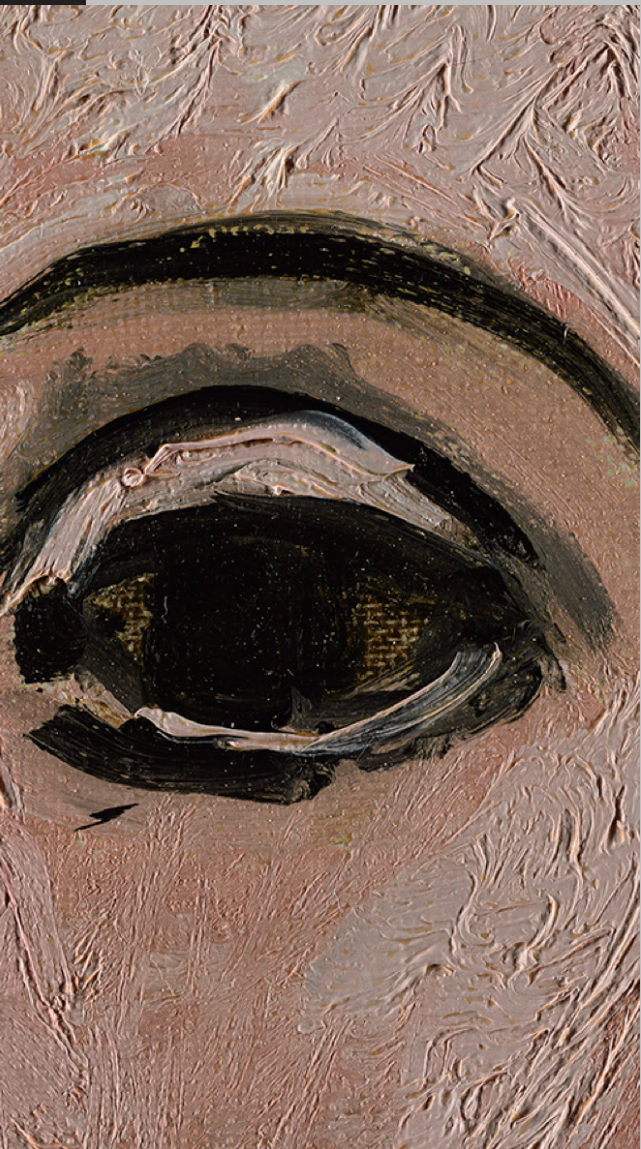




DEPARTAMENTO DE
CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Conservación de Arte Contemporáneo

25ª Jornada

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA

Buste de jeune femme, de Pablo Picasso: estudio e intervención

PALOMA CALOPA RODRÍGUEZ / ANA IRURETAGOYENA GARCÍA /
HUMBERTO DURÁN ROQUE / MARÍA BARRA RÍOS

Buste de jeune femme [Busto de mujer joven, 1906], de Picasso, entra a formar parte de la Colección en 2022. En este texto, se presentan los resultados del trabajo de investigación previo y se describe la intervención llevada a cabo en el lienzo. Los datos que se aportan contribuyen al conocimiento de la obra pictórica de Pablo Ruiz Picasso en un periodo tan clave como 1906.

INTRODUCCIÓN

La obra *Buste de jeune femme* [Busto de mujer joven], pintada por Picasso en otoño del año 1906, forma parte de la Colección del Museo Reina Sofía como depósito estatal desde el mes de febrero de 2022, cuando se instala en sala. Después de llevar a cabo el proceso de restauración, la obra estuvo presente en la exposición *Picasso 1906. La gran transformación*. Esta exposición, que se presentó en las salas del Museo Reina Sofía entre noviembre de 2023 y marzo de 2024, se dedicó precisamente a esa fecha, que fue decisiva para la revolución artística que supuso la aparición del cubismo solo un año después.

Picasso abandona su etapa rosa para ensayar un nuevo lenguaje primitivo y antiacadémico, deliberadamente inacabado, esquemático, de contornos delineados y formas sólidas y monumentales. Es el momento en el que se interesa por el arte primitivo. Representa el rostro como una máscara, entre lo figurativo y lo abstracto. Le influye el arte ibero, el románico catalán, el arte arcaico griego, el arte egipcio y el etrusco [F. 01].

En *Busto de mujer joven*, Picasso pinta a Fernande Olivier, de memoria, con una cara como de máscara, hierática, de párpados marcados y ojos vacíos que recuerdan a las máscaras egipcias, contribuyendo a la sensación de mirada perdida, pero en la que se reconoce su característica melena oscura sobre los hombros, como las venus que pinta en este momento.

DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS

Para describir el proceso de composición de la pintura nos basamos en las fotografías realizadas en su estado actual, después de la limpieza.

Se trata de una pintura al óleo, realizada con trazos muy rápidos y directos. En las macrofotografías, se puede observar cómo bajo la pintura aparece un trazo previo que el artista realizó sobre el fondo blanco del lienzo preparado, dando forma al contorno de la figura y sus principales rasgos con líneas y planos de color negro transparente, muy diluido.

La preparación o base blanca tiene un papel importante en este caso, ya que queda visible en la mayoría de la superficie de la obra, especialmente en el fondo de la composición y en la parte inferior, que tienen mayor aspecto de inacabado. El carácter luminoso de la composición es debido al protagonismo de este fondo de color blanco.

Respecto a la capa pictórica está realizada con una paleta de colores muy reducida: blanco, negro, rojo y ocre [F. 02].

Según evidencian los análisis de materiales^[1], la base blanca consta de dos capas superpuestas: la capa interior, que corresponde al n.º 1 de la imagen, contiene blanco de bario y blanco de zinc (posible litopón); y la capa más externa, que corresponde al n.º 2 de la imagen, contiene principalmente blanco de plomo y una pequeña cantidad de azul ultramar que seguramente se añadió para conseguir una apariencia más fría en el blanco. La capa externa puede considerarse como segunda imprimación o bien como una base de pintura. Ambas contienen aceite secante.

Respecto a la capa pictórica, se han analizado dos micromuestras recogidas en zonas laterales de la composición y se han identificado los siguientes materiales:

Cabello: la primera micromuestra se ha recogido del color negro del cabello, zona izquierda de la composición, y en ella se han podido identificar principalmente blanco de plomo y negro de huesos, así como pequeñas cantidades de carbonato cálcico, blanco de bario y bermellón.

[1]

Para el análisis de materiales, se ha empleado un microscopio óptico OLYMPUS BX51 con cámara acoplada; un espectrómetro infrarrojo Spectrum 100 de Perkin Elmer, un microscopio electrónico de barrido JEOL JSM-6390LV – microanálisis por dispersión de energías de rayos X INCA x-streammics (Oxford instruments). El voltaje empleado fue de 20 keV y la presión reducida de 30 Pa. Por último, para la identificación de los materiales orgánicos se utilizó un cromatógrafo de gases Agilent Technologies 7890A y un espectrómetro de masas 5975C.



[F. 01]

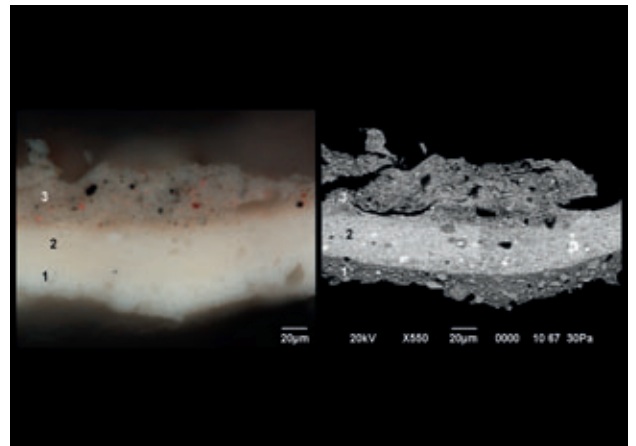
Carnación: la segunda micromuestra se ha tomado de los tonos de carnación y trazo gris en el lateral inferior de la composición. En ella, se han identificado principalmente blanco de plomo y blanco de bario y, en menor cantidad, negro de huesos, rojo de óxido de hierro y aluminosilicatos.

La tela utilizada como soporte está realizada con fibras de lino muy finas, con dirección de torsión en “Z” y trama abierta de tafetán. El relieve de la tela resulta evidente en la composición y ofrece una superficie texturada.

Una peculiaridad de esta obra es que la tela del soporte está cortada en dos de sus laterales (inferior y derecho). Los cortes son irregulares [F. 03].

También aparece una línea de color gris claro delimitando la composición en el lateral derecho. Está realizada por el propio artista sobre las capas de preparación antes de pintar la figura. Este tipo de líneas que delimitan la composición se pueden encontrar en otras obras de Picasso como en *Mujer en azul*, de 1901.

Respecto a los cortes en la tela tampoco se trata de un hecho aislado, ya que vamos a encontrar la misma característica en otras



[F. 02]



[F. 03]

[F. 01]
Inicial, con el anterior enmarcado.

[F. 02]
Imágenes de la sección transversal de la micromuestra n.º 1, obtenidas al microscopio óptico y al microscopio electrónico de barrido.

[F. 03]
Comparativa de línea delimitante en *Figura* y en *Mujer en azul*.

[2]

Datos que debemos a la amabilidad de Reyes Jiménez, restauradora en el Museo Picasso de Barcelona.

[3]

Tenemos que agradecer también a Julie Barten, restauradora del Guggenheim Museum de Nueva York, las conversaciones sobre otras obras de Picasso como es *Mujer planchando*, de 1904.

[4]

El estudio comparativo de las telas ha sido posible gracias a la colaboración de Laura Alba, del Museo Nacional del Prado; y a la amabilidad de Isabelle Duvernois, restauradora de pintura en el Metropolitan Museum de Nueva York, que contactó con Don H. Johnson.

[5]

Alba Carcelén, A.; Murillo-Fuentes, J. J. “Los tejidos como soporte de las pinturas: nuevas herramientas para su estudio”, *La Ciencia y el Arte VII. Ciencias experimentales y conservación del patrimonio*. Madrid, edición 2020, pp. 206-230.

[6]

Polisacárido identificado mediante FTIR-ATR.

obras de Picasso. El Museo Picasso de Barcelona custodia obras de esta primera época realizadas en telas cortadas y reutilizadas, que incluso se pintaron sin bastidor, sujetas con chinchetas. En aquellos años era algo habitual para Picasso, excepto en las obras que eran para concurso^[2]. También en años posteriores encontramos obras con bordes cortados por diferentes motivos, algunas de ellas datadas en 1906, como la que nos ocupa^[3].

En *Busto de mujer joven*, una hipótesis es que la figura formara parte de una tela de mayor tamaño, en la que Picasso realizaría varias pinturas, y que se cortó después de su realización, probablemente para venderlas por separado. Por el momento no tenemos datos para saber si el cuadro lo cortó el propio artista o fue otra persona —que es lo más probable—. Dicha hipótesis la retomamos de la que ya expuso el Museo Metropolitano de Nueva York en las notas técnicas del catálogo de la exposición *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, de 2010, respecto a su obra *Autorretrato*, también datada en otoño de 1906.

En ambas obras, se ha realizado una intervención para reforzar el soporte. En el caso de *Busto de mujer joven*, se trata de una intervención muy antigua de reentelado, que permitió su montaje en bastidor. En *Autorretrato*, el soporte original se ha colocado sobre un panel rígido del tipo nido de abeja, en una intervención que se supone realizada en torno a 1968.

A la vista de los muchos puntos que poseen en común, y unido a que ambas telas tienen los bordes cortados, se decidió conjuntamente llevar a cabo un análisis comparativo de las telas utilizadas como soporte en ambas obras con la finalidad de comprobar su posible relación^[4].

Ya que el reverso de las telas originales era inaccesible en ambos casos, los estudios se han basado en sus radiografías, y la conclusión es que no ha habido coincidencia en los resultados. El tipo de tela es similar, pero no hay suficientes analogías que permitan afirmar que ambos fragmentos proceden del mismo lienzo. Por supuesto, queda abierta la posibilidad de coincidencia con otras obras.

Los estudios comparativos de las telas se han realizado desde dos instituciones por Don H. Johnson, de la Rice University de Houston; y Laura Alba, del Museo Nacional del Prado. Las imágenes que vemos en el estudio realizado por Laura Alba con el programa Aracne^[5], permiten determinar las características del tejido mapeando diferentes parámetros, como conteo de hilos, desviación de ángulos y densidad espectral de potencia (PSD).

INTERVENCIONES HISTÓRICAS

El lienzo ha llegado hasta nosotras transformado por una serie de antiguas intervenciones. Por una parte, podemos observar, como hemos comentado, que la obra fue reentelada, lo que posibilitó su montaje en un bastidor después de haberla cortado por dos laterales. El bastidor es de doble cuña y muy antiguo [F. 04].

Los análisis del adhesivo utilizado confirman un polisacárido tipo almidón compatible con un tipo de forración “a la gacha”^[6]. La tela añadida se puede observar en el reverso y en el canto, donde se aprecian las dos telas.

En los antiguos procesos de forración era habitual utilizar papel de periódico al planchar, y no es raro encontrar restos de ese papel. En este caso, hemos localizado un pequeño fragmento de papel de periódico en los bordes, que seguramente se quedó pegado donde sobraba el adhesivo; el idioma es francés, lo que nos permite situar la intervención en Francia. No ha sido posible datarlo ya que el fragmento es muy pequeño [F. 05].

Nos encontramos con otra práctica habitual en intervenciones históricas, que consiste en rematar los laterales con cinta de papel engomada, y en este caso cubre aproximadamente 6 mm de pintura a lo



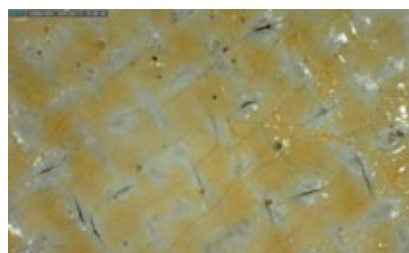
[F. 04]



[F. 05]



[F. 06]



[F. 07]

[F. 04]

General reverso inicial.

[F. 05]

Detalle del papel de periódico entre tela de forración y tela original.

[F. 06]

Detalle de la cinta de papel engomado con la marca de barniz parcial y un espacio donde se ha retirado, apareciendo el límite de la pintura.

[F. 07]

Fotografía realizada con un Dino-Lite donde se observa cómo queda acumulado en los intersticios de la tela el barniz aplicado, así como las pequeñas grietas presentes en toda la obra, no perceptibles en el campo visible.

largo del perímetro de la obra. Algo muy frecuente en el pasado, que cuando se realizaba un reentelado se cubrían los extremos cortados de la tela o simplemente la unión de las dos telas con este tipo de cinta por una cuestión estética de remate.

El barniz que observamos antes de la intervención, cubriendo la pintura, se añadió con toda seguridad posteriormente al proceso de reentelado. En el estudio fotográfico que detallamos más adelante, aparece claramente sobre la cinta de papel que remata el perímetro [F. 06].

El barnizado se llevó probablemente a cabo en años posteriores. Actualmente esta capa de barniz ha sufrido un proceso de degradación y se ha oscurecido, creando un velo de tono miel que modifica en gran medida la imagen de la pintura, interfiere sobre su tonalidad y uniformiza los colores. Las acumulaciones de barniz en su aplicación en torno a las zonas de pintura empastada se han oscurecido de manera más intensa [F. 07]. El cambio es más acusado, teniendo en cuenta la luminosidad de la obra. Los análisis han identificado el barniz como resina de colofonia^[7].

Desde el primer momento pensamos que era necesario eliminar o rebajar en la medida de lo posible este recubrimiento por respeto a la intención del artista, ya que Picasso no barnizó la pintura y no lo hacía habitualmente.

ESTUDIOS TÉCNICOS FOTOGRÁFICOS

Presentamos también los estudios multiespectrales y algunos datos que aportan en este caso. La radiografía^[8], por una parte, ofrece datos del proceso de trabajo de Picasso, y de algunas correcciones en el contorno de la frente y en el pelo de la zona izquierda de la composición. Por otro lado, revela un patrón

[7]

Análisis del barniz según la técnica empleada y revisada: Kalinina, K.; Renne, E.; Korovov, V.; Chudolij, A. "Characterization of the Binding Media of Two Paintings by Reynolds", *The IIC 2006 Munich Congress: The Object in Context – Crossing Conservation Boundaries*. Londres, 2006, p. 306.

[8]

Radiografía realizada por Juan Sánchez. Condiciones operativas: 37 Kv, 6 mA, 1,20 m de distancia, 40 s de exposición.



[F. 08]



[F. 09]

[F. 08]

Radiografía general.

[F. 09]

Detalle UV en fluorescente y en reflectante.

[9]

Equipamiento para los estudios técnicos de las múltiples imágenes en sus diferentes longitudes de onda del espectro electromagnético. Captura de imágenes con desplazamiento lineal robotizado, en iguales condiciones distancia y ángulo entre objeto y lente, sin distorsión de perspectiva y proporción. Cada imagen está compuesta por quince fotografías de alta resolución HD, teselas para la fusión de las imágenes o *stitching*. Cámara Phase One XF, con sensor CMOS IQ3 100 MP, formato completo (101 Megapixel) 16 bits. Objetivo Schneider 120mm LS f/ 2.8 Macro. Imagen con luz visible frontal VIS. ISO 100-f/11. Fuente de iluminación, luz continua 5500K. Kino Flo 4Bank DMX.

[10]

Imagen infrarroja IR. ISO100-f/5.6 (ZOMEI filtro infrarrojo IR950). Fuente de iluminación: lámpara halógena de modelado 2700K.

que se repite en toda la superficie, que no corresponde a la trama de la tela y que cambia de dirección. Pensamos que está relacionado con las capas de preparación. Como hemos comentado, la capa externa de preparación contiene blanco de plomo, resistente a la radiación y podría producir este patrón en la radiografía al aplicarse con brocha [F. 08].

Gracias al estudio conjunto de la macrofotografía de luz visible^[9] y la reflectografía infrarroja^[10], podemos comprobar cómo el barniz fue aplicado posteriormente a la restauración, ya que aparece claramente sobre el papel engomado que cubre los laterales, lo cual confirma que se trata de un barniz añadido. Para mayor seguridad, hemos analizado las fibras de la cinta de papel en estas zonas y se ha identificado el mismo barniz de colofonia.

La luz visible rasante^[11] subraya las deformaciones en el soporte, así como la forma y dirección de las pinceladas que tienen mayor carga matérica y la textura de la tela. También resalta algo que nos parece interesante, que son las guirnaladas que se produjeron al tensar la tela ya preparada en el bastidor; se observan en el lateral izquierdo, en el sentido más elástico de la tela, son muy amplias y se deduce que los puntos de tensión estarían a unos 15 cm de separación entre sí. Los puntos de tensión corresponden con los de sujeción original, que podrían ser al bastidor o a otro tipo de soporte, como puede ser la pared. El mismo dibujo de guirnaladas debería aparecer también en el lateral derecho, pero no lo hace porque está cortado, lo que nos da una pista de que puede haber una diferencia importante de tamaño respecto a la tela original. La misma característica de las guirnaladas se detecta en los estudios comparativos de telas, como hemos comentado anteriormente.

Por otra parte, en los estudios con luz ultravioleta, tanto fluorescente como reflectante^[12-13], se hace muy evidente la capa de barniz que cubre la superficie de forma irregular. En el UV fluorescente aparece en un tono amarillo-verdoso y en el UV reflectante se define con mayor intensidad [F. 09].



[F. 10]

Retirada de la cinta.

INTERVENCIÓN

La obra, en conjunto y en particular, en su capa pictórica presentaba un estado de conservación muy estable, solamente había pequeños levantamientos en forma de escamas en las zonas de los bordes, que no han sido cortados y que corresponden a las capas de preparación.

Las capas de preparación están afectadas prácticamente en toda la superficie por una serie de grietas de muy pequeño tamaño, que se pueden apreciar a simple vista. Son grietas muy cortas que aparecen entre los hilos de la tela; solamente son visibles a través de las capas pictóricas cuando estas son extremadamente finas. Son estables y probablemente aparecieron durante el proceso de tensado de la tela.

La adhesión entre el soporte original y la tela de forración es aceptable, por lo que hemos decidido mantener el reentelado para no someter a la obra a un proceso agresivo y correr riesgos innecesarios cuando el soporte original es fino.

La consolidación de las capas de preparación en laterales se ha llevado a cabo utilizando como adhesivo Funori, aplicado a través de papel japonés. El Funori es un polisacárido natural extraído de algas rojas de la especie *Gloiopeltis*. La elección de este adhesivo fue porque su uso no aporta brillo a la superficie tratada y el color no varía.

Asimismo, hemos eliminado mecánicamente el papel engomado que cubría el perímetro, ablandando previamente su adhesivo con carboximetilcelulosa al 15 % en agua para una humectación y reblandecimiento de la superficie. En la zona lateral, que ha estado cubierta con cinta, la preparación ha quedado teñida de un ligero tono gris-rojizo, probablemente debido a la tinta del papel engomado que ha sido absorbida. La eliminación de la cinta deja a la vista el extremo de la tela cortada y los laterales doblados [F. 10].

[11]

Imagen con luz visible rasante o lateral. VIS_L. ISO 200-f/12. Fuente de iluminación: luz continua lateral 5500K Kino-Flo 4Bank DMX.

[12]

Imagen ultravioleta fluorescente UVF. ISO 400-f/7.1) (B+W filtro UV 415). Fuentes de excitación (UV-A). Diodos emisores de luz (LED) azul, radiación ultravioleta, 315 nm-400 nm.

[13]

Imagen ultravioleta reflectante UVR. ISO 400-f/5.6) (filtro UV BP324). Fuentes de excitación (UV-A). Diodos emisores de luz (LED) azul, radiación ultravioleta, 315 nm-400 nm.

El objetivo de esta intervención se ha centrado en eliminar el recubrimiento de barniz que desvirtuaba el aspecto original de la pintura. En primer lugar, se ha llevado a cabo una limpieza superficial con hisopo de algodón impregnado de agua desmineralizada, ya que había una gruesa capa de suciedad sobre el barniz.

RETIRADA DE BARNIZ

El tratamiento se ha realizado en sucesivas fases, adelgazando gradualmente la capa de barniz. Tradicionalmente los barnices de resina natural se han retirado utilizando diferentes mezclas de disolventes orgánicos. Sin embargo, es conocido que en determinadas condiciones dichos disolventes pueden afectar también al aceite de la capa de pintura, por lo que lo más delicado de la intervención es preservar la superficie pictórica, y en este caso concreto las amplias zonas de preparación, visto que son especialmente sensibles.

Para asegurar la estabilidad de la capa pictórica, se estableció un protocolo de control de riesgos de la limpieza. Se han analizado en el laboratorio los materiales recogidos con hisopo de algodón en las diferentes pruebas sobre la obra, controlando que los disolventes solo actúen sobre el barniz, sin afectar a las capas de pintura y preparación^[14].

Las pruebas se han realizado variando la mezcla de disolventes y también el método de aplicación. Teniendo en cuenta todos estos parámetros, el sistema que hemos encontrado más adecuado y respetuoso con el original ha sido el siguiente: la mezcla de disolventes utilizada para ablandar la capa de barniz ha sido isooctano+isopropanol en diferentes proporciones, entre 60:40 y 70:30.

Esta mezcla se ha mostrado mucho más efectiva en las pruebas cuando se trabaja gelificada con Nevek. Hemos comprobado que la gelificación de los disolventes consigue ablandar la capa de barniz con menor penetración en la película pictórica. El Nevek, una fórmula comercial basada en las mismas propiedades que el Agar-Agar, procede de un tipo de alga marina y soporta tanto soluciones acuosas como disolventes. Tiene la propiedad de que no se adhiere fuerte a la superficie, por lo que en zonas delicadas no afecta.

El sistema utilizado ha sido el siguiente: se añade la mezcla de disolventes al Nevek en una proporción del 20 % (3 ml de la mezcla de disolvente en 12 g de Nevek), se aplica con espátula en secciones irregulares del cuadro interponiendo papel japonés, lo que facilita en gran medida la retirada de la mezcla. El tiempo de actuación se ha ido adaptando (una media de 2 min). En ciertas zonas, se ha cubierto el área de actuación con Melinex siliconado, que ayuda a distribuir el producto y ralentiza la evaporación de los disolventes. El efecto de este sistema es hinchar la capa de barniz en superficie, limitando la penetración y haciendo la limpieza más controlable. Al Nevek, a su vez, se le añadió previamente unas gotas de agua (0,8 %) para volverlo más maleable y mejorar el contacto con la superficie de la obra [F. 11-12].

Una vez ablandado el barniz se puede retirar fácilmente con hisopo de algodón, utilizando la misma mezcla de disolventes con mayor proporción de isooctano y menor de isopropanol.

El proceso se ha acompañado con la realización sistemática de una serie de fotografías bajo luz UV que nos ayudan a controlar el avance de la limpieza en las sucesivas fases. En la imagen que podemos observar se comparan dos de ellas, que se han realizado con UV fluorescente, ambas en las mismas condiciones, antes y después de la eliminación del barniz. Por este procedimiento se ha podido eliminar la mayor parte del barniz añadido y recuperar un aspecto más cercano al que sería la intención original.

Finalizada la limpieza, no se ha vuelto a aplicar ninguna capa de barniz, ya que Picasso no barnizaba sus obras. El barniz satura el color y da un aspecto estético diferente. En ese respeto por el original nos basamos para no aplicar ningún filme sobre la superficie pintada.

[14]

El diseño del protocolo para el control de riesgos de la limpieza se ha realizado teniendo en cuenta lo referenciado en: Sánchez Ledesma, A.; Muro García, C.; Gayo García, M. D. “Protocolo para la evaluación del riesgo de sistemas de limpieza con disolventes orgánicos de superficies pintadas al óleo”, *Conservación de Arte Contemporáneo, 13ª Jornada*. Grupo Español IIC; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2012, pp. 317-328.



[F. 11]



[F. 12]



[F. 13]

ENMARCADO

Debido a que el marco que tenía era de factura actual, y consideramos poco adecuado para la obra, se ha reciclado un marco artesano de época al que se le ha incorporado un cristal Mirogardant reflejo, que le da protección a la obra. La pintura se ha instalado en un nuevo marco con protección de cristal laminado [F. 13].

[F. 11-12]

Aplicación de Nevek sobre papel japonés y retirada del mismo.

[F. 13]

Final.

BIBLIOGRAFÍA

- CONSTANZA, Cicci; *et. al.* *Picasso Projecte Blau*, Fundación Museo Picasso Barcelona, 2022.
- DAIX, Pierre; y BOUDAILLE, Georges. *Picasso 1900-1906 Catálogo razonado*, Barcelona, Blume, 1967.
- GILAVERT MONTAVA, Miriam. “*Geles rígidos de Nevek para la limpieza de superficies pictóricas mediante soluciones acuosas y disolventes orgánicos*”, Universitat Politècnica de València, Trabajo Final de Máster, 2019.
- GUAL PASCUAL Malén; JIMÉNEZ DE GARNICA Reyes; y BRU I TURULL, Ricard. *1917. Picasso en Barcelona*, Fundación Museo Picasso Barcelona, 2017.
- MARTÍNEZ ARRANZ, Raúl. “*Buste de jeune femme [Busto de mujer joven], Pablo Picasso*”, *Museo Reina Sofía*, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/buste-jeune-femme-busto-mujer-joven> [Última consulta: 02-05-2024].

- Museo Reina Sofía. Exposición *Picasso 1906. La gran transformación*, Museo Reina Sofía, <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-1906> [Última consulta: 02-05-2024].
- *Picasso Painting the Blue Period*, New York, DelMonico Books D.A.P., 2021.
- TINTEROW, Gary. *Picasso in the Metropolitan Museum of Art*, New York, Ed. Metropolitan Museum of art, 2010, pp. 116-118 [cat. exp.].

**PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

Ministro de Cultura
Ernest Urtasun Domènech

REAL PATRONATO

Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Jordi Martí Grau
(Secretario de Estado de Cultura)
María del Carmen Páez Soria
(Subsecretaria de Cultura)
María José Gualda Romero
(Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos)
María Ángeles Albert de León
(Directora General de Patrimonio Cultural
y Bellas Artes)
Manuel Segade
(Director del Museo)
Julián González Cid
(Subdirector General Gerente del Museo)
Tomasa Hernández Martín
(Consejera de Presidencia, Interior
y Cultura del Gobierno de Aragón)
Carmen Teresa Olmedo Pedroche
(Viceconsejera de Cultura y Deportes
del Gobierno de Castilla-La Mancha)
Horacio Umpiérrez Sánchez
(Viceconsejero de Cultura y Patrimonio
Cultural del Gobierno de Canarias)
Pilar Lladó Arburúa
(Presidenta de la Fundación Amigos del Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía)

Vocales Designados
Pedro Argüelles Salaverría
Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)
Juan-Miguel Hernández León
Antonio Huertas Mejías
(FUNDACIÓN MAPFRE)
Carlos Lamela de Vargas
Rafael Mateu de Ros
Marta Ortega Pérez (Inditex)
Suhanya Raffel
María Eugenia Rodríguez Palop
Joan Subirats Humet
Ana María Pilar Vallés Blasco

Patronos de Honor
Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Carmen Giménez Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso †
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Rocío Ruiz Vara

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Segade

COMITÉ ASESOR
María de Corral
João Fernandes
Inés Katzenstein
Chus Martínez
Gloria Moure
Vicente Todolí

**COMITÉ ASESOR
DE ARQUITECTURA**
Juan Herreros
Andrés Jaque
Marina Otero Verzier

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

DIRECCIÓN

Director
Manuel Segade

SUBDIRECCIÓN ARTÍSTICA

Subdirectora Artística
Amanda de la Garza

Jefa de Exposiciones
Teresa Velázquez

Jefa de Colecciones
Rosario Peiró Carrasco

Jefe de Conservación–Restauración
Jorge García Gómez–Tejedor

Jefa de Registro de Obras de Arte
María Aranzazu Borraz de Pedro

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño Granado

Jefe de Educación
Fran MM Cabeza de Vaca

**Jefa de Biblioteca
y Centro de Documentación**
Isabel Bordes Cabrera

DIRECCIÓN DE ESTUDIOS

Directora de Estudios
Julia Morandeira Arrizabalaga

Jefa de Centro de Estudios
Ana Beatriz Vidal González

Jefe de Cine y Nuevos Medios
Chema González Martínez

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector General Gerente
Julián González Cid

Subdirectora Adjunta a Gerencia
Sara Horganero Gómez

**Jefa de la Unidad de Apoyo
y Transparencia**
Rocío Ruiz Vara

**Jefe de Arquitectura, Desarrollo
Sostenible y Servicios Generales**
Francisco Holguín Aguilera

Jefa de Desarrollo Digital
Mónica Rodríguez Escribano

Jefa de Gestión Económica
Beatriz Guijarro Alonso

Jefa de Recursos Humanos
María Paloma Herrero Motrel

DIRECCIÓN DE GABINETE
INSTITUCIONAL

Director de Gabinete Institucional
Carlos Urroz Arancibia

Jefa de Públicos
Francisca Gámez Lomeña

Jefa de Relaciones Institucionales
Carlota Álvarez Basso

Jefe de Protocolo
Diego Escámez de Vera

DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN

Directora de Comunicación
Diana Lara Requena

Jefa de Digital Web
Olga Sevillano Pintado

FUNDACIÓN MAPFRE

**Presidente de Fundación
MAPFRE y Patronato**
Antonio Huertas Mejías

**Vicepresidente de Fundación
MAPFRE y Patronato**
José Manuel Inchausti Pérez

**Director General de Fundación
MAPFRE**
Julio Domingo Souto

Directora del Área de Cultura
Nadia Arroyo Arce

Responsable de Exposiciones
María Martínez Cid

Conservadora Jefe de Artes Plásticas
Casilda Ybarra Satrustegúi

Conservador de Fotografía
Carlos Gollonet Carnicero

Responsable de Difusión y Públicos
Ignacio González Casasnovas

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA**

**DEPARTAMENTO
DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN
Y DEPARTAMENTO
DE ACTIVIDADES EDITORIALES**

Coordinación editorial

Mayte Ortega Gallego
Claudia Blanco
Luis Medina García

**Diseño, maquetación
y producción editorial**
Julio López

Corrección de textos

Luis Medina García
Elisa Andueza

© De esta edición, Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía, Madrid, 2025

© De los textos, sus autores

© De las imágenes fotográficas y reproducciones
de obras, sus autores

© Sucesión Pablo Picasso, Arcadio Blasco, Zabalaga Leku,

Chris Burden, Madrid, VEGAP, 2025

© Successió Miró, 2025

© Fundación Faustino Orbegoza Eizaguirre

Créditos fotográficos

Archivo personal de Miguel Silvestre Moros, pp. 25, 27

Javier Calvo, archivo personal de Miguel Silvestre Moros, p. 26

Daniel Morales-Martín, Mayte Pastor y Alicia Sánchez,

pp. 45, 46, 48, 49, 52, 54

SECYR-UAM, pp. 63, 67, 69, 71, 75, 76

Brendon Campos, pp. 87

Archivo de Sugoi Zirkoa, pp. 97, 99, 100, 101, 102

Patricia Gómez y M.^a Jesús González, p. 109

Bob Wolfenson, pp. 125, 127, 128, 133

Helena Wolfenson, p. 127

Juliana Bittencourt, p. 131

Erika Tarilonte Pérez, pp. 173, 174, 175, 176, 183

Ilaria Costantini, p. 175

Eva Luna Ezkurra León, pp. 179, 181, 183

Casa Falconieri, pp. 199, 200, 201, 204, 205, 206

Daniel de la Fuente, p. 217

Emilio Cano, p. 217

Humberto Durán Roque, imagen de cubierta

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar
a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u
omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito
al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Catálogo de publicaciones de la Administración
General del Estado
<http://cpage.mpr.gob.es>

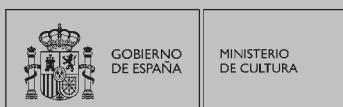
Imagen de cubierta:
detalle de la obra *Buste de jeune femme*
[Busto de mujer joven], de Pablo Picasso, 1906.

NIPO: 194-24-019-3

D. L.: M-28235-2024



Con la colaboración de:



Fundación
MAPFRE