

# Lecciones sobre el Museo del Prado (I)

Dos ex directores y el actual director del Museo, entre los diez conferenciantes

Dos ex directores del Museo del Prado, José Manuel Pita Andrade y Alfonso Emilio Pérez Sánchez; el director actual, Fernando Checa; y varios catedráticos y arquitectos, todos ellos vinculados de algún modo con el primer Museo español, impartieron en la Fundación Juan March, entre el 4 de febrero y el 6 de marzo, un ciclo de diez conferencias titulado *Lecciones sobre el Museo del Prado*.

El 4 de febrero, José Manuel Pita Andrade, catedrático de Arte, académico de Bellas Artes, director honorario y vicepresidente del Patronato del Museo del Prado, habló de *Cara y cruz del Museo del Prado*.

El 6 de febrero, Alfonso E. Pérez Sánchez, catedrático de Arte, director honorario y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *Veinte años después*.

El 11 de febrero, Antonio Fernández Alba, catedrático de Arquitectura y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *El Prado posible*.

El 13 de febrero, Carlos Sambricio, catedrático de Arquitectura, habló de *Juan de Villanueva y el Museo del Prado*.

El 18 de febrero, Rafael de La-Hoz, arquitecto y académico de Bellas Artes, habló de *El Prado: Sinfonía incompleta*.

El 20 de febrero, Antonio Bonet Correa, catedrático de Arte y académico de Bellas Artes, habló de *El Prado y los demás museos*.

El 25 de febrero, Gustavo Torner, pintor, escultor y académico de Bellas Artes, habló de *Los cuadros en el Museo del Prado*.

El 27 de febrero, Pedro Moleón, profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid, habló de *Museo del Prado: Una biografía constructiva*.

El 4 de marzo, Gonzalo Anes, catedrático, economista y miembro del Patronato del Museo del Prado, habló de *Las colecciones reales y el Museo del Prado*.

Y el 6 de marzo, Fernando Checa, director del Museo del Prado, habló de *El futuro de las colecciones del Prado*.

Se ofrece a continuación un amplio resumen de las cinco primeras intervenciones; el resto se publicará en el próximo *Boletín Informativo*.





*José Manuel Pita Andrade*

## *Cara y cruz del Museo del Prado*

**P**retendo mostrar la cara y la cruz de una serie de cuestiones que afectan de un modo esencial a la vida del Museo; quedarán otras muchas importantes sin tratar, pero creo que se podrá encontrar en este recorrido un provechoso índice de temas. (El orden de este decálogo es del todo convencional.)

### *1. El espacio*

La cara y la cruz conviven en la construcción proyectada por Villanueva en 1785, admirable al modo de ver de muchos, pero que, también para muchos, vino a convertirse en un incómodo corsé que frenó la expansión del Museo. A mi modo de ver, debo decirlo desde ahora (y antes de ahora lo he dicho y escrito más de una vez) la adopción de este edificio, como sede de las pinturas de las colecciones reales en 1819, fue un trascendental acierto. Hay que reconocer, sin embargo, que al Prado se le fueron añadiendo ámbitos que sin dañar la imagen del edificio le permitió disponer de un espléndido conjunto de salas.

La cruz la hallamos en la atroz merma de salas de exposición que fue sufriendo el Museo para cobijar diversos servicios. Desde el seno del Real Patronato se han propiciado iniciativas para remediar la agobiante carencia de espacios. En la misma medida en que fue imponiéndose, como axioma, el que el Prado tenía que ser un ente vivo, un centro de trabajo que desarrollara actividades culturales.

### *2. Fondos expuestos*

La falta de espacio tiene su reflejo



en una cuestión prioritaria para un Museo. Partiendo de los ámbitos disponibles habrá que defender con criterios museológicos el mejor modo de repartir las obras en las diversas salas.

Pongamos en la cruz todos los desastres que se hayan producido, pero el recorrido nos muestra un saldo más que favorable.

### *3. Fondos dispersos o almacenados*

Constituye uno de los temas de máxima preocupación el hecho de que un crecido número de obras se encuentre depositado, con muy desigual fortuna, en distintos lugares, y que demasiados cuadros se encuentren almacenados en el edificio de Villanueva o en el Casón del Buen Retiro, sin poder exhibirse.

Es difícil racionalizar el complejo mundo de los depósitos, pero, respetando el que las más altas instituciones del Estado ostenten en sus salas cuadros del Prado, importa proceder, sin pausas, a una redistribución en donde

se potencien los depósitos ya establecidos en los museos de toda España, trasladando a ellos cuadros de despachos y organismos. Además, partiendo del hecho incuestionable de que el patrimonio del Museo pertenece al Estado, hay que acabar con cualquier tentación de que la titularidad de las pinturas pase a comunidades autónomas donde se encuentran depositadas.

#### **4. Catalogación e investigación**

El Prado debe disponer de un conjunto de profesionales de historia del Arte para estudiar y conservar sus fondos. Los pasos que se han dado en las últimas décadas han sido muy positivos, pero queda mucho por hacer. Resulta inaplazable la tarea de continuar la publicación de los catálogos críticos y esforzarse en la formación de especialistas.

#### **5. Adquisiciones**

Pese a ciertas campañas descalificadoras, creo con absoluta sinceridad que las compras de obras realizadas por el Museo en los últimos lustros han sido hechas con el mayor rigor y objetividad. Esto no quiere decir que algunas veces los precios nos hayan parecido demasiado altos y que otras, por circunstancias diversas, no se hubiesen perdido algunas buenas ocasiones.

#### **6. Exposiciones temporales**

Las exposiciones temporales se han convertido en el gran señuelo para que las gentes acudan a los museos. Gracias a la visita que hacen a la exposición se enteran de que ésta se realiza en un escenario lleno de obras de arte de primera magnitud.

Otro tema es el enfoque que debe dársele; y el hecho es que hoy resulta inexcusable afrontar los riesgos que tiene toda exposición, ante el imperativo de que viajen las obras de arte.

#### **7. Actividades culturales**

Empiezo declarando mi frustración porque no cobrara vida en su momento, tal como lo propuse, el Centro de Estudios del Museo del Prado, donde los graduados de arte pudieran adquirir una rigurosa especialización. En compensación es positivo el balance de actividades de divulgación cultural desarrolladas, como visitas guiadas y ciclos de conferencias. El balance de publicaciones es fundamentalmente positivo, a pesar de las penurias presupuestarias.

#### **8. Fundación Amigos del Prado**

Es ésta una institución relevante en la vida del Museo, que funciona a plenísima satisfacción desarrollando una intensísima labor.

#### **9. Gobierno del Museo**

La situación del Prado en el seno de la Administración planteó problemas a lo largo de toda su historia; sin remontarnos a tiempos muy pretéritos recordemos el año 1912, en que quedó regido por un Patronato con altas cotas de autonomía.

Por desgracia en 1968 desapareció este Patronato, quedando absorbida nuestra pinacoteca en el llamado Patronato Nacional de Museos. Posteriormente se han producido cambios profundos, pero lo grave es que, a lo largo de casi veinte años, la vida del Prado discurrió en medio de zozobras que llegaron a la calle.

#### **10. Imagen externa**

En ocasiones, la imagen del Museo o de los que allí trabajan se ve erosionada por campañas que distorsionan la realidad; pero es muy beneficioso para la buena marcha del Prado que se señalen defectos, se ofrezcan críticas, se propongan soluciones y se aplaudan, cuando proceda, iniciativas beneficiosas.

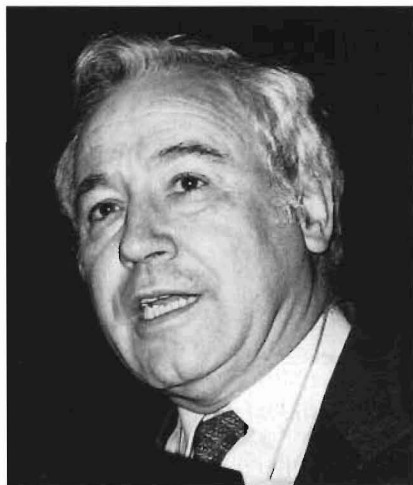


*Alfonso E. Pérez Sánchez*

## *El Museo del Prado veinte años después*

Convertido, como en general todos los grandes museos del mundo, en objetivo preferente de la vida pública y política, al Prado se le ha aplicado en los últimos años calificativos sonoros como el «buque insignia de la cultura española» y se han considerado «decisivos» diversos momentos de su historia reciente en los que se ha creído —o querido creer— que «una nueva etapa» se abría en la vida del Museo, para disolverse pronto en la más absoluta indiferencia. Creo que, todavía, y muy a nuestro pesar, debe seguir llamándosele «el gran enfermo de nuestra cultura», como lo llamé hace más de veinte años en esta misma sala (cuando siendo subdirector del Museo di un curso de cuatro conferencias titulado *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*); pues, a pesar de todos los buenos propósitos, reales o fingidos, de la Administración, y de los esfuerzos, mejor o peor orientados, de quienes hemos tenido por algún tiempo la responsabilidad de su dirección, permanece sin resolver buena parte de cuanto durante años y años se ha venido repitiendo como necesidades del Museo.

En lo que toca a la *conservación*, la situación general ha mejorado muy notablemente. Ante todo, se posee ahora una información actualizada y perfectamente fiable del número y situación de los fondos encomendados a la custodia del Prado. Gracias a la intervención de la Fiscalía General del Estado y a la colaboración de la policía, fue posible, desde 1979, completar la revisión de los depósitos



fuera del recinto del Museo y se conoce así la totalidad de pinturas que constituyen el fondo del Prado, con sus emplazamientos actuales, su fotografía y un somero informe sobre su estado de conservación. A su vez, los almacenes del Museo fueron revisados completamente, reinstalados de modo más digno, controlados en su totalidad, e informatizado su inventario actualizado. Estas revisiones, tanto dentro como fuera del edificio proporcionaron «descubrimientos» de obras olvidadas o desconocidas, así como el rescate o devolución de piezas de interés.

Es mucho lo que queda por hacer en este campo, pero el avance dado en lo que a conservación se refiere es ciertamente importante, a pesar de que la situación del personal responsable de su custodia no ha sido, desde luego, la ideal, ni por número, ni por cualificación.



En lo que toca a la *exhibición*, el problema del Prado es bien distinto y bien grave, pues va estrechamente unido al controvertido asunto de la escasez de espacios, y a la imprescindible ampliación que tanta tinta ha hecho derramar a lo largo no ya de estos últimos veinte años, sino de toda su historia, de siglo y tres cuartos.

En 1975, el Prado exponía casi dos mil obras. Quienes lo conocieron entonces recordarán las salas saturadas de pinturas y los pasillos y escaleras tapizadas enteramente de cuadros. La tercera planta —lo que hasta hoy son dirección, oficinas y biblioteca, en el lado sur, y talleres de restauración, en el lado norte—, estaba también dedicada, íntegramente, a salas de exhibición.

El Museo se quedaba pequeño. Era preciso encontrar soluciones que resolviesen el problema de la necesaria «modernización» de la vida y servicios del Museo. El Vía Crucis de la ampliación empieza entonces, al insistirse por todos, y con toda razón, en la absoluta insuficiencia del edificio de Villanueva, llegado al límite de sus sucesivas ampliaciones.

Un museo histórico como el Prado no es sólo sus obras maestras de todos conocidas. Su función de conservación y educación exige espacios adecuados que permitan el conocimiento, el goce y el estudio de la realidad de sus fondos. Es preciso, pues, que el Prado rescate del olvido partes importantes de sus colecciones y habilite además amplios depósitos, cómodamente accesibles y controlables, de los que, a pesar de todo lo realizado hasta ahora, sigue careciendo.

En relación con las adquisiciones y los criterios de exhibición en el Museo, está la obligada actividad de la *investigación científica* al servicio de sus colecciones, y también, por qué no, al de la colectividad, que ha de beneficiarse de la enorme riqueza potencial de unas colecciones que constituyen, aunque pueda parecer sorprendente, un tesoro en gran parte

inexplorado.

En 1976 pude decir que en el Prado la investigación como la educación simplemente no existían. Algo han cambiado las cosas. Basta con repasar las publicaciones de estos años para advertir que —con todas las limitaciones innegables— algo se ha hecho. Y esto trae a primer término un problema absolutamente fundamental nunca resuelto, aunque se haya afirmado recientemente que podía darse por solucionado.

Se trata de la selección del personal científico, es decir, de los conservadores a quienes ha de corresponder la tarea de investigación y la preparación de catálogos, cuya falta es una de las dolorosas carencias de un museo cuyo prestigio se asienta precisamente en la riqueza de sus colecciones.

En 1976, cuando en el Prado no había sino cinco personas con cualificación —teórica al menos— de conservadores dije textualmente que —y son palabras que conservan hoy, a mi juicio, toda su vigencia— «el Prado necesita un plantel de especialistas que cubran con rigor los campos de sus distintas secciones».

Cubrir estos puestos no creo que pueda hacerse de una vez y de modo definitivo; la formación de especialistas de los que el Museo necesita no puede improvisarse; lo útil sería examinar hacia el Museo, como becarios o asistentes bien retribuidos, a jóvenes que en el futuro pudieran pasar a conservadores titulares.

En lo que se refiere a la *labor educativa*, ausente también en 1976, es mucho lo que se ha avanzado aunque no se haya llegado al pleno desarrollo deseable. Se creó en 1983 un Servicio de Educación y Acción Cultural, que desempeña bien su labor, aunque con limitaciones obvias de presupuesto y personal. La colaboración de la Fundación Amigos del Museo del Prado ha sido enormemente útil para el desarrollo de las actividades de ese carácter.



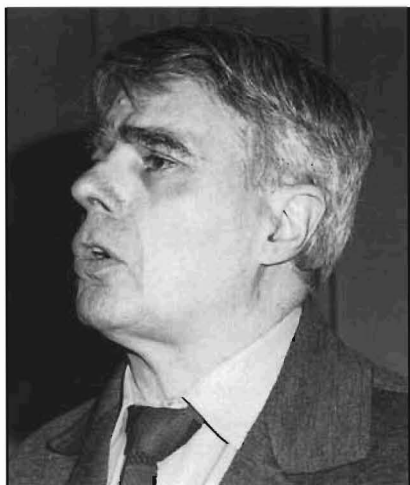
*Antonio Fernández Alba*

## *El Prado posible*

El espacio del museo y la arquitectura que formaliza se inscriben hoy en el equívoco que rodea al proyecto último del arquitecto, en el sentido de entender éste como un hecho o conjunto de formas, proporciones e imágenes cuya belleza es válida en sí misma; una suerte de objetualismo depurado en el entorno urbano, a veces literario, en ocasiones mimético con las formas eruditas de la historia, estilizado en otras con los aforismos tecnológicos, por lo general rayando en su capacidad inocua, premonición de un evidente cambio de época.

Los museos vienen a ser en nuestro tiempo como «panteones de la mirada» donde hacer privativa la contemplación estética; espacios dispuestos a sublimar el desaliento del «nómada telemático»; memoriales donde perpetuar sus recuerdos y colgar sus amuletos; lugares, en fin, donde el objeto-símbolo se transforma en *fetiché*. El museo, fragmento icónico en la ciudad actual, máquina de información en las relaciones sociales, representa también una categoría subliminal sobre el supuesto goce estético en los reductos del inconsciente colectivo.

El arquitecto reconstruye los espacios del «viejo-nuevo» museo con las reliquias aún empolvadas, después de que Babel como territorio de espacios indefinidos ha sido derribada. Empeñado, como está el arquitecto, en hacer evidente lo imaginario como real, se ampara en el poder de representación de la forma, y desde este cobijo edifica el museo con el lenguaje ecléctico en el que sobreviven las últimas arquitecturas. El recinto del museo en la ciudad de hoy no es el único



lugar donde construir los espacios propicios para albergar el carácter experimental y ambiguo de la expresión artística contemporánea.

Los espacios en la ciudad de la información se hacen patentes a nuestros ojos como un conjunto creciente de signos, de artefactos efímeros, de historias fugaces y precipitadas memorias. Las imágenes que podemos contemplar en este conjunto de artefactos metropolitanos vienen referidas a los muros publicitarios, a los contenedores industriales, a las playas de aparcamiento, a los lugares y objetos que dibujan los perfiles y contenidos de nuestra conciencia mediática, a las colinas de desechos. Son los espacios del *museo sin huella* de la nueva metrópoli. *Museo sin huella* que forma parte de nuestro itinerario diario, museo dinámico en la metrópoli desmaterializada, donde la obra de ingeniería o la arquitectura del edificio pierden su significado para transformarse en un soporte neutro de etiquetas co-

merciales, museo de vacíos empaquetados.

El Prado hoy es el resultado de las tensiones suscitadas a lo largo de su historia entre el contexto cultural y el político; ha sufrido en su propia morfología el abandono y la abulia que lleva consigo la terciarización de los espacios de la cultura en la ciudad. Su deterioro físico se advierte en muchas de las intervenciones llevadas a cabo en el edificio y su entorno.

Desde su inauguración la pinacoteca del Prado adquiere un valor simbólico en Madrid tanto por las colecciones que alberga como por la monumentalidad de la traza neoclásica del edificio en el eje urbano de la ciudad, Prado-Recoletos, y su carácter de tipología museística tan próxima a los ideales enciclopédicos de la Ilustración, con la secuencia de edificios agrupados, rotonda, dos galerías de pintura, templo absidal y palacio.

El crecimiento que sufre el Prado para transformarse en museo moderno crea una serie de tensiones no sólo conceptuales, sino y de manera muy concreta estructurales: adecuación de espacios hacia la modernidad espacial y aplicación de nuevas técnicas museográficas.

Estos criterios de modernización suscitan la polémica de carácter conceptual, entre los que defienden la prioridad de la función del museo moderno y los contextualistas; o, si se prefiere, el debate, aún no resuelto, entre aquellos que estiman que el cuadro o la obra de arte fuera de su entorno cultural no tiene vigencia, y en los que prima la conciencia conservadora del objeto artístico, y aquellos que se inclinan por la incorporación de infraestructuras tecnológicas, nuevos servicios de apoyo museístico, investigación, etc., donde incorporar las demandas de un turismo cultural creciente y una valoración del museo más de acuerdo con los postulados de la cultura del ocio y sus servidumbres manifiestas; el museo como centro de atracción y difusión de las coleccio-

nes allí conservadas.

La idea del espacio neutro blanco y transparente donde se pueda apreciar la obra de arte de manera autónoma es uno de tantos tópicos que se desprendían de ciertos ideales efímeros del Movimiento Moderno en Arquitectura. La idea de neutralidad que avalaba con tanto ahínco la arquitectura del museo se ha roto, y en la actualidad responde más a una escenografía firmada con la que el arquitecto opera en sus espacios y recintos expositivos.

La ruptura con respecto al edificio cerrado, al cofre que ha de guardar en la penumbra los tesoros del arte es evidente que ha desaparecido en el museo contemporáneo, transparencia y opacidad conviven con el cuadro o la obra de arte. El espacio del museo no parece que sea un *soporte neutral*, responde a un discurso que se funde y a veces se impone de manera tan radical que la obra de arte es un pretexto de ornato para el protagonismo espacial. La mecánica geométrica con la que opera a veces el proyecto de los arquitectos, resulta en muchas ocasiones muy reduccionista para esta interacción de cuestiones, como son los nuevos programas, paisaje urbano, infraestructuras de servicios, etc. De manera que al arquitecto le resulta difícil eliminar estas trabas y su proyecto se traduce a una serie de ejercicios compositivos, de arquitecturas aleatorias, que suscitan relaciones con lo ya construido, fragmentos de relaciones formales pero no modelos que le permitan corresponder a la finalidad espacial para la que era requerida, y su intercambio con el proyecto contemporáneo pierde valor y se convierte en problema. A la falta de espacio para un programa tan dilatado se unía la ausencia de un proyecto museográfico. ¿Por qué Museo del Prado se apuesta? ¿Cómo ordenar las colecciones y su número de cuadros? ¿Qué servicios técnicos son imprescindibles dentro del Museo actual? ¿Qué dimensiones museísticas incorpora el actual Museo del Ejército?



*Carlos Sambricio*

## Juan de Villanueva y el Museo del Prado

En febrero de 1786 el Conde de Floridablanca firma una *Instrucción provisional para las obras del Museo Real por asientos y ramos separados* en la que, en tres capítulos, describe y pormenoriza los trámites administrativos que deben regir en la obra del edificio proyectado por Villanueva en el Paseo del Prado y que, según se desprende de la citada *Instrucción*, debería iniciarse de modo inmediato. El documento, que se encuentra en la British Library de Londres, fija las responsabilidades de los ayudantes del Arquitecto Director, establece competencias y asigna cargas: sin duda la lectura del documento interesa a quien se preocupe por conocer cómo se organizaba una gran obra de arquitectura a finales del XVIII; sin embargo, entiendo que su mayor interés radica en que, por vez primera, se precisan aspectos de la historia del edificio que hasta ahora no habían sido estudiados.

En primer lugar, importa porque el encabezamiento mismo del documento señala ya cómo el destino del edificio debía ser Real Museo y no Gabinete de Ciencias Naturales. En segundo lugar, porque al detallar la organización de la obra, enfatiza la importancia que en ella tuvo la cantería. Por último, porque no sólo se especifican las responsabilidades y cometidos de cada uno de los colaboradores de Villanueva, sino que, por vez primera, se dan sus nombres, aclarándose quién fue el Teniente Director, quiénes los aparejadores, cuál su competencia y quiénes los responsables dependientes del Intendente.

Así, en el excepcional manuscrito



*Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva*, que éste redactara en 1796 y que recientemente Ramón Andrada ha tenido la generosidad de donar al Colegio de Arquitectos de Madrid, se facilita un importante número de noticias sobre el origen del proyecto. Allí se señala cómo, en un principio, la voluntad fue edificar junto al ya creado Jardín Botánico, una Escuela así como un Laboratorio de Química, para los cuales ya se habían trazado dibujos, y cómo, gracias a Floridablanca, el programa varió con vistas a reunir en dicho edificio no sólo los objetos indicados, sino también «un copioso Gabinete de Ciencias Naturales, y una librería de Ciencias Exactas, con el fin de que todos esos materiales formasen el debido acopio para establecimiento de una útil Academia de Ciencias, a imitación de las ya erigidas en otros reinos».

Villanueva fue llamado a opinar sobre los proyectos ya realizados (sin duda por Sabatini), dado que él había ya trazado y construido, en el Jardín Botánico, los pabellones anexos. Por ello, frente a la propuesta de construir un pequeño conjunto de piezas menores, su opción fue proponer un edificio «que debía ser eterno, y tal cual se requería una Nación gloriosa y rica en descubrimientos naturales, pues no creí que esta pudiera contentarse en el reinado de Carlos III con un edificio común». Consciente de poder proyectar «la única obra de alguna consecuencia que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección», optaba por la idea de un gran edificio y entiende éste como Museo Real, estableciendo así un cambio en el programa al «considerar... mezquina y miserable la voz de Gavinete, propia tan solo para la curiosidad, diversión y estudio de un particular».

La singularidad del edificio de Villanueva no sólo se aprecia —como él mismo señala en su *Descripción*— en su planta o alzado, sino también en el uso que se hace de la piedra como material de construcción. Buscando definir una pieza clásica, acorde a la Roma moderna, buscará en la piedra, en los detalles de cantería detallados en la memoria, el reflejo de aquel edificio que se quería eterno. Y si hasta este punto la *Descripción* tenía un valor más que singular, es ahora cuando la *Instrucción* complementa la información del anterior.

En la *Instrucción* de 1786 se fijaban no sólo los cometidos de cada uno de los ayudantes de Villanueva, sino también sus retribuciones; y en base a este dato (Abajo y Verete, 500 ducados al año; Soler, 20 reales diarios; y Manuel Hurtado, 9) podemos entender, en primer lugar, cómo Abajo y Verete tenían, ante Floridablanca, una idéntica calificación; en segundo lugar, cómo sus honorarios se valoraban por años mientras que Soler y Hurtado los debían recibir por día.

En 1786 los maestros arquitectos

en la Academia optaban todavía por tener como ayudantes en las obras a maestros de obras y aparejadores con reconocida experiencia, en menoscabo de aquellos jóvenes estudiantes de la Academia que, en aquellos años, iniciaban su colaboración.

A riesgo de equivocarme, entiendo que el Juan Soler que figura en la *Instrucción* de Floridablanca era el barcelonés Soler y Faneca; y prueba de ello es no sólo su formación (bien distinta a la de Abajo o Verete) o su experiencia, sino que desde 1762 era Maestro de Obras del Rey, que había desarrollado en la Lonja de Barcelona un importante trabajo tanto como empresario responsable de las obras como autor de los planos; y prueba de cuánto Soler pudo estar valorado por Floridablanca es que, en la relación jerárquica de los empleados en la obra del Prado, aparece inmediatamente después de Abajo (arquitecto de confianza de Villanueva) y con unos honorarios superiores a los de éste.

¿Qué significaba entonces la presencia de Soler? En primer lugar, cuánto Floridablanca quería que la obra se iniciase de inmediato, contando con los mejores técnicos; en segundo lugar, podríamos señalar cómo sólo Soler poseía los conocimientos técnicos de cantería necesarios para desarrollar el proyecto de Villanueva; y en tercer lugar, porque fue sin duda por su colaboración en el Prado, por lo que Llaguno y Cean —por lo general celosos y parcos en noticias— dieron a éste una importancia y relevancia que no había sido hasta el momento bien comprendida. En febrero de 1786 queda claro, pues, que la obra va a llevarse a cabo a buen ritmo: por ello, cuando al fin de la *Instrucción* el propio Floridablanca manifiesta cómo «... no se ha señalado sueldo para el director porque se le darán por mí las ayudas de costa correspondientes a su trabajo y conocido celo y pericia», poco podría sospechar que la construcción del Museo duraría largo tiempo.



Rafael de La-Hoz

## El Prado: sinfonía incompleta

Pocos edificios más enigmáticos que el Museo del Prado. Según relata en el tomo X de su *Viaje por España, Francia e Italia* el prestigioso académico e investigador D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde, Conde de Maule, relevante personalidad científica, durante el verano de 1798 visitó las obras del Museo-Academia de Ciencias, quedando profundamente impresionado por su gran magnitud.

Tras la descripción detallada del edificio —todavía a medio hacer— y una exhaustiva, aunque infructuosa, búsqueda del proyecto, termina formulando un tan insólito como anhelante requerimiento: «El arquitecto D. Juan de Villanueva, que lo ha dirigido, es regular que luego que lo concluya presente al público los planos, haciendo una relación exacta de tan bella obra».

Quiere decirse que, de acuerdo con tan cualificado testimonio e inequívocamente, trece años después de comenzada, *no existía aún en obra proyecto definitivo alguno*. Lo que da, por otra parte, medida de la trascendencia que tiene para la Historia de la Arquitectura el reciente descubrimiento de la, tanto tiempo esperada y finalmente encontrada, memoria titulada *Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva*.

Su hallazgo ha supuesto la clave para resolver el misterio de la errática e incomprensible conducta de Villanueva construyendo el Museo del Prado sobre la marcha, como si se hubiera quedado sin proyecto. Lo sorprendente es que eso fue exactamente lo que ocurrió.

En tal sentido el valor de la me-



moria resulta también inestimable para evaluar el único proyecto del Prado que existe autenticado con la firma del autor pues, pese a sus disparidades con lo construido, la nueva información que aporta permite identificar dicho proyecto con el original aprobado por Carlos III. La citada memoria está fechada en 1796, después de once años de obras, y con el edificio aún no acabado. Contaba entonces Villanueva —según él mismo consigna— 56 años de edad.

Se relatan en dicho memorial los diversos avatares que había sufrido el proyecto así como su realización, lo que le convierte en una especie de «caja negra» de la ejecución de obra a la que sigue una reseña detallada de la composición arquitectónica de lo ya realizado e incluso de aquello aún pendiente de realizar. No se trata, pues, de la descripción del proyecto original, sino de un «a modo de memoria a mitad de camino», explicando a posteriori lo ya construido.



El documento es, sin duda, auténtico y está escrupulosamente redactado; no obstante equivoca alguna descripción, deja en blanco todos los datos referentes a medidas y carece de firma.

La edición facsímil acompaña el memorial con una reproducción de la conocida lámina —no muy posterior— que se conserva en el Museo del Prado, la cual recoge gráficamente lo que en aquél se relata. Como en éste ocurre, hay partes importantes que difieren con lo finalmente realizado, está inacabada, no tiene escala y además carece de firma.

Se trata, pues, de un *plano de restitutos*, trazado todavía en plena andadura, especie de complemento gráfico del declarativo de Villanueva y que en cierto modo supone el primer precedente histórico de los llamados planos *as built* donde, aparte del ocioso anglicismo, se consigna la realidad ejecutada en obra.

Años atrás, para ser exactos, en 1925, causó gran sensación el descubrimiento entre los fondos de la Academia del proyecto original del Museo del Prado: cuatro soberbias láminas fechadas el 25 de mayo de 1785, firmadas por D. Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

En esencia, las mismas ilustran un monumental edificio de tres cuerpos enlazados entre sí mediante una larga nave, ordenación idéntica a la de la obra realizada, pero con la variante complementaria y fundamental de disponer aquél de una bella logia de acceso que, majestuosa, recorría antepuesta todo el frente recayente al Paseo del Prado y que constituía *per se* la idea rectora de la composición arquitectónica proyectada.

Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composi-

ción arquitectónica tan marcado carácter. La más imaginativa fue retranquear el edificio principal anteponiendo una *stoa* a lo largo de todo su frente, lo cual se ofrecería como alza principal del conjunto para la «visión distante» desde el Paseo del Prado.

El segundo pensamiento del autor fue componer dicho edificio como una dramática secuencia de cinco cuerpos axialmente dispuestos; tres de ellos ocupando los extremos y centro del eje de simetría, más dos galerías retranqueadas, también co-axiales, enlazando entre sí dichos volúmenes.

El tercer pensamiento fue la brillante respuesta dada al resto de tener que alojar diversos elementos dispares en una caja espacial única.

Concibe a tal fin dos distintos «edificios de planta baja a caballo» y, aprovechando la cuesta de subida desde el Paseo del Prado al Monasterio de los Jerónimos, consigue proporcionar entrada a cada planta directamente desde el nivel del terreno.

Sin embargo, al ser convertido el conjunto en «sólo museo de pintura», aquel que fue concebido como edificio multipropósito y la que fue sabia inconexión entre sus plantas alta y baja pasaron a convertirse en serio obstáculo para lograr la integración del inmueble requerida.

Todavía hoy el Acceso Central permanece inútil al tiempo que, vaciado el terreno que circunvalaba el extremo Norte, por más increíble que parezca, se sigue penetrando al Museo por el punto más distante de su centro de gravedad y teniendo, además, que subir previamente a la planta alta del mismo, lo que es tanto como obligar a «entrar por el testero». Es difícil concebir un disparate funcional más desconcertante. □







# Lecciones sobre el Museo del Prado (y II)

Con las intervenciones de Gonzalo Anes, **catedrático de Historia Económica y académico de la Historia**; Antonio Bonet Correa, **catedrático de Arte y académico de Bellas Artes**; Gustavo Tomer, **pintor, escultor y académico de Bellas Artes**; Pedro Moleón, **profesor de la Escuela de Arquitectura de Madrid**; y Fernando Checa, **director del Museo del Prado**, finalizó el ciclo *Lecciones sobre el Museo del Prado*, celebrado en la Fundación Juan March del 4 de febrero al 6 de marzo pasados. De las cinco primeras conferencias se dio un resumen en el anterior *Boletín Informativo*.

Gonzalo Anes

## *Las colecciones reales y el Museo del Prado*

Si siguiendo la tradición medieval, en el siglo XVI la corte era itinerante. Los caserones que se acondicionaban *ad hoc* para alojar al monarca en sus desplazamientos, inhóspitos y en apariencia inhabitables, se convertían gracias a la majestuosa decoración en magníficas residencias en las que se colgaban tapices, se extendían alfombras, se colocaban cuadros y se amueblaban las estancias con soberbias arcas, escabeles y bargueños. Esta tendencia a la decoración contribuyó quizá a afianzar en los reyes el afán coleccionista. La fiebre coleccionista, que cundió también entre la nobleza y entre los virreyes y otros estamentos, se intensificó durante el siglo XVII.

Felipe IV tuvo a Velázquez como asesor y agente de compras. Carlos II supo mantener el tesoro de obras de arte que había heredado. Los inventarios reales que se hicieron a raíz del testamento de Carlos II fueron publicados por el Museo del Prado y por el Patri-



monio Nacional de Museos entre 1975 y 1985: en tres volúmenes (1.290 páginas) aparecen descritos y tasados 3.917 cuadros que se hallaban en los distintos palacios y residencias reales. Y en el Monasterio de El Escorial había 5.539 cuadros. Pensemos que en el Museo

del Prado hay colgados aproximadamente unos 1.000 cuadros. Felipe V continuó la tradición. A Isabel de Farnesio se debe la colección de pintura holandesa que hoy tenemos en el Prado. Cuando la Corte viajó a Sevilla, los soberanos compraron cuantos cuadros de Murillo pudieron encontrar en la ciudad. El incendio del Real Alcázar de Madrid destruyó 537 cuadros. Fernando VI y Carlos III se preocuparon de amueblar y decorar el nuevo Palacio Real de Madrid y sirvieron de mecenas a artistas extranjeros como Tiepola y Mengs. Estamos en el Siglo de las Luces, en el que se promueve la enseñanza. Se empieza a perfilar así el concepto de museo público.

Carlos IV, siendo príncipe de Asturias, y la princesa María Luisa de Parma reunieron una refinada y selecta colección de pintura para decorar la Casita del Príncipe, de El Escorial. De esa colección procede *El Cardenal*, de Rafael, y *El Apostolado*, de Ribera, hoy en el Prado. Esas colecciones dieron lugar a la espléndida colección de pintura y escultura que fueron el fundamento y riqueza del Museo del Prado.

Para entender cómo llegó a formarse el Museo, hagamos una referencia a los testamentos de los reyes. La idea del mayorazgo y del vínculo y la idea de perpetuidad estuvo presente en estos testamentos reales. Fernando VII declara herederos universales a sus dos hijas, a la que más tarde sería Isabel II y a la infanta Doña Luisa Fernanda y deja el quinto de sus bienes a su viuda Doña María Cristina de Borbón. Todo el conjunto de bienes muebles que heredaron las hijas y la esposa del Rey ascendió a 153 millones de reales. La testamentaría fue aprobada el 21 de noviembre de 1834, pero se suspendió su ejecución hasta la mayoría de edad de Isabel II. Con el paso de los años se juzgó inadecuado dividir los bienes. No era fácil dividir la colección real de pintura, entregando el porcentaje correspondiente a la reina viuda y dividir el resto a partes iguales entre las dos hermanas. Al final, por escritura de 29

de enero de 1858 otorgada por los representantes de Isabel II y de Doña Luisa Fernanda se puso fin al asunto, justamente a los 25 años transcurridos desde la muerte de Fernando VII. Los cuadros de la colección real de pintura, las estatuas, los tapices y los libros de la Real Biblioteca fueron considerados propiedad exclusiva de Isabel II.

En 1865, tanto la reina Isabel como el rey consorte Don Francisco de Asís estaban de acuerdo en que no convenía en un futuro volver a inventariar y dividir el conjunto de obras que se conservaban en los Palacios Reales, ni los libros y carpetas de la Real Biblioteca. Ni, por supuesto, las pinturas y esculturas que había en el Real Museo de Pintura. Había que evitar que un monarca sin herederos forzosos dejase los bienes a su viuda o a cualquier otra persona, y pudiera suceder que un rey que subiera al trono se encontrase sin cuadros en sus palacios ni libros en la biblioteca. Así Isabel II, alentada por su marido, tomó la magnánima decisión de renunciar a tan importante patrimonio privado, aun sacrificando los derechos de sus hijos, y decidió vender las propiedades rústicas de la Corona y destinar el importe de esas propiedades a las rentas de la hacienda pública. También se decidió habilitar el Museo con el fin de depositar en él la parte más importante de la colección real de pintura y escultura. Poco después de haber dado esta muestra de magnanimidad, sin precedentes en la historia, los vientos revolucionarios arrastraron a la reina Isabel II al exilio, en septiembre de 1868. Vivió aún muchos años, en París, de la ayuda que le prestaban sus amigos y partidarios.

De este modo, los sucesivos reyes de España fueron cuidando y acrecentando la magnífica colección que hoy se guarda en el Prado. Gracias a este afán de coleccionismo hoy no existe en el mundo otro museo equiparable al Prado en pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII. De ella podemos disfrutar hoy todos los españoles, por ser patrimonio de la nación.



*Antonio Bonet*

## *El Prado y los demás museos*

Los museos modernos son el producto de una nueva sociedad secularizada que nació tras la Revolución Francesa. El espíritu de la Ilustración, liberal y democrático, fue el motor esencial de la «invención del Museo» tal como desde el siglo pasado hasta nuestros días ha sido entendido en tanto que bien o patrimonio perteneciente a un pueblo o una nación. El Museo del Prado desde su origen, aunque nacido bajo el reinado del absolutista Fernando VII, participó del concepto contemporáneo del arte como legado histórico común e índice del glorioso pasado del arte en España. Ahora bien, y esto es muy importante respecto al Prado si se quiere entender su total significado, su carácter anterior de colección real fue definitivo. El Prado fue inicialmente un compromiso a medias entre la donación monárquica y la modernidad pre-liberal de carácter desamortizador latente en la época de su fundación. Al igual que los demás museos europeos nacidos a principios del siglo XX, el Prado, tanto por su contenido como por su arquitectura, pertenece a un orden de carácter cuasi sagrado dentro de una sociedad laica en la cual los valores profanos eran prioritarios. El Museo, entendido su edificio como arquitectura civil, era, sin embargo, un «templo de las artes» tanto por su neoclásica construcción con pórticos de columnas, como por las obras artísticas, las cuales no sólo custodiaba, sino que eran objeto de un culto estético. El Museo del Prado, alojado desde 1819 en el entonces recién restaurado *Real Museo de Ciencias Naturales*, mandado construir en 1785 por Carlos III, cumplía así con el requisito de orden clásico y monumental vistosamente ubicado en



una zona principal de la ciudad. El bellísimo edificio de Juan de Villanueva pasó sin dificultad de Museo Científico a Museo de Arte, cumpliendo con su creación el deseo que con anterioridad había tenido José Bonaparte de que Madrid tuviese un museo dedicado a la pintura española.

Quizás el interés y la rapiña por las obras de arte de los generales franceses durante la ocupación napoleónica de España fueron, en cierta medida, determinantes. También, sin duda alguna, lo fue la inclinación por el arte de la reina Isabel de Braganza, a la cual Bernardo López retrató con el museo al fondo del cuadro. En cuanto a la primitiva instalación de las obras, hay que tener en cuenta el interior del edificio en el cual se conjugaban dos tipos clásicos y esenciales de la arquitectura museística: el de la Galería y el de la Rotonda. A ello hay que añadir las salas dispuestas simétricamente respecto al eje del edificio compuesto por un diáfano salón en hemiciclo que, a manera de un

ábside, tenía un alzado que ocupaba dos plantas. Los añadidos y las reformas posteriores hicieron que el Prado perdiese sus espacios originarios.

La evolución que han sufrido los museos desde el siglo pasado hasta hoy repercutió indudablemente en el Prado, que siempre ha querido estar a la altura de los museos de los demás países cultos y avanzados. El papel pedagógico de vulgarización del conocimiento estético e histórico y de lugar que sirve de ejemplo y aprendizaje de los artistas no fue ajeno al Prado. Pero a las ideas ilustradas tan proclives a la didáctica hay que añadir los valores estéticos, de pura delectación, que siempre tuvo una colección cuidadosamente escogida por los monarcas españoles, expertos conocedores y amantes del arte. El Prado nació de una selección de carácter sensible, no como la mayoría de los museos del siglo pasado en Europa y América del Norte, en los cuales las adquisiciones y compras estaban orientadas con un fin enciclopédico de poder presentar, mediante ejemplos significativos de las distintas épocas y países, un panorama de lo más completo posible de la Historia del Arte universal. Su mérito no reside en la cantidad de sus piezas, sino en la alta calidad de las mismas. Como muy acertadamente ha afirmado el pintor Antonio Saura, a nivel mundial, dentro del conjunto de los museos, no es «el más extenso, sí el más intenso».

Al comparar el Museo del Prado con los demás museos, podemos darnos cuenta de su verdadero valor y personalidad. El Museo del Louvre en París, el Ermitage en San Petersburgo, ambos instalados en antiguos y áulicos palacios, resultan desmesurados, tanto por la inmensidad de sus edificios como por el enorme número y la variedad de piezas que conservan. Otro tanto sucede con el Museo Metropolitano de Nueva York, calificado de «Louvre americano». En los museos cuyo edificio fue construido ex-profeso, pese a la monumentalidad de su arquitectura adaptada a la categoría del país o de la

ciudad, raras veces encontramos una colección tan excelente como la del Prado. Ni en Munich, Berlín, Viena, Budapest, Londres, Amsterdam, Milán, Venecia, Washington, Boston o San Francisco, por citar los museos más importantes, se puede establecer un parangón con el Prado. Resultaría prolijo enumerar estadísticas: las 400 salas del Ermitage y sus 2.000.000 de piezas que van desde la Prehistoria hasta los cuadros de Matisse y Picasso; las 250 salas del Metropolitan de Nueva York, con 45.000 pinturas, 1.000.000 de grabados, 4.000 instrumentos de música, sus innumerables objetos y muebles, esculturas, sus fragmentos de edificios que van desde Egipto hasta el patio del Castillo de Vélez Blanco y reja de la Catedral de Valladolid. Ejemplos de magníficas colecciones serían Viena con sus conjuntos de obras de Brueghel y Velázquez, los Uffizzi de Florencia respecto a los renacentistas italianos, Bolonia a los clasicistas de los siglos XVI y XVII o muchos otros.

Si un museo es, tal como lo entiende un amante del arte, un lugar de contemplación y diálogo silencioso con la obra de arte, un espacio de ensueño ensimismado y goce estético, el Prado antiguo sería la imagen misma del «Museo Ideal». Al igual que la Colección Frick de Nueva York posee un reducido número de obras únicas y extraordinarias, el Prado cuenta con un conjunto de piezas de altísimo valor. Tenía razón D'Ors cuando en los años cuarenta se alarmaba de los añadidos y las confusiones en que estaba cayendo el Prado. Guardar en las reservas la mayoría de sus piezas o instalarlas en un museo que fuese como el de una nueva Trinidad sería un acierto. Las excelencias que posee el Prado deben ser puestas en valor sin amontonamientos. Los que de niños conocimos el Museo tal como estaba cuando D'Ors escribía sus *Tres horas en el Museo del Prado* añoramos la claridad de sus salas, la luz y el aura que tenía un museo indudablemente «sin par».



*Gustavo Torner*

## *Los cuadros en el Museo del Prado*

El grueso de la colección del Museo del Prado proviene de las colecciones reales que Fernando VII dispuso para fundar el Museo, más luego las colecciones del Museo de la Trinidad, que contenía las obras de tema religioso procedentes de iglesias y conventos desamortizados. Después ha habido adquisiciones y legados que, aunque algunas veces muy importantes en calidad, no modifican sustancialmente, en cantidad, a los dos bloques primeros.

De pintura española el Museo del Prado tiene 23 Zurbaranes, 40 Murillos, 52 Riberas, 35 Grecos, 120 Goyas, 51 Velázquez. Unos 321 cuadros. De pintura flamenca parece ser que en el Prado hay más que en el resto del mundo junto, incluido Flandes. De Italia, tenemos 8 de Rafael, 26 de Tintoretto, 13 de Veronés, 36 de Tiziano, 9 de Tiépolo, etc. Procedentes de Francia hay 10 Poussin y de Claudio de Lorena otros 10. De Alemania hay 4 Dureros, 2 Baldung y 3 de Cranach. Con lo cual resulta que sólo de estos 25 pintores hay casi 700 (638) obras de primerísima categoría. Pero también es interesante saber lo que nos falta desde el punto de vista de la historia. Cuando decimos que el Museo del Prado tiene lagunas, deberíamos decir más bien océanos, o simplemente mares. No hay Van Eyck, ni Paolo Ucello, Piero de la Francesca, Leonardo da Vinci, Miguel Ángel, Canaletto, Guardi, David, Turner, Ingres, ni primitivos italianos ni impresionistas... En resumen, lo que ocurre en el Prado es que en su contenido desde el punto de vista actual de la aldea global es un museo muy singular para la historia del arte.

Conviene recordar que el Museo, físicamente, son unas obras de arte den-



tro de un edificio, colocadas de una determinada manera y nada más. Y ¿qué entendemos por obra de arte?

Alguna vez he dicho públicamente que el arte no existe en sí, que el concepto de arte es una abstracción, o al menos, un atributo o cualidad de una cosa. Cuando estamos ante una obra de arte, experimentamos su presencia poderosa, nos produce unos profundos sentimientos que desarrollan pensamientos; pero no lo podemos definir ni por lo tanto medir. Para mí, la cualidad que llamamos arte es inefable.

Cuando decimos que la colección del Prado tiene obra de pocos pero excelsos pintores, es que lo específico del contenido del Museo del Prado es la extraordinaria densidad en la calidad, en la artísticidad del arte, que diría Ortega y Gasset. Para mí, ésa es la idea, algunos dirían filosofía, o el criterio generador de lo que debe ser el Museo del Prado: la densidad de la calidad en la artísticidad del arte. Se ha repetido ya muchas veces la belleza del edificio

proyectado por Juan de Villanueva en el siglo XVIII. Posiblemente sea el edificio neoclásico más bello de Madrid y hasta de España; y por tanto el edificio en sí, aparte de su contenido, ya es una obra de arte. Pero el que sea ya una obra de arte no quiere decir que sea el contenedor adecuado para mostrar las obras de arte que encierra.

El gran problema del Museo del Prado es no haber llegado a la conclusión «de qué determinada manera» hay que colocar cuadros y esculturas. Y, antes de todo, qué cuadros y esculturas hay que elegir para colocar, pues es evidente que es imposible e indeseable colocar todos. ¿Con qué criterios se eligen? Ahí está la raíz de la cuestión. Nunca ha habido un proyecto museológico total basado en unos principios claros humanísticos.

Hemos repetido ya muchas veces que la singularidad del Museo del Prado en el mundo es la deslumbrante densidad de su calidad. Pues bien, no siempre es así en sus muros. Si vamos recorriendo salas con atención, veremos una cantidad de cuadros colocados con una presencia inútil en todos los sentidos, lo que es válido nada más que para algún raro erudito de la historia, ya provinciana, de la pintura. Yo no digo que al lado de la gran obra de arte la historia del arte no sea interesante. En nuestro tiempo, esto se puede resolver con fotos, vídeos, libros, ordenadores, etc., y no emplear estos elementos carísimos —obras de arte y edificios— para colocar cosas que prácticamente no interesan a nadie. Seamos sinceros: ni siquiera a los historiadores. Un museo no debe ni puede ser un manual de historia del arte resuelto con originales.

La colocación de una obra de arte junto a otra dentro de un conjunto por supuesto que tiene que ser coherente, pero las obras de arte tienen tal riqueza de aspectos que la coherencia se puede buscar de muchas maneras diferentes.

Hay muchos ejemplos: desde la selección en general de las obras o la de cada sala, como la reciente en el Rijks-

museum de Amsterdam, con los cuadros de Rembrandt y Vermeer repartidos por diferentes salas para obligar al espectador a recorrerlas todas aunque sólo le interesen esos dos pintores. O las «puestas en escena». Siempre un museo es una puesta en escena, barroca o despojada, para un gusto u otro, pero no puede dejar de serlo. Puede ser la «rica austeridad», valga la paradoja, de la Colección de Menil en Houston o las salas recientes en la Lembachhaus en Munich para los expresionistas con muros amarillos, rojos y azules extraordinariamente intensos. Aunque estas opciones no serían acertadas para nuestro Museo, hay muchas intermedias que sí lo podrían ser.

Es esencial que se estudie el ambiente del Museo con seriedad y con rigor, pero también con imaginación y sensibilidad. Pensemos en la Glyptoteca de Munich, posiblemente, para mí, el más bello museo del mundo, entre el continente y el contenido.

Creo que hay datos suficientes para imaginar que si se «descargan» del Museo las obras para el Salón de Reinos, pero nunca los Velázquez; se pudiera hacer una sección de pintura de tema religioso específicamente en los Jerónimos, edificio religioso y madrileño, nunca los Greco; y se recuperara la tercera planta de oficinas, haciendo una rigurosa selección de la colección, dispuesta con sabiduría e imaginación, con lo que casi tenemos se podría conseguir un maravilloso Museo del Prado.

En el siglo XXI no se visitará el Museo del Prado para estudiar la historia del arte sino para que cada espectador se sienta orgulloso de ser persona nada más que por estar entre todas esas obras de arte y el espectador español, más todavía, por español, al reconocer que todo ese conjunto, enaltecedor de la especie humana, es producto de su historia, especialmente del amor de sus antiguos reyes y mecenas por el arte, que nosotros debemos conservar con cuidado para poderlo transmitir a nuestros sucesores.



*Pedro Moleón*

## *El Prado: una biografía constructiva*

El edificio del Museo del Prado es hoy, tal como se presenta al visitante, lo que solemos llamar una obra colectiva, sobre la que es posible documentar, en operaciones de desigual trascendencia, la actividad constructora de más de veinte arquitectos. Es sabido que el primero fue Juan de Villanueva; de hecho es Villanueva su arquitecto por antonomasia a pesar de que el Museo que proyectó estaba destinado a ser parte de un gran palacio de las Artes y las Ciencias y a pesar de que no llegó a concluirlo. Cabría decir también que, siendo el edificio actual obra de muchos, su arquitectura es obra exclusiva de Juan de Villanueva; es decir, la idea que domina la totalidad y suscita nuestra emoción le pertenece en exclusiva como autor. Preguntar dónde está depositada esa idea-fuerza y en qué momentos se hace reconocible en el Museo del Prado es tanto como preguntar por toda la biografía constructiva del edificio; es tanto como preguntar cuál fue el Museo que inicialmente concibió Villanueva para, con esto sabido, interpretar el alcance de las reformas y ampliaciones que ha sufrido el edificio a lo largo de sus más de doscientos años de vida.

Villanueva describía en 1796 su obra en un documento manuscrito, exponiendo cuatro ideas fundamentales como explicación de su proyecto. A ellas ceñiremos el análisis de lo originalmente realizado bajo su dirección, entre 1785 y 1808.

Primero: museo y galería forman una unidad, se identifican –ideal y estructuralmente– en una correspondencia tipológica recíproca. Segundo: co-



mo condición del lugar que es a la vez motivo de soluciones para el proyecto, la topografía del terreno adquiere una gran trascendencia en el esquema de funcionamiento interno del edificio al permitir que existan entradas diferentes en diferentes orientaciones y niveles de acceso, según se altera o se mantiene la cota original. Tercero: el edificio queda concebido como dos estratos autónomos –Museo y Escuela de Botánica y Química–, con sus entradas respectivas situadas en los testeros perpendiculares al Paseo del Prado y en dos niveles distintos de orientaciones opuestas –Norte y Sur–, con sus respectivos programas de salas desarrollándose en profundidad, paralelamente al Paseo. Cuarto: la frontalidad hacia el Paseo del Prado de esa dilatada fachada lateral de dos plantas bajas, una sobre otra, queda garantizada por el engrace central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos,



que se presenta con un efecto virtual dominante sobre la composición general. Estos apartados continúan marcando el edificio actual y su presencia o ausencia siguen siendo reconocibles.

En proyectar y materializar su concepción del Museo del Prado estuvo empeñado el arquitecto desde los primeros meses de 1785. En marzo de 1808, cuando se produce la entrada en la Corte de la caballería francesa, la obra estaba próxima a su conclusión. En este estado, inacabado después de veintitrés años en obras, el edificio tiene que soportar la ocupación militar de su recinto, cuyos efectos resultan devastadores. Tras su saneamiento a partir de 1814, por el discípulo de Villanueva Antonio López Aguado, el Museo se abre al público el 19 de noviembre de 1819. Tiene entonces almacenados 1.531 cuadros, de los que se expone tan sólo una quinta parte en las tres primeras salas habilitadas, los dos salones que flanquean la rotonda del cuerpo norte y la antesala de acceso a la gran galería.

Tras el fallecimiento de Aguado en 1831 le suceden como arquitectos directores de la obra su hijo Martín entre 1835-38 y Custodio Moreno entre 1838-44. Pero las auténticas reformas a lo proyectado por Villanueva van a entrar finalmente en el Museo de la mano de Narciso Pascual y Colomer. Hasta 1847 no surgirá la iniciativa de concluir el inacabado salón absidial, en el centro del edificio. Otra iniciativa importante de estos momentos se produce en la galería principal, mientras se acaba y acondiciona el salón ovalado.

Francisco Jareño será quien ofrezca una solución al problema planteado por la nueva topografía circundante: sobre el sitio ocupado en su día por el palacio del Buen Retiro y las huertas del convento de San Jerónimo, se crean zonas verdes que se quiere adaptar a los accesos al Museo. Jareño proyecta en 1879 la nueva escalera de la fachada norte, que era totalmente necesaria una vez realizados por el Ayuntamiento los desmontes para la apertura

de calles del nuevo Barrio del Retiro. Vendrían más tarde las sucesivas ampliaciones. La primera, a cargo de Fernando Arbós, oculta para siempre la fachada oriental de Villanueva y ahoga definitivamente los tramos rectos del cuerpo absidial —al norte y al sur—. Y además obliga a las posteriores ampliaciones a situarse inevitablemente a cada lado de la primera, llegándose así a la problemática situación actual de tener cuatro crujías, contando la de la gran galería, paralelas y contiguas, con sus posibles recorridos interponiéndose y entrecortándose, sin un itinerario para la visita claro, reconocible e intencionalmente dirigido como lo estuvo en el origen del Museo.

Vendrán otras reformas, las de Pedro Muguruza, su hermano José María Muguruza. Pero serán otros arquitectos, Fernando Chueca Goitia y Manuel Lorente Junquera, quienes proyecten la nueva ampliación que el Museo necesita para la exposición de sus fondos. Otras intervenciones posteriores se deben a Jaime Lafuente Niño, José María García de Paredes, Francisco Rodríguez de Partearroyo. La operación más reciente y de mayor trascendencia para el Museo se produjo con el proyecto de los arquitectos Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga, ganador del concurso de 1995. Lo más significativo de este proyecto y, desde agosto de 1996, en vías de ejecución, es la interpretación que hace de las tres crujías paralelas que amplían el edificio original. Las tres quedan asumidas por los autores como un todo unitario que, a pesar del diferente momento de construcción de cada parte, puede recibir ahora un tratamiento global distinto del que corresponde al perímetro del Museo original de Villanueva. Así entendido el problema, los nuevos lucernarios del cuerpo de las ampliaciones se ordenan perpendicularmente a la gran galería, seriados en una secuencia de cinco a cada lado del ábside y ajustados sobre las crujías de Arbós y Chueca-Lorente: diez lucernarios en total que recibirán luz siempre del Norte.



*Fernando Checa*

## *El futuro de las colecciones del Prado*

El nervio y el hilo conductor de cualquier Plan para el Prado ha de estar fundamentado en el *respeto a la historia* y en la comprensión del pasado y orígenes de la colección. Otro punto capital de cualquier programa de ordenación de las obras de arte es el alto valor estético y artístico de la colección. En este nuevo plan de ordenación del Museo del Prado se trata de hacer expresivas sus obras de arte como si se tratara de un espectáculo en el que se combinan arte e historia.

Junto a las colecciones, el segundo aspecto capital a tener en cuenta son los *edificios* y el *entorno urbanístico* en el que se despliegan los primeros. El *respeto al entorno* es uno de los puntos rectores de este plan. Por ello, además de los dos edificios —el llamado «Edificio Villanueva» y el Casón del Buen Retiro— que ya forman parte del conjunto museístico, se propone la incorporación del ala norte del antiguo Palacio del Buen Retiro, sede actualmente del Museo del Ejército, así como solicitar la utilización del solar que circunda el claustro de los Jerónimos. Así, pues, tenemos como *áreas fundamentalmente expositivas*: a) el edificio Villanueva, como sede histórica y fundamental del Museo del Prado. Uso: colección permanente; b) el solar del claustro de los Jerónimos, para la colección permanente, un museo de Arte del siglo XIX; c) el Casón del Palacio del Buen Retiro, para exposiciones temporales; y d) el ala Norte del Palacio del Buen Retiro. Uso: colección permanente. Salón de reinos y pintura del siglo XVII ligada a los palacios reales. Y como *áreas fundamental-*



*mente de servicios*, el edificio de oficinas, actualmente sede de ALDEASA, y una comunicación subterránea, de nueva construcción, entre los edificios Villanueva, claustro de los Jerónimos y ALDEASA. De esta manera el futuro del Museo del Prado se concibe como un conjunto de edificios inserto en un ambiente ajardinado, edificios que se relacionan entre sí y con la ciudad de muy diferentes maneras según las funciones que han de cumplir.

En cuanto a la colección, en ningún momento tenemos la intención de formar un museo enciclopédico, como el Metropolitano de Nueva York o el Louvre. El Museo del Prado es el museo del mundo que quizá sea más rico en *series completas de pinturas*, sobre todo lo que se refiere a obras de los siglos XVII y XVIII; series que comprenden algunos de los nombres capitales de la pintura universal como Velázquez, Rubens o Francisco de Goya.

Las líneas básicas del actual Plan son, pues, las siguientes: a) El Museo del Prado, como producto de las colecciones históricas de los monarcas de la casa de Habsburgo y de la de Borbón, ha de expresar tanto el gusto artístico de las mismas, como la imagen de la historia de España que de éstas se desprende; b) ha de expresar de la manera más completa posible la historia de la pintura española desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX; y c) como producto de la incorporación a sus colecciones de los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno y otros, ha de exponer también lo mejor de las colecciones del mismo, constituyendo una sección de arte del siglo XIX.

En cuanto a la ordenación de las colecciones, el actual Plan propone una sistematización y aprovechamiento lógico de los espacios disponibles en el edificio Villanueva. Es fundamental la disposición cronológica, que permita un recorrido lineal, fácilmente identificable por los visitantes. A su vez, las subdivisiones de este recorrido (escuelas nacionales, artistas individuales, salas temáticas) siempre equivalen a subdivisiones en el espacio o salas concretas). Es sabido que cualquier visitante que viene al Museo del Prado busca en primer lugar los grandes maestros de nuestra pintura (El Greco, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Murillo, Goya). De ahí que una de las prioridades del plan de distribución de las colecciones sea facilitar de la forma más ordenada la contemplación de la escuela de pintura española. Pero proponemos también una *visión contextualizada* de la escuela, una comprensión de esos maestros en el contexto de sus contemporáneos españoles y en el contexto europeo.

Veamos la distribución por plantas: En las salas de la planta baja se prevé disponer las colecciones de obras más antiguas del Museo llegando hasta 1600. Y salas de escultura clásica y de la Edad Moderna. En el nuevo plan, la *pintura española* de los siglos XV y XVI varía sustancialmente su actual ubicación, por abandonar la galería

central de la planta baja. Se quiere que la pintura española, especialmente las del siglo XVI, quede expuesta entre la italiana y la flamenca. El Plan trata de remediar el actual desfase que afecta al desigual tratamiento de la *pintura italiana del Renacimiento*. Ésta se pasa de la planta principal a la baja, donde colgará junto a otras escuelas contemporáneas. Y, además, a ella se dedica la Galería Central (salas 49 y 75), para que sea así depositaria de algunas de las piezas maestras del Museo, lo que no se da en la actualidad.

Con relación a la pintura española en la galería central, se juzga lo más conveniente ocupar ese espacio con obras de los más importantes artistas de la escuela española del siglo XVII: Ribera, Zurbarán, Alonso Cano, Murillo y, en la zona central, Velázquez. La pintura flamenca y holandesa del siglo XVII será acogida por las salas que actualmente ocupa la escuela veneciana del siglo XVI y El Greco.

La ubicación de la pintura de Francisco de Goya (salas 19 a 23, 32, 39, 34 a 38 y nuevas salas de la planta tercera sur) es uno de los puntos más discutibles de la actual disposición de las colecciones del Museo del Prado. Se respeta en el Plan el mantener a Goya en el edificio Villanueva, así como la actual ubicación de *La Familia de Carlos IV*, aunque plantee algunos problemas en lo que se refiere a la sucesión cronológica de la obra de Goya. En la tercera planta Norte, la nueva y espectacular sala de planta circular en forma de anillo se dedicará a sala de exposición de dibujos y obras sobre papel, pudiendo acoger tanto las colecciones del Museo como exposiciones temporales de este género de obras de arte.

La ampliación con el ala Norte del Palacio del Buen Retiro, Salón de Reinos, postula otra manera de presentar las obras. Si hasta ahora los cuadros se han venido exponiendo agrupados según un criterio historiográfico, ahora se invita a proponer alternativas de exposición que tengan en cuenta el contexto preciso en el que fueron creados. □

