

Hacia una nueva “vía de conocimiento y divulgación”. *Introducción al Museo del Prado* y los límites del documental de arte en la España de los años ochenta¹

Fernando Ramos-Arenas

Universidad Complutense de Madrid

E-mail: ferramos@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-3914-0484>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.105582>

Recibido: 21 de octubre de 2025 / Aceptado: 3 de diciembre de 2025 / Publicación en línea: 3 de diciembre de 2025

Resumen: Partiendo de *Introducción al Museo del Prado*, documental de arte realizado por el cineasta Basilio Martín Patino en 1987, este texto explora la relación entre el museo y el mundo audiovisual a mediados de los años ochenta. Por un lado, se pone el foco en una institución (el museo del título) interesada en redefinirse como algo más que “depósito” de obras, en llegar a otros públicos a través de otros medios. Por otro, la atención se centra en una historia del cine que entraba en aquellos momentos en un periodo de paulatina integración en un audiovisual de límites poco precisos.

El texto ofrece un análisis de los materiales de producción de esta pieza, inédita hasta 2019, que se encuentran conservados en Filmoteca Española. Metodológicamente, este artículo se vale además de algunos planteamientos formulados en los últimos años desde la *arqueología de los medios*: así, más allá de las circunstancias que la atan al contexto español de principios de los ochenta, *Introducción al Museo del Prado* puede leerse dentro de la reorientación *pedagógica* de una cultura cinematográfica que, con el agotamiento del proyecto de la modernidad iniciado en la postguerra, explora sus límites redefiniendo sus tradicionales propósitos, usos y públicos.

Palabras clave: cine en el museo, documental de arte, arqueología de los medios, historia del cine, Basilio Martín Patino.

[Eng] Towards a new “form of knowledge and dissemination”. *Introducción al Museo del Prado* and the limits of art documentaries in Spain during the nineteen eighties

Abstract: Based on *Introduction to the Prado Museum*, an art documentary from 1987 by the director Basilio Martín Patino, this text explores the relationship between the museum and the audiovisual world in the mid-eighties. The museum is first analysed as an institution interested in redefining itself as something more than a ‘deposit’ of works and reaching other audiences through other means. The emphasis is also placed on how this example helps illustrate cinema entering a period of profound changes and gradual integration into an audiovisual landscape of blurred boundaries.

The text presents an analysis of the production materials of this piece, unreleased until 2019, which are preserved at the Spanish National Film Archives Filmoteca Española. Methodologically, it also makes use of some approaches formulated in recent years within the field of *media archaeology*: thus, beyond the particular circumstances that tie this production to Spanish culture in the early nineteen eighties, *Introducción al Museo del Prado* can be also read as part of the pedagogical reorientation of a film culture that was breaking with the project of

modernity initiated in the second postwar and exploring its limits by redefining its traditional purposes, uses and audiences.

Keywords: cinema in museum, art documentary, media archaeology, film history, Basilio Martín Patino

Sumario: 1. Introducción, 2. Documental, museo y arqueología de los medios, 3. Introducción a *Introducción...*, 4. Propósitos, usos y públicos, 5. Conclusiones, Referencias.

Cómo citar: Ramos-Arenas, F. (2025). Hacia una nueva “vía de conocimiento y divulgación”. *Introducción al Museo del Prado* y los límites del documental de arte en la España de los años ochenta. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea 1-12.
<https://dx.doi.org/10.5209/aris.105582>

1. Introducción

Dentro de las celebraciones de su segundo centenario (1819-2019), el Museo del Prado presentó en febrero de 2019 el proyecto *Memoria Audiovisual*, un fondo documental generado en colaboración con Filmoteca Española, RTVE y otras entidades y particulares, con el objetivo de preservar y difundir la memoria audiovisual de la institución. Los más de 400 documentos digitalizados, en algunos casos restaurados, mostraban la cambiante imagen del Prado a lo largo de los últimos cien años.² La página web del museo³ ofrece acceso a esta colección, que ha continuado creciendo hasta ahora, y que incluye, entre otros, documentales para el NO-DO, extractos de obras de ficción en las que aparece el museo, programas de televisión y reportajes de visitas de personalidades ilustres.

Entre el material recuperado destaca *Introducción a el Museo del Prado*. Se trata de un medimetraje de cuarenta y seis minutos realizado por Basilio Martín Patino a mediados de los años ochenta (en sus créditos aparece fechado en 1987) y que desde entonces había quedado inédito; la copia conservada había permanecido durante aproximadamente treinta años en el museo, hasta que fue digitalizada y presentada en *Memoria Audiovisual. Introducción...* ofrece una estimulante mezcla de estilos e imágenes (fotos históricas, grabaciones de los públicos, extractos de documentales previos, entrevistas con el por entonces director Alfonso E. Pérez Sánchez y restauradores) que conecta con habituales elementos estéticos y temáticos en la carrera de su director. Al mismo tiempo, bajo la apariencia de obra de encargo para el Ministerio de Cultura, y sustentada en una pedagógica *voice over*, la pieza entra en un rico diálogo con la tradición del documental sobre arte y encarna algunos de los retos que planteaba su integración en el audiovisual contemporáneo a mediados de los años ochenta.

Partiendo de estas consideraciones, el presente artículo toma el medimetraje de Martín Patino, realizado en video, para analizarlo a dos niveles. En primer lugar, en base al material de archivo hasta ahora inédito y conservado en Filmoteca Española, traza la historia de su concepción, reconstruye su producción y analiza el resultado final. En segundo lugar, la investigación amplía el foco para situar esta obra dentro de un contexto más amplio, el de un periodo de importantes cambios para la relación entre museo y audiovisual. En cuanto al museo, tanto la práctica como la propia reflexión museológica se mostraban en los años ochenta cada vez más interesadas en llegar a otro tipo de públicos (masivos, diversos, populares) y recurrían con ímpetu al lenguaje audiovisual.⁴ En lo referente al audiovisual, el artículo está interesado en

² Sonia Prior ofrece una presentación más detallada en un reciente texto (2022) al tiempo que ofrece una ordenación de las diferentes iniciativas que el museo ha ido poniendo en marcha en el ámbito audiovisual en las últimas dos décadas, con especial atención a *Memoria Audiovisual* y *Voces del Prado*.

³ <https://www.museodelprado.es/bicentenario/memoria-audiovisual>

⁴ La bibliografía sobre este fenómeno es hoy inabarcable. María Dolores Jiménez-Blanco ofrece una fenomenal síntesis en su *Historia del museo en nueve conceptos* en el capítulo significativamente titulado

analizar esta obra como síntoma de superación de la tradicional tensión que había caracterizado la relación entre pedagogía y arte en el seno del *art cinema* europeo⁵ desde hacía décadas. La hipótesis de partida defiende pues que *Introducción al Museo del Prado* puede leerse, más allá de las circunstancias que la atan a la transformación de la cultura española a principios de los ochenta, dentro de una reorientación más profunda de una historia del cine continental que, con el paulatino fin del proyecto de la modernidad iniciado en la postguerra, empieza a explorar sus límites redefiniendo sus tradicionales propósitos, usos y públicos.

Considerando la relación entre tecnología, percepción pública y práctica artística desde la historia de los medios en la modernidad occidental, pocas dudas quedan a día de hoy de la importancia de las cesuras datadas desde los años ochenta (Elsaesser, 2016, p. 101). Se empezaba por entonces a consolidar la transformación de la imagen fotográfica a digital, proceso marcado en sus fases iniciales por la emergencia del video como forma de grabación y archivo en prácticas artísticas de vanguardia e instalaciones. La transformación venía asimismo determinada por sus contradictorias hibridaciones con el cine (aún como medio de referencia ante el que rebelarse) o por la extensión popular del ordenador personal; el cambio continuaría en los años siguientes con la invención del teléfono móvil y la extensión popular de Internet. Siguiendo con la lectura que da Thomas Elsaesser a estos fenómenos, una de las claves de estos períodos de transformación es la naturaleza contradictoria y volátil de las implicaciones prácticas de las tecnologías (las relaciones de transferencia y convergencia entre sus usos industriales, científicos, económicos...), su percepción popular (narrativas de ansiedad, utopía, distopía y fantasía) y la respuesta mixta (que va de la adopción *integrada* a la resistencia *apocalíptica*) de los artistas, escritores e intelectuales. Muchos de estos debates convergen en la obra aquí tratada, y merecen ser tratados desde una perspectiva metodológica acorde y que se explica a continuación.

2. Documental, museo y arqueología de los medios

En este intento de unir perspectivas tradicionalmente asociadas a la historia de los museos y del cine, el artículo parte de algunos presupuestos formulados en los últimos veinte años desde la *arqueología de los medios*. Wanda Strauven (2013) ha sintetizado algunos de sus principios, distinguiendo tres ramas o ámbitos de actuación: además de la historia del cine y de los medios, arte de los medios (*media art*) y teoría de los nuevos medios. Aquí nos interesa la primera de ellas. Originalmente concebida como refutación y ampliación de los supuestos más conservadores de la historia del cine (más lineales, cronológicos, tradicionalmente interesados en el cine de ficción), la arqueología de los medios se ha convertido en un rico campo de investigación capaz de ofrecer renovadores enfoques epistemológicos.⁶ Aunque en un principio y de la mano de la *New Film History* la renovación se formuló desde la recuperación de artefactos, prácticas y tecnologías olvidadas (piénsese en los trabajos de los años ochenta en torno al cine de los primeros años), rápidamente amplió su foco para incluir también los contextos de circulación y producción de las obras, sus prácticas de exhibición, espacios sociales, discursos etc. La relectura del cine de los primeros años era además especialmente pertinente en las décadas (años ochenta y noventa del siglo XX), en las que el cine postclásico (y en Europa el proyecto de la modernidad) se resituaba en un contexto audiovisual más amplio, con lo que esto implicaba en el cambio de sus

“Espectáculo” (Jiménez-Blanco, 2018, pp. 163–188). En esta y las siguientes notas, siguiendo las indicaciones de la publicación, se ha intentado reducir las referencias al mínimo necesario.

⁵ Sobre la utilización del término, véase la lectura culturalista, y cercana al contexto español que ofrece Camporesi en *Las películas del "art cinema" y sus públicos* (2023). Fredric Jameson ya había de hecho apuntado en su *Brecht and Method* de 1998 (Jameson, 1998) la tensa relación entre pedagogía y arte – “the taboo on the didactic in art” (p. 3) – en el proyecto renovador de una modernidad no limitada a lo cinematográfico.

⁶ Para una aproximación general, véase Elsaesser (2016). Desde esos principios, y ya en el contexto español, en Ramos Arenas (2023) se ha explorado recientemente la relación entre historia del cine y museo de arte contemporáneo. Como síntesis crítica y orientación entre las distintas tendencias de la arqueología de los medios, se recomienda el texto de Strauven (2013).

formas de apreciación, consumo y recepción. Este artículo construye sus planteamientos desde este cambio de enfoque, concretamente en torno a los siguientes puntos.

Desde la perspectiva arqueológica, el foco se pone en primer lugar en otro tipo de preguntas de regusto foucaultiano (¿quién encargó la película?, ¿con qué motivo?, ¿cuál fue su uso y quiénes fueron sus espectadores?). La renovación venía porque estas cuestiones estaban orilladas en las historias del cine que, al menos hasta los años ochenta, habían tendido a minimizar (incluso en la vanguardia o documental) la relevancia del encargo industrial, la utilidad comercial o el apoyo gubernamental en sus relatos de autores, estilos o movimientos (Elsaesser, 2009, pp. 22–23). Las nuevas investigaciones venían además impulsadas por la exploración de formas de historización alternativas, en ocasiones apoyadas en bases de datos, collages, webs o atlas de imágenes, que abrían el campo de investigación a intervenciones de artistas, instituciones o medios (Strauven, 2013, p. 73).

¿Qué nos ofrece esta nueva sensibilidad metodológica para el estudio de *Introducción al Museo del Prado*? Nos abre, en primer lugar, a perspectivas distintas a las habituales en la interpretación de este tipo de obras, las que la podrían situar por ejemplo dentro de una historia del documental de arte (Cánovas Belchi & Aliaga Cárcelos, 2022), concretamente como precursora del documental institucional, o bien dentro de la *oeuvre* de Martín Patino – apuntando conexiones con otras de sus películas, subrayando una cierta coherencia formal o temática y volviendo a reclamar la centralidad del director-*auteur* como premisa interpretativa –.

La aproximación ‘arqueológica’ se abre además a otro tipo de tensiones, distintas a las que habitualmente estructuran la lectura evolutiva del documental de ensayo (alta vs. baja cultura; arte vs. pedagogía). Por contraste a este planteamiento, este texto está interesado en explorar cómo el medimetraje sintetiza el tradicional enfrentamiento de la tradición del *art cinema* europeo y las prácticas industriales integrando sus tensiones y planteando (desde una perspectiva *longue durée*) sugerentes conexiones con la vanguardia clásica y sus aporías.⁷ De este modo, *Introducción al Museo del Prado* se interpreta como una obra que canaliza el cine de autor que en España bien encarnó Martín Patino desde los años cincuenta siendo también una obra de encargo y con unos propósitos muy determinados. Estos son contribuir al conocimiento y divulgación de la labor del Museo del Prado, ayudar a que este popularice su función, intentando también construir otro tipo de visitante.

Para conceptualizar estos cambios es pertinente resituarse la película dentro de un dispositivo medial más amplio. Esto es, no tanto fijado a un solo medio y su historia (la historia del cine por entonces migrando forzosamente hacia el audiovisual) sino como parte de una ‘alianza medial’ (*Medienverbund*) en la que se encuentran el cine, la televisión y el video (tras unos comienzos dubitativos, a partir de 1982 y 1983 las *majors* empiezan a comercializar sus títulos en España), y a la que podríamos sumar a un museo cada vez más abierto a repensar su función. Desde esta perspectiva no se busca tanto plantear una nueva conceptualización del *dispositivo* o rescatarlo teóricamente, cuanto abrirlo a las circunstancias de una época y a un tipo de obra/producto en continuo cambio (véase aquí las aportaciones seminales de Frank Kessler en 2006). De hecho, esta alianza medial no estaría ligada concretamente a las características técnicas (o límites) del cine (o de la televisión, video, materiales digitales), a un modo específico de distribución (cinematográfica, televisiva, online) o ámbito institucional (se abre, de hecho, a integrar un museo desde los años ochenta cada vez más interesado en la mediación audiovisual); sirve más bien para analizar los procesos de convergencia y los retos que estos plantean. El enfoque proporciona una mejor comprensión de las lógicas culturales y de las dinámicas tecnológicas que entrelazan en

⁷ De entre los trabajos de los últimos años que han cuestionado la visión clásica de la vanguardia como “high modernism”, destaca el de Malte Hagener (2007), por su interés en mostrar la relación entre el creador y el cliente industrial/institucional. En este contexto, este tipo de encargos permitían a menudo un grado de experimentación formal y técnica que ya no se daba ni en las esferas públicas más polarizadas. La colaboración de los cineastas de vanguardia con proyectos de ingeniería, partidos políticos, empresas, turismo o radio son quizás el mejor ejemplo de este cuestionamiento de los tradicionales límites de la vanguardia.

continúa reconfiguración los espacios, prácticas y discursos. Al mismo tiempo, este marco interpretativo orienta nuestra mirada hacia las cuestiones ya apuntadas en torno al propósito, usos y, sobre todo, públicos de la obra (Elsaesser, 2016, p. 113).⁸

3. Introducción a *Introducción...*

Antes de pasar a ver cómo se entrelazan estos tres conceptos (propósitos, usos y públicos), conviene reconstruir la historia de producción de *Introducción al Museo del Prado*, pues proporciona algunas claves para entender el análisis posterior.

El documental se sitúa al final de una etapa poco conocida de la trayectoria de Basilio Martín Patino⁹. Las tradicionales aproximaciones a este periodo (en general interesadas en subrayar los aspectos formales y ‘artísticos’ de las obras que definen un *auteur* cinematográfico) vienen pues a subrayar dos aspectos: a) la continuidad con otras propuestas creativas, desde la tríada de largometrajes dedicada a la dictadura de los años setenta (*Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973), *Caudillo* (1974)) hasta sus “postmodernas producciones para video y televisión” (Martín Morán, 2021) de los años noventa; y b) su excepcionalidad dentro del cine español de la época (en general historiográficamente maltratado entre referencias a la Ley Miró, el ‘cine polivalente’, intentos de homologación internacional, etc.). No obstante, la forma en la que en estos años se intercalan trabajos más personales con otros de encargo (tradicionalmente silenciados, junto con la producción de publicidad, en los repases más canónicos a su carrera), el modo en que la ficción y documental corren paralelos y se hibridan con el ensayo filmico, o la relevancia del trabajo colaborativo para crear una obra abiertamente audiovisual – y no meramente cinematográfica –, nos obligan a buscar otras perspectivas para entender *Introducción al Museo del Prado*. Con ellas se apuntan los límites de una alianza medial en transformación.

Patino, junto con su hijo Pablo Martín Pascual y José Luis García Sánchez exploró las nuevas posibilidades creativas que abría el video en un taller en el Círculo de Bellas Artes madrileño. Este trabajo quedó plasmado en una serie de propuestas pioneras y que daban la vuelta a su tradicional relación con el archivo. Como bien indica Martín Morán, si con los documentales de los setenta “había utilizado el archivo como forma de reconstruir la memoria de un país, construía ahora el archivo para recomponerla en el futuro, antes de fabularla a partir de falsos documentales.” (Martín Morán, 2021).

Al mismo tiempo, el trabajo con el video como nuevo medio se entiende también dentro de una reorientación de propósitos, pues permitía responder con más rapidez, comodidad y economía a encargos institucionales cada vez más numerosos. En 1979 Martín Patino había producido, junto con García Sánchez, el documental *Deterioro de Salamanca*. Le seguirían en la primera mitad de los años ochenta la serie de 19 piezas *Retablo de la Guerra Civil Española*, realizadas para la exposición organizada por el Ministerio de Cultura entre octubre y diciembre de 1980 en el Palacio de Cristal del Retiro, y *Hombre y ciudad. Una aproximación al urbanismo* (1981, para el Ministerio de Obras Públicas). Con *Inquisición y libertad*, realizado para el Ministerio de Cultura

⁸ Desde la propia historia del cine, los trabajos pioneros de Robert C. Allen y Douglas Gomery (1985) a mediados de los ochenta ya empezaban a marcar este cambio de perspectiva, al que el propio Elsaesser bautizará como *New Film History* (Elsaesser, 1986). Es importante apuntar cómo esta renovación conceptual también bebe de los planteamientos que, desde la historia del arte, defendían, también desde mediados de los años ochenta, W.J.T. Mitchell y, sobre todo, Hans Belting en su concepción de los estudios visuales y la *Bildwissenschaft*. Así se entiende la nueva aproximación a la iconología de Belting en “Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology” (Belting, 2005), extensión de las ideas ya expuestas en *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft* (2001), y entendible a su vez como comentario a *Iconology: Image, Text, Ideology* de Mitchell (1986).

⁹ Sin poder ser exhaustivo, cabe destacar el volumen dedicado por la Filmoteca Valenciana *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad* de Adolfo Bellido López (1996), *La memoria de los sentimientos: Basilio Martín Patino y su obra* audiovisual, de J. A. Pérez Millán (2002), el valiosísimo catálogo *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego*, de Ignacio Francia (2020), o el reciente estudio de Javier Tolentino (2023).

en 1982 y que servía de complemento audiovisual a una exposición sobre el Santo Oficio, debutó la productora *La Linterna Mágica S.A.*, desde la que desde entonces se encararon estos proyectos.¹⁰

Dentro de este contexto, a Martín Patino le contactó Alfonso E. Pérez Sánchez, recién llegado a la dirección del Museo del Prado en febrero de 1983. Se conocían desde finales de los años cincuenta, cuando el historiador del arte había estado interesado en dedicarse al cine. “Quería hablarme de un proyecto de realizaciones audiovisuales como vía de conocimiento y divulgación”, comentó el director años más tarde (2007, p. 28). Casi medio siglo después, parece evidente que la intención de Pérez Sánchez con este tipo de trabajos era también la de subrayar la excepcionalidad del Prado entre otros museos estatales y hacer frente a algunas de las críticas que se vertían contra la institución (inmersa por aquel entonces en las que parecían inacabables obras, problemas de personal, ampliación a otros edificios, etc.¹¹). Es interesante por eso señalar cómo precisamente en agosto de 1985, al tiempo que Martín Patino dirigía la grabación en el museo, el BOE determinaba que el Museo Nacional del Prado quedara constituido independientemente como Organismo Autónomo.

El trabajo en el documental se puso en marcha rápidamente, al tiempo que se empezaba a recopilar material (referencias de películas anteriores, pero sobre todo entrevistas y artículos en prensa) y *La Linterna Mágica* preparó un primer presupuesto, de 4.995.000 pesetas, que el 24 de mayo de 1983 se hizo llegar a Manuel Bergues Soriano, a la sazón Subdirector General de Museos. “Tenemos muy especial interés en que esto se realice lo antes posible”, subraya Pérez Sánchez (BMP 36). Desgraciadamente, no todo fue tan rápido como se deseaba desde el museo. El 10 de junio Pérez Sánchez escribía a Martín Patino indicándole que al Ministerio el proyecto “les parece caro”. Siguió un intercambio de cartas, llamadas, cambios de personal en el Ministerio y demás episodios que supusieron un significativo retraso de la producción. Aunque originalmente se buscaba tenerlo al menos aprobado “antes del verano” de 1983, lo cierto es que el rodaje no se producirá hasta agosto de 1985. El montaje, con la ayuda de Elbia Álvarez, se extendió hasta que finalmente se completó la obra en 1987.

El encargo avanzaba mientras Martín Patino continuaba por entonces realizando sus proyectos más personales. En 1985 completó el largometraje *Los paraísos perdidos* (1985), en 1987 la fenomenal *Madrid* (ficción donde el propio Prado ocupa un lugar prominente) y ya en 1984 había puesto en marcha de *La nueva ilustración española*, una colección de ensayos y reportajes que se distribuían en casetes y recuperaban, en formato audiovisual, el espíritu de las gacetas ilustradas. El video estaba cambiando aquí las formas de producción y distribución. También permitía indirectamente crear otro tipo de espacios y discursos, llegar a un espectador que se entendía interesado en otros temas. Y aunque con un tono mucho más provocador (“entre lo lúdico y cierta visión crítica en torno a la España de nuestros días”), también está ya, entre los temas de esta revista audiovisual, “El Museo del Prado como terapia psiquiátrica”¹².

Introducción... refleja bien esa ambigüedad como obra de encargo (con lo que tiene de forma estandarizada) y expresión personal. O más bien se podría decir, ya desde los términos

¹⁰ Martín Morán indica, además, entre estos encargos institucionales, “*El nacimiento de un nuevo mundo* (1982), vídeo promocional para la Comisión Nacional para la Celebración del V Centenario del Descubrimiento de América y Expo Sevilla 92; *El horizonte ibérico* (1983), para la exposición Arte Ibérico en el Museo Arqueológico Nacional o *El cochecito Leré* (1984), producción para la Asociación Pro-Derechos Humanos en torno a las condiciones de vida de los niños.” (Martín Morán, 2021)

¹¹ El 16 y el 18 de noviembre de 1983 Pérez Sánchez hacía uso de la ‘Tribuna Libre’ que le proporcionaba *El País* para exponer sus opiniones y defenderse de los ataques.

¹² En un artículo contemporáneo para *El País* se recogen los otros temas tratados: “Juana Mordó, Parto bajo el agua (grabado en la clínica del ginecólogo valenciano Pedro Enguix), La bandera, ¿un trapo?, ¿un símbolo?, Un edificio singular en el paseo de la Castellana, Confesiones de un yonqui, El comic español en la moda internacional, Marinaleda: el hambre contra el hambre, Tango para una puta mayor. La arruga es bella, Experimento videográfico de El Hortelano e Informe: los secuestrados por ETA, bajo los efectos de la hipnosis.” (Pérez Ornia, 1984)

tocados al inicio del artículo, que en un contexto de transformación tecnológico-cultural, este documental ofrece un temprano ejemplo de la superación de la oposición entre, por un lado, una vanguardia del cine de autor conceptualizada desde los márgenes o en oposición estético-ideológica (y en la que podemos situar la trayectoria de Patino en los años setenta) y, por otro, un mainstream tecnológico-industrial (el del documental industrial, de encargo, cine publicitario...) que reverdece en estos años con la extensión del video como tecnología de referencia. Bajo estas circunstancias, la importancia de este proyecto reside en su intento de reunificar arte y educación, mundos tradicionalmente escindidos en el proyecto de modernidad del que había bebido gran parte del discurso cinéfilo y el canon cinematográfico desde los años cincuenta.

4. Propósitos, usos y públicos

En esta confluencia de propósitos y objetivos, *Introducción al Museo del Prado* presenta una rica y llamativamente variada mezcla de perspectivas, técnicas y objetivos. El documental se abre y se cierra con una serie de imágenes que muestran los visitantes del museo en torno al edificio. Se subraya una narrativa de aproximación física al lugar, que rápidamente se extiende a otros niveles: salas de exposiciones, talleres, trabajos de restauración, instalación y almacenamiento de cuadros... Además, el uso de música clásica (piezas de Corelli, Vivaldi, Haendel, Scarlatti...), la indicación de la participación del reputado director de fotografía del cine español Juan Marimé o la presentación que hace Alfonso E. Pérez Sánchez sobre “el mejor museo del mundo” marcan el carácter *institucional* de la obra: se muestra al director en un plano general, sentado tras la mesa de su despacho, desde el que explica la relevancia de la institución como reflejo de las vicisitudes de la historia de España.

De igual modo, intercalado con estas imágenes se añade un lugar común en la representación del museo: el *público* paseando en sus salas y en el exterior del edificio.¹³ Son planos mucho más cerrados, a los que se superponen grabaciones de las voces, hablando mayoritariamente en inglés. La pieza incorpora ese “giro hacia los visitantes” que el documental español había hecho suyo ya en los años setenta (Ortega, 2024, p. 184), aunque en las imágenes también reverberan desde la mirada fascinada de los espectadores de la España rural al paso de las Misiones Pedagógicas en los años treinta (con su museo ambulante como ejemplo *avant la lettre* de la incorporación del audiovisual a la documentación de un museo expandido) hasta la más reciente *Mirar un cuadro*, serie de RTVE producida por Alfredo Castellón entre 1982 y 1984. *Introducción...* se muestra además interesado en explorar los juegos de miradas entre visitantes y pinturas, abriéndose al diálogo con algunos ejemplos en la historia de este subgénero: el gran referente es *Prado vivo*¹⁴, documental realizado por el fotógrafo Ramón Masats en 1965 y del que el mediometraje de Martín Patino incorpora imágenes en la parte referida a los años sesenta. Estas imágenes son esclarecedoras pues nos hablan de una modernidad que es histórica, sociológica (el impacto de un turismo que empieza a ser de masas), pero también (en los encuadres, montaje, uso de teleobjetivos) cinematográfica; aquí es llamativo el contraste con la primera parte de la pieza, de tono más pedagógico.

La mención de los referentes citados en esta enumeración no es casual: el Museo del Prado ha sido tradicionalmente un importante escenario de rodaje para el documental de arte en nuestro país. Rodar sobre el Prado (y sobre todo rodar *en* el Prado) es reconocer el amplio *Medienverbund* en el que se encuadra (las producciones del No-Do, documentales independientes, programas de televisión, series, películas de ficción, pero también fotografías, postales, pinturas,

¹³ De acuerdo con los documentos de producción, estos planos provienen de un documental de Mario Camus, *Madrid, capital cultural*. Desgraciadamente, no se disponen actualmente de más datos de esta producción.

¹⁴ Las imágenes tomadas pertenecen a la segunda mitad de la pieza de Masats, preparada para el NO-DO en los años ochenta y que fue pasada por el telecine durante el proceso de producción de *Introducción al Museo del Prado* (véase BMP, 48). El documental está igualmente incluido en el proyecto *Memoria viva* del Museo del Prado: <https://www.youtube.com/watch?v=DnzK1AU2j-g>

diapositivas...); obliga a enfrentarse a un espacio fuertemente connotado semióticamente, a reescribir sobre un palimpsesto de imágenes y a dirigirse a un público habituado a estos referentes.

Tras esta introducción, el tono divulgativo se impone a los siete minutos con la aparición de unas voces que abren la narración a un relato organizado de forma principalmente cronológica. Al repaso histórico se incorporan entrevistas con la conservadora Manuela Mena comentando la labor del taller de restauración, planos dedicados a obras concretas (Rubens, Botticelli, Zurbarán, El Bosco o al *Guernica* de Picasso, aún en el museo) y explicaciones más en detalle sobre algunos episodios más destacados en la vida de la institución (la creación del patronato, la guerra civil, el crecimiento turístico de los años sesenta, etc.).

El archivo de Basilio Martín Patino depositado en Filmoteca Española ayuda a entender esta superposición de perspectivas. El “Boceto de guión[sic!] cinematográfico. Introducción al Museo del Prado” partía de una premisa más cronológica, con textos de apoyo interesados en presentar un repaso a 200 años de historia de España desde el museo, pero el resultado final es mucho más rico y variado. La propia diversidad de origen de los materiales y referentes parece imponer una variedad de discursos. En este sentido argumentaba Fernando González García en uno de los pocos textos publicados hasta la fecha que hacen referencia al documental. Así, en paralelo al discurso “institucional” interesado en exponer de forma enciclopédica la historia y características del museo, la obra se abre a otros interesantes “subtextos” (González García, 2022, p. 87): las pinturas aparecen en primer lugar en su materialidad más desnuda, como objeto transportado, restaurado, almacenado, radiografiado... No resulta forzado apuntar una conexión con el clásico del documental de arte *Racconto da un affresco* (1941, L. Emmer) al que Martín Patino ya conocía desde su presentación en junio de 1953 en el cineclub del SEU de Salamanca (Martín Patino, 2020b) y que es precursor, en formas narrativas, de los documentales televisivos sobre arte ya comunes en los años ochenta. Pero el mediometrage está interesado igualmente en explorar un segundo nivel, el de “representación”: la cámara oscila a menudo sobre el cuadro, selecciona detalles (la tan manida ‘abolición del marco’), al tiempo que los comentarios ponen en diálogo las imágenes con el público que las ve. El uso del video permitió, suponemos, una mayor libertad en el montaje, también la incorporación de algunos llamativos usos de infografías que ayudan por ejemplo a visualizar las sucesivas ampliaciones de la planta del museo.

Junto con la atención a la materialidad de las obras, el documental centra su interés en los visitantes. Como se apuntaba, la pieza se abre y cierra con imágenes de estos acercándose al museo, con gente paseando en sus alrededores y haciendo colas. Este tema puntea los tres cuartos de hora de la narración y resurge con especial fuerza en los últimos diez minutos para problematizar la diferente relación que ha de construir el museo ante el “boom turístico”. El mensaje es formulado con ambigüedad; aunque las imágenes parecen advertir de la masificación (se apunta la acuciante necesidad de ampliación de espacios), se subraya el aumento de ingresos que todo esto ofrece (venta de entradas, diapositivas, posters, etc.). Esta parte final pone en escena algo más profundo, la transformación de una institución que está pasando a ser algo “más que un depósito”, cada vez más abierta a un uso social de sus instalaciones (para conciertos o conferencias). En este proceso el documental se ofrece como meta-reflexión: su propia existencia no deja de ser otro ejemplo más de este intento de expandir fronteras hacia un ‘museo sin paredes’ en la línea de lo planteado Rosalind Krauss (1996). Pese a un cierto conservadurismo narrativo y un tono en ocasiones demasiado pedagógico, la novedosa propuesta corría paralela a una serie de iniciativas similares en otras instituciones y que con la llegada de Pérez Sánchez empezaban a echar raíces en el Prado. Al director le interesaba sobre todo “disponer de un material ilustrativo con que orientar a los visitantes de todas partes del mundo, y a los maestros encargados de dar a conocer el museo a los alumnos.” (Martín Patino, 2007, p. 26) El video (que por aquel entonces estaba además entrando en las galerías como obra) se presentaba aquí como medio para explorar estos intereses, permitiendo a cineastas responder a los crecientes encargos de corte promocional que crecen en España desde los ochenta.

Más allá de las explicaciones particulares, en la *longue durée* de una historia del cine cada vez más integrada en un *Medienverbund* en transición, ejemplos como el de *Introducción al*

Museo del Prado se integran en un cambio de tendencia mucho más amplio. Citemos simplemente los más conocidos en la década precedente: tanto la labor para la televisión de Alexander Kluge como la de Jean-Luc Godard y Anne-Marie Miéville o de Roberto Rossellini sirven de importante acompañamiento a esta redefinición del *creador* cinematográfico como *comunicador* televisivo. Relevante para este estudio es además el medimetraje documental (en 35mm) que el director italiano realizó para el centro Pompidou en 1977, *Le Centre Georges Pompidou*, que (seguramente por el tono escéptico con el que se acercaba a su objeto de estudio) fue durante décadas olvidado. Y aunque aquí se nombren estos ejemplos por pertenecer a la misma generación que Martín Patino (salvo Rossellini) y presentar carreras similares en cuanto a filiación en una tradición del *art cinema* europeo, lo cierto es que la transformación es más profunda. Incluye también, desde presupuestos ideológicos distintos pero con llamativas convergencias, un cine militante que ya en los años setenta había hecho suyos los ideales de los terceros cines antes de pasar muchas de sus reivindicaciones a la televisión y el video (véase, en el caso español, el fenomenal estudio de Pablo la Parra, 2018).

Algunas de estas consideraciones se intuyen en un artículo de Martín Patino de 1983, precisamente cuando el proyecto del Prado ya ha echado lentamente a andar (BMP 12 y 36). En el texto de *godardiano* título “Dos o tres cosas que me interesan un poco del video”, y desde planteamientos muy generacionales, Patino indagaba sobre los límites y posibilidades que el nuevo medio ofrecía al creador ‘cinematográfico’ en transición. Para ello, se acercaba al tema desde distintas perspectivas (tecnológica, estética, histórica...) pero sus ideas lucían especialmente en las reflexiones de corte cultural. Y aunque la valoración era ambigua, al agorero *apocalíptico* se imponía el optimismo del *integrado*. Frente al cine y a la televisión “impuesta desde arriba”, el video ofrecía a creadores y a usuarios una forma de comunicación más específica, libre aún “de la psicosis del éxito y de la rentabilidad”, “perfectamente adecuada al conocimiento entre sí de los hombres, según sus afinidades de cultura, de geografía, de trabajo, de aficiones, de ideas, de sentimientos” (Martín Patino, 2020a, p. 507). Patino recuperaba indirectamente unas ideas que podemos trazar al menos hasta la teoría radiofónica de Brecht en los años veinte; estas habían reverdecido en los años setenta en trabajos teóricos (Negt y Kluge ya habían teorizado las formas de organización de una esfera pública alternativa), en las prácticas de un cine más militante y en algunos canales de televisión estatales que, al menos en Europa, parecían por aquel entonces aun realmente interesados en su misión educativa (Cramer, 2017).

La referencia a la radio o a los cines de los años veinte no es casual: como entonces, el cine militante, el video o la televisión recuperaban ahora ideales de una alianza medial en la que el medio se ponía al servicio del cambio social (obras de vanguardia, de pedagogía, campañas de culturización pública). Cercano al utopismo del Rossellini tardío, Martín Patino estaba interesado en explorar el potencial de la televisión para el creador y educador. Que estos dos términos fuesen juntos era lo novedoso: la nueva tecnología era un arma muy adecuada para que el “artista creador independiente” pudiera esquivar “un prototipo de gusto masivo industrial, impersonal e indefinido” (Martín Patino, 2020a, p. 506).

El marcar los ecos con los años veinte nos invita a certificar también los límites de la propuesta: ya en la tercera década del siglo una de las aporías de los diferentes proyectos al margen de la creación cinematográfica más comercial (Hagener, 2007, pp. 44-61) había pasado precisamente por sus dificultades a la hora de hacer llegar sus propuestas a los públicos. Al principio de los ochenta nos encontramos en una situación similar; el video proporcionaba nuevas formas de producción y distribución, pero las estructuras que hubiesen permitido una relación diferente entre el espectador y la obra no habían cambiado al parecer lo suficiente. Un par de años antes del trabajo para el museo (1981) el propio Martín Patino había formado parte de un frustrante proyecto de televisión local en Ventas con Peña Aguilera, Toledo, que fue incapaz de encontrar sus audiencias por trabas administrativas e inviabilidad económica. Más adelante, la experiencia de *La nueva ilustración española* había fracasado ante unas formas de distribución muy limitadas (comercialización en quioscos, videoclubes y por suscripción). Cuando *Introducción al Museo del Prado* estuvo listo, tampoco encontró su camino hacia su público, aquellos visitantes venidos de todo el mundo o los maestros mediadores.

Actualmente, ni los archivos de Basilio Martín Patino ni los proporcionados por el Museo del Prado nos permiten explicar la falta de difusión de una película que fue finalizada en 1987. Se puede intuir que, con la salida del museo en 1991 de Pérez Sánchez, principal impulsor del proyecto, a la obra le faltasen apoyos. Seguramente eran necesarios: que entre 1987 y 1991 el medimetraje no hubiese sido distribuido obliga a dirigir el foco a las posibilidades (muy limitadas) que se le abrían a este tipo de productos a finales de los años ochenta. De nuevo en este punto, fue crucial el cambio de paradigma medial ya apuntado. Más allá de la venta o alquiler de cintas físicas, sin el apoyo a priori de una plataforma de distribución como RTVE (las cadenas de televisión privadas aún no habían hecho su aparición en España) las posibilidades de generar cierta visibilidad eran muy reducidas.

Pasados treinta años se introduce un giro paradójico a esta historia. El museo, que durante décadas funcionó como mausoleo de la copia, fue también el encargado de reactivarla dentro de la iniciativa *Memoria Audiovisual* ya apuntada. Al tiempo que la vanguardia encontraba en los museos y galerías encargos comerciales y proyectos para impulsar las operaciones más arriesgadas, iniciativas como esta descubren estas instituciones como arqueólogos audiovisuales, interesados en desenterrar estos materiales y hacerlos visibles, en facilitar otras formas de acceso y ordenación de contenidos y conocimientos. Por ello proyectos como *Memoria Audiovisual* no dejan de contribuir a una superación del relato histórico más convencional: ante la insatisfacción con las narrativas apoyadas en la idea de progreso, se pone el foco en la discontinuidad y la fragmentación como principios rectores, al tiempo que brindan diferentes formas de acceso al pasado (Elsaesser, 2011, p. 21). En una última vuelta a la arqueología medial, la historia, al menos entendida en su sentido más tradicional (lineal, evolutiva, teleológica), compite a través de proyectos como este con el archivo, la base de datos y la memoria como forma de organización de materiales y conocimiento (Ramos Arenas, 2023, p. 850).

5. Conclusiones

Partiendo de *Introducción al Museo del Prado*, un hasta ahora apenas conocido ejemplo de documental de arte, este artículo se ha propuesto ilustrar algunas de las aristas que marcaban la relación entre museos y cine en los años ochenta. Planteaba para ello la premisa de que este fue un periodo de especiales turbulencias en ambos ámbitos; y que fueron aquellas las que facilitaron precisamente la creciente colaboración entre estos. Por un lado, hallamos un museo interesado en redefinirse como algo más que “depósito” de obras; por otro, la historia del cine entraba en un periodo de crisis y paulatina integración en un audiovisual de indefinidos límites.

La lectura desde la *arqueología de los medios* invitaba en primer lugar (en la línea de la *New Film History*) a dirigir la mirada a cuestiones concretas del encargo, usos y funciones de la obra, explorando esto en concordancia con la transformación de la carrera de Martín Patino y la reorientación del museo a la búsqueda de otros visitantes. En este sentido, los materiales depositados en FilMOTECA Española han sido esenciales para iluminar en detalle el proceso de producción y dar claves sobre el aspecto final de la obra.

Abriendo el foco historiográfico, esta aproximación ‘arqueológica’ interpretaba además *Introducción...* como síntoma de procesos históricos de más calado. La referencia a la alianza medial ha servido para plantear la lectura de estos procesos desde coordenadas más allá de las tradicionalmente proporcionadas por la historia del cine. Con ello, el fin del proyecto artístico de las nuevas olas, nuevas formas de financiación a través de canales de televisión de servicio público, la extensión del video, o, ya de forma más local, un aumento del interés institucional en la promoción cultural audiovisual con la llegada de la democracia a España, se leían aquí en paralelo a una reorientación pedagógica y utópica del *art cinema* continental (Cramer, 2007). Más allá de estos fenómenos sincrónicos, se apuntaba además que esta era una reorientación que superaba la premisa del proyecto ‘vanguardista’ (*modernist*, en original anglosajón) sobre el que se había sustentado el imaginario del cine de autor europeo durante las cuatro décadas anteriores: la diferencia entre el arte de vanguardia (caracterizado por una búsqueda de autonomía artística, especificidad de medios y formas expresivas) y el utilitario (con usos en la pedagogía, la publicidad, la industria...).

El resultado venía marcado por estas tensiones y servía para – en la medida de lo posible – integrarlas. *Introducción al Museo del Prado* fue una obra de encargo y una creación personal, planteada desde un tono divulgativo y al mismo tiempo significativamente incapaz de encontrar su público.

Por eso es tan llamativa la propia recuperación que realiza el museo desde *Memoria Audiovisual*, a su vez un también ejemplo de las aportaciones prácticas de la arqueología de los medios. Mientras que el ‘fracaso’ de *Introducción...* se produjo por las por entonces aún insalvables diferencias entre museo y audiovisual (incapaces de dar salida a este producto constituido entre los dos mundos), su reaparición obedece a su reencuentro en un contexto en el que el museo ocupa un lugar central no solo como historiador de su propio pasado, sino como arqueólogo de una memoria cultural en la que se inscribe una historia del cine abierta a poner en valor, junto con el cine de ficción y el documental más clásico, todos aquellos otros ‘cines’ y materiales audiovisuales (industriales, educativos, domésticos, etc.) tradicionalmente dejados de lado en los relatos más tradicionales del medio.

Referencias

- Allen, R. C. & Gomery, D. (1985). *Film History: Theory and Practice*. Alfred A. Knopf.
- Bellido López, A. (1996). *Basilio Martín Patino, un soplo de libertad*. Filmoteca Valenciana.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, H. (2005). Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology. *Critical Inquiry*, 31(2), 302–319.
- Camporesi, V. (2023). *Las películas del “art cinema” y sus públicos*. Cátedra.
- Cánovas Belchi, J. & Aliaga Cárcelos, J. J. (2022). *El documental de arte en España*. Akal.
- Cramer, M. (2017). *Utopian Television: Rossellini, Watkins, and Godard Beyond Cinema* (University of Minnesota Press). University of Minnesota Press.
- Elsaesser, T. (1986). The “new” film history. *Sight and Sound*, 55(4), 246–251.
- Elsaesser, T. (2009). Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In V. Hediger & P. Vonderau (Eds.), *Films That Work: Industrial Film and the Productivity of Media* (pp. 19–34). Amsterdam University Press.
- Elsaesser, T. (2016). *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam University Press; JSTOR. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxskjv>
- Filmoteca Española. Fondo documental Basilio Martín Patino (BMP):
- BMP, 12: Boceto del guion cinematográfico *Introducción al Museo del Prado*
 - BMP, 36: Documentación de gestión del proyecto *Introducción al Museo del Prado*
 - BMP, 48: Caja de archivo rotulada “Rapport Museo del Prado”
- G. Peyró, G. (2023). El cine sobre arte en España: Experimentación y censura en el territorio de la no ficción. In C. Torreiro & A. Alvarado (Eds.), *El documental en España. Historia, estética e identidad* (pp. 255–272). Cátedra.
- González García, F. (2022). Basilio Martín Patino: Retablo y contrarretablo (1955-1993). In J. Cánovas Belchí & J. J. Aliaga Cárcelos (Eds.), *El documental de arte en España* (pp. 77–90). Akal.
- Hagener, M. (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam University Press; JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46msnh>
- Jiménez-Blanco, M. D. (2018). *Una historia del museo en nueve conceptos* (Segunda). Cátedra.
- Kessler, F. (2006). The cinema of attractions as dispositif. In W. Strauven (Ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded* (pp. 57–70). Amsterdam University Press.

- Krauss, R. (1996). Postmodernism's Museum without Walls. In B. W. Greenberg, F. Ferguson, & S. Narine (Eds.), *Thinking about Exhibitions* (pp. 341–345). Routledge.
- La Parra, P. (2018). *Militant Film Culture and Political Dissidence in Spain (1966-1982)* [Doctoral Thesis]. NYU.
- Martín Morán, A. (2021). Videografías de los años ochenta: Notas sobre La nueva ilustración española. *Flores En La Sombra, Hojas de Mano*.
- Martín Patino, B. (2007). Tantos años después. In *In sapientia libertas: Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez* (pp. 24–27). Museo Nacional del Prado.
- Martín Patino, B. (2020a). Dos o tres cosas que me interesan un poco del video. In *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego* (pp. 501–508). Universidad de Salamanca.
- Martín Patino, B. (2020b). Importancia del documental. Films de arte. In *Basilio Martín Patino. Pasión por el juego* (pp. 335–338). Universidad de Salamanca.
- Ortega, M. L. (2024). *Culturas del cine documental: De la España republicana a los años sesenta*. Ediciones Universidad Salamanca.
- Pérez Ornia, J. R. (1984, April 10). Basilio Martín Patino presenta “La Nueva Ilustración Española”, una colección de vídeos sobre la cultura hispánica. *El País*.
- Prior, S. (2022). Presente continuo: El museo frente al espejo. In J. Cánovas Belchí & J. J. Aliaga Cárcelos (Eds.), *El documental de arte en España* (pp. 239–252). Akal.
- Ramos Arenas, F. (2023). Entre la migración forzosa y la transición poscinematográfica. Cine, museo y arqueología de los medios. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 843–857. <https://doi.org/10.5209/aris.84943>
- Strauven, W. (2013). Media Archaeology: Where Film History, Media Art, and New Media (Can) Meet. In V. Hediger, J. Noordegraaf, B. Le Maitre, & C. G. Saba (Eds.), *Preserving and Exhibiting Media Art. Challenges and Perspectives* (pp. 59–80). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048513833-005>