oportunidad de ofrecerle mi respeto.

Nuestro Señor guarde a Vuestra Excelencia muchos años.

Madrid, 2 de Enero de 1801.

Francisco de Goya.

Excelentísimo Señor Don Pedro Cevallos.³³

En este documento, Goya critica el exceso de retoque y reprueba las disonancias existentes entre las zonas recién reintegradas y la pintura original. También advierte de la imposibilidad de restablecer los tonos de antaño, aún siquiera por los propios artistas que los concibieron entonces, debido al tono rancio de los colores que les da el tiempo, que es también quien pinta.³⁴

De este modo, retoma el debate teórico suscitado históricamente en torno a la conservación de la pátina que imprime sobre la pintura el paso del tiempo, manifestando su defensa por el original.

Goya rehúsa cualquier intento de renovación por parte del restaurador. Incluso, lo hace extensivo al propio artista o creador que quisiera restablecer los colores de origen, debido a la huella que ha dejado sobre la obra el paso del tiempo. Esta consideración del "tiempo pintor", que imprime su particular sello sobre cualquier objeto que se pretenda conservar, supone reconocer que toda obra de arte inicia un proceso de transformación desde el mismo momento de su creación.³⁵

³³ *Diplomatario*. Institución "Fernando el Católico" de la Exma. Goya, F. (1981). Diputación de Zaragoza, C.S.I.C. Pp. 2-4. Consulta realizada el 1 de mayo de 2022. [Disponible en: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/10/54/_ebook.pdf]

³⁴ VICENTE RABANAQUE, Teresa, 2010. *Historia de la restauración. Del clásico estudio del objeto al sujeto como objeto de estudio*. Valencia, UPV, p. 130. Consulta realizada el 2 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=ffZmmlfkC1w%3D>]

³⁵ *Ibid*, p. 131.

A su vez, la crítica enunciada ante la intervención de Gómez Marrañón le lleva a formularse una cuestión de gran interés: Y si esto se cree indispensable en un artista consumado, ¿Qué ha de suceder cuando lo emprende el que carece de sólidos principios?. Con esta interrogante, Goya plantea una reflexión acerca de la situación del restaurador en los talleres españoles, profundizando sobre cuáles son sus ocupaciones y competencias, dada la necesidad de precisar el perfil requerido para acometer esta tarea. Manifiesta así su preocupación por la formación que debe tener el restaurador y la necesidad de constituir una escuela donde se ilustre dicho aprendizaje.

De esta forma, Francisco de Goya, con sus interpretaciones, abre camino a la consideración de la restauración como disciplina moderna, dando pie a un nuevo siglo.

1.3.2. Nuevos perfiles profesionales: el restaurador moderno

España transforma durante el siglo XIX la estructura social y política estableciendo los pilares sobre los que se sustenta la cultura contemporánea. En ella surgen diversos perfiles profesionales y cargos, que bajo los términos conservador de monumentos, conservador de museo y restaurador vienen a evolucionar y a concretarse.

Es interesante destacar que su evolución es reflejo y eco del suceder de los tiempos, hallando sus raíces en la propia configuración de la cultura decimonónica y el espíritu del Romanticismo. Asimismo, se desarrolló el proceso que definiría la conservación y restauración modernas, coincidiendo con el nacimiento del concepto de patrimonio.

Como se ha desarrollado anteriormente, la conservación y restauración de objetos artísticos había permanecido hasta principios del siglo XIX en manos de la monarquía, la nobleza, la Iglesia o coleccionistas, dejando patente el carácter privado, a la par que mantenía la figura de conservador y restaurador hacia los agrados e intereses de su cliente. Hemos visto cómo a finales del siglo XVIII ya se vislumbraba en Europa la tendencia a la apertura al público de las colecciones y la configuración de los nuevos perfiles en la conservación y restauración y es

gracias a éstas nuevas políticas que se adivina un nuevo interés social por las riquezas de la nación, al considerar que éstas incitaban el reconocimiento y la identificación de cada sociedad con su pasado y comienza a tomar relevancia, de esta forma, la conservación, consideración y transmisión de la memoria histórica, consiguiendo como resultado la necesidad de salvaguardar el patrimonio precedente.

Como consecuencia a este nuevo ideal, se iniciaron los debates sobre los criterios de restauración y la disciplina avanzó hacia el ámbito científico, sentando la base que aún hoy respetamos acatamos por encima de cualquier otro: el respeto por el original.

Todas estas transformaciones trascendieron en la aparición de un nuevo perfil profesional, más capacitado y técnico, que convivió con el tradicional y surgiendo así, la figura del restaurador académico presidida en ese momento en España por Vicente Poleró y Toledo.³⁶

La figura del conservador como la comprendemos hoy –concebida normalmente dentro del ámbito museográfico-, está relacionada con el transcurso del siglo XIX y el avance progresivo hacia la regulación de su perfil profesional, en conexo con las relaciones institucionales entre las Reales Academias de Bellas Artes y los primeros museos nacionales.

Para hablar de esta circunstancia es necesario mencionar el hecho que condicionó el suceso, y es la decisión tomada por Felipe II en 1561 de trasladar la Corte de Valladolid, a Madrid³⁷.

³⁶ Será restaurador del Museo del Prado y escritor, siendo sus tratado “Arte de la restauración” y “Tratado de la pintura en general”, obras clave de referencia en la materia hasta bien entrado el siglo XX.

Poleró y Toledo, Vicente - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. [Consulta realizada el 2 de mayo de 2022. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/polero-y-toledo-vicente/b01e852e-9ea0-40cb-8f7f-a65ed4e79ad6>]

³⁷ EZQUERRA, A. A. (1985). *Felipe II, la Corte y Madrid en 1561*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Históricos. Pp. 41- 44. [Consulta realizada el 2 de mayo de 2022. Disponible en: <https://repositorioinstitucional.ceu.es/bitstream/10637/2401/6/Cap.%20IV%20-%20M%20a%20sobre%20las%20razones%20que%20movieron%20a%20Felipe%20II%20a%20instalar%20su%20residencia%20en%20Madrid%20en%201561%28P%20a%201%20ginas%2041-44%29.pdf>]

Desde el siglo XVII la ciudad experimentó una creciente expansión urbanística y demográfica que propició la llegada de nobles, intelectuales y artistas de primera fila, que acudieron hasta aquí atraídos por la Corte y convirtieron la metrópolis en uno de los principales centros artísticos del momento.³⁸

En este hecho convive la mencionada Real Academia De Bellas Artes de San Fernando y con ella y tras el legado que dejó el reinado de Carlos III con la construcción de grandes obras públicas e instituciones, ejemplo de ello es el Real Museo de Pintura y Escultura -posterior Museo Nacional del Prado-.

Así, los museos nacieron como organismos de la Administración para la protección, tutela y conservación del Patrimonio de la nación, a pesar de ser concebidos de forma muy diferente a lo entendido hoy, ya desde su origen, por sus intereses y fines -abierto al público para su disfrute, estudio y formación, a diferencia de la colección real y en beneficio social-, se erige como institución con una función pedagógica y cultural cercana a lo que deducimos a día de hoy. Pero no es únicamente de importancia señalar la aparición de museos y la publicación de las colecciones reales, sino que éstas instituciones contaran con un espacio y personal específico para acometer las intervenciones necesarias. Comenzando así la paulatina desvinculación de la figura del restaurador respecto del artista, cuya máxima expresión llegará de la mano de José Bueno, mencionado anteriormente, al reclamar, en 1831, una plaza como restaurador de cámara.³⁹

Al mismo tiempo, el avance hacia un mayor grado de definición planteará la necesidad de crear una Escuela de Restauración en el Real Museo de Pintura y Escultura de Madrid, donde es el mismo José Bueno quién se compromete a instruir a jóvenes en la formación de restauración. Si bien ésta iniciativa contó con una corta vida, resulta crucial la propuesta de requerir un aprendizaje específico para la formación de profesionales cualificados, a pesar de que la

³⁸ VICENTE RABANAQUE, Teresa, 2010, p. 139.

³⁹ *Poleró y Toledo, Vicente - Museo Nacional del Prado*. Museo Nacional del Prado. Consulta realizada el 4 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/polero-y-toledo-vicente/b01e852e-9ea0-40cb-8f7f-a65ed4e79ad6>].

constitución de centros docentes de formación regulada en conservación y restauración no se institucionalizará en España hasta el siglo XX.

Con todo, la proliferación de profesionales de la restauración y la exigencia de sus tareas, deriva la necesidad de convocar las primeras plazas por oposición, donde se evidencia la evolución del oficio y se traduce en un mayor grado de especialización, que se verá expuesto en el primer tercio del siglo siguiente.

1.3.3. Del siglo XX a la actualidad

Desde los inicios del siglo XX se produce un gran progreso museístico que repercute en la creación de nuevos museos y en la reestructuración y adaptación de los existentes. Una de las innovaciones será la gradual incorporación de laboratorios científicos para ayudar a los profesionales de la restauración y conservación encargados de las colecciones.

Estos cambios propiciarán la demanda de personal especializado que atienda los fondos museísticos y favorecerá la necesidad de contar con equipos cualificados e interdisciplinarios, convocando oposiciones para acceder a los talleres museísticos.

Paralelamente se redactaron importantes decretos y normativas jurídicas que protegían el patrimonio y ponían en la óptica del momento, la figura y las tareas desempeñadas por los restauradores y conservadores, como es el caso del Real Decreto de 7 de junio de 1912, se creó, con autonomía funcional y jurídica propia, el Patronato del Museo Nacional de Pintura y Escultura, que pasaría a denominarse Museo Nacional del Prado⁴⁰. Estos hechos supusieron una nueva regulación en el régimen y funcionamiento del museo, con su consiguiente repercusión en la organización de los talleres de restauración, ya que dicho decreto determinaba que el personal del taller de restauración de pinturas

⁴⁰ Gaceta de Madrid, Núm. 161, página 569. Consulta realizada el 17 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1912/161/A00569-00571.pdf>].

estuviese formado por el restaurador-forrador, el ayudante-restaurador, los restauradores-doradores y el auxiliar de restauración.⁴¹

Pero en estos nombramientos existía una gran diferenciación, mientras que el restaurador-forrador y el ayudante-restauración accedían al puesto por oposición, el resto eran designados por el Ministerio de Instrucción Pública. De esta forma, quedaba latente una jerarquización que atendía a los distintos estadios de cualificación.

⁴¹ VICENTE RABANAQUE, Teresa, 2010, p. 335.

Será ocho años más tarde, siendo ya el Museo Nacional de Pintura y Escultura denominado Museo del Prado, cuando aparece una nueva regulación en el régimen y funcionamiento del museo, con su consiguiente repercusión en la organización de los talleres de restauración.

El mencionado decreto determinaba que el personal del taller de restauración de pinturas estuviese formado por el restaurador-forrador, el ayudante-restaurador, los restauradores-doradores y el auxiliar de restauración.

En el mismo año, con la Real Orden orgánica de 30 de agosto de 1920, el Patronato y la Dirección del Museo Nacional del Prado asumieron una serie de competencias respecto a los restauradores. De este modo, pasaron a encargarse de la inspección técnica, de la presidencia y organización de las oposiciones de ingreso, del mantenimiento de los operarios seleccionados para realizar prácticas dentro del museo, así como de la coordinación, vigilancia e inspección de las tareas realizadas fuera de Madrid. Gracias a esta medida, de publicó la provisión de tres plazas de forradores y resaturadores-conservadores.⁴²

Pero si algún hecho destaca en relación a la restauración moderna durante los inicios del siglo XX, es la entrada en vigor de la Constitución Republicana en 1931, donde se reconoce por primera vez, la titularidad social del patrimonio, lo que marca en España un punto de inflexión en cuanto a la protección patrimonial, así lo reconoce el artículo 45:

Toda la riqueza artística e histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye tesoro cultural de la Nación y estará bajo la salvaguardia del Estado, que podrá prohibir su exportación y enajenación y decretar las expropiaciones legales que estimare oportunas para su defensa. El Estado organizará un registro de la riqueza artística e histórica, asegurará su celosa custodia y atenderá a su perfecta conservación.

⁴² ESPAÑA. Real orden del 14 de mayo de 1920, del Ministerio de Instrucción pública y Bellas artes, sobre el régimen y funcionamiento del Museo Nacional del Prado. *Gaceta de Madrid*, 16 de mayo de 1920, núm. 137, pp. 642-647.

*El Estado protegerá también los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico.*⁴³

Además, coincide con la celebración de la Conferencia de Atenas, con su consecuente redacción de la Carta de Atenas⁴⁴; considerando uno de los documentos fundamentales en el ámbito de la protección del patrimonio cultural junto con futuros documentos similares que nacen de la exigencia de unificar las operaciones de restauración en unos documentos que sirvan a su vez de guía para una correcta intervención.

Coetáneos a estos hechos, surgen nuevos criterios de intervención, como el de reintegración respetuosa en la obra que contemple la exigencia estética e histórica. Será Cesare Brandi quien partiendo del respeto absoluto a la obra, plantee la idea de recuperación de la unidad potencial de la obra, de su legibilidad y su transmisión íntegra al futuro, estableciendo que la actuación debía ser mínima, reconocible y reversible, desterrando la reproducción que suponía el falseamiento histórico.⁴⁵

Esta incipiente preocupación por la defensa y conservación de las obras de arte, como bien muestra la creación de los talleres de restauración en algunos museos españoles y la consecuente aparición de la figura del restauración en la administración pública por medio del sistema de oposición, como se ha comentado anteriormente, tiene con la llegada de la República, su punto álgido reflejándose en la propia normativa oficial, como la Ley de 13 de mayo de 1933

⁴³ Constitución de la República Española. Consulta realizada el 18 de mayo de 2022. [Disponible en: https://www.congreso.es/docu/constituciones/1931/1931_cd.pdf].

⁴⁴ Instituto del Patrimonio Cultural de España. Ministerio de Cultura y Deporte. Consulta realizada el 18 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:40dcc432-525e-43a7-ac7a-f86791e2f5e6/1931-carta-atenas.pdf>].

⁴⁵ BOSH ROIG, Lucía, 2012. *Archivo histórico de conservadores y restauradores españoles. La actuación del restaurador Luis Roig d'Alós (1904-1968)*, pp.79-80. Consulta realizada el 20 de mayo de 2022. [Disponible en: https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/17402/Archivo%20hist%20de%20conservadores%20y%20restauradores%20espa%20b1oles%20la%20actuaci%20de%20restaurador%20Luis%20Roig%20Al%20s%205580_5581.pdf?sequence=6&isAllowed=y].

sobre la defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-artístico Español, como primera ley Nacional del Patrimonio Histórico.⁴⁶

Al estallar la Guerra Civil (1936-1939), el desarrollo profesional del restaurador quedó interrumpido a la vez que muchas iglesias fueron pasto de las llamas, quedando gran parte del patrimonio destruido o en muy mal estado de conservación. Para la restauración de las obras histórico-artísticas deterioradas durante la guerra, se creó en 1938 por decreto de 22 de abril, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional⁴⁷. Este servicio también tenía la función de recuperar las obras de arte incautadas por la Junta Central del Tesoro Artístico y Juntas Delegadas.

Tras las secuelas del conflicto bélico, se planteó en 1940 la necesidad de reforzar los mecanismos oficiales para conservar y proteger el patrimonio cultural en peligro de extinción. De esta forma, la necesidad de formar a especialistas en el área y práctica de las técnicas de restauración era eminente, y llevó a Juan de Contreras y López de Ayala (Marqués de Lozoya), entonces Director General de Bellas Artes, a crear la especialidad de restauración en las cuatro Escuelas de Bellas Artes de Madrid, Valencia, Barcelona y Sevilla, siendo la madrileña y la valenciana, las primeras en funcionar y concretamente la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, regentada por Luis Roig d'Alós, la primera en funcionar con dos modalidades; Restauración de cuadros y estatua⁴⁸. Todo ello favoreció el giro hacia una formación reglamentada y específica, pudiendo hablar por fin, de la existencia de la especialidad de restauración.

Siguiendo los caminos para paliar la ausencia de servicios en los museos y atender con garantías científicas y técnicas necesarias a la restauración y conservación del patrimonio cultural, se creó por Decreto del 16 de noviembre de 1961 el Instituto Central de Restauración de Obras y Objetos de Arte,

⁴⁶ BOSH ROIG, Lucía. 2012, p.81.

⁴⁷ *BOE.es - Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado*. Consultado el 17 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1938/549/A06920-06922.pdf>].

⁴⁸ BOSH ROIG, Lucía. 2012, p. 82.

Arqueología y Etnología⁴⁹ dependiente de la Dirección General de Bellas Artes, en Madrid y fue en 1965 cuando se completó con una sección de formación de restauradores que fue el origen del actual Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). Este Instituto al igual que el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional confluyen en el mismo fin: conservar y restaurar el patrimonio Artístico, Arqueológico y Etnológico de España, dando fe de la paulatina preocupación y sensibilización hacia la conservación del patrimonio español.

En este proceso de normalización e institucionalización de la disciplina, resulta fundamental el periodo de los años sesenta, ya que se constituyen centros docentes específicos que propician una formación reglada. Lo que conllevó a una mayor grado de profesionalización y la entrada de disciplinas técnicas, como la química. Así, la profesión inicia una carrera ascendente hacia una posición más consolidada en los principales talleres institucionales, tomando como referente la situación europea.

En las últimas décadas del siglo XX se dieron una serie de transformaciones socio-políticas y legislativas que resultaron cruciales en el proceso de institucionalización del patrimonio cultural: la transición española, la reorganización y creación de Ministerios -como el de cultura en 1977-, la redacción de la vigente Constitución en 1978, la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español en 1985, o la progresiva transferencia de competencias a las Comunidades Autónomas, así como la apertura de España hacia el exterior con el consecuente fomento de intercambio de conocimientos entre especialistas y la integración del país en el contexto cultural internacional.

Tras los avances referidos, los años 80 suponen un momento fundamental para la definición de la profesión, pues resulta esencial la reivindicación de una terminología específica con el deseo de alcanzar un mayor grado de

⁴⁹ BOE.es - Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Consultado el 27 de enero de 2022. [Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/1961/12/07/pdfs/A17273-17275.pdf>].

especialización dentro de la disciplina. Por ello, en varios congresos bianuales se denunció la necesidad de precisar la terminología que mejor definiría este perfil, al tiempo que se reivindicó su reconocimiento laboral.

Ante esta necesidad, el Comité Internacional de Conservación del ICOM, revisó, tradujo y publicó finalmente en Copenhague, en 1984, el documento que es considerado el punto de inflexión en el desarrollo de la profesión, quedando definido bajo el término consensuado de "conservador-restaurador".

Finalmente en la década de los ochenta se define como profesión, a partir del documento "The Conservator-Restorer: A definition of the profession"⁵⁰. En este escrito se establecen los objetivos, principios y necesidades fundamentales de la profesión.

Hasta la fecha, la indefinición del conservador-restaurador de bienes culturales, se ha considerado el reflejo de la falta de concreción de las funciones y competencias específicas en el ámbito legal y administrativo. Sin embargo, durante el siglo XXI se ha producido un gran crecimiento normativo y legislativo que ha fomentado el establecimiento gradual de una compleja estructura formativa a través de los centros de enseñanza. Por otro lado y junto a este crecimiento institucional, se sitúan los avances científicos que consolidan la restauración y conservación de bienes culturales en su carácter más científico y técnico y como consecuencia, se ha producido la incorporación en los talleres institucionales de laboratorios científicos que cuentan con los medios más punteros. Estos avances han repercutido en la demanda de un personal altamente especializado, con el consiguiente impulso de la frecuente convocatoria de concurso por oposición que habíamos visto comenzar en el pasado siglo.

⁵⁰ ICOM-CC. Definition of the profession (1984). *ICOM-CC. International Council of Museums – Committee for Conservation*. Consultado el 27 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.icom-cc.org/en/definition-of-the-profession-1984>].

Desde la patrimonialización impulsada por la construcción decimonónica, en el transcurso de los siglos XX y XXI hemos pasado a la intervención de una pluralidad de agentes (expertos en la materia, asociaciones, poderes públicos, organizaciones internacionales, públicos digitales, comunidad escolar, etc) que ha llevado a que no sólo interesen los objetos patrimoniales, sino los procesos de elaboración y su divulgación por parte de expertos y desde las instituciones, como se desarrollará a continuación.

Estas consideraciones hacen mantener una actitud abierta, reflexiva y dinámica ante el patrimonio cultural, la conservación, restauración y su puesta en valor.

1.4. La restauración en el Museo del Prado

La restauración en un museo tiene importancia vital, y su carácter funcional está en relación directa con la buena marcha y salud de tales institutos, hasta el punto que la historia de un museo puede decirse que lo es la de su taller de restauración.⁵¹

Mariano de Madrazo

Fue bajo el reinado de Fernando VII y sus segundas nupcias con Isabel de Braganza, cuando se llevó a cabo la creación de una galería real de pinturas en la corte madrileña, un proyecto que se enmarcaba, como en otros museos europeos de la época, bajo la corriente ilustrada, la Revolución Francesa y el imperio napoleónico.

Las obras que se expusieron provenían de varios palacios y Reales Sitios y eran propiedad del monarca, se dispusieron en visita abierta aunque restringida al público en un edificio inicialmente concebido como museo de ciencias y acondicionado para este fin.

Esta primera galería de pinturas se fundó como una dependencia más de la Real Casa vinculada al Palacio Real, este hecho explica que el primer director fuese no otro que José Gabriel Silva-Bazán y Waldstein, X Marqués de Santa Cruz y el mayordomo mayor de Palacio. Así, el 22 de septiembre de 1818, se ordenó una propuesta de formación y organización para esta nueva galería de pinturas, además de trabajos de rehabilitación del edificio y traslado de las obras desde los Reales Sitios al nuevo museo, contemplando la necesidad de restaurar aquellas pinturas que iban a exponerse.

Con la inminente apertura del museo, Vicente López Portaña, primer pintor de cámara, dirigió las tareas de restauración junto a sus ayudantes Victoriano

⁵¹ Y MADRAZO, Mariano Fortuny, 1945. *Historia del Museo del Prado: 1818-1868*. Madrid: C. Bermejo, p. 93.

Gómez y José Bueno. Además, llevó a cabo el inventario de pinturas para su selección y traslado desde los diferentes Reales Sitios. Así, entre el 8 de septiembre de 1818 y el 26 de noviembre de 1819 se restauraron un total de 297 cuadros, cifra que no varía demasiado de los 311 que figuran en el primer catálogo elaborado por Luis Eusebi en 1819 con las obras de escuela española que se exhibieron en la inauguración del Real Museo. Así pues, prácticamente todas esas primeras obras seleccionadas y expuestas pasaron el taller de restauración.

Se puede considerar por tanto que la historia de la restauración del Real Museo comenzó trece meses antes de su inauguración, cuando se inició la "composición" y "adecentamiento" de las obras de la escuela española. A partir de esos primeros trabajos, se iría afianzando lo que más tarde se llamaría la Sala de restauración del Real Museo.

El 18 de noviembre de 1819, una vez finalizadas las obras del edificio, los trabajos de restauración y la colocación de las pinturas, la Gaceta publicó el anuncio de apertura del Museo:

Y al cabo de año y medio que se ha trabajado en su ejecución está ya concluida una gran parte de la obra, donde se han ordenado después de bien limpios y restaurados los cuadros de la escuela española [...]; y se continúa la obra para habilitar sucesivamente los salones que deben contener las pinturas de las escuelas italiana, flamenca, holandesa, alemana y francesa⁵²

Los trabajos de restauración seguirían siendo necesarios para la apertura de nuevas salas en el museo, como la de la escuela italiana en el ala norte de la galería principal, aumentando el total de obras expuestas a 512.

Fue el 19 de abril de 1828 cuando se aprobó la creación de la sala de restauración y un mes después se llevó a cabo el nombramiento de los restauradores propuestos y el juramento de sus plazas ante el director del Real Museo. Este hecho resulta fundamental, pues por un lado se establecía un

⁵² *Gaceta de Madrid*, 18 de noviembre de 1819, nº 142, p. 1179.

marco físico para la realización de los trabajos de restauración dentro del edificio Villanueva y con cierta autonomía a los talleres del Palacio Real y por otro lado, los restauradores adquirirían un nuevo perfil, no sólo en lo profesional, sino dentro de la normativa jurídica de la Real Casa.⁵³

Desde su fundación, el Museo del Prado fue desarrollando una importante actividad de cuidado y preservación de las obras que fueron conformando sus fondos, al tiempo que se iban seleccionando pinturas en las principales dependencias de los palacios reales y encargos de las intervenciones pertinentes para que, las obras elegidas, estuvieran en las mejores condiciones ante su inminente exposición en las salas habilitadas en el edificio de Villanueva. Y es que hablar del origen del Museo del Prado, aquél que nació como el citado Museo Real, nos remite a hacer historia de las colecciones reunidas por los monarcas españoles, pues conforman el grueso de las colecciones del museo. Colecciones que también son historia de las dinastías de los Austrias, los Borbones y de más de tres siglos de gustos estéticos y del afán coleccionista.

Carlos III y Carlos IV contribuyeron especialmente al enriquecimiento de las colecciones con sus continuas compras y mecenazgos de artistas coetáneos que recibieron encargos de gran importancia, como podrían ser Giovanni Battista Tiepolo, Corrado Giaquinto, Raphael Mengs o posteriores como Salvador Maella y Francisco de Goya, cuando el Museo del Prado estaba a punto de convertirse en una realidad.

Hablamos de restauración para definir la intervención directa sobre las obras de arte y las medidas necesarias según la casuística de cada obra para preservarla o recuperar su estado de conservación. Esto ha resultado una tarea fundamental desde la fundación del Museo del Prado y a la que más esfuerzo dedicaron sus trabajadores y responsables como se ha analizado en capítulos anteriores.

Requirió desde sus inicios de la participación de un numeroso personal, especializado y organizado en una estructura ordenada, más incluso que en

⁵³ GARCÍA CABARCOS, M^a Concepción, 2021. *Historia de la restauración en el Museo Nacional del Prado*. Madrid: Museo Nacional del Prado, pp. 15-17.

otros colectivos implicados en el desarrollo del museo. Los restauradores llevaron a cabo procedimientos que se venían consolidando desde el siglo XVIII, y encargándose de la colección pictórica de la corona española, las labores de restauración quedaron definidas, siguiendo criterios de continuidad metodológica que fueron renovándose dentro de la misma institución.

Si bien la actividad restauradora quedó frenada en diversos momentos de la historia de la institución por diversos motivos - desde la necesidad de la Corona a derivar dicho presupuesto a otros menesteres, hasta acontecimientos histórico-bélicos que dejaban en un segundo plano estas tareas -, siempre ha vuelto a poner su foco en la preservación de su legado.

Ya entrado el siglo XX se inicia de forma sistemática la redacción de informes para cada obra intervenida, superando los meros listados, al tiempo que se publican artículos relacionados con los trabajos de restauración en el Boletín del Museo del Prado, creado en 1980 por el entonces director José Manuel Pita Andrade y, que se convertirá en el principal vehículo de difusión de estos trabajos y de muchos de los estudios del Gabinete Técnico. La ordenación de informes quedó entonces sistematizada en un archivo específico del que se hizo cargo Felicitas Martínez, y donde se ha recogido una parte significativa de la memoria del Prado en cuanto a restauraciones se refiere.

Desde el año 2000 se ha reorganizado la institución y renovado la estructuración del Departamento de Restauración, del que dependen el Gabinete Técnico y el Taller de Restauración, creándose además los laboratorios de química y fotografía.

La plantilla estable del Museo del Prado la forman más de 20 profesionales, entre los que se encuentra Enrique Quintana, Coordinador Jefe de Restauración y Documentación técnica, al que se le ha realizado una entrevista en relación a cuestiones que han derivado durante la realización del presente trabajo.

Además de ser un pilar fundamental en la definición de la entidad, el Museo del Prado pone a disposición pública la difusión de resultados en las restauraciones,

estudios técnicos y vídeos explicativos sobre las intervenciones realizadas, así como ciclos de conferencias y congresos relacionados con esta temática. Estas actividades se desarrollarán en el siguiente capítulo.

2. PÚBLICO EN EL MUSEO

2.1. La función del museo

A lo largo de la historia de los museos, uno de los lenguajes más utilizados en el proceso de comunicación ha sido el visual. A través de la presentación de los objetos se ofrece al visitante la posibilidad de iniciar una relación perceptivo-contemplativa, cuyos resultados pueden ser diferentes, o no, de acuerdo a la capacidad de recepción que posea el receptor.

Resulta interesante estudiar la comunicación del museo tanto por lo que representa al manifestarse como eje vertebrador de sus distintas funciones, como por el compromiso que tiene con la sociedad actual, inmersa en los medios de comunicación. Por ello, si el museo aspira a ser actual, sin renunciar a su pasado y memoria histórica, ha de utilizar un nuevo lenguaje y establecer un diálogo abierto con la sociedad plural en la que se enmarca.

Como ya indicaba Francisca Hernández (1998), sólo así la institución podrá convertirse en un referente cultural, orientada no sólo a la conservación de su amplio patrimonio, sino también a la difusión de sus contenidos.⁵⁴

Se ha entendido a los grandes museos nacionales prototípicos como agentes culturales dedicados a singularizar lo que se debe conocer, como medios de comunicación que además de informar, seleccionan y discriminan lo que es relevante, lo que ha sido y debe ser la cultura de una comunidad. Esta idea se enmarca dentro de un canon y unos referentes objetivos que ha asentado la Historia del Arte. Desde su papel canónico e ideológico, las instituciones museísticas han tendido al inmovilismo al entender que su mensaje principal ya está dado y se basa en su pasado: una demostración de poder y superioridad cultural que se convierte en un escaparate dogmático.

⁵⁴ HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: Ed. TREA, p. 6.

Este ideal se distancia del presente y de la continua creación que comporta nuevas teorías, conocimientos, realidades y voces, todo ello merecedor de ser musealizado. Precisamente el valor revolucionario del museo, radica en su voluntad de mostrar a la ciudadanía el patrimonio que se pone al servicio común de la nación como herramienta clave en la construcción de la identidad compartida. Es de esta forma, es como el pueblo hace suyo orígenes, personajes y tradiciones, admirando y respetando la preservación de dicho acervo cultural.

Desde la sociedad iletrada hemos pasado a un sistema educativo que llega a la práctica totalidad de la población de los países occidentales donde nació esta institución. Las masas obreras de la industrialización que despreciaban o no comprendían la cultura burguesa han desaparecido para dar lugar a una clase media que se interesa masivamente por la cultura, el arte y la historia compartida, concibiendo en la actualidad la cultura no como un gasto, sino como una inversión.

La globalización ha puesto en cuestión los estereotipos culturales cristiano-occidentales que excluían sociedades multilingües y multiculturales del discurso discriminatorio e imperante.⁵⁵ Y es aquí dónde el museo del siglo XXI ha de posicionarse como elemento de escucha de la sociedad y crear diálogos que favorezcan la representación y comunicación.

Este carácter socializador ha originado la aplicación al museo actual de una gran variedad de términos como educación, didáctica, pedagogía, difusión y comunicación.

A las funciones tradicionales de conservar, exponer e investigar, centradas en las colecciones, actualmente se añaden otras nuevas dirigidas al público que frecuenta los museos. La comunicación, la difusión, el carácter educativo y el sentido lúdico deben formar parte de lo que tiene que ser la esencia y el sentido último de un encuentro directo con el público.⁵⁶ Sin la función comunicativa, que actúa de intermediaria, solamente una pequeña parte de la sociedad, se

⁵⁵ Ibid, pp. 517-519.

⁵⁶ VALDÉS SAGÜÉS, M^a del Carmen, 1999. *La difusión cultural en el museo: Servicios destinados al gran público*. Gijón: Ed. Trea, p. 35.

interesaría por el museo y sería capaz de comprender el significado de lo expuesto.⁵⁷

2.2. Gestión de públicos. El visitante del Museo del Prado

El interés por impulsar la participación cultural de las personas ha estado presente en las políticas culturales de la mayoría de los países de Occidente como un eje transversal desde mediados del siglo XX, ante la evidencia de que el acceso es desigual y el porcentaje de la población que se involucra con la oferta cultural es acotado y ha decrecido.⁵⁸

Durante el siglo XX distintas disciplinas y estudios han contribuido a ampliar y problematizar el concepto de públicos. Algunos se enfocan en los factores sociales que inciden en su conformación – como el habitus y el capital cultural⁵⁹– y otros en la revisión de los cambios que se observan en sus prácticas a consecuencia de la globalización, la transformación digital y el surgimiento de nuevos estilos de vida.

Tal propósito se ha canalizado a través de estrategias de desarrollo de públicos que han buscado ampliar y diversificar el perfil de quienes asisten a actividades artístico-culturales y, a la vez, e han propuesto formar y crear nuevos públicos para las artes abordando las barreras económicas.

Estas estrategias revelan que el rol de los público, en tanto el encuentro presencial de los ciudadanos en torno a expresiones artísticas y culturales, es una manera de ejercer el derecho humano a la participación cultural, como establece el Artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos: *Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la*

⁵⁷ Ibid, p. 57.

⁵⁸ *Plan nacional de desarrollo y formación de públicos. 2021-2024.* Ministerio de las Artes, Cultura y Patrimonio. Gobierno de Chile Santiago. 2021. Consulta realizada el 27 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2021/09/plan-nacional-de-desarrollo-y-formacion-de-publicos-2021-2024.pdf>].

⁵⁹ Términos acuñados por Pierre Bourdieu.

*comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten*⁶⁰

En paralelo con el surgimiento de las primeras iniciativas de desarrollo de públicos, la masificación de tecnologías y plataformas digitales a principios del siglo XXI ha impactado en los hábitos de los públicos al modificar sus prácticas y generar una fragmentación y micro-segmentación del consumo cultural.

Los últimos años han aceleraron los procesos de digitalización del consumo cultural, lo que se traduce también en la necesidad de problematizar la noción de públicos —denominados ahora audiencias digitales— y sus dinámicas de involucramiento frente a este nuevo escenario, caracterizado por barreras tecnológicas que modelan la participación.

El Museo del Prado persigue mejorar la calidad de la visita y facilitar el acceso y recorrido de los visitantes; convertir el compromiso de calidad en el servicio en el pilar sobre el que vertebra la vocación de la institución; fomentar la actividad educativa del museo en torno a sus colecciones y facilitar la comprensión y el entendimiento de los contenidos mediante la adaptación de las actividades y lenguajes utilizados a los distintos públicos y sus intereses; fomentar la participación del visitante en actividades complementarias de carácter cultural a su visita; ofrecer una programación de divulgación cultural diversa para todo tipo de públicos, facilitando la comprensión y la apreciación directa de las obras de arte de la Colección Permanente y de las exposiciones temporales.

El año 2020 ha estado condicionado por la pandemia provocada por el virus COVID-19 y las medidas adoptadas para la prevención de los contagios bajo las directrices marcadas por las autoridades sanitarias.

⁶⁰ La Declaración Universal de Derechos Humanos | Naciones Unidas. *United Nations*. Consultado el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.un.org/es/about-us/universal-declaration-of-human-rights#:~:text=Artículo%2027&text=Toda%20persona%20tiene%20derecho%20a%20tomar%20parte%20libremente%20en%20la,beneficios%20que%20de%20él%20resulten.>]

En este contexto, el museo cerró sus puertas a la visita pública casi 3 meses (desde el 12 de marzo hasta el 15 de junio), manteniendo los servicios básicos de mantenimiento y seguridad e implantando el teletrabajo aquellos casos necesarios. La reapertura del museo a la visita pública se produjo el 6 de junio, con unas nuevas condiciones de acceso marcadas por el establecimiento de un aforo máximo de personas en sus salas y espacios y por la necesidad de adquirir la entrada con un pase horario para acceder.

Gracias a la memoria anual que el Museo del Prado pone al servicio del público en su web, se ha extraído la siguiente información relativa a la afluencia de visitantes durante el año 2020:

Durante el año 2020 el Museo Nacional del Prado recibió 852.161 visitas, suponiendo un descenso de un 73,40% respecto a 2019 (3.203.417 visitas), siendo consecuencia directa del cierre al público. Las exposiciones temporales celebradas recibieron un total de 292.533 visitas. Esta afluencia se concreta en los siguientes datos⁶¹:

- 21.304 visitantes semanales de media.
- 3.065 visitantes diarios de media.
- 278 días de apertura en el año.
- El 44,45% del público, paga entrada.
- El 54,55% del público, accede gratis.
- El 18,86% del público accede durante el horario de gratuidad.
- El 13,98% del público accede en grupo.

⁶¹ Datos procedentes de la Memoria Anual 2020 del Museo Nacional del Prado. Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>]

Gracias a los estudios de caracterización del público realizados durante este año, se ha podido averiguar que en 2020 el perfil general del público del museo ha sufrido un cambio respecto a la edad media del visitante:

- El perfil del visitante medio ha sido mayoritariamente joven (el 44,49% tiene entre 18 y 34 años), femenino (61,90%), con estudios superiores (62,90%) y con ocupación estable (57,73%)
- La visita en solitario ha aumentado (32,30%) frente a la que se realiza en pareja (24,10%), con amigos (21,40%) o en familia (19,50%) como las compañías más habituales
- La duración media de la visita de una a dos horas (59,49%)

En 2021, el Museo del Prado recibió 1.175.296 visitas, suponiendo un aumento del 32,20% respecto al ejercicio de 2020, de las cuales 556.00 se realizaron antes del cierre el 11 de marzo provocado por la pandemia.

Desde la reapertura del museo en junio del 2020 (junio-diciembre del 2020 frente a junio-diciembre de 2021), el aumento del público ha sido de un 194,78%:

- 1.126.641 personas lo hicieron en su sede en Madrid.
- 48.655 personas lo hicieron en las diferentes localidades españolas en las que el Museo del Prado ha estado presente a través de exposiciones temporales.

Hasta diciembre del 2021 del perfil general del público de los datos obtenidos, se extraen las siguientes comparativas frente a 2020:

- 3.192 visitantes diarios de media.
- 353 días de apertura en el año.
- El 47,23% del público, paga entrada.
- El 52,77% del público, accede gratis.

- El perfil del visitante medio sigue siendo joven (el 48% tiene entre 18 y 34 años), femenino (58,6%), con estudios superiores (77,4%) y con ocupación estable (53,9%).
- Asimismo, desde que se inició la pandemia COVID-19 la procedencia por nacionalidades de los visitantes al Museo del Prado continúa siendo en su mayoría española (promedio de 73,9%). Sin embargo, aunque más de la mitad de toda la afluencia siguen siendo habitantes de la Comunidad de Madrid (53,7%), este año 2021, asistimos a un progresivo aumento de visitantes del resto de España (20,2%), especialmente de las provincias de Barcelona (29,4%), Valencia (5,5%), Alicante (4,2%), Málaga (3,8%) y Zaragoza (2,8%).
- Por otra parte, el impacto en el turismo mundial de la pandemia sigue reflejándose en las procedencias internacionales de los visitantes del Museo. Del total de visitantes extranjeros y de público extranjero (26,1%): Estados Unidos (15,68%), Francia (20,1%), Italia (9%), y Reino Unido (6%) siguen estando entre las principales procedencias, aunque muy por debajo de sus porcentajes de presencia anteriores a la pandemia. De igual modo, la presencia de visitantes procedentes de Asia es prácticamente inexistente.
- Se han registrado más de 23,6 millones de páginas vistas en la web institucional
- El proyecto online del Museo del Prado ha continuado acercando sus colecciones a todos los públicos. Contando con más de 3,7 millones de seguidores en redes sociales, triplicando el número de seguidores en TikTok, alcanzando los casi 319.000 seguidores con más de 2,4 m de likes.

2.3. Políticas educativas en el Museo del Prado

El museo del siglo XXI es poderoso para un contexto de acción y cambio social. Por ello, desde los programas de Comunidad del Museo del Prado, trabajan junto a personas y públicos que tradicionalmente no se han visto reflejados en él, convirtiendo al Museo en un lugar inclusivo y participativo para toda la ciudadanía, con la aspiración a que la atención a la diversidad se convierta en un elemento transversal, aspirando a ser inclusivos. En ese camino se sitúan El Prado para todos y El Prado social⁶², que son programas del Área de Educación destinados a promover la accesibilidad a los contenidos del Museo para todos aquellos colectivos que precisan herramientas y apoyos específicos o para los que el museo puede significar un estímulo para la participación en la vida cultural, la inserción social y el ejercicio de ciudadanía.

Dentro de estos programas, el Museo del Prado organiza un amplio programa de actividades accesibles, dirigidas a grupos de personas con diversidad de capacidades, trastornos del espectro autista o daño cerebral adquirido, así como a grupos de mayores, personas con deterioro cognitivo, grupos de salud mental o colectivos de migrantes y refugiados. Con estas actividades se busca dar una respuesta ajustada a la demanda de estos centros especializados, concebidas desde un planteamiento inclusivo con alto grado de flexibilidad y previsión de esta diversidad grupal e individual que, enriquece la cotidianidad del museo y visibiliza realidades, buscando fórmulas de participación que empoderen a estos colectivos para que sean agentes de pleno derecho de la vida cultural.

⁶² Se estima una participación directa de 513 personas entre los dos programas. Sin embargo, la estimación de personas beneficiadas es notablemente mayor, debido a la reutilización de los recursos por parte de los profesionales de los centros y la descarga de materiales didácticos disponibles en la web del Museo del Prado. (Datos facilitados por el Museo Nacional del Prado a través de su Memoria Anual 2020). Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>].

A continuación se procede a desarrollar las acciones concretas del programa *Prado para todos*⁶³ y concretamente, las actividades accesibles para grupos durante el año 2020:

- Programa de actividades con intérprete de Lengua de Signos, así como la posibilidad de solicitar el servicio de intérprete para cualquier actividad
- Programa Reencuentro en palabras, visitas descriptivas para personas invidentes o con baja visión.
- Programa Te quiero en pintura: retratos con emoción. Actividades dirigidas a grupos de personas mayores o con enfermedad de Alzheimer.
- Programa Sui géneris. Arte, publicidad y estereotipos. Actividades dirigidas a grupos de personas con diversidad de capacidades (centros ocupacionales y colegios de educación especial) y grupos de salud mental.
- Programa Invencibles en el Prado. Actividades dirigidas a grupos de personas con daño cerebral adquirido, esclerosis múltiple y otros colectivos sociales.
- Programa Los sabores del Prado. Actividades dirigidas a grupos de personas con trastornos del espectro autista y a grupos de personas migrantes.
- Actividades en centros hospitalarios para grupos de niños y jóvenes hospitalizados.

En cuanto al programa *El Prado social*, éste consta de varios proyectos de colaboración de media y larga duración con distintos colectivos y entidades sociales, lo que permite entablar vínculos que permiten dar voz a diferentes grupos sociales y componer un fructífero diálogo con el arte, la creación y los contenidos del museo. Convirtiéndose así, en un espacio de normalización y al mismo tiempo, se ve enriquecido con la aportación de miradas divergentes y

⁶³ En total participaron 30 centros y 470 personas. (Datos facilitados por el Museo Nacional del Prado a través de su Memoria Anual 2020). Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>].

plurales.

A continuación, se mencionan las actividades concretas desarrolladas dentro de este programa:

- Del valle al Prado. Proyecto en colaboración con las áreas de Cultura e Igualdad de la Mancomunidad de Municipios del Valle de Jerte; un taller de conocimiento e interpretación de producciones artísticas en torno a los modos de representación de las mujeres rurales en la Historia del Arte.
- Accesibilidad sensorial:
 - Programación de conferencias e itinerarios que cuentan con intérprete de lengua de signos española (LSE) y con lazos de inducción magnética, contribuyendo a una mayor visibilidad y normalización de sistemas alternativos y aumentativos de comunicación.
 - Servicio de intérprete en LSE para cualquier actividad organizada por el Área de Educación⁶⁴.
 - Actividad Reencuentro en palabras. Una visita descriptiva en la que las obras se comentaban de forma pormenorizada, con un lenguaje preciso y evocador, lo que permitió a los y las participantes la formación de una imagen mental de las obras. Esta actividad que nació de forma eventual, se ha incorporado a la oferta permanente.
 - Préstamo gratuito de audioguías con audio descriptivo, lazos de inducción magnética y signoguías.
 - Disposición de repositorio digital de conferencias con intérprete de LSE.

⁶⁴ Durante 2020 participaron 18 personas con intérpretes de la entidad, se han impartido 3 conferencias con intérprete y se han organizado 5 recorridos didácticos por las exposiciones temporales y por diferentes partes de la colección con los mencionados intérpretes.

El 23 de septiembre y con motivo del Día Internacional de las Lenguas de Signos, se hizo un directo en Instagram con presencia de una intérprete de LSE. Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>].

- Plano y guía en lectura fácil: 10 obras maestras. Permite un sencillo e intuitivo recorrido por 10 obras de gran reconocimiento ubicadas en la planta 1.
- La guía visual del Museo del Prado. Guía elaborada tras recoger la experiencia de nueve personas con autismo de la Asociación Psicopedagogía del Autismo y Trastornos Asociados (PAUTA), con el objetivo de crear un material de referencia para este público. Existen también la versión en inglés.
- Las meninas en pictogramas. Recurso que aborda la obra canónica del museo a través de un sistema de comunicación adaptativa para personas con mayor capacidad visual que oral o escrita.
- Historia de un retrato: La familia de Carlos IV. Cuento que narra en primera persona la historia de la obra de Goya. Redactado en fácil lectura e ilustrado con trabajos realizados por alumnos de los centros de educación especial participantes en las actividades del programa. Existe también la versión en inglés.
- Programa para público familiar e infantil que a través de actividades⁶⁵ desarrollaban los sentidos de los más pequeños a través del conocimiento de la colección del museo:
 - Juegos sonoros. Experimentación sobre las obras de arte a través del oído.
 - Las formas de la luz. Actividad que permitía disfrutar de la colección a partir de reflejos, penumbras, colores y juegos ópticos existentes en las obras.
 - Celebrar lo invisible. Un recorrido sensorial por el espacio museístico para descubrir las claves básicas de la relación entre arte y celebración.
 - Cuerpos extendidos. Visita-taller que buscaba conectar disciplinas, épocas, estilos e ideas relacionados con el espacio del museo.

⁶⁵ Participaron 701 personas en estas actividades. (Datos facilitados por el Museo Nacional del Prado a través de su Memoria Anual 2020. Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>].

- Habitar el error. Actividad para conocer el proceso de creación.
- El jugar del juego (Un jardín de objetos). Visita-taller sobre la simbología de la obra del Bosco.
- Carta de ajuste. Taller de ilustración a cargo de la artista Paula Bonet sobre la iconografía de la historia del arte, permitiendo cuestionar la vigencia actual de esos cánones.
- Juegos sonoros en casa.
- Lo que nos acerca.
- Programación para la comunidad escolar y profesorado⁶⁶.

Estas propuestas tienen el objetivo común de motivar la reflexión, de una manera proactiva, sobre cuestiones de género, etnia, diversidad y ecología.

- Itinerarios ofrecidos: TocaMiraCuenta y ¿Quién es quién? para Educación Infantil; Color [observa], Objetos [interpreta], Cuerpo [percibe], Escenario[s] e Historia[s] para Educación Primaria; Tres grandes maestros: El Greco, Velázquez y Goya, Conquista el espacio y Nuevas mitologías para ESO; Velázquez más allá de la pintura y Goya y la libertad; Historia de 7 conquistas, Vivir en el Siglo de Oro y El Prado inesperado para Bachillerato. Esta oferta tan amplia y completa ha permitido presentar a cada curso un itinerario específico adaptado a su nivel educativo.
- Cine en curso. Un proyecto que buscaba acercar el cine a los adolescentes, mostrándolo como una herramienta de conocimiento y creación. Descubriendo el arte desde el lugar del creador, planteándose cuestiones propias de la producción y dialogando como creadores.
- Proyecto D_SEA. Actividad que se realiza con grupos de bachillerato y que busca ofrecer un lugar en el que poder hablar,

⁶⁶ En 2020 han participado en estos programas 1.141 alumnos y alumnas de Infantil, 3.535 de Primaria, 1.772 de Secundaria y 1.930 de Bachillerato. Un total de 8.371 alumnos. Consulta realizada el 28 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/memoria-anual>]

reflexionar y aprender sobre contenidos afectivo-sexuales, teniendo como objetivo el trabajo de la sexualidad a través del arte.

- Proyecto Deslizar, un laboratorio de innovación educativa a través del arte con el que el museo quiere apoyar la labor de los centros escolares a través del arte y de la colaboración entre profesionales
- Diálogos del Arte Dentro del Arte. Actividad que consiste en establecer un diálogo entre el Museo de Huesca y el Museo del Prado, para que ambas partes conocieran sus colecciones y formen parte de sus recursos educativos.

2.3.1. Divulgación cultural

Para hablar de la divulgación cultural es preciso conversar del estado de la cultura y la creatividad en un momento como en ningún otro instante de la historia hemos vivido, un periodo de cambio constante que se entiende gracias al compartir información de forma global, y que pone el conocimiento al alcance todos gracias a la revolución digital. La divulgación cultural busca poner en valor nuestro patrimonio histórico y artístico material e inmaterial, con un objetivo común: dar a conocer la cultura al público general, a través de diversas herramientas.

El Museo del Prado, en la consecución de su objetivo de difusión y divulgación del arte y la cultura a través de las colecciones que en él se albergan, desarrolla una serie de actividades orientadas a la divulgación del arte y la innovación. La entidad vertebra este objetivo divulgativo entorno a cuatro ejes principales:



1. Colección.

En torno a la colección permanente se organizaron en 2020 diferentes itinerarios que se celebraron de lunes a jueves a las 11:00 y a las 17:00 h, ofreciendo la posibilidad de profundizar en diferentes aspectos de la colección con temas transversales o temáticos, así como conocer las novedades del museo y su museología.

Se desarrollaron los siguientes recorridos:

- Génesis de una colección.
- La estética del poder.
- Del Gabinete de Historia Natural al Campus Prado.
- Baco y sus frutos.
- Aprender a ser moral.
- Aquiles en el Prado.

Además, la oferta en torno a la colección permanente se amplió con otras iniciativas⁶⁷:

- Una obra. Un artista. Donde se escogía cada mes una obra de arte para explicarla con más detalle, poniéndola en relación con su época y el artista que la creó.
- El Prado habla. Donde los profesionales del museo ofrecían breves charlas sobre obras expuestas, aportando su experiencia y su visión personal sobre ella.
- Visitas a la bóveda de Luca Giordano en el Casón del Buen Retiro, que permitían contemplar y entender el significado de la obra situada en la sala de lectura de la Biblioteca del Museo del Prado.

⁶⁷ 2.708 personas disfrutaron de estas actividades. Datos facilitados por el Museo Nacional del Prado a través de su de Memoria Anual 2020).

Durante 2020 además, se retomaron las visitas dialogadas⁶⁸, entendidas como espacio de conversación y construcción compartida de conocimiento, donde se invita a una revisión colaborativa desde una perspectiva contemporánea, generando espacios de conversación:

- Por definición. Una visita que partía de la mirada que ofrecen las obras de la colección para asomarse a algunos de los roles de género, prejuicios y límites impuestos a lo largo de los siglos respecto a la mujer, poniendo en diálogo las obras del Prado con el arte contemporáneo y con las propias ideas y experiencias de los participantes.
- Diversidad y disidencia. Visita que acercaba la visión histórica de lo "otro" entendido como cualquier sujeto fuera de la norma social de la época en cuanto a cultura, cuerpo, género o conducta y relativos a los diversos modos de representación de la otredad presentes en la colección, analizando las interacciones entre divergencia y disidencia mediante el diálogo con obras, acontecimientos y artistas del siglo XX y XXI.

Además, el museo ofreció varias visitas impartidas en latín⁶⁹ para conocer algunas de las principales obras expuestas, bajo el título *Heroes et amores mythologici*, que ofrecía un recorrido por varios cuadros del museo para acercar la cultura artística y la lengua fundacional de la cultura europea.

A partir del cierre del Museo del Prado ocasionado por la pandemia, se potenció la actividad digital con la iniciativa #PradoContigo, con actividades como:

- Píntame un mito. El museo publicó una serie de obras destacadas de la colección comentadas por Marta Pérez Reinoso y Fernando Pérez Suescun.

⁶⁸ Estas visitas tuvieron una duración de 1 hora y media, desarrollándose los viernes de febrero y los jueves y viernes de noviembre y diciembre. Participaron 137 personas.

⁶⁹ Participaron en esta actividad 47 personas.

- Aprender a ser mortal. Aquiles en el Museo del Prado. En relación a la ópera Aquiles en Esciros, se establecieron puentes entre el proyecto de investigación musical y la colección permanente del museo, planteando una relación entre las artes musicales y plásticas, estableciendo una selección de obras de la colección cuya iconografía está relacionada con la figura de Aquiles.
- Las ventanas del Prado. Donde se compartían obras de la colección que incluyesen una ventana e invitaban a los visitantes virtuales a participar en la actividad compartiendo las vistas desde sus lugares de confinamiento.
- Desdibujadas. Contenido dirigido a escribir una nueva Historia del Arte que tuviese en cuenta a todos y todas sus protagonistas. Trató de poner nombre a las mujeres que jugaron un papel importante en la Historia, mujeres humildes y desconocidas, políticas, creadoras, artistas, etc, que se vieron afectadas por las estructuras sociales y de pensamiento.
- Reencuentro. Durante los meses de julio y agosto, se celebró la reapertura del Museo del Prado con un recorrido por la colección, creando nuevas conexiones y diálogos.
- Una obra. Un artista. Se compartieron de forma digital los detalles en torno a dos obras de la colección; Venus y Adonis, de Veronés y El Tránsito de la Virgen, de Mantegna.

2. Exposiciones temporales

El Área de Educación ofreció itinerarios⁷⁰ para explicar las exposiciones temporales, como:

- El maestro de papel.
- Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX.
- Actividad Claves. Se trata de charlas didácticas en el auditorio en las que se analizan las obras de la exposición, proporcionando las

⁷⁰ En estas actividades participaron un total de 1.689 personas.

herramientas esenciales para que los asistentes puedan comprender y disfrutar de la muestra de forma autónoma. Las exposiciones explicadas en el auditorio fueron:

- Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana.
- Goya. Dibujos. Solo la voluntad me sobra.
- Reencuentro.
- Invitadas.
- Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931).

3. Conferencias, teatro, danza y conciertos

Las conferencias se dedicaron a las exposiciones temporales, adquisiciones especiales, temas de arte y a obras pertenecientes a la colección del museo. LA entrada fue libre y se desarrollaron 22 conferencias.⁷¹

En cuanto a las actividades de danza desarrolladas, se celebró:

- Pases exclusivos de obras protagonizadas por coreógrafos reconocidos del panorama de la danza actual como Blanca Li, María Pagés, Mónica Runde, Chevi Muraday, Carmen Werner, Daniel Abreu, Antonio Ruz, e Iratxe Ansa, Dani Pannullo. Tuvieron lugar en la sala del Bosco y en la sala de las Musas con carácter gratuito.
- Ariadna. Al hilo del mito. Participante en el Festival Ellas, con esta obra de la compañía de Rafaela Carrasco.
- Participación en el XXX Festival Internacional de Arte Sacro de la Comunidad de Madrid, con propuestas que relacionaban sus composiciones con cuadros como Los fusilamientos de Goya, La Anunciación de Fra Angelico y San Miguel Arcángel, del Maestro de Zafra.
- Performance Joan Jonas, moving off the land. Donde la artista Joan Jonas combinaba fuentes literarias y mitológicas con filmaciones submarinas y dibujos.

⁷¹ Con una asistencia de 3.992 personas.

- Heritage. La música de Madrid en los tiempos de Goya, donde el Cuarteto Quiroga interpretó un programa con la música que sonaba en Madrid en los tiempos de Goya.

4. Formación online

Durante el mes de marzo de 2020, se ofertó una nueva edición de los MOOC (Massive Open Online Course) sobre el Bosco y Velázquez. Estos cursos cuentan con la colaboración de Telefónica Educación Digital y se inscriben dentro del programa Prado online para incrementar el conocimiento sobre la colección y las actividades del museo a través de internet.

- El Bosco. En este curso dedicado al pintor flamenco, se relatan y detallan todas las obras del pintor en el Museo del Prado, la más completa colección de sus obras de cualquier institución, desde La Piedra de la Locura, La Tabla de los Pecados Capitaes, hasta los tres impresionantes trípticos que completan la colección: La Adoración de los Magos, El Carro de Heno y El Jardín de las Delicias, siendo ésta última una de las obras más visitadas del Museo y por ello, se le dedicó un tratamiento pormenorizado.⁷²
- Velázquez en el Museo del Prado. Este curso revisa toda la trayectoria de este artista sevillano, identificando a los maestros y ejemplos que él tomó para su aprendizaje e inspiración como, así como aquellas obras que marcan su recorrido personal y profesional. Los objetivos del curso fueron conocer la evolución de la obra y vida de Velázquez, revisar el contexto histórico de un período muy concreto de la historia de España, como a analizar las claves pictóricas del pintor y su impacto global, además de reconocer las características generales del Museo del Prado como museo nacional.⁷³

Todas estas actividades desarrolladas en 2020 ponen en valor la gran implicación que tiene el Museo del Prado por divulgar el conocimiento

⁷² En este curso se matricularon 7.568 personas.

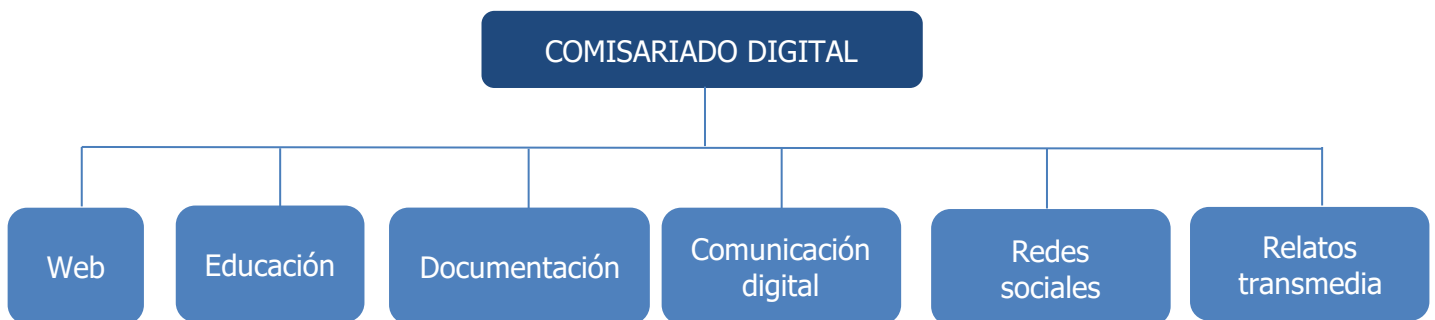
⁷³ En este curso se matricularon 11.081 personas.

relacionado con su colección y las artes que se desarrollan en la entidad, aún en un momento de máxima urgencia debido a la crisis sanitaria que todo el mundo ha sufrido. Lejos de verse intimidado por esta casuística, el Museo del Prado, gracias a todos sus trabajadores, ha apostado por la reinención hacia un museo del siglo XXI entregado a la comunicación digital, tomando este momento como un nuevo punto de partida hacia la creación de nuevos diálogos con el público.

2.3.2. Prado en digital

El Museo del Prado tiene desde 2020 un claro objetivo en cuanto al comisariado digital: ampliar la experiencia a través de los medios digitales, constituyéndose este en un referente en la difusión de datos y contenidos culturales y artísticos en el entorno digital, mientras se siguen explorando nuevas vías para narrar la historia, actividades y colecciones del museo, y fidelizando al usuario desde la interacción digital.

Para el análisis de la divulgación digital que lleva a cabo la entidad, se procede a estructurar este campo en las siguientes áreas:



1. Web

La web del Museo del Prado confluye entre la interactividad y utilidad, con una visión clara de lo que podemos encontrar y dividiendo el menú de manera clara entre los siguientes grupos:

- Colección.
 - Explora la colección.
 - Línea del tiempo.

- Pintura española hasta 1800.
- Pintura italiana y francesa hasta 1800.
- Pintura flamenca y escuelas del norte.
- Dibujos, estampas y fotografía.
- Esculturas y artes decorativas.
- Actualidad.
 - Exposiciones.
 - Actividades.
 - Vídeos.
 - Interactivos.
 - Audios.
 - Noticias.
- Aprende.
 - Prado Educación.
 - Centro de Estudios.
 - Biblioteca, Archivo y Documentación.
 - Enciclopedia.
 - Boletín del Museo.
 - Historia y arquitectura.
- Visita. Donde se puede encontrar información relativa a la compra de entradas, horarios, tarifas, acceso, planos, audioguías y visitas guiadas.
- Colabora. Opción de patrocinio, donaciones, eventos privados y colaboraciones culturales.
- Museo. Donde se encuentran datos referentes a:
 - Marco jurídico.
 - Real Patronato.
 - Director y equipo directivo.
 - Organización.
 - Plan de actuación.
 - Memoria anual.
 - Datos económicos.
 - Datos de visitas.

- Carta de servicios.
- Informes sobre la colección.
- Informes de fiscalización del Tribunal de Cuentas.
- Fundación del Amigos Museo del Prado.
- Tienda.

Además de contar con un apartado de transparencia, empleo, becas, licitaciones y sala de prensa.

Durante 2020 se realizaron las siguientes actualizaciones:

- Ajustes y correcciones en contenido y en funcionalidades en las dichas de obras del canal de Colección, así como el aumento diario en el número de obras reseñadas en el mismo, llegando a las 18.730 obras y a las 6.120 en la versión en inglés.
- Disposición pública de los contenidos audiovisuales documentales Voces del Prado y Memoria audiovisual.
- Visibilidad a los contenidos generados para la campaña #PradoContigo.
- Inclusión de la guía accesible de las 10 obras maestras dentro del canal Visita.
- Rediseño y publicación de una audioguía web de las obras y narración de los comisarios para la citada exposición.
- Actualización de los informes de visitante físico al museo, con periodicidad semanal.
- Incorporación de las memorias de cuentas anuales y del informe de fiscalización de 2018 del Tribunal de Cuentas.
- Incorporación de una página con recursos para la visita de la exposición Invitadas, facilitando la descarga del plano, el folleto, la guía de sala y la reproducción de audioguías para el visitante en sala.

2. Educación

Durante todo el confinamiento se trabajó en estrecha colaboración con la Coordinación General de Educación para la publicación de las actividades online que está llevando a cabo en el website del museo, manteniéndose así una oferta de actividades constante y variada desde la entidad para sus usuarios y visitantes.

Se mejoró también la gestión de las colas de usuarios en los formularios de inscripción para una mejor gestión de las situaciones de alta concurrencia que debido a la alta actividad digital se estaba recibiendo.

Enmarcada dentro de las actividades que se hicieron con motivo del Día del Libro, se celebró una Editatona, donde el Museo del Prado y Wikimedia España organizaron este evento de edición colectiva y simultánea en Wikipedia, con el objetivo de aumentar el número de mujeres que editan Wikipedia y mejorar o crear artículos desde una perspectiva de género. El encuentro se celebró en el marco de la exposición Invitadas: fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931) y la propuesta consistió en incorporar a la enciclopedia libre las voces de las artistas sobre las que hay poca información o que todavía no tienen artículo

3. Documentación.

En 2020 se amplió el sistema de anotación semántica de los textos explicativos de las obras de la colección, dentro del proyecto de Lectura Aumentada y se desarrolló un sistema para generar automáticamente, imágenes y miniaturas a partir de documentos PDF, para el proyecto El Prado efímero.

4. Comunicación digital.

Las cifras del año 2020 vienen condicionadas por la pandemia y en especial por el periodo de cierre del Museo del Prado, del 12 de marzo al 6 de junio. Para servir de apoyo a la sociedad en un momento tan complicado, se intensificó el esfuerzo en redes a través de la campaña #PradoContigo, doblándose el número habitual de publicaciones e interacciones.

Destacando especialmente la estrategia en redes sociales que viene marcada por los vídeos en directo en Instagram de lunes a viernes de 9:50 a 10:00 h de la mañana. Posteriormente esos vídeos se publican de forma permanente en IGTV y en Facebook.

Se aprovecha ese espacio para difundir las colecciones del museo, exposiciones, actividades, donaciones, así como cualquier otro aspecto relevante que complemente la agenda de comunicación del Prado, siendo de especial interés para el caso de estudio, los directos dedicados a trabajos de restauración y conservación de las obras

pertenecientes a la colección. En dichos vídeos participan especialistas del museo, así como personajes relevantes o investigadores de otras disciplinas.

La iniciativa lleva tres años de recorrido con gran éxito, lo que ha llevado a que el 11 de marzo de 2020 The New York Times le dedicara el artículo The Prado Museum's Unsung Workers Step Into the Limelight.⁷⁴

5. Redes sociales.

Ya se ha mencionado la importancia de la presencia en internet, y muy especialmente en redes sociales. El museo cuenta con perfiles verificados en:

- Facebook. Durante 2020 se llegó a los 1.100.387 seguidores. Las publicaciones se centraron en vídeos de obras comentadas, promocionales y vídeos en directo recuperados de Instagram, con un promedio que superó las 50.000 visualizaciones por vídeo. Siendo las publicaciones de mayor éxito:
 - Vídeo Museo del Prado y Flamenco se juntan por el Día Mundial del turismo, con 2.1 millones de reproducciones y 37.000 me gusta (27 de septiembre).
 - Vídeo en directo Museo del Prado y Flamenco, con 678.700 visualizaciones y 28.000 me gusta (25 septiembre).
 - Vídeo en directo ¿Qué pintó Goya debajo de "La condesa de Chinchón"?, con la participación de la restauradora Elisa Mora, que obtuvo 514.000 visualizaciones y 21.000 me gusta (11 de febrero).
 - Vídeo en directo sobre el Tríptico del jardín de las Delicias, del Bosco, con 405.100 visualizaciones y 25.000 me gusta (12 de abril).

⁷⁴ CARVAJAL, Doreen. The Prado Museum's Unsung Workers Step Into the Limelight (Published 2020). *The New York Times*. Consultado el 2 de junio de 2022. [Disponible en: <https://www.nytimes.com/2020/03/11/arts/design/prado-instagram-videos.html>].

- Twitter. En 2020 se llegó a los 1.270.020 seguidores y se publicaron 1470 tuits. El momento más destacado, por su contenido, fue la retransmisión en directo a través de Periscope (plataforma de vídeo en directo de Twitter), el 11 de marzo, del cierre de las puertas del Museo por la pandemia. El vídeo obtuvo 90.000 visualizaciones y 209.497 impresiones. Por otro lado, las publicaciones de mayor éxito fueron:
 - Vídeo Museo del Prado y flamenco, con 433.000 visualizaciones y 572.492 impresiones (27 septiembre).
 - Tuit sobre el aniversario del Museo, con 760.625 impresiones (19 noviembre).
 - Vídeo en colaboración con la cantante Sheila Blanco, sobre Los fusilamientos del 2 de mayo, de Goya, con 183.000 visualizaciones y 490.000 impresiones (2 de mayo).

- Instagram. Durante 2020 se llegó a los 780.000 seguidores y se realizaron 220 vídeos en directo. Dentro de la campaña #PradoContigo se llevaron a cabo vídeos en directo desde el domicilio particular, conectando con distintos especialistas del Museo del Prado.

El 18 de mayo, para celebrar el Día de los Museos, se invitó a 21 museos nacionales a participar en un mismo vídeo en directo, con pantalla compartida, en el que se daba paso a las diferentes instituciones mientras se enfocaba con la parte de pantalla del Museo del Prado alguna obra relacionada con su colección. El vídeo en directo superó las tres horas de emisión y después de publicarlo en IGTV alcanzó 69.000 reproducciones y más de 300 comentarios.

Participaron en la iniciativa los siguientes museos:

- Museo Reina Sofía.
- Museo de Navarra.
- Teatro-Museo Dalí de Figueres.
- Museo de Bellas Artes de Badajoz.
- Museo Casa Natal Jovellanos/Museo Nicanor Piñole en Gijón.
- Museo de Pontevedra.

- Museo de Bellas Artes de Álava.
- Museo de Menorca.
- Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.
- Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.
- Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.
- Museo de Altamira.
- Museo del Greco.
- Centro Atlántico de Arte Moderno.
- Museo Nacional de Escultura.
- Museo Sefardí.
- Museo del Traje.
- Museo Nacional de Antropología.
- Museo del Romanticismo.
- Museo de América.
- Museo Sorolla.

Las publicaciones más destacadas de 2020 fueron:

- Vídeo en directo Rubens, Veronés y Poussin con Alejandro Vergara, con 181.000 reproducciones y más de 1.300 comentarios (13 de marzo).
- Vídeo en directo Las plantas del jardín de las Delicias del Bosco con Eduardo Barba, 156.000 reproducciones y más de 900 comentarios (publicado el 14 de marzo).
- Vídeo Descubre a Goya con Sheila Blanco, con 153.000 reproducciones y más de 700 comentarios (2 de mayo).
- Vídeo en directo Las esculturas del Greco con Sonia Tortajada, con 141.000 reproducciones y más de 400 comentarios (publicado el 14 de marzo).
- Vídeo en directo Museo del Prado & Flamenco, con 134.000 reproducciones y más de 1.000 comentarios (25 de septiembre).

- TikTok. En junio de 2020 el Museo del Prado abrió un perfil en TikTok, siendo uno de los primeros museos a nivel internacional en hacerlo. Esta red es una apuesta estratégica para llegar a una audiencia joven, interesada en el arte, pero sin grandes conocimientos previos. Destaca el vídeo publicado el 15 de junio, sobre el búcaro representado en Las meninas, con 472.200 reproducciones. También los vídeos realizados en directo en español, inglés y japonés:
 - 16 de junio con el director, Miguel Falomir, 48.600 espectadores.
 - 18 de junio con el conservador Alejandro Vergara (en inglés), 66.100 espectadores.
 - 16 de noviembre con la restauradora Minako Wanda (en japonés), 15.300 espectadores.
- Fliggy. El 22 de julio de 2020 se hizo una emisión bilingüe en castellano y chino para a través de la aplicación del grupo Alibaba Fliggy TaoBao como estrategia para llegar a la audiencia china durante los meses de pandemia. La conexión en directo desde el taller de restauración de pintura se realizó entre las 9:00 y las 11:30 h y contó con las intervenciones de Miguel Falomir, director del museo; el director adjunto, Andrés Úbeda; los conservadores Alejandro Vergara, Leticia Ruiz y Javier Barón; y Enrique Quintana, coordinador de los talleres de restauración del Museo. El directo fue visto por 500.000 espectadores y generó más de 100.000 likes y 2.000 comentarios.

6. Relatos transmedia

El Área de Comunicación ha gestionado en su plataforma de YouTube un total de 197 vídeos entre conferencias, cursos MOOCs, cursos de la Fundación de Amigos y producciones propias, alcanzando en todo el año la cifra de 5.002.783 visualizaciones y con un aumento de 38.479 suscriptores, lo que supone un crecimiento del 84% respecto al 2019.

La alta demanda de vídeo que se venía dando en años anteriores, se ha agudizado con la situación de la pandemia y, en colaboración con las diferentes

áreas del museo, se realizaron diversos materiales tanto de uso público en el caso de las audioguías para Atención al Visitante en las exposiciones de Reencuentro e Invitadas, sobre los sistemas de seguridad para la protección del Jardín de las Delicias del Bosco o de Las Hilanderas de Velázquez, en colaboración con Colección Permanente y Restauración.

Del mismo modo se facilitaron materiales audiovisuales para la creciente demanda de los medios a través del Servicio de Prensa y para patrocinadores a través del Área de Relaciones Institucionales.

Durante el periodo del confinamiento, entre el 14 de marzo y el 21 de junio, se llegaron a realizar 32 piezas junto a la iniciativa El Museo del Prado sin fronteras con diez breves clips de vídeo de personal del museo, en diferentes idiomas, invitando a la visita online durante el tiempo que el Museo permaneciera cerrado y el mensaje del director sobre la inevitable postergación de la apertura de Invitadas.

Se lanzó también una nueva serie de vídeos sobre las siguientes temáticas:

- Un vídeo sobre colección permanente bajo el título Descubriendo la colección, en los que diversos conservadores y restauradores comentaron desde sus casas obras que aun siendo menos conocidas para el gran público son de vital importancia en los fondos del museo y han alcanzado un total de 85.000 visionados.
- Un vídeo-cobertura al montaje de Reencuentro y su posterior divulgación a través de un time-lapse y una pieza sobre el montaje con palabras de Miguel Falomir.
- Cuatro vídeos que documentaban las acciones más relevantes, que en el marco de la exposición, destacan el momento histórico que atravesaba el museo: la inauguración con la reapertura del museo, el homenaje a los sanitarios y cuerpos de Seguridad, el día Mundial del Turismo y el apoyo a la sociedad de tablaos flamencos con una coreografía de Antonio Najarro que en la actualidad superan las 220.000 visualizaciones.

- Para la exposición de Invitadas, se realizaron un total de 20 comentarios de obras que junto a la difusión por streaming de la rueda de prensa, y las diversas conferencias, en la actualidad ha reunido más de 297.000 visualizaciones.
- En el ámbito de la restauración se publicaron diferentes trabajos entre los que destacan el proceso de restauración de La Nevada, de Francisco de Goya y el avance de la restauración y del estudio de La condesa de Chinchón, ambas obras a cargo de la restauradora Elisa Mora, que alcanzaron las 100.000 visualizaciones. De la misma manera se siguen documentando los trabajos de restauración y rehabilitación del Salón de Reinos y trabajos en el Taller del museo como Atalanta e Hipomenes de Guido Reni y La transfiguración de Giovanni Francesco Penny.

2.4. D.A.F.O para el Museo del Prado

Esta herramienta, el análisis DAFO, permite mediante sus cuatro principales indicadores (Fortalezas, Debilidades, Oportunidades y Amenazas), realizar un diagnóstico para la toma de decisiones cruciales para los inicios, crecimiento y madurez de una empresa, en el caso que se estudia; el Museo Nacional del Prado. Esta serie de reflexiones se han desarrollado tras la observación de actividades mencionadas durante los puntos anteriores y publicaciones relacionadas.

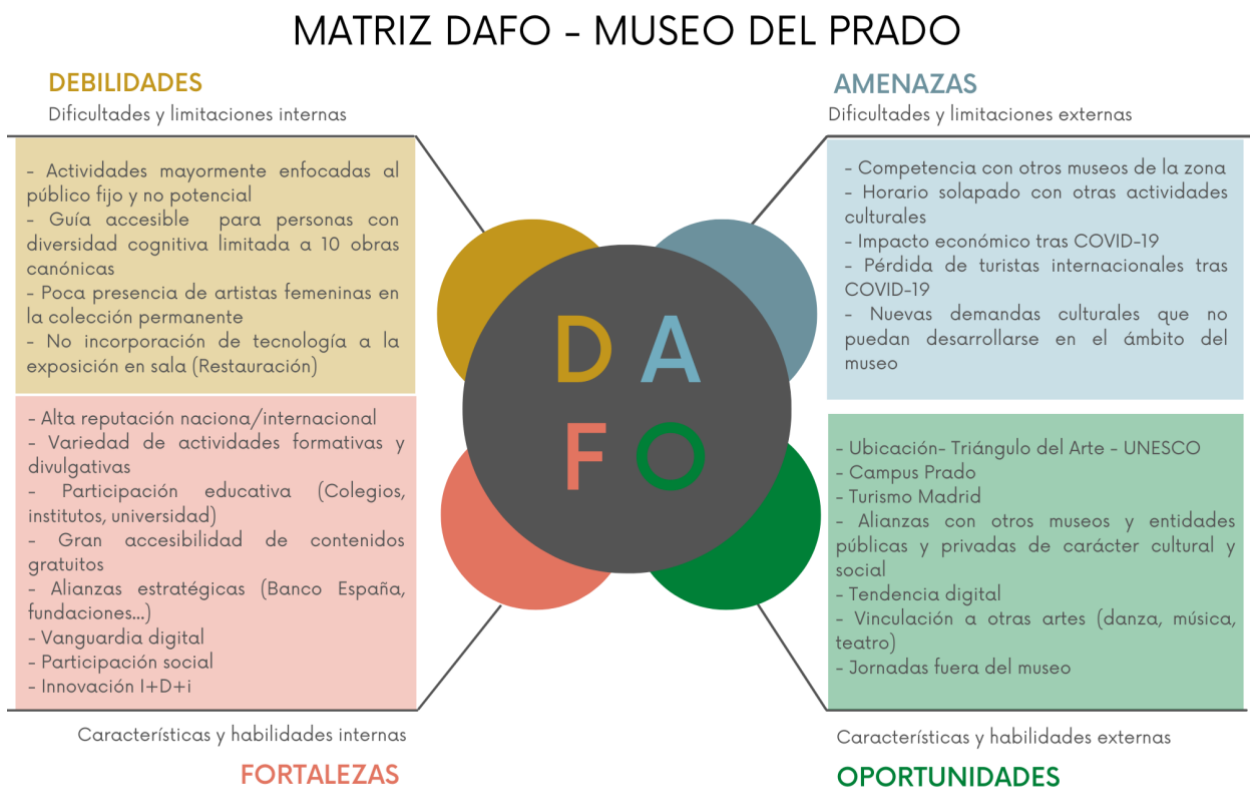


Imagen 1. Matriz DAFO

A continuación se procede a ampliar los puntos mencionados:

1. Fortalezas.

Se analizan los puntos fuertes, positivos (controlables), que posee la entidad, su ventaja competitiva frente a la competencia:

- Alta reputación a nivel nacional e internacional.
- Sistema amplio y estructurado de actividades formativas y divulgativas.
- Comunicación en todos los medios de comunicación convencionales y no convencionales, internos y externos (Prensa, Internet, Redes Sociales).
- Participación universitaria (Escuela Prado).
- Espacio adecuado para actividades educativas (Colegios e institutos).
- Profesionales de calidad.
- Propuesta didáctica (Explicaciones y visitas teatralizadas, por ejemplo. Los directos en IGTV todos los días).
- Alianzas estratégicas con entidades que ofrecen formación (Becas, Banco España, fundaciones...).
- Está a la vanguardia en la era digital (Videojuego Animal Crossing, por ejemplo).
- Visitas guiadas de todos los días de la semana.
- Ofrece muchas posibilidades de visita gratuita (Gratuidad en estudiantes, desempleados jubilados, a última hora, etc).
- Gran accesibilidad de contenidos gratuitos.
- Proyectos inclusivos y participativos con otros sectores (El Prado Social y Prado para todos)⁷⁵.

2. Debilidades.

Es importante reconocer las debilidades internas (controlables) que la entidad posee, que se consideren barrera o limitaciones y dificulte avanzar en el desarrollo de sus objetivos:

- Actividades propuestas al público fijo y no al objetivo o potencial.

⁷⁵ Ver página 51-52.

- A pesar de contar con una guía accesible para personas con diversidad cognitiva o intelectual, ésta sólo presenta una selección de 10 obras. Todas ellas muy canónicas, dejando fuera una gran cantidad de obras
- Poca presencia de artistas femeninas en la colección permanente.
- La no incorporación de tecnología a la exposición en sala.

3. Oportunidades.

En el entorno existe una serie de oportunidades, factores no controlables, que de alguna manera favorecen al desarrollo de los objetivos:

- Crecimiento cultural.
- Facilidad acceso – ubicación – Triángulo del arte – Unesco. Interés turístico en la zona per se.
- Público joven que busca propuestas con tendencia digital.
- Madrid cuenta con una amplia oferta turística-cultural valorada tanto por nacionales como extranjeros. (Datos turismo, ciudad nº visitada... etc).
- Campus Prado – Apertura pública del Salón de Reinos.
- Fortalecer alianzas con otros museos y entidades tanto públicas como privadas de carácter social y cultural. Colaboración + captación de recursos en el ámbito nacional e internacional.

4. Amenazas.

Las amenazas son un punto importante que hay que tener en cuenta, ya que son situaciones externas ajenas y negativas que no controlamos, que pueden perjudicar al desarrollo y crecimiento de la organización:

- Competencia dentro del sector cultural con otros museos de la zona.
- Aumento IVA en el sector cultural.
- Actividades culturales y de ocio que ocurren al mismo tiempo.
- Recorte general del presupuesto debido a la crisis económica.
- Impacto en términos económicos y de público tras el impacto de la pandemia de la COVID-19.
- Nuevas demandas culturales.

3. PROPUESTA DE UN MÉTODO DE DIVULGACIÓN. CASO ESTUDIO: LAS HILANDERAS O LA FÁBULA DE ARACNE



Imagen 2. Fotografía actual sala 15A

3.1. Contextualización

El cuadro es fruto de dos actuaciones llevadas a cabo en épocas diferentes. Velázquez pintó la superficie ocupada por las figuras y el tapiz de fondo, y durante el siglo XVIII se añadió una ancha banda superior (con el arco y el óculo) y bandas más pequeñas en los extremos derecho, izquierdo e inferior (añadidos que no se aprecian en el actual montaje de la obra). Estas alteraciones han afectado a la lectura del contenido, pues dieron como resultado que la escena que transcurre ante el tapiz se perciba más alejada.

En consecuencia, durante mucho tiempo los espectadores del cuadro han visto en él exclusivamente la representación de una escena cotidiana en un taller de tapicería con un primer plano en el que Velázquez representó tareas relacionadas con el hilado y un fondo con unas figuras femeninas de pie ante un tapiz.

La interpretación del cuadro como el asunto mitológico de la Fábula de Aracne es debida a D. Diego Angulo Iñiguez⁷⁶ y fue confirmada por las pruebas documentales encontradas por María Luisa Caturla.⁷⁷ El tema mitológico de la representación se había perdido ya a principios del siglo XVIII según aparece en el Inventario del IX Marqués de Medinaceli, donde se descubre como mujeres trabajando en tapicería.

En el catálogo elaborado por Madrazo en 1872, figura la pieza con número de inventario 1061 como La fábrica de tapices de Santa Isabel de Madrid: cuadro llamado de Las Hilanderas junto a la descripción:

*En un taller, cuyo local presenta la forma de una capilla con su ábside al fondo, iluminado por la luz de dos ventanas colocadas á la izquierda del espectador, una mujer ya anciana está hilando al torno, cubierta la cabeza con una toca blanca y descubierta la pierna izquierda. Esta hilandera vuelve el rostro para hablar con otra mujer que está en pié á su lado sujetando una cortina roja. Otra, aliado opuesto, sentada de espaldas al que mira, moza de blanca tez y cuerpo airoso, sin más ropa que un refajo verde y arrebujadas las mangas de la camisa, extiende el hermoso brazo desnudo devanando lo que la primera ha hilado, y entrega los ovillos á una muchacha que asoma por su derecha poniendo en el suelo un canasto. Otra tercer obrera, en segundo término, carda la lana en copo: tiene un refajo encarnado y está en la penumbra de la sala, tapándole la luz de la ventana un montón de ropa. En la escena del fondo, iluminada por el rayo de luz que penetra por una ventana lateral que no se ve, se representa á tres señoras que están viendo tapices y contemplan uno extendido en la pared, en el cual se figura un asunto mitológico. — Figuras de cuerpo entero y tamaño natural. Cuadro del último tiempo del autor.*⁷⁸

En los años treinta y cuarenta del pasado siglo, varios historiadores y críticos expresaron su creencia de que la obra, aparentemente costumbrista, tenía un

⁷⁶ ÁNGULO IÑIGUEZ, Diego, 1952. *Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne*, Archivo Español de Arte, 25, pp. 67-84.

⁷⁷ CATURLA, M^a Luisa, 1948 *El coleccionista madrileño D. Pedro de Arce, que poseyó Las Hilanderas de Velázquez*, Archivo Español de Arte, pp. 292-304.

⁷⁸ Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*. 1872. Vol.3. Pp. 602-603. Consultado el 5 de junio de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-descriptivo-e-historico-del-museo-del/3fa3ce41-0da5-4466-8103-c7f441b3f598>].

contenido mitológico, y sus sospechas confirmaron con el descubrimiento del inventario de Don Pedro de Arce, un funcionario del Alcázar. Fue realizado en 1664 y en él, se cita una Fábula de Aracne realizada por Velázquez, cuyas medidas no están muy lejos de las del fragmento más antiguo de este cuadro. En él, los elementos principales de esa historia mitológica se encuentran en el espacio del fondo, donde la diosa Palas, armada con casco, discute con Aracne, compitiendo sobre sus respectivas habilidades en el arte de la tapicería. Tras ellas se encuentra un tapiz que reproduce El rapto de Europa que pintó Tiziano para Felipe II y que a su vez Rubens copió durante su viaje a Madrid en 1628-1629. Era una de las historias eróticas de Júpiter, padre de Palas, que Aracne había osado tejer y que sirvieron a Palas de excusa para convertirla en araña.

Dada la importancia de la obra y la gran cantidad de personas, acciones y objetos que incluye, la variedad de interpretaciones que ha recibido es muy elevada, a lo que ha contribuido también la búsqueda narrativa de Velázquez, que en vez de situar la escena principal en el primer plano, la confía al fondo. El hecho de que uno de los elementos principales del cuadro sea un tapiz, y que éste representa una obra de Tiziano ha propiciado las lecturas en clave histórico-artística.

Se ha señalado así, que la obra representa el paso de la materia (el proceso de hilar) a la forma (el tapiz) a través del poder del arte, con lo que estaríamos ante una defensa de la nobleza de la pintura. También se ha llamado la atención sobre el hecho de que Plinio afirmaba que uno de los mayores logros a los que podía aspirar la pintura es la imitación del movimiento, perfectamente logrado en la rueca.

Este tipo de lecturas se ven apoyadas por el hecho de que durante el Siglo de Oro, un mitógrafo como Pérez de Moya (cuya obra poseía Velázquez) interpretaba la historia de Aracne como demostración de que el arte siempre es susceptible de avanzar, con lo que a través de una historia mitológica que tiene como clave un tapiz que reproduce un original de Tiziano copiado por Rubens, Velázquez construyó una narración sobre el progreso y la competencia artísticas.

Gracias al conocimiento de la técnica, expertos sitúan la obra en la última década de la carrera de Velázquez, en la cercanía de obras como *Las meninas* o *Mercurio y Argos*, con las que tiene muchos puntos en común. Constituye una de las obras más complejas de su autor, y la culminación de su tendencia a crear composiciones sofisticadas y ambiguas desde el punto de vista de su construcción formal y su contenido, que estimulan la participación activa del espectador.



Imagen 3. Fotografía hacia 1950 donde se observa *Las Hilanderas* a la izquierda, con la ampliación

El mal estado de conservación del cuadro había sido ya motivo de preocupación y alarma en años pasados para la dirección del museo. En 1983 se decidió afrontar el problema nombrando un Comité Internacional se reunió en Madrid y que llegó a unas conclusiones al respecto:

El Comité ha confirmado unánimemente la necesidad urgente de un tratamiento de conservación de estas obras, y ha hecho hincapié en el delicado y complejo carácter de la restauración, por sus consecuencias estéticas, históricas y técnicas.

Al discutir las condiciones de las pinturas, ha tenido constantemente a la vista los resultados deplorables de los tratamientos, usuales en su tiempo, a los que las obras fueron sometidas en el pasado, muchos de los cuales son indudablemente severas advertencias contra cualquier intervención

que pueda empeorar las cosas. Se han considerado las inadecuadas condiciones climáticas en que las pinturas se han venido conservando hasta ahora, que han contribuido a acentuar los problemas de su estabilidad. [...]

El cuadro ha sido agrandado considerablemente, quizá en el siglo XVIII. Estas adiciones se interfieren con la composición de Velázquez y estéticamente disturban la visión de la misma, por su pobre calidad, menor luminosidad y condiciones de la superficie completamente diferentes. El cuadro ha sido forrado, según un sistema tradicional, con empleo de agua. El forrado actual parece estar en una condición satisfactoria. Esta forración tiene inconvenientes, expresados a continuación:

- La capa pictórica está localmente aplastada y dañada por el planchado caliente en situación húmeda. Algunas de las arrugas pueden ser explicadas por este tratamiento. No es posible mejorar esta situación, que es irreversible.*
- Ha habido también una aparición de nuevas craqueladuras.*
- En zonas determinadas y localizadas la capa pictórica está desprendida o en proceso de desprenderse del soporte.*
- Los repintes y retoques anteriores, especialmente a lo largo de las costuras, muestran craqueladuras específicas. Las lagunas están perfectamente localizadas por rayos X.*
- La capa pictórica posiblemente ha sufrido por limpiezas precedentes. En la actualidad, aparece sucia y ennegrecida y necesita una limpieza.*

Ninguno de los miembros del Comité acepta las adiciones posteriores: se subrayó su pobre calidad. Una vez discutidos los pro y los contra, una mayoría piensa que es preferible mantener el cuadro en su situación actual y su formato, principalmente por dos razones:

- 1) Por su carácter histórico*
- 2) Por la necesidad que existiría de forrar el cuadro de nuevo (completamente o en bandas).*

Se puede decir que cualquier limpieza acentuará los contrastes entre el cuadro de Velázquez y las adiciones posteriores. El efecto óptico de la capa final de barniz protector, acentuará estos contrastes. La pintura necesita ser fijada en breve. En algunas zonas el fijado será posiblemente muy difícil de realizar o incluso imposible, sin remover primeramente el barniz.

El Comité recomienda:

- *Pruebas de laboratorio previas que informen sobre la sensibilidad de la capa o capas de barniz y que determinen la mezcla adecuada de disolventes. — Fijado de la capa pictórica.*
- *Una limpieza superficial.*
- *Dejar las adiciones posteriores en su estado actual, sin limpiarlas. Debe repetirse que ningún tratamiento ha de tender a homogeneizar el original de Velázquez y sus adiciones posteriores. Acrecentar considerablemente el contraste entre el original y las adiciones podría ser una solución, que habría de tomarse como definitiva, durante el proceso de restauración del cuadro.*

En cualquier caso, deberá ser expuesto el lienzo en un enmarque específico.⁷⁹

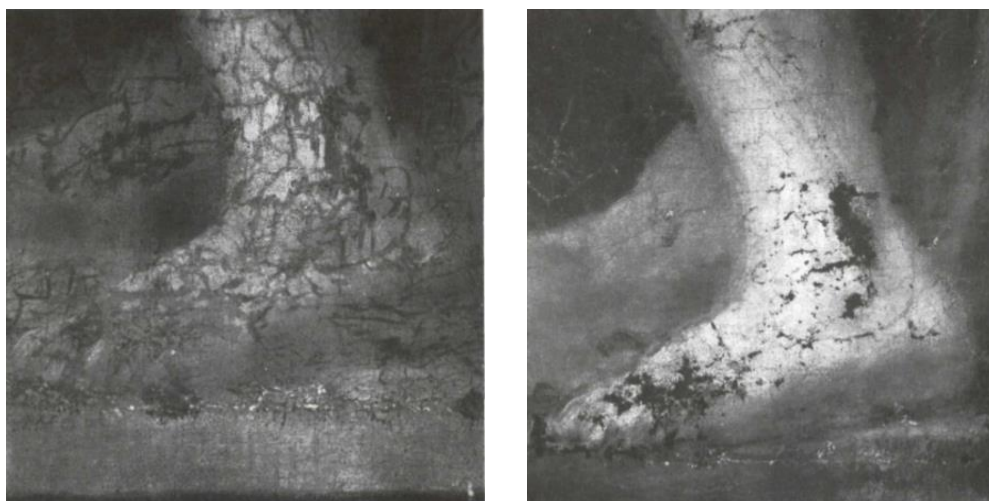
A raíz de estas propuestas, se realizó un estudio pormenorizado que incluye radiografía, reflectografía infrarroja, fluorescencia ultravioleta, estudio del soporte con esquema de las características de las diferentes telas que lo componen, estudio con estratigrafías y análisis de los materiales de pintura y estructura de la obra. Todo ello permitió determinar el estado de conservación de la obra y determinar la una metodología detallada para elaborar un plan de proceso de restauración y conservación. A continuación se muestran algunos de los resultados obtenidos en este estudio⁸⁰:

⁷⁹ Noticias del Prado Real Patronato del Museo del Prado. Reunión sobre la restauración de «Las Hilanderas» de Velázquez y las «Pinturas negras» de Goya. Exposiciones temporales. Cuadros del Museo que han figurado en exposiciones nacionales e internacionales - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*, pp. 197-198 Consultado el 5 de junio de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/noticias-del-prado-real-patronato-del-museo-del/7c8ad64a-028b-452a-bf92-1f657db21cfd>].

⁸⁰ Las fotografías han sido cedidas por el Museo del Prado a raíz de la consulta de SAC (Sistema de Acceso a las Colecciones) el día 24 de junio de 2022.



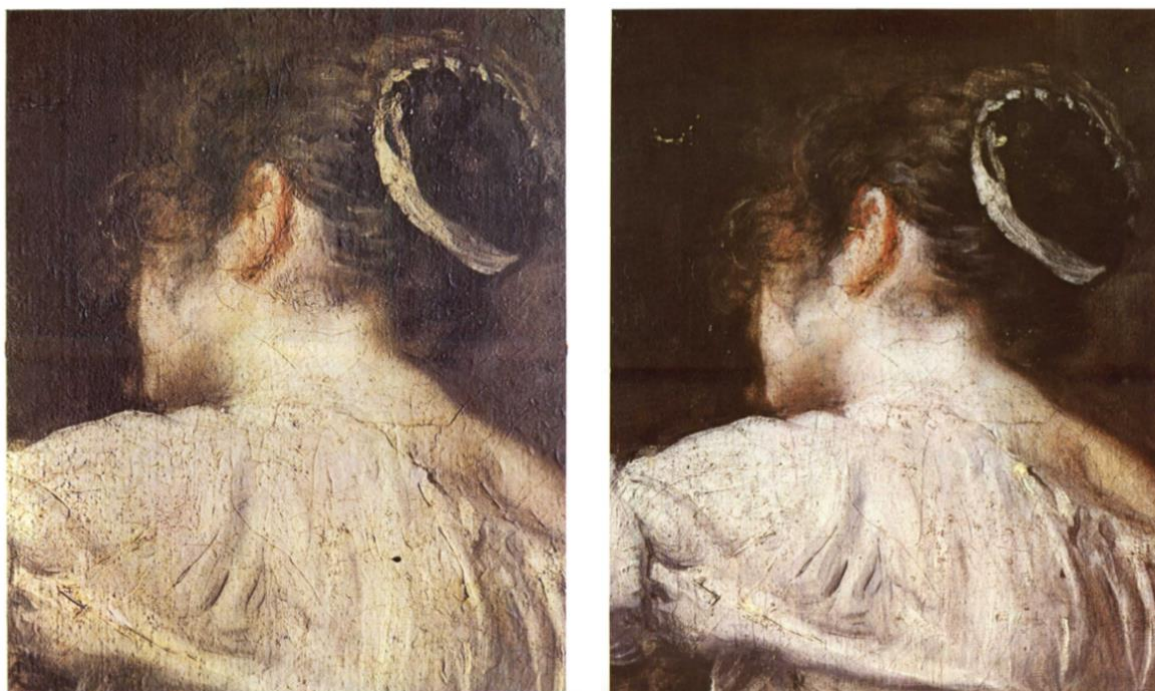
Imágenes 4 y 5. Fluorescencia ultravioleta. Detalle del brazo izquierdo de la hilandera que devana la lana.
Antes y después de la restauración



Imágenes 6 y 7. Fluorescencia ultravioleta. Detalle del pie izquierdo de la hilandera que trabaja con la devanadera.
Antes y después de la restauración



Imágenes 8 y 9. Fluorescencia ultravioleta. Detalle de la hilandera que devana la lana. Antes y después de la restauración



Imágenes 10 y 11. Fotografía detalle de la hilandera que devana la lana. Antes y después de la restauración

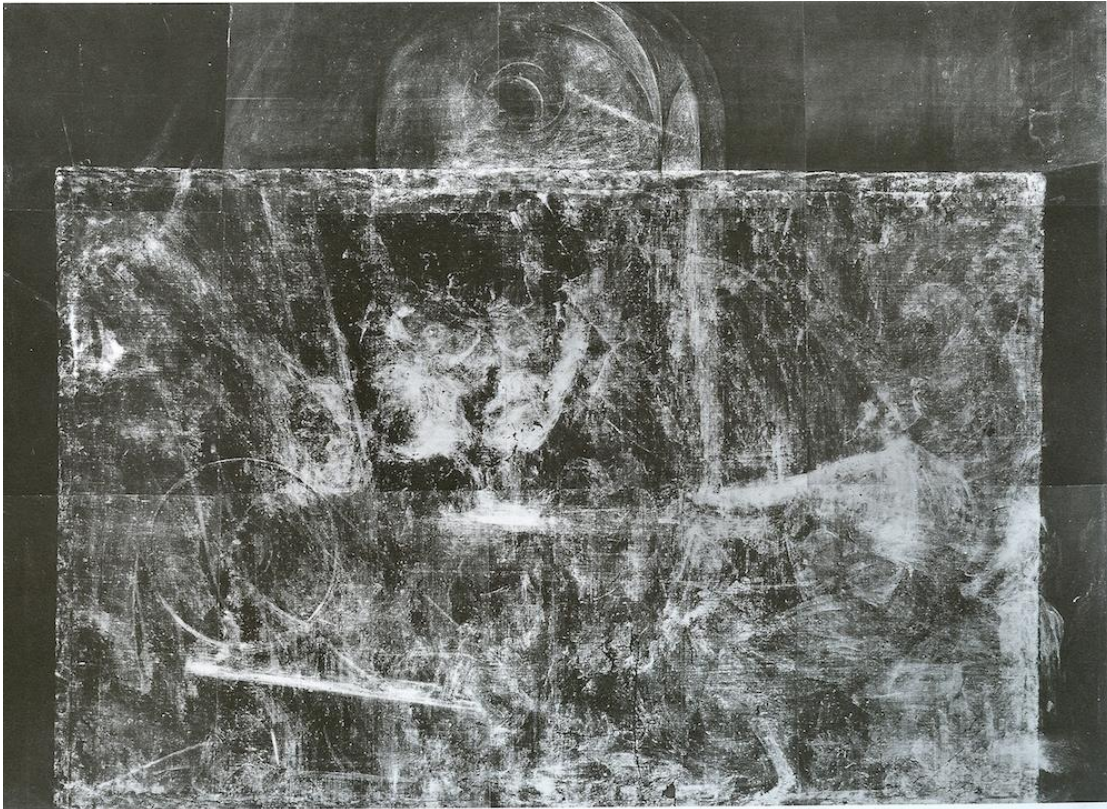


Imagen 12. Radiografía de *Las Hilanderas* donde se observa los añadidos posteriores

El documento radiográfico presenta, en general, una imagen de difícil lectura, como consecuencia de la técnica con que Velázquez pintó *Las Hilanderas*.

Encontramos en primer lugar, el blanco de plomo presente en la preparación de la pintura de una forma muy desigual, lo que produce impresiones visuales confusas para su interpretación. En segundo lugar, el ligero espesor con el que el pintor aplica el color y la manera de introducir los cambios de composición, hacen que los distintos elementos de la escena se integren en el fondo con poca o ninguna definición.

Se puede ver con cierta claridad la hilandera situada en primer plano en el lado derecho, así como las figuras principales de la segunda estancia. Otros detalles como la rueda y la escalera del fondo, también tiene esa mayor radiopacidad. El resto de figuras y objetos que completan la representación aparecen vagamente detallados.

La delimitación de las bandas añadidas al cuadro con posterioridad en todo su perímetro es fácil de precisar, así como las marcas dejadas por el bastidor original sobre la tela antes de ser agrandada. La preparación dada a las bandas es de carbonato cálcico, por lo que estas zonas son mucho más permeables a los Rayos X que la pintura original, en la que la preparación es de plomo.⁸¹

⁸¹ El conocimiento de la composición química se ha sabido gracias al estudio técnico llevado a cabo por María Teresa Dávila, María del Carmen Garrido y Rocío Dávila. Las Hilanderas: estudio técnico y restauración. - Museo Nacional del Prado. *Museo Nacional del Prado*. Consultado el 30 de junio de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

3.2. Elementos expositivos

La fundación American Express patrocina a American Friends of the Prado Museum para hacer posible la puesta en marcha del proyecto Enmarcando el Prado, cuyo fin es mejorar la presentación de las colecciones y contribuir a su conservación. La obra que da inicio a este proyecto, no es otra que Las Hilanderas de Velázquez. Su nuevo marco oculta a la vista los añadidos históricos al lienzo y permite contemplar la composición tal y como la concibió el artista en su origen, además de incorporar novedosas medidas técnicas para garantizar la mejor conservación de la obra.

El proyecto Enmarcando el Prado tiene como objetivo enmarcar obras sin marco, reenmarcar pinturas con un marco más adecuado o desarrollar soluciones innovadoras para mejorar la presentación de las colecciones.

El delicado estado de conservación de Las hilanderas impedía que los añadidos a la obra original de Velázquez hayan podido ser eliminados y por eso se decidió restituir su tamaño original a través de un marco móvil que ha sido desarrollado por el Museo del Prado con el apoyo y patrocinio mencionado.

Desde 2017 se trabajaba en la búsqueda de un sistema que permitiera el acceso al cuadro pero que a la vez mostrara solo la parte original de Las hilanderas, proceso que ha dado como resultado este sistema, un panel de enmascaramiento concebido como un proyecto museográfico global.

Conscientes del estado de conservación y dado que la ampliación es una intervención histórica que no se debe perder, el Museo del Prado ideó un novedoso sistema de enmarcado y exposición, y es que es ahora donde por primera vez se ha visto la posibilidad técnica de hacer un marco con la posibilidad de exponerlo respetando fielmente el original.

El sistema propuesto⁸², consiste en el diseño de un panel de enmascaramiento que nace como un proyecto museográfico global que permite una total integración estética de la obra en la arquitectura de la sala de exposición sin

⁸² Que sustituye el marco fabricado en 1886 en madera de pino.

alterar la percepción tradicional del objeto y, al mismo tiempo, presenta altas prestaciones desde un punto de vista técnico que son absolutamente indetectables para los visitantes, permitiendo una experiencia única y una relación sin interferencias entre el público y la idea originaria de Velázquez.



Imagen 13. Proceso de montaje en el nuevo enmarcado

La idea fue crear un marco sobrio y sencillo “tipo ventana” que introdujese la pintura, sobreponiéndose a una gran dificultad y que hasta la fecha, había sido un problema: era necesario idear un marco con la altura y anchura suficiente que no produjese sombras en la pintura, como había viniendo ocurriendo, sobretodo en la parte superior que es desde donde incide la luz de los raíles de focos e interferían en la lectura de la pieza.⁸³

⁸³ Hasta este nuevo enmarcado, se venía a proyectar una sombra de 8 – 10 cm sobre la pintura. Un nuevo marco para *Las hilanderas*. *Museo Nacional del Prado*. Consultado el 5 de junio de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/un-nuevo-marco-para-las-hilanderas/84e0edba-25c7-d4ed-1a04-a495c39f0168>].

Por el reverso se creó un “cajeado” en la parte interna que tapa el añadido, y que se sitúa en una estructura metálica y enganchado hacia el encuadre original.

Este sistema, como detalla Andrés Úbeda, director adjunto de Conservación del Museo y Enrique Quintana, Jefe de Restauración y Documentación Técnica, se trata de un prototipo pionero en el mundo, no existe ningún otro ejemplar parecido, ya que es algo más que un marco.⁸⁴

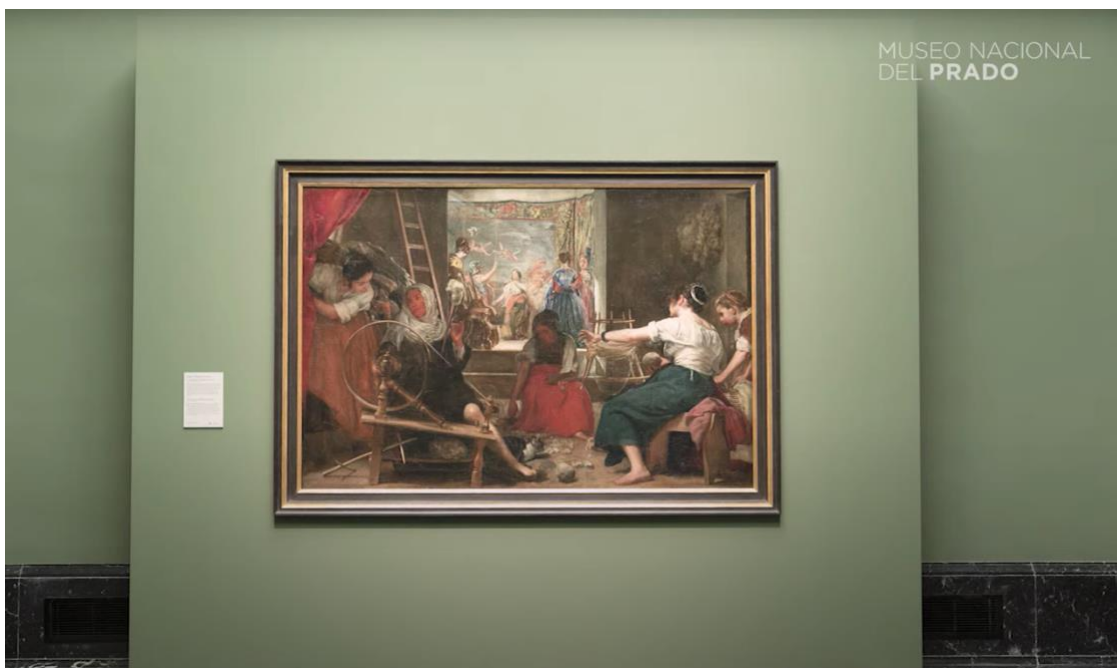


Imagen 14. Resultado final del nuevo enmarcado

⁸⁴ Ver Anexo I



Imagen 15. Enmarcado de 1886 que muestra añadidos



Imagen 16. Enmarcado actual que muestra el tamaño real

Las Hilanderas se expone en la sala 015-A del Museo Nacional del Prado junto a su panel de enmascaramiento y una cartela que explica este sistema expositivo:

El cuadro no está colgado sobre la pared, como el resto de la colección, sino que se encuentra instalado detrás de un portón abatible de estructura modular incombustible, libre de emisiones y reciclable, que tiene recortada una ventana que deja ver al obra original.

El sistema mejora la conservación preventiva del lienzo y permite inspeccionar su parte no visible sin necesidad de manipularlo. En su interior, oculta una funda de protección que se desplegaría en caso de necesidad y evitaría posibles daños por fuego, agua, polvo y humo.⁸⁵



Imagen 17. Cartela de *Las Hilanderas* en la sala 15A

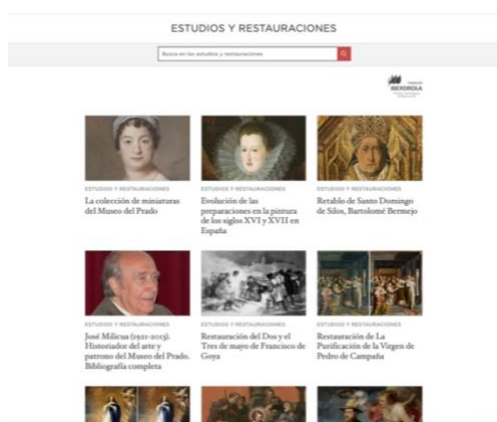
⁸⁵ Transcripción directa de la exposición.

3.3. Difusión y recursos expositivos

Tras estudiar el novedoso sistema de exposición que ha llevado el Museo del Prado para recuperar la originalidad de la obra estudiada, se propone una serie de medidas que la entidad podría llevar a cabo para divulgar los trabajos de restauración y conservación llevados a cabo en sus laboratorios.

Estas propuestas son hipotéticas y han sido concebidas para una aplicación física en la sala 015-A donde actualmente se expone la obra presentada.

Si hablamos de difusión, entendemos ésta como la divulgación de conocimiento hacia, precisamente, el "vulgo", o el conjunto de personas que no tienen conocimiento en profundidad sobre el tema tratado. Hemos analizado cómo el Museo del Prado hace difusión y divulgación histórica e histórico-artística sobre sus colecciones, y desde hace unas décadas, lo hace con su parte más técnica, especialmente en su sitio web alojado, pero con esta reflexión se persigue una propuesta que trascienda de lo virtual; ¿por qué no llevar el campo de la restauración a un plano físico y accesible dónde el visitante conozca de primera mano estas necesarias tareas? Con ello, se persigue la idea de alejar la esfera científico-técnica a ciertos profesionales o estudiantes del área y acercarlas a cualquier persona que visite la institución y de esta forma, poner en valor una profesión que por su definición y criterios, tiende a obtener resultados "invisibles".



El Museo del Prado tiene en su sitio web, un buscador donde encontrar obras que han sido restauradas y pone al alcance del navegador información relativa a los estudios técnicos e intervenciones realizadas.

Imagen 18. Buscador de estudios y restauraciones en la web del museo
Fuente: Museo Nacional del Prado

La restauración en imágenes: antes, durante y después

Adán



Detalle de la cabeza de Adán antes de su restauración, durante y después. Este conjunto de imágenes ilustra cómo, al retirar la suciedad y barnices de una anterior restauración del rostro de Adán, se vislumbra una fina transparencia de la carnación de tono más real.



Detalle de las piernas de Adán antes de su restauración, durante y después.



Informe de restauración

Existen documentadas varias restauraciones desde el siglo XVIII, cuando las dos tablas aún formaban parte de la Colección Real. Tras ingresar en el Museo en 1827, se restauraron a mediados del siglo XIX y está registrado que *Adán* tuvo una nueva intervención cuando se procedió al engatillado del soporte, ya en el siglo XX.

La superposición de estas intervenciones terminó por mostrar una imagen plana y dura, alejada del acabado esmaltado original que había concebido Dürero. Gruesas capas de suciedad, barnices oxidados y repintes oscurecidos por el paso del tiempo cubrían la superficie pictórica, ocultando las pinceladas y el colorido originales conseguidos por el artista.

Las antiguas restauraciones afectaron también al soporte, produciendo multitud de grietas longitudinales, especialmente en el de *Adán*, cuyo grosor se rebajó para adherirlo a una estructura rígida que imposibilitaba el libre movimiento de la madera original. En el de *Eva* se atornillaron, desde la capa pictórica, tres travesaños nuevos para eliminar su curvatura natural. El inevitable movimiento de la madera había causado deformaciones y alabeos que producían sombras e irregularidades en la superficie pictórica y distorsionaban las formas representadas por Dürero. Todos estos problemas hacían necesaria una intervención.

En 2004, el Museo del Prado organizó una reunión internacional sobre el proyecto de restauración de *Adán y Eva* en la que participaron restauradores de diversas instituciones para plantear la mejor forma de enfrentarse a tan delicado trabajo al que se dio inicio a finales de 2008.

La restauración del soporte se ha integrado dentro de la llamada *Panel Painting Initiative*, puesta en marcha por la Getty Foundation de Los Ángeles para la difusión del conocimiento y la formación de jóvenes restauradores de soportes. Esta fundación



Adán antes, durante y después de su restauración. Estas tres imágenes muestran cómo los daños del soporte habían incidido directa y negativamente sobre la capa pictórica provocando las faltas de preparación y de color que, en la imagen final, se aprecian completamente reparadas tras su restauración.



Soporte de la obra Adán antes y después de la su intervención. La restauración del soporte comenzó con la retirada de la retícula de madera encolada con la que el soporte había sido restaurado anteriormente, dado que esta estructura estaba provocando numerosas grietas y distorsiones en la obra. La nueva estructura ha sido colocada, teniendo en cuenta la necesidad de respetar la

Imágenes 19 y 20. Informe de restauración para *Adán y Eva*, de Dürero
Fuente: Museo Nacional del Prado

Este es un ejemplo de la valiosísima información que pone a disposición el museo en su web, pero que el público de a pie puede no llegar a conocer nunca si no la realiza la búsqueda deliberadamente.

Por ello, algunas de las acciones que se proponen para la divulgación de los trabajos realizados en el caso de Las Hilanderas, y que sería transferible a cualquier obra perteneciente a la colección, son:

- Colocar junto a la obra un panel informativo que incluya los procesos previos a una restauración, publicando así la gran labor documental e investigadora que se realiza anterior a la intervención:
 - Aproximación histórica.
 - Aproximación estética, formal e iconográfica:
 - Estudio compositivo.
 - Estudio iconográfico.

- Estudio técnico:
 - Bastidor.
 - Soporte textil.
 - Estratos pictóricos.
- Estado de conservación:
 - Bastidor.
 - Soporte textil.
 - Estratos pictóricos.
- Propuesta y proceso de intervención.
- Resultados obtenidos.
- Pantallas dónde se proyecten la toma de fotografías en el campo visible e invisible (radiografías, fotografía ultravioleta e infrarroja) para llegar a conocer lo que a simple vista no ve el espectador.
- Publicación de estudios científicos que den a conocer los materiales constituyentes y proceso de creación.
- Exposición temporal en la sala dónde se ubica la obra estudios y dibujos preparatorios, mostrando el trabajo preliminar que lleva a cabo el artista
- Incorporación de tecnologías inclusivas al visitante como realidad aumentada para “introducirse” dentro de la obra y moverse por ella. Esto acercaría aún más al público joven y permitiría sumergirse en el universo del creador.
- Colaboración con empresas dedicadas al mundo digital y de entretenimiento, siguiendo el ejemplo de Nintendo y la alianza que llevó a cabo durante 2021 con el Museo del Prado para el videojuego Animal Crossing, que permite al jugador realizar una visita al museo a través de un itinerario propuesto.
- Realizar encuestas a través en redes sociales, como Instagram, para que el visitante decida entre opciones elegibles, aspectos que quisiera conocer relacionados con la obra.

- Visitas comentadas por miembros del Departamento de Restauración y Conservación del museo, donde se cree un diálogo directo con el público sobre los trabajos ejecutados con un posterior coloquio.

Éstas son algunas de las hipotéticas propuestas sugeridas que aúnen la gestión, difusión del patrimonio y la puesta en valor de sus intervenciones, llevándolas al plano físico del museo.

4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente trabajo, se ha ido exponiendo ciertas ideas y realidades que han respondido a los objetivos planteados que vertebran este estudio:

- La larga trayectoria que posee el trabajo de conservador y restaurador en España y su relación con el patrimonio proveniente de la Corona que ahora forma el grueso de la colección permanente del Museo del Prado.
- El camino hacia la profesionalización y la incorporación de la ciencia y tecnología en los laboratorios de restauración.
- Las actividades desarrolladas por el Museo Nacional del Prado para acercar el patrimonio a la sociedad, que junto a la conservación de dicho legado, es la misión principal de la entidad.
- La innovación y capacidad de actualización para con la sociedad del siglo XXI.
- La importancia de crear diálogos atrayentes en el diseño museológico, estableciendo conversaciones entre el público y el museo que debe plantearse como un debate de primer orden en la institución.
- La necesidad de la gestión cultural como herramienta que acompañe a la labor de divulgación no sólo histórica-artística, sino también, científico-técnica. Poniendo así al alcance de toda la sociedad información relevante y de interés.

Para que el museo no tienda al inmovilismo de un pasado de éxito, debe seguir actualizándose como viene haciendo en los últimos años, y evolucionar en un ente más moderno capaz de satisfacer las expectativas y necesidades que posee la ciudadanía, ofreciendo un espacio expositivo que aúne la esencia de la entidad pero de un paso al frente y se posicione como un lugar de aprendizaje más allá de la esfera historicista.

De este modo, el Museo del Prado se entiende como una escuela además de un contenedor de arte y cultura, un lugar donde los visitantes acuden y disfrutan una experiencia única, sintiendo el acervo cultural compartido y que harán propio.

El museo ha aprendido, a través de sus datos de visitantes, a optimizar, obrar, prever, cuantificar, conocer, convivir, aforar e informar. Toda una serie de mecanismos de planificación que ha conseguido anticipar a la organización las necesidades que la institución tiene en materia de público cada día. Ingredientes necesarios que hacen que se pueda programar la vida diaria de un museo vivo, con mayor previsión y con el objetivo de dar un mejor servicio y acogida al visitante, parte esencial de su compromiso institucional, haciendo un museo más cercano, rentable y moderno.

5. BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRE ÁVILA, Juan Manuel, 1994. *Evolución y régimen jurídico del Patrimonio Histórico. La configuración dogmática de la propiedad histórica en la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- ÁNGULO IÑIGUEZ, Diego, 1952. *Las Hilanderas. Sobre la iconografía de Aracne*, Archivo Español de Arte nº 25.
- BARRERO RODRÍGUEZ, Concepción, 1990. *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*. Madrid: Civitas.
- Gaceta de Madrid, 18 de noviembre de 1819, nº 142, p. 1179.
- GARCÍA DE ENTERRÍA MARTÍNEZ-CARANDE, Eduardo, 1983. *Consideraciones sobre una nueva legislación del patrimonio artístico, histórico y cultural*. Universidad de Extremadura: REDA.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Gijón: TREA.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, 1994. *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.
- HERNÁNDEZ CARDONA, F.C. El patrimonio como recurso en la enseñanza de las Ciencias Sociales, en E. BALLESTEROS y otros (coords.): *El patrimonio y la didáctica de las Ciencias Sociales*, Cuenca: Asociación Universitaria de Profesores de Didáctica de las Ciencias Sociales.

- MACARRÓN MIGUEL, Ana María, 2002. *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Tecnos.
- MERILLAS FONTAL, Olaia, 2003. *La educación patrimonial. Teoría práctica en el aula, el museo e internet*. Gijón: TREA.
- MORÁN TURINA, José Miguel, 2010. *La memoria de las piedras. Anticuarios, arqueólogos y coleccionistas de antigüedades en la España de los Austrias*. Madrid: C.E.E.H. (Centro de Estudios Europa Hispánica).
- MORÁN TURINA, José Miguel y CHECHA CREMADES, Fernando, 1985. *El coleccionismo en España*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra.
- PACHECO, Franciso, 1990. *Tratado de pintura*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ SANTOS, Eloísa, 2000. *Estudios de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea.
- RUIZ DE LACANAL RUIZ-MATEOS, María Dolores, 2018. *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de los bienes culturales*. Sevilla. Editorial Universidad de Sevilla.
- RUIZ DE LACANAL, María Dolores, 1999. *El conservador-restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*. Madrid: Síntesis.
- UZCÁTEGUI, Ramón. El patrimonio bajo la luz de la globalización y el multiculturalismo, Actas del I Congreso Iberoamericano del Patrimonio Cultural, 29 de noviembre-1 de diciembre de 2001, Madrid: América Ibérica, pp. 703-705.
- VALDÉS SAGÜÉS, María del Carmen, 1999. *La difusión cultural en el museo: Servicios destinados al gran público*. Gijón: Trea.

- VICENTE RABANAQUE, Teresa, 2010. *Historia de la restauración. Del clásico estudio del objeto al sujeto como objeto de estudio*. Valencia: UPV.
- Y MADRAZO, Mariano, 1945. *Historia del Museo del Prado: 1818-1868*. Madrid: C.Bermeco.
- Datos de visitas - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. Consultado el 21 de diciembre de 2021. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/museo/datos-visitas>].
- ESPAÑA. Jefatura del Estado. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. Ley n.º 16/1985 de 25 de junio de 1985. Boletín Oficial del Estado [en línea]. 29 de junio de 1985, (155) Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1985-12534>].
- Instituto del Patrimonio Cultural de España – Carta de Atenas | Ministerio de Cultura y Deporte. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:40dcc432-525e-43a7-ac7a-f86791e2f5e6/1931-carta-atenas.pdf>].
- Accueil - International Council on Monuments and Sites. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf].
- Grupo Español IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/Carta_del_restauero.pdf].

- Instituto del Patrimonio Cultural de España - Instituto del Patrimonio Cultural de España | Ministerio de Cultura y Deporte. Consultado el 20 de enero de 2022. [Disponible en: <https://ipce.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:b2e31f8c-8df0-47e9-8b67-105512628225/1987-carta-bienesmuebles-italia.pdf>].
- "La conservación de retablos a través de la bibliografía y los contratos", en Actas del Encuentro: La Conservación de Retablos. Catalogación, restauración y difusión, Ayuntamiento del Puerto de Santa María (Cádiz), 2007. Pp.11-63. idUS - Depósito de Investigación Universidad de Sevilla. idUS - Depósito de Investigación de la Universidad de Sevilla. Consultado el 31 de enero de 2022. [Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/30313>].
- Alcázar de Madrid, Real. - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. Consultado el 1 de febrero de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/alcazar-de-madrid-real/cd2eb3b7-3aa7-45f9-9ce5-0ed711622f08>].
- BARRENO SEVILLANO, María Luisa, 1980. La Restauración de pinturas de las colecciones reales durante el siglo XVIII. Archivo Español De Arte, Oct 01, vol. 53, no. 212, pp. 467 Periodicals Archive Online; Periodicals Index Online. ISSN 0004-0428. Consultado el 1 de febrero de 2022. [Disponible en: <https://www.proquest.com/docview/1302078574?pq-origsite=gscholar&fromopenview=true>].
- Reunión general del Comité del ICOM para la Conservación, Ámsterdam, del 15 al 19 de septiembre de 1969. Recogido en informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1970. Tomo X. P. 6.

- ICOM-CC. Definition of the profession (1984). International Council of Museums – Committee for Conservation. Consultado el 27 de enero de 2022. [Disponible en: <https://www.icom-cc.org/en/definition-of-the-profession-1984>].

- Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. Consultado el 5 de febrero de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital/fondo/catalogo-descriptivo-e-historico-del-museo-del/3fa3ce41-0da5-4466-8103-c7f441b3f598>].

- Calleja, Andrés de la - Museo Nacional del Prado. Museo Nacional del Prado. Consultado el 1 de mayo de 2022. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/calleja-andres-de-la/189bb40a-f96f-495b-a865-007b64e7d59f>].

6. INDICE DE IMÁGENES

Imagen 1. Matriz DAFO. Elaboración propia de la autora.

Imagen 2. Fotografía actual Sala 15-A. Fuente: Sistema de Acceso a la Colección del Museo Nacional del Prado.

Imagen 3. Fotografía hacia 1950 donde se observa *Las Hilanderas* a la izquierda, con la ampliación. Fuente: Fondo fotográfico del Sistema de Acceso a la Colección del Museo Nacional del Prado.

Imágenes 4 y 5. Fluorescencia ultravioleta. Detalle del brazo izquierdo de la hilandera que devana la lana. Antes y después de la restauración. Fuente: *Las Hilanderas: estudio técnico y restauración*, 1986, p. 151. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

Imágenes 6 y 7. Fluorescencia ultravioleta. Detalle del pie izquierdo de la hilandera que trabaja con la devanadera. Fuente: *Las Hilanderas: estudio técnico y restauración*, 1986, p. 152. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

Imágenes 8 y 9. Fluorescencia ultravioleta. Detalle de la hilandera que devana la lana. Antes y después de la restauración. Fuente: *Las Hilanderas: estudio técnico y restauración*, 1986, p. 151. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

Imágenes 10 y 11. Fotografía detalle de la hilandera que devana la lana. Antes y después de la restauración. Fuente: *Las Hilanderas: estudio técnico y restauración*, 1986, pp. 162-163. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

Imagen 12. Radiografía de *Las Hilanderas*, donde se observa los añadidos posteriores. Fuente: *Las Hilanderas: estudio técnico y restauración*, 1986, p. 147. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/las-hilanderas-estudio-tecnico-y-restauracion/f8f20937-0544-47c4-966a-ad6eccbf4f7c>]

Imagen 13. Proceso de montaje en el nuevo enmarcado. Fuente: *Un nuevo marco para Las Hilanderas*. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/un-nuevo-marco-para-las-hilanderas/84e0edba-25c7-d4ed-1a04-a495c39f0168>]

Imagen 14. Resultado final del nuevo enmarcado. Fuente: *Un nuevo marco para Las Hilanderas*. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/un-nuevo-marco-para-las-hilanderas/84e0edba-25c7-d4ed-1a04-a495c39f0168>]

Imagen 15. Enmarcado de 1886 que muestra añadidos. Fuente: Fuente: Sistema de Acceso a la Colección del Museo Nacional del Prado.

Imagen 16. Enmarcado actual que muestra el tamaño real. Fuente: Sistema de Acceso a la Colección del Museo Nacional del Prado.

Imagen 17. Cartela de *Las Hilanderas* en la sala 15^a. Fotografía propia de la autora.

Imagen 18. Buscador de estudios y restauraciones en la web del museo. Fuente: Museo Nacional del Prado. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones>]

Imágenes 19 y 20. Informe de restauración para *Adán y Eva*, de Durero. Fuente: Museo Nacional del Prado. [Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/restauracion-de-adan-y-eva-de-durero/00e0b36e-a58d-4541-a644-561ad357594b>]

ANEXO I. Entrevista completa a Enrique Quintana

Ante todo, quisiera agradecerle el tiempo que dedica a resolver las cuestiones que se plantean para el desarrollo de mi Trabajo Fin de Máster de Gestión Cultural titulado Propuesta de un método de divulgación sobre la restauración y conservación del patrimonio. Educar la mirada del público en el Museo Nacional del Prado, conociendo así la postura del equipo que forma el departamento de restauración y conservación de la entidad sobre el tema propuesto.

1. ¿Cómo surgió la idea de llevar “Las Hilanderas” a una sala específica para mostrar el nuevo enmarcado? ¿Por qué se llevó a cabo en vez de colocarla directamente en una sala de forma estándar?

Las Hilanderas no se han restaurado ahora, el cuadro fue restaurado en 1985 por Recio y Maite Dávila. Lo que se ha presentado al público ahora ha sido el nuevo montaje expositivo. En la misma sala están expuestas y se exponen habitualmente otras obras de la colección como pueden ser Marte o Mercurio y Argos de Velázquez o El rapto de Europa de Rubens. Ahora, la obra se muestra con su nuevo sistema expositivo, se trata de un prototipo pionero en el mundo, no existe ningún otro ejemplar parecido, ya que es algo más que un marco

2. ¿Quién participa en esta toma de decisión? ¿Cómo ha sido el proceso, desde el germen de la idea hasta la inauguración de la sala, en términos generales?

Es una decisión consensuada entre la Dirección Adjunta de Conservación e Investigación y el Jefe del Área de Pintura Española, Javier Portús. En todo momento y para asesorar sobre temas de conservación, tanto el Área de Restauración como Registro y Colección Permanente hemos estado al tanto, aportando nuestras recomendaciones y criterios.

3. ¿Es la primera vez que se les ha ocurrido exponer una obra de manera que se resalte el trabajo de restauración, en vez de simplemente su valor pictórico y contexto, entre otros? Si no es así, ¿qué otros casos puede nombrar? ¿Fueron ideas abstractas o se llevaron a cabo?

En numerosas ocasiones, una vez concluidos los procesos de restauración, se han mostrado al público cuando las obras vuelven a ser expuestas.

Desde la restauración de Las Meninas en 1984, al conjunto de pinturas de Rubens El triunfo de la Eucaristía o la cabeza de Poliorcetes, por citar algunas, son frecuentes en el museo las presentaciones de carácter técnico. También son frecuentes las publicaciones y documentos en página web del Prado que explican las intervenciones realizadas de más interés.

4. ¿Qué tiene que tener una obra restaurada para poder ser expuesta de esta forma? Es decir, con un espacio específico para poner en valor dicha tarea. ¿Cómo debería ser la obra restaurada idónea para ocupar un lugar expositivo similar al de "Las Hilanderas"?

Podría ser el caso de una obra que se presentase temporalmente con su proceso de restauración.

5. El museo cuenta con un gran repositorio digital pero, ¿por qué la labor de restauración se ve relegada a éste plano, frente a la visibilidad presencial que pueden tener otros aspectos de las obras expuestas? ¿Falta algún tipo de personal didáctico? ¿Resulta esta oportunidad verdaderamente interesante a la institución o no existe inclinación hacia este tema?

Todas las obras restauradas tras la intervención y a su vuelta a las salas de exposición, son identificadas con un cartel específico, al menos durante un año, para que el público que viene al museo tenga noticia de la actividad periódica que se realiza en la institución.

6. ¿Por qué no se abren al visitante los resultados y recursos obtenidos de los estudios técnicos de las obras restauradas aunque exista algunos casos en repositorio digital? Además del informe técnico, estratigrafías, cromatografía, radiografías, fotografías UV e IR...

Toda la información técnica disponible sobre las obras que están en proceso de restauración, depende directamente de las áreas de Conservación correspondientes, que son los que autorizan el acceso a los investigadores y a cualquier persona que solicite alguna información específica.

7. ¿Tienen estas propuestas potencial para atraer a nuevo público o fidelizar el que ya tiene la institución? ¿No podría el museo diferenciarse al resto dentro del panorama

español con la incorporación de tecnologías para que el visitante conozca las obras expuestas más allá del plano pictórico e histórico?

Se realiza una labor pionera en cuanto a la divulgación de la restauración, incluso en redes sociales como Instagram se muestran procesos en directo y se explican intervenciones realizadas o que están en pleno proceso.

8. ¿Cree que la capacidad tecnológica y la innovación de su departamento está suficientemente representada en la colección? ¿Tiene una visibilidad adecuada respecto al público o no se está comunicando de manera eficiente?

Creo que sí. Es muy difícil incrementar la divulgación. Llega un momento que puede interferir en el normal desarrollo de los trabajos, de restauración, que son lo realmente importante.

9. ¿Cree que en los próximos años sería posible la incorporación de los resultados técnicos de las restauraciones a sala? Si no es así, ¿qué lo impediría?

Se incorporaron hace años en las publicaciones y en las exposiciones en sala. En los catálogos de todas las exposiciones temporales se pueden encontrar estudios técnicos realizados en el Prado, de las obras expuestas de nuestra colección, e Incluso en ocasiones, de obras externas que participan en ellas. Un ejemplo de esta incorporación en las exposiciones del Prado puede ser la recién inaugurada exposición Paret. Donde se pueden imágenes y un video sobre los estudios técnicos realizados por el Prado sobre Paret.

ANEXO II. Comparativa entre la evolución mensual del tipo de entrada en 2020-2021 y la proyección en 2022 en el Museo del Prado

Evolución mensual 2020 por tipo de entrada

	Entrada general	Entrada reducida	Otros precios	Entrada gratuita	Totales
Enero	98.778	12.809	15.337	122.728	249.652
Febrero	83.063	10.457	14.695	136.280	244.495
Marzo	21.213	3.075	3.679	34.241	62.208
Abril	0	0	0	0	0
Mayo	0	0	0	0	0
Junio	13.985	5.649	419	21.305	41.358
Julio	19.681	5.587	473	24.833	50.574
Agosto	19.927	4.475	483	24.691	49.576
Septiembre	11.316	3.308	467	19.703	34.794
Octubre	8.160	3.541	656	26.218	38.575
Noviembre	8.727	3.534	702	28.558	41.521
Diciembre	9.331	3.135	674	26.268	39.408
Totales 2020	294.181	55.570	37.585	464.825	852.161
%	34,52%	6,52%	4,41%	54,55%	

Evolución mensual 2020 por tipo de entrada.

Fuente: Museo Nacional del Prado

Evolución mensual 2021 por tipo de entrada

	Entrada general	Entrada reducida	Otros precios	Entrada gratuita	Totales
Enero	5.817	1.560	448	16.209	24.034
Febrero	8.250	2.706	754	26.800	38.510
Marzo	15.334	5.693	2.875	43.487	67.389
Abril	16.111	4.982	3.246	36.989	61.328
Mayo	18.718	3.661	3.259	38.008	63.646
Junio	26.115	5.695	3.735	41.752	77.297
Julio	41.544	5.994	1.200	55.031	103.769
Agosto	50.992	6.844	769	58.351	116.956
Septiembre	48.037	7.814	1.960	51.356	109.167
Octubre	66.141	9.807	7.851	71.871	155.670
Noviembre	60.705	8.515	8.946	74.830	152.996
Diciembre	61.006	7.390	7.644	80.094	156.134
Totales 2021	418.770	70.661	42.687	594.778	1.126.896
%	37,16%	6,27%	3,79%	52,78%	

Evolución mensual 2021 por tipo de entrada.

Fuente: Museo Nacional del Prado

Evolución mensual 2022 por tipo de entrada

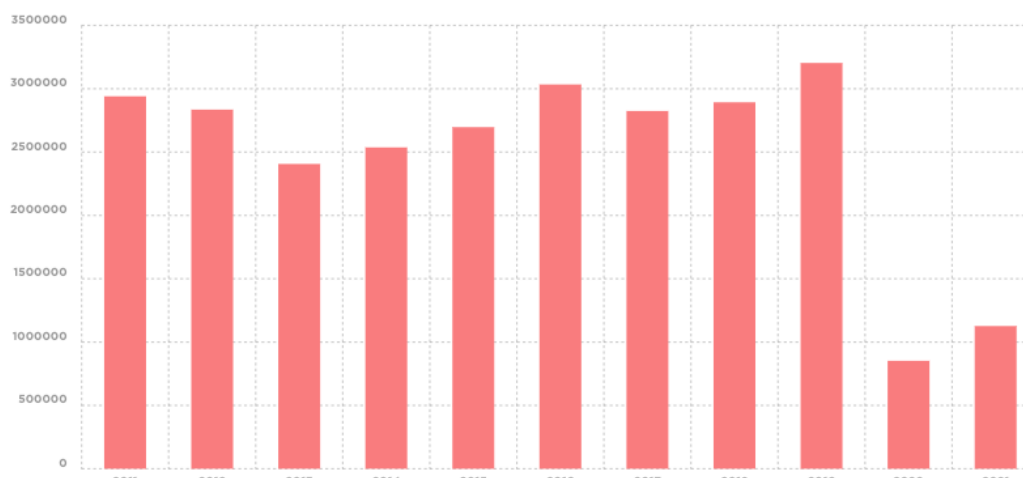
	Entrada general	Entrada reducida	Otros precios	Entrada gratuita	Totales
Enero	38.791	5.230	5.926	73.864	123.803
Febrero	44.573	6.614	5.580	84.545	141.312
Marzo	65.732	9.162	7.808	98.037	180.739
Abril	89.564	10.896	9.715	118.190	228.365
Mayo	88.504	13.049	10.325	116.047	227.925
Junio	16.745	2.107	2.010	17.969	38.831
Julio					
Agosto					
Septiembre					
Octubre					
Noviembre					
Diciembre					
Totales 2022	343.909	47.058	41.364	508.652	940.983
%	36,55%	5,00%	4,40%	54,06%	

Evolución mensual 2022 por tipo de entrada. Actualizado a 12 de junio de 2022
Fuente: Museo Nacional del Prado

ANEXO III. Histórico de visitantes en el Museo del Prado

Histórico

Total visitantes anuales	
2021	1.126.875
2020	852.161
2019	3.203.417
2018	2.892.937
2017	2.824.404
2016	3.033.754
2015	2.696.666
2014	2.536.844
2013	2.406.170
2012	2.835.073
2011	2.940.240



Histórico de visitantes. Actualizado a 12 de junio de 2022

Fuente: Museo Nacional del Prado

