

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. ANÁLISIS MUSEOGRÁFICO

PACO PÉREZ VALENCIA

Museógrafo. Doctor por la Universidad de Sevilla. España

RESUMEN: Museo Nacional del Prado. Análisis Museográfico

El Edificio del Museo del Prado cuenta con la aplicación de una museografía que ha ido adaptándose a los tiempos, al número de obras, a la estructura del edificio, etc. Incorporando elementos innovadores que ofrecen una mayor conservación, seguridad y contemplación de las obras exhibidas. Se atiende a temas como las exposiciones temporales, mapas de recorrido, estructura publicitaria, seguridad del edificio, montajes con intención didáctica, iluminación, acceso y comodidad. Todo ello, haciendo el mejor aprovechamiento de los valores del edificio y manteniendo sus estructuras originales, además, sin olvidar la posibilidad de ampliación.

PALABRAS CLAVE: Museo del Prado, museografía.

ABSTRACT: National Museum of the Prado. Museographic Analysis

The Building del Museum del Prado counts on the application of a museography that has been adapted to the times, al number of works, to the structure del building, etc. Incorporating innovating elements that offer a greater conservation, security and contemplation of exhibited works. It is taken care of subjects like the temporary exhibitions, maps of route, advertising structure, security of the building, assemblies with didactic intention, illumination, access and comfort. All it, making the best advantage of the values of the building and maintaining its structures original, in addition, without forgetting the possibility extension.

KEY WORDS: Museum of the Prado, museographic.

El Prado, como popularmente se le llama, es el museo más importante de nuestro país, mucho más que un enorme y elegante contenedor de un buen número de preciosas obras de arte. Es un símbolo de espíritu cultural, es el referente del arte para todos, propios y extraños, artistas y foráneos, contemporáneos y tradicionalistas, docentes y padres. Es el lugar en el que terminamos por encontrar una parte importante de lo que fuimos (y de lo que somos); lo sentimos nuestro, muy nuestro.

Puede resultar extraño para algunos, pero el Museo Nacional del Prado es un espacio muy difícil de analizar, debido a que es mucho más que un lugar funcional, destinado a mostrar la colección pictórica más importante del mundo, es más, cuanto acontece en su interior repercute inmediatamente en los medios de comunicación y es objeto de debate nacional, interés o no la cultura o el arte. Una simple modificación de una obra en su ubicación, especialmente si se trata de una pieza de Velázquez, asegura una cascada de discusiones al respecto entre algunos de los espectadores habituales. Por tanto, estudiar El Prado para recrear su potencial museográfico desde la creatividad y la subjetividad, puede ser todo un riesgo, un riesgo muy atractivo.

EL MUSEO POR EXCELENCIA. UN BREVE RECORRIDO POR UNA PARTE DE NUESTRA HISTORIA

El desarrollo de la vida de este museo podríamos emparejarla con nuestra propia historia. No podemos valorar al Museo del Prado y su historia sin contextualizar su trayectoria con numerosos factores que, en mayor o menor medida, han ejercido una influencia sobre ella; no me refiero solamente a condicionantes relacionados con los aspectos propios de un espacio museístico, tales como la colección que tiene, su presentación pública, el uso de sus recursos o cualquier detalle que tenga que ver con su vida doméstica, porque las circunstancias políticas y sociales que se dan fuera de los muros del museo imponen decisiones que igualmente afectan a su evolución.

El 19 de Noviembre de 1819 se abren las puertas de este museo, el Real Museo del Prado o Museo del Rey o también llamado Real Museo de Pintura y Escultura de Su Majestad (1); nace con 311

cuadros colgados de sus paredes, una selección muy reducida de sus más de 1500 obras.

Todo un acontecimiento para un país que vive tiempos de cierta convulsión y también en el que nace y expande una teoría romántica de la conciencia nacionalista, arraigada en valores históricos propios (estas reivindicaciones suponen un conocimiento y posterior valoración de lo que podemos llamar un arte nacional). La creación de un museo nacional de pintura en España fue iniciativa de los liberales del siglo XIX (2).

En el devenir histórico, no sólo fue museo, sirvió antes de cuartel y polvorín para las tropas francesas y sufrió numerosos desperfectos hasta ser Museo Real de Pinturas.

Su primer director fue el marqués de Ariza, aunque será Vicente López quien tenga una mayor intervención en los criterios expositivos ejerciendo de responsable artístico.

El edificio que alberga este museo tiene una presencia imponente y su influencia en las actividades que se desarrollan en su interior es absoluta. Tanta dificultad es debida a que fue construido originalmente no para contener una colección de arte como la que tiene, sino para ser un museo y academia de historia natural. Fue encargado al arquitecto madrileño Juan de Villanueva por orden del rey Carlos III para dar esplendor al Paseo del Prado, con la incorporación de algunas otras construcciones monumentales muy al estilo de otras capitales europeas.

Las dimensiones de sus espacios interiores, la fastuosidad ornamental y toda su magnificencia se corresponden a los gustos neoclásicos de la época, finales del siglo XVIII. Con posterioridad, el edificio tuvo importantes modificaciones, se le abrieron puertas con acceso a otras salas, se ganó amplitud expositiva y dimensión espacial.

Desde su inauguración, este edificio se convierte en la gran atracción de Madrid, enseña el arte desconocido y, hasta ahora, reservado a las colecciones reales, para un público ansioso por conocer las obras de un riquísimo patrimonio. La democratización de la cultura empieza a ser una realidad.

La selección la formula Vicente López,

proveniente de los palacios y colecciones reales, hasta ahora, propietarios muy reacios a enseñar sus tesoros. Los gustos imperantes, más proclives al acompañamiento de los cuadros que a su optimización visual, se dejan notar en los montajes de las pinturas: varios niveles con molestas convivencias entre piezas. Éste es un sistema muy acorde con su contenedor, que se presta a este tipo de montajes expositivos debido a las enormes alturas de sus salas, a las compartimentaciones tan diáfanas y simétricas y a la tiranía de sus recorridos obligadamente longitudinales.

En la actualidad, las colecciones que alberga El Prado, hacen de este espacio uno de los más visitados del mundo. La pintura es la mejor representada, cualitativa y numéricamente (más de ocho mil seiscientas piezas), pero están también presentes todos los demás soportes de las bellas artes (más de setecientas esculturas, cinco mil dibujos, dos mil grabados, mil monedas y medallas y dos mil piezas de artes suntuarias y decorativas). Las limitaciones espaciales condicionan la exposición de dichos fondos y solamente puede exhibir una parte muy exigua (3).

LA ESPLÉNDIDA ARQUITECTURA Y SUS SERVIDUMBRES. LOS ELEMENTOS MUSEOGRÁFICOS

La edificación principal que alberga el núcleo del museo es el edificio Villanueva. Marcado por un eje central a través de una galería iluminada naturalmente, está estructurado por la compartimentación de tres cuerpos de gran tamaño, al centro y a los extremos.

En la actualidad el extremo norte es el acceso de la puerta de Goya, iniciado con una rotonda espectacular, rematada con unas columnas que soportan una bóveda semiesférica. Por el contrario, al sur se remata con un patio. El cuerpo central mantiene una alargada planta basilical, en donde destaca un elevado ábside desde el que penetra luz natural; hoy es el lugar al que confluyen todas las visitas, albergando las piezas más emblemáticas de Velázquez.

Los exteriores del edificio están ornamentados con elementos muy del gusto de la época, con numerosas alegorías escultóricas. A pesar de estos, la apariencia global desde afuera es de un edificio sobrio y robusto, debido a la pronunciada línea horizontal de su trazado y a una altura discreta.

La primera ampliación se remonta a 1918, forzada por la cantidad de piezas pertenecientes a los fondos, imposibles de colgar en sus espacios expositivos y difíciles de almacenar en unos exiguos almacenes. Se ganaron diferentes salas en la parte este del edificio, a la que se agregaron otras a mediados de los años cincuenta. Finalmente, en los setenta, se incrementó su amplitud con la incorporación del Casón del Buen Retiro, ahora otra sede del museo (4), que albergó la colección del siglo XIX y el llamado Legado Picasso, entre las que destacaba la gran obra de este autor, el *Guernica*.

En la actualidad hay en fase de ejecución un soberbio plan de ampliación que absorbe el museo del Ejército (antiguo Salón de Reinos, usado en tiempos de Felipe IV para las recepciones oficiales) y el Claustro de los Jerónimos (5). Las obras de ampliación del Museo del Prado incrementarán sus espacios en 22.000 metros cuadrados, con una inversión de 106 millones de euros (un 76% más de lo previsto) (6).

En esta ampliación se han producido diversos contratiempos técnicos que han afectado especialmente al edificio del Casón, cerrado por reformas desde 1997, imposibilitando mostrar la parte de la colección que corresponde a la pintura española del siglo XIX, la más importante que existe, privando con ello a toda una generación, tal como contempla en su artículo al respecto, Frances Fontbona (7). Finalmente, el Casón será transformado en un espacio funcional, dedicado a oficinas y de carácter administrativo, perdiendo su estado museístico anterior (8).

El actual Museo Nacional del Prado es hoy un espacio imprescindible en el entorno urbano de la ciudad, es, además, un lugar de obligada visita porque en su interior se exhiben tesoros artísticos únicos. La colección y su desarrollo histórico imponen un metódico modo de actuación museológica muy personalizado, sobre un espacio con una descripción de su trazado interiorista muy influyente, por lo que es muy necesario analizar sus peculiaridades para valorar su función (9).

En una directa mirada al interior del espacio expositivo central, destacan numerosos elementos que condicionan la lectura, no sólo de la obra colgada y exhibida, sino de cuanto acontece en todos los lugares.

Desde el inicio de cualquiera de sus accesos, el

espectador encuentra una extraordinaria atracción por el espacio contenedor. Las primeras miradas se dirigen al cielo del museo. Las alturas son muy importantes dentro, amplían la percepción atmosférica considerablemente, empequeñeciéndolo todo: muchas obras, colgadas ahora linealmente, tienen difíciles lecturas influenciadas por los enormes vacíos que encuentran hasta el techo. Si sumamos a esta circunstancia el hecho de una masiva afluencia de público -esto es siempre habitual- se crea una compartimentación muy notoria entre suelos y techos, cargadamente llenos los primeros y vacíos, los otros, desde la línea de flotación imaginaria que marcan los espectadores; percepción ésta que acompañará al público durante toda su visita.

Los atractivos techos, tan poderosos por su permanente presencia, incluyen incorporaciones decorativas que se dejan ver, marcando con las sombras su volumen y dibujando con éstas múltiples retículas sobre nosotros. Todo hace inevitable no dejar de mirar hacia arriba una y otra vez.

Sin embargo, la notoriedad del suelo, más discreto cromáticamente, queda absorbida, precisamente, por el continuo tránsito de visitantes. Ni las compartimentaciones, ni cambios de color, incomodan en la contemplación de las obras.

Son los paramentos verticales, los más importantes para la visualización de las piezas que se exhiben verticalmente, los que más destacan y los que mayores incomodidades ejercen en el espectador ante el cuadro.

El inicio desde el suelo de un elevadísimo zócalo de pavimento, se deja notar en exceso, por volumen y por su diferencia de color respecto a la continuación de la pared, nunca homogeneizados al resto de la arquitectura. Dentro del mismo se incorporan los retornos de aire acondicionado sin la menor integración espacial (en ocasiones en lugares principales, bajo algunas de las piezas artísticas, marcando mucho su presencia con las líneas paralelas horizontales poco disimuladas). Los zócalos recorren toda la planta con un trazado ancho y siempre más oscuro que la pared.

Las paredes, casi siempre forradas de tela, suntuosas y pretendidamente elegantes, dan un

aspecto decadente a todo el espacio, recordándonos el esplendor del pasado, pero con muy pobres resultados museográficos, de hecho, aquí nada tiene que ver la ortodoxia museográfica, porque ni siquiera es tendenciosa la elección de determinados colores y calidades de las telas, así como del uso de dibujos decorativos en las diferencias de brillos. Simplemente, es una cuestión de gustos estéticos.

Las paredes tienen la compañía de las cadenas de sujeción de los cuadros y éstas añaden más inconvenientes visuales a la contemplación de la obra expuesta.

Como el espacio palaciego mantiene las estructuras originales, todas las incorporaciones y elementos interioristas de la época, como hornacinas empotradas, decoraciones neoclásicas, pilares salientes y otros añadidos, se justifican pobremente. Son muchas las incorporaciones decorativas, entre las que destacan algunas pinturas realizadas en los techos, como las del pintor Lucas Jordán a finales del siglo XVII, en la sala central del Casón del Buen Retiro y en las salas destinadas a las pinturas de Goya de la insurrección popular contra los franceses.

Así mismo, el techo tiene, a lo largo de casi todo el recorrido de las salas principales, huecos y espacios que se han rediseñado para la introducción de luz de apariencia natural. Lógicamente, se dan efectos lumínicos muy pronunciados, en la que se dejan notar algunas sombras de mucho peso visual. Como antes reseñaba, la combinación de elementos de cierto protagonismo sobre nuestras cabezas, junto a unos vacíos muy evidentes, hacen que estos se manifiesten con mayor trascendencia.

Los recorridos de los espectadores reciben este condicionante desde el inicio hasta el final de la visita. Son tránsitos muy estandarizados; es fácil dejarse llevar por las corrientes de paseantes en su interior, pero también es posible recorrer sus espacios de un modo fragmentado, casi perdiéndose en salas secundarias, regresando por algunas ya visitadas y permitiéndonos con ello redescubrir un Prado diferente y personal, mucho más atractivo y, quizá, divertido.

Un museo como éste, grande en su tamaño e importante en su contenido, puede visitarse de muchas maneras. Los recorridos de un espacio museográfico no

siempre lo impone el propio edificio, en la mayoría de las ocasiones hay una tendencia normalizada a hacer visitas tipo, empezando por el principio y acabando por el final, obviedad que puede constatarse observando el comportamiento del visitante. Es fácil ver cómo el espectador, habitualmente acompañado de plano, hace su primera parada en la primera obra que encuentra en la entrada; hace su recorrido linealmente (que también se corresponde con un inicio cronológico) y que va acelerando su ritmo conforme va llegando al final, puede que con paradas puntuales con las piezas de la colección más reconocidas. Entre el tiempo que dedica a contemplar las obras (y sobre todo a leer sus cartelas informativas) al principio y el que emplea en los cuadros colgados cerca de la salida, las diferencias son muy notables, al final recorre los últimos metros sin prestar atención a las obras que le restan por ver.

Los recorridos que formula la propia dirección del centro comienzan en los mismos accesos al interior. Una buena organización de estos permite un ordenamiento en el uso de las actividades que se den dentro de los espacios expositivos. En el museo del Prado es habitual ver fuera, en la calle, colas de visitantes para acceder a su interior, sobre todo en las exposiciones de carácter temporal. De modo que es en la misma calle donde el Prado se vincula a su público.

Los espacios previos a los accesos del exterior, amplios y abiertos, prolongan la actividad del propio edificio, permitiendo las elevadas cifras de visitantes sin la incomodidad que supone estar en plena calle (salvo cuando las condiciones meteorológicas imponen otra circunstancia). Hasta el mismo museo, nada hace constatar, salvo la publicidad del evento correspondiente que salpica el entorno urbano y muy puntualmente en la misma entrada, que estamos ante un espacio como el Prado. La puerta norte tiene unas escaleras dobles, muy suntuosas, que sirven de adaptación previa al acceso. Aquí es donde podemos valorar la estructuración interna del espacio que estamos analizando, porque hace que los recorridos internos se produzcan en dos alturas respecto al plano muy significativas.

Un elemento arquitectónico interesante por su influencia en el espectador es la compartimentación que establece el propio edificio con subidas y bajadas de nivel. En este museo estos espacios cobran una mayor importancia, porque son pocos los destinados a la

adaptación, sin contenido, lugares de esparcimiento que sirven para relajar el ritmo de la visita, para descansar visualmente. Sin embargo, el uso de escaleras y ascensores está en convivencia de obras de la colección, obras abandonadas al silencio en espacios que (sorprendentemente) captan la atención de algunos visitantes. Muy especialmente, podemos constatar la anómala ubicación de las obras de José de Ribera, Ticio o Ixión, al pie de la escalera que desciende al piso inferior, un lugar museográfico sin interés; paradójicamente, siendo obras con una evidente anamorfosis que obligan a contemplarlas desde distancias muy pronunciadas para que la distorsión de la imagen se corrija, pasamos junto a ellas a escasos metros.

De entre todos los condicionantes que imperan en el Prado, los recorridos longitudinales paralelos a la galería central, obligados por el mismo edificio, con sus fragmentaciones puntuales, son los que suponen el mayor atractivo para el visitante turista, porque la seducción está en el encuentro.

Un museo de estas características necesita para su funcionamiento un desarrollo del trabajo muy amplio, con elementos y aportaciones espaciales que permitan, más allá de su actividad expositiva, las obligaciones de carácter doméstico que conlleva de un modo inevitable (almacenes de obras, de embalajes, espacios de carga y descarga, ...) con la profesionalidad que exige la institución.

A la excelente capacidad de conservación museológica hay que añadir la correcta disponibilidad de espacios de trabajo para el envío y recepción de obras, con cómodos accesos (puerta de carga dimensiones 273 x 91 cm.) provistos de grúa, plataforma hidráulica, andamiaje y carretilla elevadora. En el museo existen cuatro montacargas, dos a cada extremo, interno y externo, en ambos casos, con un espacio adecuado para piezas de gran tamaño (con alturas de 299 a 396 cm.) y capacidad de carga de 1000 Kg. El área de carga, dentro del mismo recinto, puede recibir más de un camión de 14 metros a la vez. La movilidad interna de las piezas se hace con una completa garantía para las mismas.

Los dos almacenes disponibles, ubicados al sur y al norte, están también adaptados para un correcto uso, con controles de clima y seguridad, protegidos

contra el fuego. La adecuada calidad de almacenaje repercute en las excelencias de un trabajo museológico correcto, incluso, los embalajes reutilizables están protegidos contra la humedad y están sometidos a control de plagas.

Para piezas especiales, de alto valor y pequeño formato, el Prado dispone de un almacén de seguridad con cámara acorazada, de 22'5 m².

Un edificio así, con tanta singularidad en su aspecto destaca en su funcionalidad. No obstante, el Prado es un espacio que cuida extraordinariamente bien todos los detalles que redundan en la museografía, con la aplicación de los elementos más innovadores para la conservación, seguridad y contemplación de las obras exhibidas.

La convivencia de luz natural y artificial es uno de los elementos más cuestionables. Muchos de los profesionales del montaje entienden que la aportación de la luz natural en el entorno expositivo es determinante para una mejor adaptación del ojo a la luz. Potenciada o complementada con luz artificial, la obra puede contemplarse con evidente comodidad para el espectador, sin embargo, los cambios a los que está sometida hacen de ella una luz muy irregular, modificando la percepción del objeto que la recibe (es diferente ver una obra a una hora determinada que a otra, un día luminoso o nublado, etc). No obstante, todas las ventanas tienen filtros UV, así como persianas y estores.

Las lámparas fluorescentes disponen de filtros anti-UV y las incandescentes, para luminarias con las que está dotada el Prado, aplicadas a un espléndido sistema electrificado de carriles ERCO, permiten, incluso desde distancias muy pronunciadas (como desde el ábside central), una puntualización de la emisión lumínica sin pérdida de su capacidad.

Específicamente, como es el caso de la sala que contiene la Tauromaquia de Goya, está acondicionada de lámparas dicróicas de baja potencia, con emisiones de luz puntual de 10º de apertura, con un diseño circular (muy relacionado con la escenificación de un ruedo, incluyendo la elección del color, un rojo inglés). Las distancias separadoras de las luminarias, muy estrechas, permiten un barrido de emisión de luces puntuales continuo.

El control de las medidas de conservación es muy riguroso en todos los espacios del museo, expositivos o de almacenaje, se efectúan, incluso, junto a las exigencias reguladas mecánicamente, inspecciones de rutina para detectar problemas con roedores, insectos y gérmenes, bajo la contratación de una empresa especializada.

Los registros térmicos ambientales están centralizados en todo el edificio durante las 24 horas del día y son permanentemente controlados. Incluyen temperatura, humedad y aire filtrado. El tratamiento integral del aire, instalado en 1984, es de Carrier; los de calor de Sadeca y los de filtración y tratamiento por sondas, de Honeywell.

Los picos de control de la temperatura y la humedad relativa no son prácticamente variables (19), estando fijos en 22º C y 50% todo el año, tanto en las salas de exposiciones, como las dedicadas a almacenes. Todos los equipos higrotermógrafos de registro (dispone de un elevado número, 24) y Psicrómetros (11), se reajustan mensualmente.

La seguridad preventiva contra incendios está regulada según los organismos de control exigidos, con un sistema de detección de humos/alarma de Cerberus. Activando extinción por CO₂, agua o polvo polivalente, con un procedimiento de actuación establecido para estos casos.

En definitiva, El Prado es un museo que recoge en su clásica fisonomía una tecnología adecuada a la contemporaneidad a la que pertenece, un espacio con una identidad muy peculiar para la funcionalidad para la que está destinado y para los tiempos que nos corresponden vivir.

Paradójicamente, éste es su principal encanto.

EQUIPO HUMANO

La difícil sincronía de vivir con los tiempos contemporáneos para un museo como éste, se ha visto mejorada por un cambio de dirección que supone una renovación de ideas y modos de actuación. Imagino que este cambio de ritmo ha de ser algo así como una revolución silenciosa, en la que las aportaciones estructurales deben venir con coherencia y sin drama para algunos.

A un nuevo organigrama, encabezado por Miguel Zugaza Miranda, se le añade un componente que propicia la readaptación, se trata de la ampliación del museo, lo que obliga a proyectar otra dimensión de empresa, con mayor vocación de futuro.

Una institución así necesita de un equipo amplio y experto. Zugaza ha planificado un grupo joven, muy cualificado y con capacidad de asumir retos nuevos para el museo. Las estructuras de trabajo se consolidan desde tres áreas específicas: conservación, gerencia y promoción (con relaciones externas), desde donde se cubren todas las responsabilidades.

El nuevo aire se nota en la propia dinámica del museo, en la que las mismas actividades expositivas han generado un cambio de ritmo. Está dirigido por Karina Marotta, que tiene presente vertebrar proyectos que cuentan con la participación de especialidades muy concretas, en las que la difusión es un arma absolutamente imprescindible para conectar con el público, con la aportación de diseño interno, así como con la colaboración de un equipo externo de diseño tutelado desde Londres por Fernando Gutiérrez, de Pentagram. El gabinete de relaciones externas y el de educación (formación) cierran un equipo que opera sincronizado.

El departamento de Registro de Obras de Arte dispone de cuatro miembros cualificados para el montaje de obras.

COMPORTAMIENTOS Y ANÁLISIS

Gracias a una exposición organizada por el propio Museo Nacional del Prado, comisariada por José Manuel Matilla y Javier Portús, ambos conservadores de la institución, llamada El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado, 1819-1920, producida a mediados de 2004, he tenido la oportunidad de valorar visualmente la disposición original de la colección desde su fundación y su posterior evolución.

El resultado de dicho encuentro ha sido muy revelador para mí. Un instrumento como el grafoscopio, una máquina a rotación manual con la que era posible ofrecer un recorrido completo de toda la extensión lineal de cada muro de la galería central del museo, ofreciéndonos una vista casi panorámica, nos proporciona una primitiva, pero útil, forma de recorrer

virtualmente su interior. Como en un juego de ordenadores, podemos movernos y situarnos frente a algunas de las piezas más emblemáticas de la colección del Prado y lo que vemos es la prehistoria de la museografía.

Nos sorprende ver ahora como el concepto de diálogo entre obras o la interacción entre éstas y el espacio no existe. Si hubo una intencionalidad para presentar públicamente los lienzos es, desde luego, circunstancial, obligada, seguramente, por los formatos, sin distinciones de motivos, autores o periodos históricos o estilísticos.

-Lo paradójico es que hay todavía profesionales que montan así en numerosos espacios y centros expositivos.-

La evidente evolución en el modo de presentar las colecciones está fuertemente condicionada por el peso de la tradición de la institución y por la influencia de la arquitectura del espacio museístico. Como dice su actual director: el Prado es heredero de su pasado (12).

Desde luego, los cambios son muy notables, desde el crecimiento de los propios fondos artísticos, del espacio que los alberga y los criterios en su dirección y gestión. El Prado hoy es un museo cuya forma de exhibir está dirigida hacia el placer de la contemplación y la intención didáctica de su expresión, con montajes de las obras más espaciados y con un esquema estudiado en periodos cronológicos y geográficos. No obstante, los planteamientos para aplicar una museografía creativa son potencialmente muy ricos, aceptando los condicionantes arquitectónicos antes señalados, jugando precisamente con tales elementos.

Los cambios propiciados por el nuevo equipo de dirección se notan muy especialmente en las exposiciones de carácter temporal, más innovadoras en sus contenidos y más avanzadas en aspectos museográficos.

El programa de actuaciones temporales tiene desde entonces (con el nuevo director) más coproducciones y busca potenciar un programa más estable. Existe un interés por mostrar lo diferenciado, por contar lo inhabitual, lo que significa que generará un mayor interés y un amplio debate de las exposiciones y atraerá a un público más genérico y fragmentado. Esto

es posible con una modificación de planteamientos de base que afectan a los propios montajes, más dinámicos y flexibles, cambiando la actual fisonomía del museo, alterando, incluso, ubicaciones en las piezas propias de la colección pictórica, desapareciendo así el carácter estático que mantenía en sus conceptos museográficos, ya muy desfasados.

Las actuaciones temporales influyen en los ámbitos del museo que parecían definitivos, con montajes que complementan la lectura global del mismo, modificando a la propia colección permanente. Algunos de estos cambios afectan a espacios sagrados (la galería central), como ocurrió con la extraordinaria muestra sobre Manet y su relación con el propio museo, en el que se buscaron referencias entre obras del autor y otras pertenecientes a algunos de los artistas que tanta significación tuvieron para él, sobre todo Velázquez (13).

El acierto de estas muestras temporales radica en su estrecha vinculación con la estructura interna museológica establecida, complementándola con aspectos ricos y variados, desde la misma creatividad, hasta una estudiada interrelación pedagógica de sus contenidos. Las exposiciones temporales son más fáciles de intervenir, tienen mayores posibilidades de asumirlas con cierta creatividad, lo que en el propio museo, en sus salas permanentes, aún es algo difícil de plantear.

Las exposiciones de Vermeer, Tiziano y Manet, no sólo han reportado una nueva dimensión museográfica en el interior del Prado, compartimentando el espacio con la edificación de paneles de arquitectura efímera y con el uso de colores que actúan sobre los contenidos y el mismo espacio, se ha incorporado el texto con diseño en la exposición y, desde los meses estivales de 2004, existe la posibilidad de trabajar en algunas salas conectados a ordenadores; también lo han rejuvenecido por fuera, con la incorporación de estudiadas imágenes publicitarias, más en sintonía con la vida que acontece en el exterior.

Incluso, en un espléndido giro, El Prado ha producido una exposición en la que recrea el mismo Buen Retiro dentro de sus salas para celebrar el nacimiento de Felipe IV (1605-1665) y presentar por primera vez la disposición original de las pinturas del célebre Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, mostrando 62 piezas, algunas de las joyas de la

colección permanente, junto a otras que han permanecido almacenadas mucho tiempo, a las que se han unido algunas cedidas por coleccionistas particulares o de museos (14). La parte principal de la exposición recrea fielmente el espacio histórico, con las once pinturas que conmemoran los éxitos militares del reinado, entre los que se incluyen La rendición de Breda, de Velázquez y La recuperación de Bahía, de Juan Bautista Maíno; los retratos ecuestres de la familia real (cinco en total, todos de Velázquez) y los diez cuadros mitológicos de Hércules pintados por Zurbarán.

El concepto museológico de la colección permanente ha sufrido menores modificaciones, quizá a la espera de la conclusión de la ampliación, que obligará a reestructurar las ubicaciones de algunas de las piezas más importantes que integran la colección del museo y, por tanto, los recorridos de los espectadores.

En la actualidad existe un plano de localización de colecciones. Nos muestra un criterio que resulta muy práctico para el visitante, estructurado el museo en áreas muy compartimentadas (geográfica y cronológicamente) el espectador puede valorar una evidente intención pedagógica. Por orden, en el sótano se exhiben las piezas que componen el Tesoro del Delfín (15), con un montaje más escénico; en la planta baja, en donde se encuentran los tres accesos del museo al nivel de la calle (la puerta de Goya también permite una entrada en el piso superior), se muestran la colección de esculturas clásicas y renacentistas, con una extraña falta de armonía museológica, y la pintura realizada entre los años 1100 y 1600, con algunas salas que agrupan obras muy bien presentadas, como es el caso de las pinturas de El Bosco o de Tiziano, el primero con una espléndida complementación de recursos básicos de aplicación museográfica y el segundo por estar formado por un conjunto muy compacto y representativo; la planta primera tiene la exposición de pinturas que abarcan el periodo cronológico que oscila entre 1600 y 1850, para el gran público, se trata del espacio que alberga la mejor colección del mundo, con un conjunto de numerosas obras maestras españolas, italianas, flamencas y francesas (16), entre las que destacan el mejor legado de Velázquez y Goya, muy bien acompañados por obras de Rubens o Ribera; finalmente, en la segunda planta podemos apreciar en la parte sur, una ampliación de obras que abarcan desde 1700 a 1850, nuevamente, con Goya muy bien representado.

El montaje que prima en todo el Prado, está aplicado linealmente, con ciertos sosiegos visuales permitidos, en algunos casos, por distancias separadoras más ortodoxas, aunque en ningún caso ayudados por los colores de las paredes, más condicionantes.

Un evidente pánico al vacío, con espacios completamente densificados, con obras ocupando cada hueco. Así nace el museo en 1819. Sin embargo, las incorporaciones de nuevas adquisiciones de piezas, las ampliaciones de espacio y los nuevos criterios han replanteado, en la actualidad, un concepto museográfico más confortable para el espectador, aunque su método esté muy ceñido a las influencias de su origen.

Diferentes modos de colgar una obra en El Prado.

‘Las Meninas’ como paradigma de actuación museográfica.

Es interesante analizar los diferentes modos de exposición que ha tenido una obra especialmente singular para este museo, Las Meninas o La familia de Felipe IV, de Diego Velázquez.

En el catálogo de *el grafoscopio* se recoge el trabajo de J. Laurent y Cía. (17), que fotografía esta pieza tal como se exhibía en la Galería Central entre 1882 y 1883, rodeada de otras muchas obras a muy pocos centímetros de separación entre ellas, acompañada tanto a su izquierda y derecha, como por la parte superior, por Don Luis de Góngora y Argote, copia de Velázquez; la Vista del Jardín de la Villa Médicis en Roma; el pequeño retrato de Doña María de Austria, reina de Hungría, ambos del propio Velázquez; una obra de su taller, La fuente de los Tritones en el jardín de la Isla de Aranjuez; la Defensa de Cádiz contra los ingleses, de Francisco de Zurbarán; Anciano de Luis Tristán y, del mismo Velázquez, un retrato posible de su suegro, Francisco Pacheco; sobre Las Meninas se encuentra el lienzo de Benito Manuel de Agüero Vista del Monasterio del Escorial. Toda una antología de obras maestras.

La contemplación de una obra puede hacerse de muchas maneras, encontrando las posiciones y distancias más cómodas para disfrutar del cuadro. Todo lo que se relaciona visualmente con la obra está en un

estrecho diálogo con ella y, en ocasiones, esta compañía resulta problemática por sus difíciles interrelaciones. Podemos imaginar al espectador de la época cruzando la mirada de un cuadro a otro, mezclando sensaciones y llenándose de confusión.

No podemos olvidar mencionar la compañía de un elevado zócalo que obliga la colocación de todas las piezas a una altura de más de un metro (al menos, es una obligación que redundará en una línea de flotación visual sobre la que reposan todos los cuadros, dando un cierto control y orden).

Como ven, es difícil encontrar un motivo, un concepto de aplicación museológica o de intención en su montaje. No existe un argumento estilístico, ni temático, incluso, es extraño comprender como pueden siquiera asociarse ciertas piezas, cuyo diálogo inevitable crea fricciones. Verdaderamente, el único interés es mantener cierto orden visual, teniendo en cuenta el resto de la pared, en la que también conviven otras muchas piezas, entre las que destacan el Jardín palatino de Juan Bautista Martínez del Mazo; La reina doña Mariana de Austria y El niño de Vallecas Francisco Lezcano, los dos de Velázquez, o La vocación de san Mateo, de Juan de Pareja. Orden pretendido a través de cierta simetría en la composición global. Prehistoria museográfica, gustos de la época.

En un nuevo montaje, en el último año del siglo XIX, en el espacio basilical que ya recoge la que será hasta hoy la Sala de Velázquez (antes, Sala de la Reina Isabel), el cuadro llamado Las Meninas forma parte de un contexto concreto (un espacio destinado a exhibir la obra de un único artista) y se encuentra entre un conjunto más coherente, con un montaje lineal mucho más limpio y espaciado que el resto de los cuadros del museo, colocación que pretende ser rigurosamente cronológica (18), aunque con distancias igualmente mínimas entre piezas.

Originalmente se ubica apartada del grupo. Un recorrido circular, empezando a nuestra derecha con la Epifanía, nos llevaba hasta el muro septentrional, en donde una puerta nos daba el acceso a una pequeña habitación donde se colgaba en solitario Las Meninas, destacando el valor simbólico de la pieza por encima del resto de las otras ejecutadas por el mismo autor. Una iluminación lateral agudizaba su potencial escénico, muy bien acompasado con el color elegido para sus

paredes. Sin embargo, las pésimas condiciones que afectaban a la conservación de la pieza hicieron que se reconsiderara su montaje en la nueva Sala de Velázquez.

En el rediseñado espacio se mantiene el elevado zócalo, en este caso de madera oscura, al que se le añade una barrera de separación para el espectador (por motivos de seguridad) de la misma altura. En los techos del ábside central se mantienen los frisos decorativos que realizó Arturo Mérida en 1889. Los fondos se intervienen de color gris (sustituyendo el rojo pompeyano anterior), con cierta densidad cromática, propiciando una cierta activación de los efectos lumínicos de las piezas y conviven con unos terciopelos rojos que lo tapizan todo y que provocaron bastante controversia entre algunos especialistas de la época (19).

La finalidad de este nuevo modo de contar es esencialmente didáctica, pero también se atisba cierto interés por la estética visual, al colocar juntas ciertas piezas de similar tamaño.

Recientemente, hemos podido ver diferentes colocaciones de esta obra. En una de ellas, se le situó junto a dos espejos de águilas del siglo XVII, cuyos reflejos generaban una extraordinaria transformación del espacio ganando en atmósfera y paradójico verismo. Esta artificiosidad puede resultar un tanto extraña en un espacio como el Prado, porque era la única diferenciación museográfica de todo el museo, sin la vecindad de otro montaje escénico, no obstante, atrajo mucho al público, que gustaba de introducirse en la obra como una parte activa de la representación, mirando la escena a través de los mismos espejos, aclimatado por luces tenues que aportaban un cierto ilusionismo.

He tenido la suerte de haber podido contemplar Las Meninas de un modo muy especial, con gran impacto emocional, en un profundo silencio óptico, cargado de densa ambientación. Situada en un espacio oscuro, solitariamente, esta obra generaba una dimensión como nunca antes había transmitido; una representación teatral, viva, que rebasaba la misma superficie pictórica para convertirse en parte esencial de nuestro entorno.

La representación de una obra aislada dentro del discurso museológico del Prado es difícil de asumir

por cuanto su repercusión es anecdótica para todo el conjunto. Tengamos en cuenta que una considerable parte de la colección actúa colectivamente, con estrechos diálogos entre obras y necesarios recorridos histórico-estilísticos.

En todos estos años, Las Meninas han ganado en consideración. Se trata, sin duda, de la obra más reconocida y preferida para el público. Su ubicación es tan importante que se ha convertido en un punto neurálgico dentro del museo, desde donde se conectan todos los espectadores. Independientemente de los recorridos establecidos, completos o no, todo el mundo le hace pleitesía. Nadie puede salir del Prado sin contemplarla.

En la actualidad, preside el centro del ábside central, puede verse (si el espacio está vacío) desde la misma galería central, marcando un indeleble sendero hasta ella. Los fondos entelados en dorados y ocre, con dibujos vegetales y geométricos, enturbiarían considerablemente su contemplación, si no fuera por la poderosa atracción que ejerce la misma obra, no obstante, se debería considerar una adaptación más adecuada a los tiempos que nos corresponden vivir, que activase su dignificación ambiental ayudado por colores que dialoguen mejor con los del propio cuadro, generando espacios periféricos mucho más blandos y, por supuesto, monocromos.

El conjunto, entendido desde un punto de vista pedagógico, aporta una valiosísima lectura histórico y social de su momento, así como prevalecen los grandes valores artísticos de las pinturas, sin embargo, impide desarrollar la dimensión sensitiva de cada una de estas obras, mundos únicos e infinitos.

LA EVALUACIÓN DEL PÚBLICO

El espectador es la primera fuente de información de una exposición. Estudiando sus frecuencias, sus preferencias y sus rechazos, encontramos las fórmulas para que se equilibren todas las necesidades del desarrollo vital en el museo.

El Prado pretende recuperar el espíritu de Juan de Villanueva con la reapertura de la entrada central, generando una primera elección para el visitante, que podrá optar por un tránsito u otro. Éste es un aspecto que va a repercutir en una profunda reorganización en

los recorridos del espectador que, hasta ahora, eran lineales desde sus inicios, en las puertas sur y norte (Murillo y Goya, respectivamente), pero que hoy quedan fragmentados casi desde sus comienzos, por lo que no es nada difícil perderse y confundirse entre grandes grupos de turistas.

Analizar los tránsitos, paradas y gustos de los espectadores es crucial para valorar todos los aspectos que atañen a un museo. En el caso del Prado, se acentúa el interés, puesto que mantiene unos elevadísimos registros de público.

Las grandes cantidades de visitantes son naturales para El Prado desde sus comienzos -y no sólo con público local-, los viajeros extranjeros encontraron una espléndida fuente de estudio en el interior de sus salas y ya entonces, se suman grupos de turistas, como fueron los cien mil hijos de San Luis, para los que hubo que hacer la primera traducción del catálogo inventario (20). En la actualidad, El Prado es una referencia de turismo cultural, se ha convertido en una parada obligada no sólo para aquellos que quieren estudiar la obra de los mejores maestros de la pintura occidental, también es una cita para los que acuden a visitar Madrid. Como todos los grandes museos, está insertado en todas las guías programadas de la ciudad. Por ello es muy natural pasear por sus salas rodeado de una considerable compañía.

Es un espléndido ejercicio el dedicar tiempo a observar el comportamiento del público en este museo. En ocasiones, se trata de un visitante obligado, del turista que acude al Museo del Prado porque tiene que hacerlo como un peaje cultural, esto se nota en muchos que transitan casi sin mirar la pinacoteca, que siguen a un reguero de personas sin detener su espíritu en casi ninguna obra. Es inevitable para un museo como éste.

Colocado en el extremo de una de las salas aprovecho para tomar notas y disparar algunas fotografías para mis cursos, en las que los turistas andan mirando el suelo al lado de piezas excelentes. Como un detective privado de una novela de Auster, a veces empleo mi tiempo en preguntar a algunos de los vigilantes de sala o personal auxiliar, llenando de simpáticas anécdotas mis anotaciones. Este personal es el que más y mejor puede aportar para valorar los comportamientos de público en El Prado.

Ellos diferencian dos tipos de público genérico. Uno está compuesto por un sector muy habitual que acude con renovada frecuencia, dedicando un tiempo muy amplio a una sola de las salas el día de la visita, estudiando en profundidad cada obra, preguntando por cambios de ubicación anteriores o por otras cuestiones que delatan los conocimientos del lugar. Sus continuas visitas les hace reconocibles afectuosamente a muchos vigilantes de sala; suelen ser jubilados, en horarios matutinos.

El otro modelo aparece siempre en las primeras horas de apertura, grupos de visitantes, acompañados de guías. Siempre hacen los mismos recorridos. Suelen ser muy homogéneos, aunque tal como me advirtió una ujjier- siempre cuentan con algún rebelde entre sus filas (sobre todo los japoneses), que se queda retrasado, se pierde y se incorpora al grupo a su ritmo. Las agrupaciones condicionan las visitas, hasta el punto que los planos de colecciones y sus ubicaciones imponen los tránsitos y prefijan las paradas. Como los domingos no hay grupos es más habitual ver a espectadores perdidos, volviendo a salas ya recorridas o disfrutando de un sencillo paseo.

Curiosamente, cada sala tiene su pregunta, se interesan más en ese espacio por algo relacionado con el autor a quien está dedicado. En las salas de Goya suelen preguntar por las majas, no preguntan por Velázquez.

Las respuestas de los espectadores también son predecibles, las reacciones negativas se producen generalmente por las salas que están cerradas en ese momento, no por cuestiones que afecten a la obra o al montaje expositivo y las paradas más prolongadas se las dedican a contemplar el mobiliario decorativo (20) que hay dentro de un espacio si lo desea, haga la prueba, por ejemplo, colóquese a un lado en el espacio dedicado a Goya con las pinturas del levantamiento contra los franceses y los fusilamientos (El 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos y El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío) y observe la reacción de algunos espectadores: mirarán las piezas, leerán detenidamente las cartelas informativas y, por último, se dirigirán al fondo y admirarán el acabado de las excelentes mesas del XVIII que se encuentran en las dos esquinas de la sala; la dedicación de tiempo será mayor en estas últimas que en las mismas pinturas.

Es un placer poder disfrutar con estas cosas.

EL PRADO ES NUESTRO

Hablar del potencial creativo y de las posibilidades de actuación en las salas de la colección permanente no está desvinculado de la responsabilidad que ello conlleva. La movilidad de estas piezas debe ajustarse a unos patrones de actuación muy exhaustivos y rigurosos, con guiones previos ajustados a los intereses pedagógicos o creativos. Piezas como éstas no deben moverse salvo excepcionalmente.

Desde los tiempos del pintor José Villegas, que fue su director desde 1901 a 1918, el museo no ha sufrido excesivos cambios. El entusiasmo de Villegas en la modificación de ubicaciones de los cuadros le generaron numerosas críticas de sus contemporáneos, algunas de intelectuales ilustres, como Azorín. Creo entender que detrás de tales cambios (sus críticos hablan de mudanzas) hay razones para buscar otros puntos de la relación del público con las obras en cuestión, tales como diálogos y comparaciones, algo muy difícil de entender para la época. Fue el mismo Villegas el primero en elaborar exposiciones de carácter temporal dentro del museo, en la Rotonda (21).

Pero hoy día, no tiene sentido seguir pensando que el criterio rigorista y original es lo mejor para la colección. El público ha cambiado, sus actitudes y sus posicionamientos ante el arte también.

Tal como se encuentra en este momento el Prado, es un extraordinario potencial de actuaciones escénicas. Realmente, nada hay que cambiar estructuralmente, es precisamente así como pueden desarrollarse diferentes modos de intervención museográfica con la obra de carácter permanente. Involucrándose con el mismo edificio, aceptando sus dimensiones y obligaciones como un reto y disfrutando con la proyección de una exposición actual, para un público contemporáneo.

El aprovechamiento de los valores arquitectónicos de este edificio para una readaptación museográfica más creativa es la clave para modificar el aire de cierta decadencia (éste es uno de los encantos del Prado) y para propiciar una relación entre obra y público más emotiva.

Es el mismo Prado quien está aportando los mejores ejemplos de adaptación espacial en los montajes de exposiciones temporales, en donde la arquitectura es absorbida por un elemento integrador: el color. Efectos que pueden potenciarse simplificando la importancia visual de los elementos arquitectónicos sobresalientes (pilares, molduras, zócalos, puertas, ventanas, huecos en los techos, suelos, etc.). Esto puede conseguirse con un envoltorio de estas mismas formas, respetando el cuerpo original y ayudando a su conservación, producido en material efímero o más estable, reduciendo la notoriedad de las mismas y que puedan ser intervenidos según las circunstancias, sin las dificultades a las que se está sometido siempre que se trabaja con materiales nobles (entelados, maderas, estucos o vidrios). Un cambio de esta naturaleza permitiría el montaje de las piezas ancladas a los muros artificiales con mayor limpieza visual y seguridad, desechando las varillas y cadenas con las que en El Prado aún sigue colgando los cuadros.

El Museo Nacional del Prado es un símbolo de excelencia cultural. Está sometido a una apropiación y control del público de un modo mucho más exigente que cualquier otro espacio expositivo del mundo. Éste es el principal reto del museógrafo, no abatirse por el peso de la tradición.

- (1) Se transforma en Museo Nacional en 1868.
- (2) De Fernando Marías en la crítica expositiva sobre El Museo de la Trinidad en El Prado, publicado para el suplemento cultural de ABC en agosto de 2004.
- (3) V. g., una séptima parte de sus fondos pictóricos.
- (4) Construido en 1637 por el arquitecto Alonso de Carbonell como Salón de Bailes del palacio del Buen Retiro, lugar de descanso del rey Felipe IV, entonces algo alejado de su residencia oficial dentro de la villa de Madrid (el Alcázar) y adornado con una amplia zona boscosa y ajardinada (el actual parque del Retiro).
- (5) Véase BROWN, JONATHAN y ELLIOT, JOHN H. Un palacio para el rey (el Buen Retiro y la corte de Felipe IV). Ed. Taurus (Madrid, 2003).
- (6) Datos publicado por EL PAÍS (viernes 8 de Julio de 2005).

(7) Descubrir el arte, nº 74 (Abril 2005), en su artículo Arte español del siglo XIX ¡Se busca! (Pág. 21).

(8) En el artículo elaborado por Helena Pérez y Arturo Arnalte, titulado Casón del Buen Retiro: el cascarón roto, publicado por la misma revista anteriormente citada (Descubrir el arte, nº 74 <Pág. 29>), se especifican los siguientes datos:

El Casón se cerró con la intención de realizar unas obras que tendrían un plazo de entrega máximo de dos años: La obra salió a concurso público por 1550 millones de pesetas ese mismo año, y la empresa que ganó el concurso, NEXO-FCC, manifestó en su proyecto que podía realizarla incluso por un precio inferior: 1450 millones de pesetas (BOE, 23 de octubre de 1998).

A día de hoy, han transcurrido siete años y medio, se han gastado más de 36 millones de euros (6000 millones de pesetas), se han sucedido cambios de Gobierno y el Ministerio de Cultura aún señala que no está descartada la ampliación de los créditos para poder finalizar las obras.

Entre tanto, el edificio ha vivido una larga serie de peripecias y reveses que no parecen haber culminado con el reciente anuncio de que los trabajos de reparación culminarán en 2008.

(9) Existen numerosas publicaciones sobre el museo y su arquitectura, destacaría aquí algunas más recientes que pueden ser de mucha utilidad para valorar la evolución y desarrollo de El Prado:

-CHUECA GOITIA, FERNANDO y DE VILLANUEVA, JUAN. El edificio del Museo del Prado. Edita Fundación Universitaria Española (Madrid, 2003).

-AA. VV. El Palacio del Buen Retiro y el nuevo Museo del Prado. Edita Museo del Prado (Madrid, 2000).

-AA. VV. Concurso de ideas para la ampliación del Museo del Prado. Ministerio de Cultura (Madrid).

(10) Con una variación máxima en un periodo de 24 horas de 1º C y +/-5%, quedando registradas tales variaciones para su control y reajuste (puntualmente y por equipos autónomos). Datos relativos al INFORME SOBRE INSTALACIONES ESTÁNDAR, suministrado por el Museo Nacional del Prado.

(11) Instrumento para medir la humedad del aire mediante comparación de las temperaturas registradas simultáneamente por un termómetro seco y otro mojado.

(12) En su presentación del catálogo de la exposición El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819 1920). Museo Nacional del Prado. Madrid, 2004.

(13) Los cambios de ubicación de algunas piezas pertenecientes a la colección permanente fueron cuestionados por una parte del público habitual, especialmente el de la obra emblemática: Las Meninas. El traslado a la sala central de esta pieza estuvo también propiciado por las obras de reforma que se estaban acometiendo en el museo. Pero el planteamiento de cambiar la disposición de una pieza no debe de significar mayor debate que en lo que repercute en su interés museológico, todo lo que ocurra además es pura anécdota.

(14) Felipe IV es un rey coleccionista, enviaba a representantes por todos los países europeos para adquirir piezas y, a la postre, consiguió en menos de diez años (entre 1634 y 1643) una de las más importantes colecciones contemporáneas, con obras de Velásquez, Poussin o Lanfranco.

El palacio del rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro, Museo Nacional de El Prado (del 6 de Julio al 27 de Noviembre). Comisario: Andrés Úbeda de los Cobos. Asesores científicos: John Elliot y Jonathan Brown.

(15) Una compacta colección de joyas heredadas por el rey Felipe V de su padre (el Gran Delfin).

(16) La obra de artistas españoles está muy bien representada, en ella podemos ver la extraordinaria valoración que (sobre todo los reyes) le dispensaron a los artistas de la época, junto a los italianos que ejercían una poderosa influencia. Así como debido a la pertenencia de los Países Bajos a la corona española y al gusto por adquirir la obra de artistas franceses, especialmente los reyes Felipe IV y Felipe V, se cubren los periodos históricos y estilísticos más importantes del arte occidental.

(17) Catálogo de la exposición El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819 1920). Museo Nacional del Prado (Madrid, 2004).

(18) Op. Cit. Matilla y Portús aluden al discurso de Aureliano de Beruete, a la sazón uno de los comisionados para la aplicación de los criterios expositivos de una reordenación del Museo Nacional de Pintura y Escultura, para la apertura de la Sala de Velázquez, el 6 de Junio de 1899.

(19) Matilla y Portús recogen una crítica del mismo Beruete en la que analiza el efecto de los colores en algunas obras de Velázquez, donde se producen importantes alteraciones con la convivencia de los fuertes terciopelos rojos, como en la obra del Retrato de doña Mariana de Austria, cuyos carmines y granates en la composición del color de la cortina que hay junto a la reina, parece desteñido y amarillo.

(20) Op cit. José Manuel Matilla y Javier Portús hacen referencia a esta traducción hecha en 1823. Sus notas mencionan el Notice des tableaux esposés jusqu'à present dans la Musée Royal De Peinture au Prado, Madrid, 1923.

(21) Hay numerosos ejemplos de excelentes piezas artísticas decorativas, mesas y consolas de piedras duras de los siglos XVI y XVIII, repartidas en diversas salas, que sirven como complemento estético. A muchos visitantes les reclaman más su atención que los cuadros expuestos.

(22) En 1902 organizó la exposición dedicada a El Greco y en 1905 otra de Zurbarán. Este tipo de iniciativas tuvieron un extraordinario eco en el público del momento.

La correcta cita de este artículo es / The correct citation for this article is: PÉREZ Valencia, Paco "Museo Nacional del Prado. Análisis Museográfico". *Revista Digital semestral Arsdidas*, nº 3 (diciembre 2005), <http://www.arsdidas.org/revista3/index.html>