Biografía constructiva del Museo del Prado *

Pedro Moleón Gavilanes

El edificio del Museo del Prado es hoy, tal como se presenta al visitante, lo que solemos llamar una obra colectiva, una obra 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.

Hace pocos meses y desde las páginas de esta revista (Arquitectura, núm.304, pp.113-117), yo mismo comentaba la reciente edición facsímil por parte del COAM de un importante documento manuscrito con el que Villanueva describía en 1796 su obra. En ese texto expone cuatro ideas fundamentales como explicación de su proyecto y a ellas vamos a ceñir el análisis de lo originalmente realizado bajo su dirección, entre 1785-1808: Primero: museo y galería forman una unidad, se identifican –ideal y estructuralmente– en una correspondencia tipológica recíproca. Segundo: como 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 engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos, que se presenta con un efecto virtual dominante sobre la composición general. Vamos a desarrollar brevemente cada uno de estos apartados para entender cuánto continuan marcando el edificio actual, cuánto su presencia o su ausencia siguen siendo reconocibles.

Con respecto al primer punto, la unidad museo-galería –que llega a dominar la imagen de todo el edificio al que su arquitecto llama Museo con una expresiva sinécdoque– está planteada por Villanueva para la planta a la que se accedía mediante una rampa curva, hoy lamentablemente desaparecida, a través del pórtico jónico de la fachada norte del edificio. Desde este pórtico entramos a la rotonda jónica que actúa como zaguán principal de su planta y sirve de acceso al segundo zaguán, previo a la gran galería. Tras este ámbito se produce la entrada a la galería-museo –iluminada originalmente no a través de los cuatro grandes lucernarios actuales, sino desde los altos huecos laterales abiertos en su bóveda de cañón–, que se puede recorrer en toda su longitud hasta llegar a la rotonda que cierra el itinerario y la composición; dicha rotonda nos devuelve a una dirección paralela a la del recorrido ya hecho, pero en sentido contrario, hasta la puerta norte, ahora de salida. Vemos así que todo el espacio de uso público en la planta de la gran galería es puro recorrido, circulación de ida y vuelta en un circuito controlado y cerrado sobre sí mismo, a la manera de un fondo de saco, entre las dos rotondas que lo limitan. Galería y museo forman así aquella unidad conceptual que asimila el uso a la forma, la función a la representación, y que no sólo afecta a la disposición espacial interior, sino que se traslada a la fachada oeste, hacia el Paseo del Prado, con la disposición de la columnata jónica que acompaña lateralmente el desarrollo lineal de la larga sala.

Con respecto al segundo punto –la topografía del terreno como condición y motivo ordenador–, comprobamos que el lugar elegido para el edificio contiene en sí mismo el germen de las decisiones de proyecto cuando Villanueva decide, en sus palabras, "sacar partido" del crecido desnivel existente. En efecto, el edificio tiene que asentarse sobre un terreno en pendiente con doble caida –más fuerte hacia el Paseo del Prado y más suave hacia el Jardín Botánico–, con su vértice más alto en el extremo noreste. Ahora bien, la pendiente natural del terreno no se utiliza como plano de apoyo. Villanueva desmontará esa pendiente creando un bancal en ángulo para colocar el edificio sobre el plano horizontal excavado. La suave caida que se mantiene para el apoyo de la construcción se absorbe mediante un zócalo general de granito y una lonja, que no llegó a realizarse, ceñida a la alineación de los pabellones laterales, delante de la fachada oeste, que actuaría como estilóbato del pórtico dórico central; a ella estaba confiada la limpieza del encuentro entre la pendiente natural del terreno y el frente más dilatado del edificio. Esta misma pendiente natural permite iluminar con cinco huecos los únicos sótanos originales de Villanueva, en la crujía del cuerpo sur que mira hacia el Paseo del Prado y hacia el Botánico.

Con respecto al tercer punto –el edificio concebido como dos estratos autónomos–, se explica de la siguiente forma. Si en el nivel superior de la rampa curva hemos visto que se encuentra la galería-museo, con acceso de entrada y salida desde la fachada norte, el estrato inferior alojaría las escuelas de Botánica y Química, y tendría su acceso bien diferenciado en la fachada sur; desde ella se llega a un zaguán que permite adentrarse en el edificio a través de los corredores que se desarrollaban a lo largo de las arquerías de levante (demolida) y poniente, y liberaban entre ellos dos amplias salas rectangulares. La circulación de esta planta bordeaba estas dos grandes estancias como si se tratase de patios cubiertos, y permitía llegar hasta la rotonda-cripta del extremo norte, que se encargaría de devolvernos nuevamente hacia la entrada en un sentido paralelo y de sentido contrario al ya realizado.

Así explicado, el edificio creado por Villanueva no es, como

pudiera parecer, una larga fachada principal dilatada paralelamente al Paseo y con poca profundidad, sino exactamente lo contrario: lo que se presenta hacia el Prado es la fachada lateral de cada uno de los estratos que componen la totalidad ya que sus frentes principales, aquellos que contienen sus accesos, son fachadas de menor tamaño que dan paso a dos edificios profundos mediante entradas en orientaciones opuestas, edificios con una premeditada autonomía de uso y situados en dos cotas distintas con respecto a la rasante del Paseo. Así entendemos también la ausencia de una gran escalera interior, que realmente no existe en el propósito de Villanueva porque en rigor no es necesaria. La conexión entre niveles, sin embargo, es posible y cómoda; puede hacerse de hecho a través de tres anchas escaleras ocultas y de otras menores, pero no son nunca escaleras de aparato. La mejor forma de conectar las dos plantas del Museo era aquella rampa curva hoy desaparecida, que sustituía a la gran escalera interior como el más sencillo recurso de conexión entre el nivel bajo del Paseo y el de la galería; la rampa ofrecía una continuidad natural entre las dos diferentes cotas del terreno sin perturbar el interior de las Escuelas de Botánica y Química con la presencia de una gran escalera que condicionara la distribución de sus ámbitos e impusiera una servidumbre de uso ajena a su clara disposición. Pero, sobre todo, la rampa era el medio para convertir la galería-museo del edificio en un paseo alternativo al del Prado, un paseo que se bifurcaba en el plano de arranque de ésta, desarrollándose a cubierto entre dos rotondas como límites del recorrido interior. El Museo como paseo arquitectónico paralelo al paseo cortés era una realidad que la rampa se encargaba de abrir y relacionar con la ciudad.

Con respecto al cuarto punto, la frontalidad hacia el Paseo del Prado está basada en el entendimiento del gran edificio como tres edificios distintos e independientes, de acuerdo con su programa y su potencialidad de uso: el edificio jónico de la galería-museo en el nivel de la subida a San Jerónimo, el edificio murario que se desarrolla frente al Jardín Botánico y a su mismo nivel –ambos prolóngandose en profundidad paralelamente al Paseo del Prado, hacia el que presentan sus frentes laterales– y, tercero, el edificio del pórtico dórico, también, como los anteriores, de escaso frente y mayor profundidad, engarzado en el centro de la fachada mayor como un eslabón transversal en mitad de una cadena de cinco, con sus columnas presidiendo, y frontalizando por ello, la totalidad de la composición hacia el Prado, y destinado al salón de actos y conferencias del gran palacio de las ciencias que componen los tres edificios juntos.

Resumido en los cuatro apartados anteriores, quedaría explicado lo principal de la concepción del Museo de Villanueva. En proyectarlo y materializarlo 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 mostraba concluidas sus tres fachadas principales, los interiores de sus dos plantas habían quedado abovedados y con las cubiertas revestidas de plomo y pizarra, y la fachada posterior estaba concluida en sus paramentos hasta la cornisa general, que recorría todo el edificio excepto el salón absidial, del que se había construido su perímetro hasta el nivel de la segunda imposta, quedando vacío y sin cerrar ni cubrir el interior, con la cimentación de las columnas realizada y al menos trece basas corintias labradas. En este estado próximo a su conclusión, pero inacabado después de veintitrés años en obras, el edificio tiene que soportar la ocupación militar de su recinto y, como cabía esperar, el epílogo de la obra lo pone el ejército intruso ya que sus efectos resultan devastadores. En 1826, la conocida "Descripción del Real Museo" de Antonio López Aguado, el arquitecto y discípulo de Villanueva que recibirá de Fernando VII el encargo de consolidar y recomponer el edificio, es bastante elocuente: "Su capacidad y situación local, convenientes al enemigo para objetos bien distintos del de su instituto, e incompatibles con la conservación de sus bellezas, ocasionaron multitud de deterioros en su fábrica, concluyendo por la extracción de todo su emplomado. Descubierto y abandonado á la inclemencia durante los años de la dominación francesa, reconcentráronse en sus bóvedas todas las lluvias, arruinaron la mayor parte de ellas en todas sus alturas, y prepararon igual suerte a las restantes".

A partir de 1814 y con una ajustada asignación semanal, Aguado comienza a sanear y consolidar el edificio sin que exista todavía un destino declarado para él. Se hace simplemente para detener su ruina porque se está, en palabras de la época, ante "una obra pública de necesidad, utilidad y ornato" que enorgullece a la nación. Y Aguado inicia esa consolidación demoliendo las bóvedas y los muros recalados de agua, cerrando y cubriendo la obra provisionalmente con armaduras de madera, ladrillos y tejas de derribo, todo con el fin principal de evitar un deterioro aún mayor que el ya producido, sin otro propósito claramente preconcebido. En este punto de indefinición en cuanto a su futuro destino se mantienen las obras del Museo hasta que, en el conocido artículo que se inserta en la Gaceta de Madrid del 3 de marzo de 1818, los reyes declaran públicamente "tomar bajo su peculiar cuidado la conclusión de tan importante establecimiento (...) disponiendo que se concluya con preferencia la parte destinada a Galería de las Nobles Artes con la mira, según benignamente ha insinuado S.M., de colocar en ella, para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público, muchas de las preciosas pinturas que adornan sus Palacios Reales".

Cuando el Museo se abre al público, sin la menor solemnidad, el 19 de noviembre de 1819, hay almacenados en él 1.531 cuadros, de los que se expone tan solo 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. Las dos primeras eran las menos dañadas en sus bóvedas, que se mantuvieron íntegras gracias a la protección de los áticos. La bóveda vaída de la pieza cuadrada que sirve de antesala de la galería tuvo que ser demolida por Aguado y sustituida por otra, no ya de fábrica, sino encamonada. Los riñones de la que construyó Villanueva, mucho más alta que la actual y con su arranque de triple rosca de ladrillo, pueden verse aún en el espacio bajo cubierta del volumen que Aguado sobreelevó apoyándose en los muros del pabellón original, que estaba formado por cuatro hastiales y tenía cubierta de yelmo, una disposición creada así para iluminar a través de cuatro ventanas altas aquella antesala.

Comienza entonces propiamente la transformación del edificio del Museo para un uso que no es demasiado distinto del que había previsto Villanueva, al menos por lo que atañe al piso con acceso desde la subida al convento de San Jerónimo. En efecto, el espacio de la gran galería, por cuyo cuerpo de acceso se iniciaron las obras, sería el más idóneo para el nuevo destino propuesto y es, por tanto, su recomposición lo que va a acaparar la atención preferente de Antonio Aguado después de la apertura de las tres primeras salas del cuerpo norte. La galería-museo, que había quedado abovedada por Villanueva, fue la que recibió los peores efectos del agua al verse desprovista del plomo y la pizarra que la cubrían. Aguado tuvo que demoler en su totalidad aquellas bóvedas recaladas y descompuestas por la humedad, y se vio obligado a reconstruirlas sin la solidez original, fingiendo con encamonados y escayola la misma forma y adorno de las primitivas. En 1826, los dos tramos del gran espacio lineal quedaban cerrados mediante una bóveda de cañón encamonada y ornamentada de casetones, en la que se abren entonces ocho lucernarios, cuatro por tramo, con la parte central articulada por una bóveda vaída, también encamonada y encasetonada, abierta en su centro por una claraboya circular. Las altas ventanas de los lunetos de la bóveda se taparon con cortinas, confiando a la luz cenital la iluminación de los cuadros. La rotonda final del recorrido se cubrió con una cúpula también fingida, encamonada y profusamente decorada.

Acabadas las obras de la gran galería, las iniciativas para la recomposición del edificio se concentran después en lo que queda de la planta principal. En 1828 queda acondicionada la Sala de Descanso para los reyes en la pieza que se asoma al Botánico desde el balcón del pórtico corintio, cerrada por Aguado mediante una bóveda encamonada a una altura que permitía la existencia de

un ático sobre ella, una espacialidad distinta de la proyectada originalmente por Villanueva para esa misma sala, que prolongaba la dimensión vertical hasta la propia cubierta. La decoración de este ámbito y del retrete contiguo se realizará por el pintor Francisco Martínez en 1835; será modificada en 1867, cuando el friso pintado que circundaba la sala quedó oculto por las escocias que adaptan la dimensión de ésta a la del lienzo pintado por Vicente López que, procedente del Casino de la Reina, se instaló en el nuevo techo plafonado tal como hoy se mantiene.

Nuevas iniciativas con respecto al exterior del Museo atienden a detalles de acabados todavía pendientes. Además, continúa la obra del piso principal y este mismo año están ya habilitadas las dos salas largas del cuerpo sur, que se abren al público en 1830. Con ellas se ha completado finalmente la recomposición de toda la planta principal del edificio, la obra declarada preferente en 1818 para transformar el palacio del Paseo del Prado en Museo de Pintura.

Sin embargo las Nobles Artes a las que se destinó el edificio reclamaban también un lugar propio para la escultura. A ella se destinarán ciertas salas de la planta inferior del Museo, con acceso directo por la fachada sur, frente al Botánico. Vemos que la elección es consecuente con los dictados que la arquitectura de Villanueva sigue imponiendo como el mejor modo posible para el uso de su obra. El sentido de su creación fue comprendido por Aguado como una lógica fundacional implacable que necesariamente tenía que ser atendida, quedando el edificio nuevamente programado como dos estratos autónomos dedicados a la pintura y a la escultura, con sus entradas respectivas bien diferenciadas en orientaciones y niveles opuestos. Esta especialización de las dos plantas del Museo de Madrid tenía en ese momento plena actualidad en otra capital europea. Recordemos que así es como se ordenaba en dos alturas el Altes Museum de Berlín, proyectado y construido por K.F. Schinkel entre 1822-30. Igualmente, en el Museo del Paseo del Prado las salas de escultura que se habilitan desde 1827 ocuparán la salas que estaban pensadas en su origen para las Escuelas de Botánica y Química. La rotonda-laboratorio junto al patio y la sala rectangular de la escuela preparatoria del Museo Carolino son ahora las primera y segunda salas de escultura del Museo. La rotonda, a la que se abre entonces una nueva puerta -como hoy se mantiene- para dar paso directo a la sala rectangular, pudo ser visitada por Fernando VII ya en 1828, aunque no fue abierta al público hasta el 3 de abril de 1830. En este mismo año, el escultor Ramón Barbá realiza las dieciséis medallas circulares que decoran la fachada del Paseo del Prado, representando a artistas ilustres según la relación consultada al erudito Ceán-Bermúdez en 1828. Barbá produce también entonces el bajorrelieve del ático del pórtico dórico, que no se montará en su lugar hasta nueve años después, entre marzo y julio de 1842.

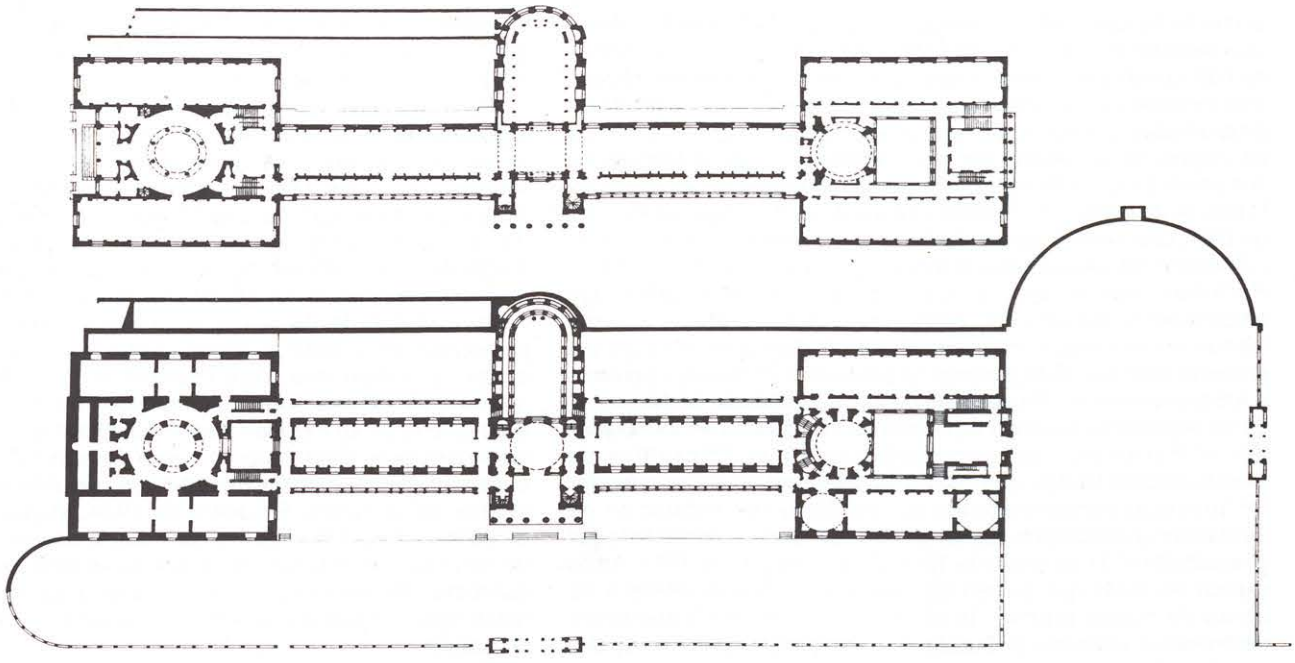
Tras el fallecimiento de Antonio Aguado en 1831 le suceden como arquitectos directores de la obra su hijo Martín entre 1835-38 y Custodio Moreno entre 1838-44. Pero las auténticas reformas a lo proyectado por Villanueva van a entrar finalmente en el Museo de la mano de Narciso Pascual y Colomer, nuevo arquitecto real por jubilación de Moreno. Hasta 1847 no va a surgir la iniciativa de acometer la única obra de alguna envergadura que aún era posible en el edificio, esto es, la conclusión del inacabado salón absidial, en el centro del edificio. El proceso constructivo de esta obra se puede seguir con detalle entre 1847 y 1849: los trabajos se inician bajo la dirección de Colomer reformando interiormente el perímetro murario ya construido; se tapian también entonces los huecos de fachada existentes y se labra una nueva cornisa exterior de granito, que hoy subsiste, al nivel de la antigua segunda imposta. En octubre de 1848 se estaban preparando ya las armaduras de madera para la cubierta y los camones para la bóveda. A primeros de 1849 se comienza a cubrir de plomo y pizarra las partes acabadas mientras sigue la labra y asentado de la cornisa, y el trabajo de los carpinteros en armaduras y camones. En julio se estaban colocando los cristales del tragaluz ovalado de la cubierta; y en agosto se dan por concluidos estos trabajos, incluso el enyesado y blanqueo de paramentos y el acabado de la cornisa interior. Comienza entonces la construcción de la tribuna-galería al nivel del Museo de Pintura, soportada por un anillo ovalado de veinte columnas de fundición encapiteladas por un orden corintio, y tuvo que hacerse con rapidez porque en diciembre ya se estaba preparando el entarimado del piso.

Las obras continúan hasta 1852, fecha en la que se dan por concluidas, ya que en noviembre de este año se liquidan las cuentas del acabado de la barandilla de hierro de la nueva sala en la que se proyecta mostrar las obras de pintura y escultura que se consideran de mayor calidad, al modo del contemporáneo Salon Carré del Louvre. La otra iniciativa de importancia de estos momentos se va a producir en la galería principal, mientras se acaba y acondiciona el salón ovalado. El 14 de enero de 1852, Pascual y Colomer presupuesta la obra del rasgado de los lucernarios de la gran galería, haciendo dos de los cuatro existentes en cada tramo, una obra que se inicia en verano y concluirá casi un año más tarde. Se cierran así las principales obras protagonizadas por el arquitecto isabelino para el Museo.

Otras iniciativas posteriores, ajenas a la institución, van a influir muy directamente sobre el edificio. En efecto, sobre el sitio ocupado en su día por el palacio del Buen Retiro y las huertas del convento de San Jerónimo, segregado del resto del Parque actual por el trazado de la calle de Granada, hoy de Alfonso XII, Carlos María de Castro realizó en 1866 una propuesta de parcelación de la propiedad en diecinueve manzanas edificables. A pesar de su aprobación por Real Orden en 1867 y de que en 1871 comenzaron los derribos y los desmontes para la preparación del terreno, el anteproyecto de Castro no llegó a realizarse. A él se opusieron con firmeza las voces de Fernández de los Ríos y de los arquitectos del Ayuntamiento de Madrid, que abogaban por la creación de un nuevo ajardinamiento conforme al proyecto redactado a instancias municipales por Agustín Felipe Peró en 1875. El Ministerio de Hacienda, encargado a la sazón de administrar los terrenos de la Corona, decidió en 1877 la realización de un nuevo barrio residencial, manteniendo la iglesia de los Jerónimos y su claustro, el Casón y el Salón de Reinos –reformados y ampliados ambos, a partir de estas fechas, para los nuevos usos de Museo de Reproducciones Artísticas y Museo de Artillería, respectivamente–. Hacienda cedía al Ayuntamiento de Madrid en aquel mismo año la difícil y angosta manzana XIX del nuevo barrio, en la trasera del edificio de Villanueva, con la condición de que su forma irregular y sus fuertes pendientes fueran destinadas a zonas verdes que adaptaran su trazado a los nuevos accesos que a partir de entonces habría que plantease para el Museo.

El encargado de ofrecer una solución para el edificio como respuesta al problema planteado por la nueva topografía circundante será Francisco Jareño y Alarcón. Su primera intervención de importancia como arquitecto del Ministerio de Fomento, organismo entonces competente en la conservación del Museo, va a tener lugar cuando proyecta en 1879 la nueva escalera de la fachada norte, absolutamente necesaria una vez realizados por el Ayuntamiento los desmontes para la apertura de calles de nuevo Barrio del Retiro, desmontes que dejaron el pórtico jónico elevado a 6,70 metros sobre la nueva rasante del terreno. La ejecución se dio por concluida el 25 de noviembre de 1881, fecha en la que el arquitecto firma la liquidación de la obra. El Ayuntamiento, por su parte, inicia el arreglo de la plaza resultante, que finaliza el 30 de septiembre de 1882, el mismo año en el que, en enero, Jerónimo Suñol había presentado su proyecto de grupo escultórico, representando a las tres nobles artes, para situarlo sobre el pórtico jónico de la fachada norte, decoración con la cual quedaría completada la obra tras su colocación en mayo de 1885.

La escalera de Jareño -de seis tramos que, acompañados por una balaustrada de piedra, están dispuestos en forma de cruz con cuatro mesetas resolvía el cambio de nivel provocado por el vaciado del terreno y tenía la virtud de actuar en parte al modo de la rampa de Villanueva, dando acceso directo a la entrada norte. Tras esta intervención de Jareño nadie podría seguir explicando el edificio de Villanueva como lo hizo Chueca, como "dos plantas



Plantas del Museo proyectado por Juan de Villanueva (dibujo del autor)

bajas", cuando en esa idea estaba depositada una de las más importantes intenciones y uno de los más interesantes hallazgos del proyecto de Villanueva. Para nosotros, no obstante, la escalera de Jareño tiene la virtud de preparar las condiciones para que la fachada oriental del Museo, que no había sido pensada originalmente para quedar a la vista como otra fachada pública del edificio, pueda sin embargo aflorar liberada de adherencias que la ocultaban y empequeñecían.

Consecuencia del vaciado del terreno había sido la desaparición de la rampa curva construida por Villanueva y lo era, igualmente, el derribo de la casa de los celadores, el derribo del muro de contención entre el Museo y la antigua huerta jerónima, el desmonte de la rampa de bajada al patio trasero y el desmonte también de los terrenos que estaban a la espalda del edificio. Una vez realizado lo anterior, era obligado para Jareño recomponer su fachada oriental. La parte menos problemática era la que afectaba al cuerpo norte, cuya cimentación había que recalzar y había que revestir sus paramentos con un chapado de granito tras abrir cinco huecos, antes inexistentes, iguales en todos sus detalles a los simétricos del cuerpo sur, según el proyecto y su reforma, que Jareño redacta entre 1883-84. Estas obras se adjudican en noviembre de 1884 y se dan por concluidas en julio de 1885, con lo que se cierra una de las primeras operaciones previstas.

Para el cuerpo absidial, Jareño propone en octubre de 1883 la sustitución de la tribuna-galería de Pascual y Colomer por un forjado completo de estructura metálica, creando definitivamente dos plantas distintas en el cuerpo absidial, y formula la idea fundamental de enlazar la cornisa de este cuerpo central con la general del edificio, cubriéndolo con nuevas armadura y lucerna metálicas tras levantar el armazón de madera de la cubierta existente y la cubierta misma y tras desmontar el piso, la barandilla de hierro de la tribuna y las veinte columnas portantes de fundición, todo de la época de Pascual y Colomer.

Jareño tuvo que revisar el asunto del interior del cuerpo absidial al serle requerida por la Junta de Obras del Museo una solución para alojar en su planta baja nuevamente una sala de escultura, la futura Sala Griega, pero de forma que las piezas estuvieran iluminadas por un solo frente de ventanas. El 2 de junio de 1885, el arquitecto presenta su nuevo proyecto, que añade a la idea anterior de un forjado completo como techo de la planta baja la existencia de un pórtico de nueve soportes de hierro, en el sentido longitudinal de la sala, para alojar entre ellos un tabique separador de madera y apoyar en su viga principal las viguetas del forjado. Tras el informe favorable de la Academia de San Fernando, en junio de 1886, el proyecto de Jareño es aprobado por la Dirección General de Instrucción Pública y, tras numerosas incidencias, la operación completa de reforma interior del cuerpo absidial es dada por concluida en el mes de julio de 1892.

Francisco Jareño ha sido el arquitecto peor tratado por la fortuna tras sus intervenciones en el Museo. Casi todo lo que hizo o se ha perdido o se ha transformado hasta hacerse irreconocible. Y, sin embargo, después de Villanueva sería el que más habría marcado la fisonomía exterior del edificio con sus realizaciones, si éstas hubieran perdurado. Hoy no queda nada de su escalera y de la apariencia que tuvo la nueva fachada oriental del Museo, la que lo convertía en un edificio exento; no podemos tener ahora más que una imagen fragmentaria ya que otras adherencias, distintas de las originales, se han acumulado sobre ella.

Si recapitulamos sobre lo visto hasta ahora, podríamos decir que, a grandes rasgos, todas las operaciones reseñadas se ciñen rigurosamente al perímetro construido por Villanueva. Será el arquitecto del Ministerio de Fomento Fernando Arbós y Tremanti, que sucede a Jareño como director de las obras desde el 12 de enero de 1893, el que salga de ese perímetro con una ampliación específicamente dedicada a salas de exposiciones y en contacto con la obra original, condicionando con su trazado las ampliaciones posteriores.

En diciembre de 1896, Arbós recibe la aprobación a su proyecto de sustitución de la armadura de madera de las cubiertas por otra de hierro, un proyecto que se programa en seis fases que deberían realizarse entre 1897 y 1904, aunque sólo se inicia entonces la ejecución de la primera fase –que afecta al cuerpo norte del Museo, con la reforma y ampliación de su escalera de acceso a la planta de áticos– y la segunda fase, sobre el cuerpo sur, a partir de 1901. La celebración del tercer centenario del nacimiento de Velázquez en 1899 será motivo para una reforma en la Sala de la reina Isabel, que se dedicará íntegramente al pintor, consistente en la colocación de una pantalla opaca bajo el gran lucernario construido por Jareño. Junto a este salón absidial y con acceso desde él, construirá Arbós en 1902 una pequeña sala para exponer Las Meninas, una obra de la que no se conservan planos y que fue derribada trece años después.

Con estos antecedentes, que nos hablan de una necesidad de

aumentar la capacidad de exposición del edificio, Fernando Arbós va a redactar en marzo de 1911 dos anteproyectos, cuyos planos no se han conservado, para la ampliación de los locales del Museo, una iniciativa que se prefiere a la de continuar con las cuatro fases programadas, y todavía sin ejecutar, de sustitución de la armadura de madera de la cubierta por otra metálica. Los dos anteproyectos son presentados al Ministerio entonces competente en las obras del Prado, el de Instrucción Pública y Bellas Artes, para que se elija uno de ellos, que sería el desarrollado a nivel de proyecto de ejecución. La decisión se retrasa hasta el 9 de junio de 1913, fecha en la que el Patronato del Museo, al que se habían remitido los dos anteproyectos, aprueba por unanimidad el menos costoso, pero con ciertas variaciones e instando a que se realice el encargo del proyecto definitivo. Este encargo se produce el 21 de junio siguiente y Arbós presenta su "Proyecto de obras de ampliación del Museo" el 30 de septiembre teniendo en cuenta las observaciones formuladas por el Patronato, que hizo suyas la Junta Consultiva de Construcciones Civiles, que informó el anteproyecto posteriormente. Un proyecto complementario de las obras de instalación de calefacción y decoración interior de la ampliación es presentado por el arquitecto el 31 de enero de 1914. En su proyecto de 1913, Arbós explica las obras que se han de realizar en lo que se refiere a las obras de nueva planta, "la construcción de dos pabellones destinados a viviendas de subalternos, compuesto cada uno de dos pisos" y situados en los chaflanes norte y sur de la parte posterior, que se liberan de la verja existente; y, lo más importante, "la construcción de dos galerías nuevas, proyectadas cada una entre la sala llamada de Velázquez y los actuales pabellones norte y sur, construyendo a la vez, a derecha e izquierda de la referida sala, otras dos salitas adosadas a la misma, que comunicarán con la nueva galería y con la actual situada en el eje longitudinal del edificio. Estas galerías de exposición, así como las salitas, constarán de dos pisos". El plazo de ejecución de todas estas obras se fija en siete años y medio. El proyecto de ampliación es aprobado por Real Decreto de 4 de noviembre de 1914; y en pleno proceso constructivo se produce el fallecimiento de Arbós un 18 de diciembre de 1916. En enero de 1917 viene a sustituirle en la dirección de las obras de conservación, reparación y ampliación del Museo el arquitecto Amós Salvador Carreras, que continúa la ejecución del proyecto de su antecesor hasta su conclusión y recepción provisional, formalizada en el acta que firma el 5 de julio de 1921, aunque hasta 1923 no se abrieron las nuevas salas al público.

La ampliación del Prado realizada por Arbós tiene que ser juzgada hoy desde dos diferentes enfoques. Por un lado en la relación que establece con el edificio al que amplía. Por otro lado –con la información privilegiada que nos da conocer la historia posterior del Museo– como condición para las ampliaciones posteriores, cuyos efectos Arbós no pudo calcular. La ampliación como tal es difícil de entender en los términos en que se plantea sobre una obra compositivamente cerrada como la de Villanueva y que era maestra en el estudio de las circulaciones y de lo que representan, hasta el punto de que éllas por sí mismas hacían patente el sentido de cada parte y de cada planta; circulaciones proyectadas originalmente según un único principio invariante que las programa con forma de fondos de saco. Pues bien, Arbós no parece tomar en cuenta este principio, del que probablemente tampoco es consciente, y crea con su ampliación un itinerario paralelo a la gran galería que desdobla la circulación y, en consecuencia, desordena por completo la claridad del esquema existente en las dos antiguas plantas bajas del edificio. Además, oculta para siempre la fachada oriental de Villanueva y ahoga definitivamente los tramos rectos del cuerpo absidial –al norte y al sur– entre los nuevos espacios de su ampliación, que sólo dejan libre la exedra central. Por si todo lo anterior fuera poco para una opinión desfavorable de la principal obra de Arbós, la condición que establece con su presencia 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.

Retomando de nuevo la secuencia de los hechos que veníamos siguiendo, el 30 de noviembre de 1922, Amós Salvador renuncia a la dirección de las obras de ampliación, reforma y decoración del Museo, y es nombrado para sustituirle el joven arquitecto Pedro Muguruza Otaño, que inicia sus trabajos en el Prado centrando sus iniciativas en continuar las obras de Arbós para sustituir los materiales combustibles de las cubiertas, aunque lo hace desde una óptica distinta: lo que Muguruza propone para la galería central es el aislamiento de la estructura de cubierta mediante una protección en sí misma incombustible y que aporta una mayor solidez al edificio; esa doble cualidad se conseguiría mediante la construcción de una bóveda de hormigón armado que recorriera la gran galería en su totalidad bajo el futuro armazón metálico, al que no se renuncia. Para hacer la nueva bóveda hubo que derribar la encamonada de Antonio Aguado que, sin embargo, sirvió como modelo de la nueva. En enero de 1924, Muguruza presenta su proyecto, explicando en la Memoria que la decoración de la bóveda de hormigón, a imitación de la que se derriba, se haría mediante casetones de escayola, y que los lucernarios se mantendrían de doble hoja, renovados sus perfiles y encuentros con la teja curva de la cubierta.

Otro asunto acaparaba también por entonces la atención de Muguruza, un asunto importante del que tenemos noticia porque el 2 de mayo de ese mismo año el arquitecto remite al Ministerio el proyecto para la terminación de una escalera de cuatro tramos emplazada junto a la Sala de Velázquez, en el espacio de una de las salitas de la ampliación de Arbós. Esta obra se concluyó en septiembre de 1925 y con ella queda dotado el edificio de una nueva escalera en su centro, equidistante geométricamente de las ya existentes desde tiempos de Villanueva en los extremos norte y sur; una nueva escalera necesaria desde todos los puntos de vista una vez que el Museo ha quedado dedicado en su totalidad a un único destino en el que la pintura ocupa prácticamente todas sus salas, es decir, una vez que se ha perdido aquella autonomía de uso y de representación para la que fue concebida cada una de sus plantas.

Volviendo al proyecto de la nueva bóveda de hormigón de la planta principal del Museo, éste se aprueba entre febrero y junio de 1926 en sus diferentes redacciones complementarias. La formulación final abarca también, con cierta novedades, los espacios de la antesala de la gran galería, que ve tabicados sus huecos altos y bajada la altura de su bóveda vaída, iluminada ahora cenitalmente; y la rotonda del final del recorrido –con una bóveda que, adaptada a la forma octogonal que modificaba el perímetro circular original, es también más baja que la proyectada y construida por Villanueva–. Una novedad de la intervención de Muguruza consiste en dotar al centro de la galería de un ámbito diferenciado, creado mediando dos arcos triunfales que descansan sobre columnas pareadas, columnas con retropilastras de un orden jónico que incorporan a su composición las basas corintias de mármol que quedaron sin utilizar por Villanueva en su salón absidial. Al margen de la licencia de Muguruza –capiteles jónicos sobre basas corintias–, anecdótica si se quiere en la fecha de 1927 en que se produce, su idea de un centro destacado significa un corte del desarrollo lineal del espacio, un corte que hasta este momento se había evitado cuidadosamente. Villanueva configuró un centro claro sin comprometer la limpia continuidad visual de la galería y lo hizo simplemente articulando el trazado de la bóveda de cañón corrido con un tramo intermedio cerrado mediante una bóveda vaída o a vela, como él dice a la manera italiana. Más tarde, Antonio López Aguado supo reproducir con madera y yeso idénticos trazados de bóvedas en esa misma galería sin romper la deliberada cotinuidad de su perspectiva o, como también él dice, "sin interrumpir sus principales líneas". Actualmente basta con confrontar la realidad de la reforma producida por Muguruza en el centro de la galería con fotografías de época, que muestran el estado anterior a su intervención, para comprobar que, desde un

punto de vista arquitectónico, es muy diferente el efecto producido en cada caso.

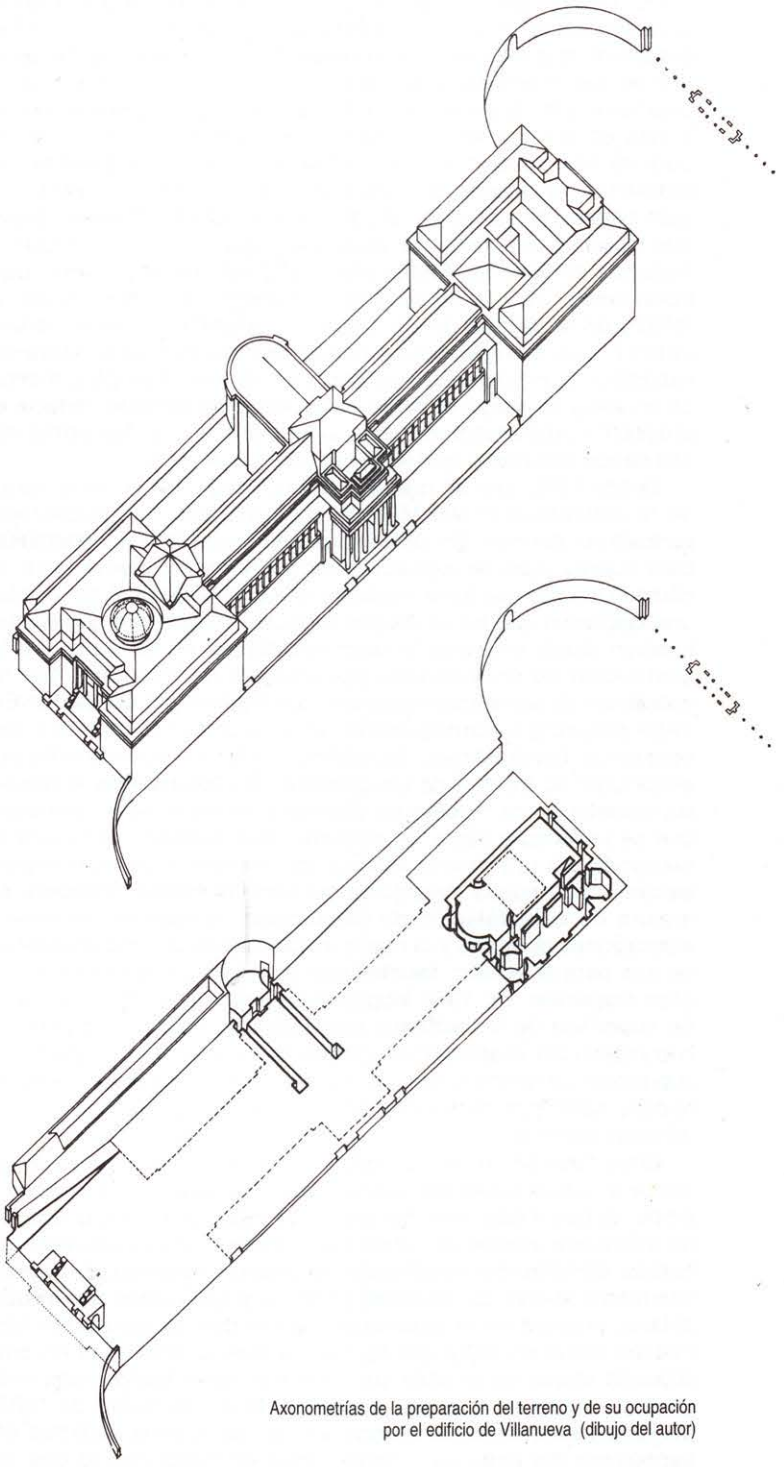
En relación con estas obras que afectan de un modo directo a la galería principal y a sus aledaños, entre 1927 y 1931 debió de realizarse el cierre acristalado de la columnata jónica hacia el Paseo del Prado, un cierre proyectado inicialmente por Villanueva y para el que había dejado previstos los pilares a la espalda de las columnas, pero que hasta estas fechas aún no había sido ejecutado. Muguruza lo verificó finalmente y en febrero de 1931 propone a la dirección del Museo la utilización de las galerías jónicas, acondicionándolas como lugar de descanso e información para los visitantes. Otras obras serán proyectadas y dirigidas por él durante el primer periodo de su actividad en el Museo, hasta la Guerra Civil. En octubre de 1928 realiza el recalce de la cimentación del cuerpo absidial y entre 1929-31 acondiciona el ático del cuerpo norte para exponer el legado Fernández Durán, al que se tiene un cómodo acceso por la nueva escalera proyectada y construida por él en 1928.

Poco más realiza Pedro Muguruza en el Prado antes del alzamiento militar del 18 de julio de 1936. El 30 de agosto siguiente, el Museo queda cerrado al público hasta el 7 de julio de 1939, fecha en la que reabre sus puertas. La intervención más importante de Pedro Muguruza en su segunda etapa al frente de las iniciativas constructoras se va a producir en una obra que el arquitecto plantea como una mera solución provisional y que consiste en demoler la escalera de Jareño para sustituirla por otra escalera exterior que dé acceso directo a la planta baja de la fachada norte e ilumine su rotonda central, entendida ahora como vestíbulo de un nuevo y cuarto acceso al edificio. En julio de 1943, Muguruza firma dos propuestas para la nueva escalera de la fachada norte, aunque hace explícito, al presentarlas, que su ejecución "no representa la renuncia de llegar algún día a realizar la gran obra de reforma exterior del Museo convirtiendo en gran plazoleta de acceso a nivel de la planta principal lo que ahora se halla en hondonada; contrariamente al proyecto inicial de Juan de Villanueva, que creó una fachada ordenada sin basamento alguno".

Es importante esta apostilla porque nos dice que el arquitecto es plenamente consciente de que la fachada norte de Villanueva –la originaria puerta del Museo–, no soportaba bien la alteración que supuso la escalera de Jareño ni va a soportar bien tampoco la suya; y lo es igualmente de que esa fachada estaba concebida con otras proporciones que él no renuncia a devolverle algún día. La construcción de la nueva escalera norte se aprobó en diciembre de 1943 y estaba concluida a principios de 1946, año en el que se celebraba el segundo centenario del nacimiento de Goya y en el que se instala frente a ella el monumento al pintor, obra de Mariano Benlliure.

El 3 de febrero de 1952 fallecía en Madrid el arquitecto Pedro Muguruza habiendo marcado de un modo definitivo con su actividad el funcionamiento y, sobre todo, la imagen interior y exterior del Museo. La fachada norte se muestra hoy, aunque sin el grupo escultórico central, tal como él la dejó, con el acceso a dos niveles. Los suelos, zócalos y embocaduras de puertas de mármoles oscuros característicos de muchas de las salas responden a lo que él realizó o a las pautas por él fijadas; la escalera central de Muguruza continúa siendo claramente la principal conexión entre plantas; las bóvedas de hormigón bajo cubierta siguen sus trazados y, finalmente, la perspectiva de la gran galería –quizá la vista que hace más reconocible el Prado al visitante y con la que se identifica su espacialidad más emblemática– responde en exclusiva a los propios conceptos del arquitecto en materia de decoro.

Difícilmente se podrían emular los logros de Pedro Muguruza en el edificio y después de él lo único posible sería dar continuidad a lo realizado sin contradecirlo. Continuar su labor sería la empresa a la que se va a consagrar como nuevo arquitecto conservador, y sucesor al frente de las obras del Museo, su hermano José María Muguruza Otaño. Sin embargo serán otros arquitectos, Fernando Chueca Goitia y Manuel Lorente Junquera, los que proyecten la nueva ampliación que el Museo necesita para la exposición de sus fondos. Su propuesta, de mayo de 1953, es aprobada el 27 de noviembre de 1954 para su ejecución en un plazo de diez meses, siendo José María Muguruza el director de las obras. El proyecto Chueca-Lorente para la segunda ampliación del Museo consiste en adosar otra crujía a la de Arbós y a cada lado de la Sala de Velázquez, pero con una longitud menor que la primera para no tocar el ábside y con una anchura condicionada por la alineación de la verja que limitaba el terreno propiedad del Museo.



Axonometrías de la preparación del terreno y de su ocupación por el edificio de Villanueva (dibujo del autor)

La mayor defensa del proyecto reside para sus autores en que no altera el edificio de Villanueva al no entrar en contacto con él. Y aunque es cierto que ese contacto no se produce físicamente, no

lo es menos que la arquitectura acaba produciendo un todo orgánico sobre el que cualquier adición supone una alteración estructural que impone con su presencia otra relación entre cada uno de sus miembros; una adición hace crecer siempre a todo el organismo y el mayor es otro distinto del que era. En consecuencia, y ésta es una opinión muy personal, la ampliación de Chueca-Lorente cae en el mismo error que la de Arbós y agudiza los problemas ya creados por ella al situarse de nuevo paralela a la gran galería, conduciendo así al visitante por otro itinerario lineal que triplica el del origen del Museo. Lo que sí es cierto es que la segunda ampliación estaba muy obligada por la primera, que nuevamente va a forzar también la decisión de cómo realizar la tercera en la década de los sesenta, completando así el dédalo interior. Las nuevas crujías tienen dos plantas para salas de exposición y un sótano. Su construcción se realiza en poco menos de un año y en marzo de 1956 el arquitecto conservador redacta el proyecto complementario para la terminación de las obras de ampliación realizadas, que se inauguran el 9 de junio.

Desde 1952, año en que José María Muguruza se hace cargo de la conservación del Museo, otros asuntos han acaparado también su atención. En julio de ese año proyectaba la habilitación para nuevas salas de exposición del sótano de Villanueva, dado el cómodo acceso que tenía mediante una ancha escalera de granito, una operación que no se da por concluida hasta 1968, y continúa también desde entonces la labor iniciada por su hermano con la sustitución de entarimados por solados de mármol y con la instalación de iluminación eléctrica, que faltaban por completar. En 1959 proyecta la continuación de la sustitución de todos los elementos combustibles del edificio, incluidas nuevamente las estructuras de madera de las cubiertas, los entarimados e incluso las estanterías de madera en oficinas y archivos –una operación que se prolongará hasta los primeros años setenta– y propone la ejecución de una nueva instalación completa de iluminación eléctrica, una nueva instalación del servicio contra incendios, la mejora de la instalación de calefacción, la renovación de las instalaciones de aseos y la nueva instalación de acondicionamiento de aire para el edificio, asuntos que ocuparan su actividad en los años siguientes. En 1962 Muguruza propone también el aumento de superficie de los sótanos existentes y concluye en 1964 el cubrimiento del deambulatorio circular que rodeaba el tambor de la cúpula de la rotonda jónica, un espacio que se destinaría a alojar nuevas salas para la exposición de dibujos y que nunca llegó a utilizarse como tal.

Entre 1964-68 se va a producir la tercera ampliación del Prado sobre el único suelo del que el Museo dispone todavía como propio: el que media entre las crujías de Arbós y la fachada oriental de Villanueva a modo de patios rectangulares, uno a cada lado del cuerpo absidial. Su habilitación se produce creando un forjado intermedio al nivel de la planta principal y excavando una planta sótano, primero en el patio norte –en el que se consiguen tres nuevas salas en cada planta, con la central doble– y, en una segunda etapa, en el patio sur –con tres salas bajas y una sala grande y única en la planta principal–. El 31 de marzo de 1967, Muguruza informa de la terminación de los nuevos espacios de exposición del patio sur, inaugurados en 1968, con lo que se completa la tercera operación ampliadora y la compactación de las cuatro crujías paralelas y contiguas que ensanchan el edificio.

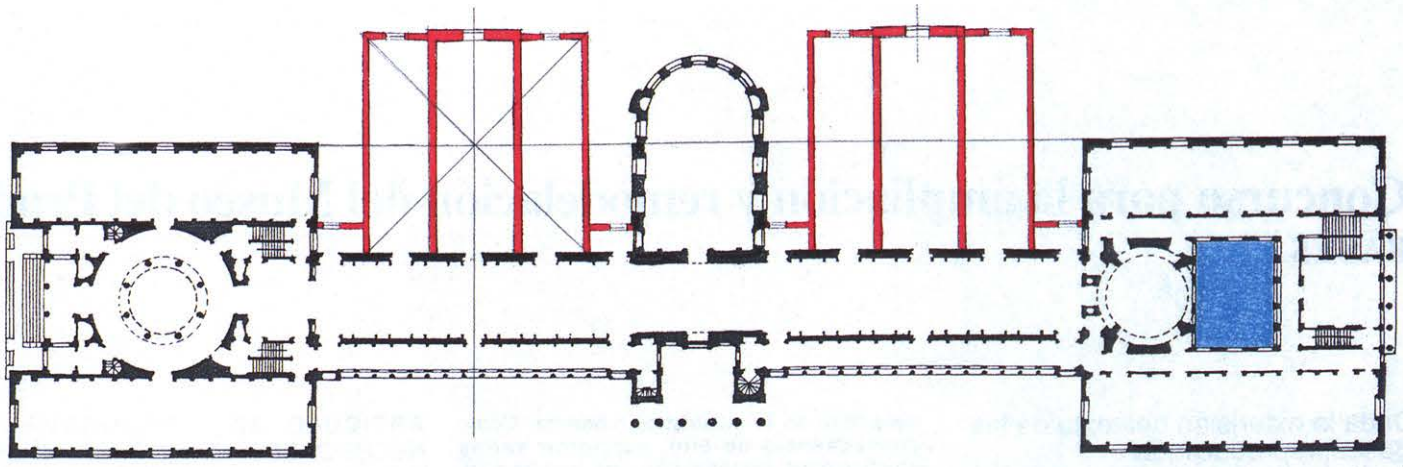
Tras la exposición anterior, podemos plantearmos ahora qué distinto hubiera sido el efecto de la ampliación de Arbós como condición para las posteriores si en 1911 hubiera elegido adosar al centro de cada tramo de la gran galería una crujía paralela a la Sala de Velázquez –perpendicular por tanto a esa galería–, reproduciendo así el modo en el que Villanueva acopla el cuerpo absidial en el centro de la composición general del Museo. Si las dos nuevas salas, transversales al eje mayor del edificio, hubieran tenido un único punto de entrada y salida desde la principal se recorrerían también como ésta, es decir, como fondos de saco. Posteriormente, si las necesidades de ampliación obligaban, y sabemos que obligaron, se podría adosar a cada uno de los lados de las nuevas salas transversales una nueva crujía contigua, con puerta de entrada y salida desde otro de los huecos originales del frente oriental de la gran galería, es decir, como nuevos fondos de saco. El resultado así obtenido tendría prácticamente la misma capacidad de exposición que el del estado actual y, sin embargo, el esquema de los itinerarios interiores quedaría totalmente ordenado y consecuente con la lección de Villanueva en el Museo: fondos de saco para las circulaciones y cruces ortogonales de los ejes de la composición. Es cierto que es fácil ahora, conociendo la historia de la evolución del edificio, imaginar mejores soluciones que las realizadas; pero también es cierto que, sin necesidad de imaginarlas en términos constructivos, la crítica del estado actual no puede ser favorable.

En 1969 se desmonta, con la excusa de su insuficiente luz, la Sala Griega habilitada por Jareño; y en octubre de ese año es nombrado, por jubilación de Muguruza, un nuevo conservador para el edificio, el arquitecto Jaime Lafuente Niño. En 1970, Lafuente va a plantear una nueva ampliación de los locales del Museo sobre el último espacio disponible dentro del perímetro continuo de sus muros y lo hace proyectando el cubrimiento del pequeño patio que quedaba sobre la bóveda esquifada del pórtico dórico, un patio de luces alto limitado por los tres lados del ático y el cuerpo central sobreelevado de la gran galería. La idea no prosperó inicialmente y es replanteada de nuevo en 1973 para disponer en la nueva superficie ganada las oficinas de una parte del personal administrativo del Museo, iniciativa que es finalmente aprobada para su ejecución. En 1974 se propone la climatización del edificio y en 1975 el vaciado del patio de Murillo para disponer al nivel del sótano un nuevo bloque de aseos diferenciado en dos partes, destinadas al uso de los visitantes y al de los empleados, y resolver de modo definitivo las constantes humedades que se producían en su perímetro. Este proyecto es redactado por Jaime Lafuente en 1977 y se construirá después tal como hoy se presenta. Con él el Museo continúa siendo ahuecado en su base, ya que al sótano original de Villanueva en la crujía suroeste, con sus corredores abovedados en torno al patio, se añadieron primero los sótanos de la ampliación Chueca-Lorente y más tarde los sótanos bajo los patios cubiertos por José María Muguruza, como ya vimos. Este nuevo sótano bajo el patio del cuerpo sur enlaza con aquellos antiguos corredores de Villanueva, que le sirven de acceso.

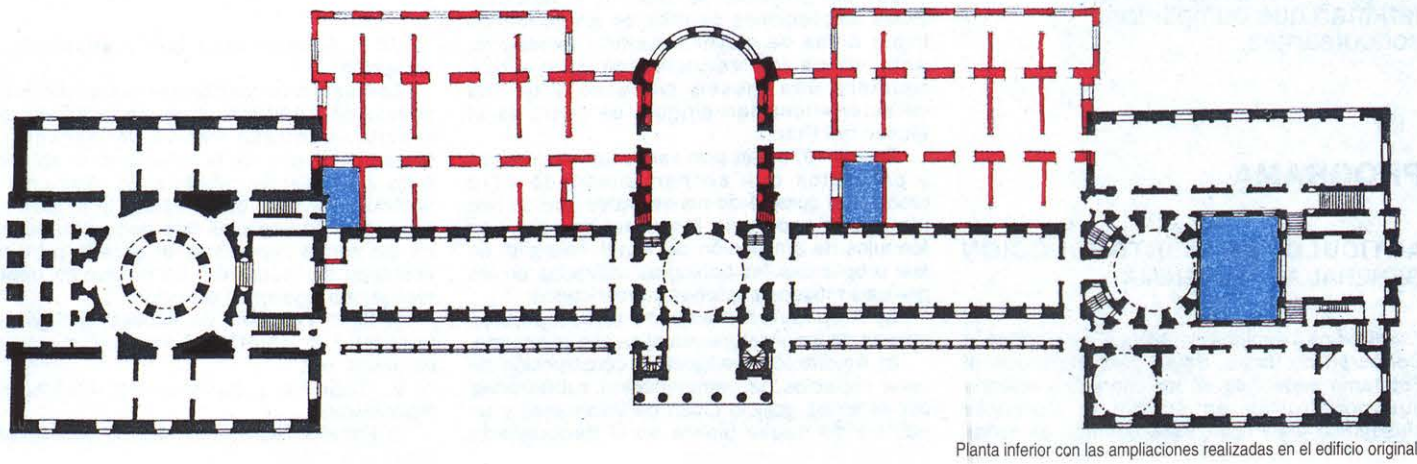
La década de los ochenta comienza para el Museo con la aprobación en julio del proyecto de climatización e iluminación, cuya ejecución se inicia en octubre de ese año; conseguirá dotar a la totalidad del edificio de estas instalaciones durante los años posteriores. En 1983, Jaime Lafuente redactaba una nueva fase del proyecto de climatización e iluminación del Museo, tras haber concluido la habilitación del ático sur como planta de dirección y biblioteca, y haber abierto la escalera del zaguán de Murillo para dar acceso a los nuevos sótanos que alojan la cafetería, inaugurada en 1982.

Una vez despojada la antigua Sala Griega de las esculturas que en ella se exponían, su planta había quedado sin un uso concreto. Entre 1981 y 1984, el arquitecto José María García de Paredes es el encargado de proyectar y construir en ese espacio vacante el salón de actos que un Museo como el Prado requería de antiguo, recuperando así el destino inicial para el que fue pensado. El techo de la nueva sala central es el forjado de Jareño, que, originalmente soportado por ocho pilares metálicos que ahora se suprimen, ve modificada la estructura. Se abren los cinco ventanales bajos del ábside, antes cegados, y se excava el terreno para conseguir una tribuna y una mayor altura de sala. La intervención invierte el sentido de uso del espacio basilical ideado por Villanueva, focalizado por él en el ábside, produciendo ahora un auditorio de tipo teatral al que se accede por los laterales de la ampliación de Arbós. Además, García de Paredes dota al edificio de un nuevo núcleo de comunicación vertical mediante tres grandes ascensores en el ámbito simétrico a la escalera de Pedro Muguruza.

A partir de 1986 es el arquitecto Francisco Rodríguez de Partearroyo el que se encarga de aportar ideas y soluciones para



Planta principal con una solución alternativa para las ampliaciones (dibujo del autor).



Planta inferior con las ampliaciones realizadas en el edificio original.

el Prado. En el exterior, las obras de las que es responsable atañen a la limpieza, restauración y acondicionamiento de las fachadas, que se realizaba en 1988, y a la reordenación en 1991 el trazado del jardín posterior en talud. Partearroyo fue también el encargado entre 1987 y 1994 de proyectar la tercera, cuarta y quinta fase de la reforma de iluminación y acabados que afectaba a casi treinta salas del Museo –reforma perfectamente reconocible en los espacios donde se ha producido por la sencillez de los nuevos techos y la limpieza de la luz artificial que aportan para la contemplación de los cuadros– así como del acondicionamiento de la planta baja del cuerpo norte para las nuevas salas de exposiciones temporales.

Lo más singular del trabajo de Francisco Partearroyo para el Prado, aunque su idea no haya sido realizada, se va a producir en octubre de 1992, cuando el arquitecto presenta por encargo de la dirección del Museo un estudio para la consecución de nuevas áreas de actividad en el edificio, obtenidas con un método basado en la vuelta al origen. Se ampliaría de este modo el Museo y, a la vez, se consiguiría devolver su composición y proporción original a la fachada norte mediante una restitución completa del conjunto de acceso, es decir, reproduciendo la antigua rampa de Villanueva según la referencia del modelo original y alojando bajo su pendiente dos plantas enterradas para las nuevas salas, oficinas y equipamiento que el edificio precisa, concretado con detalle en más de diez mil metros cuadrados construidos sin apenas presencia como volumen exterior, antes al contrario, recuperando una topografía que encaja con la naturalidad de lo que siempre fue así sobre el plano rehundido actual. Sería ésta la propuesta más seria y rigurosa de cuantas han intentado hasta ahora una ampliación del Museo, una propuesta realista y consecuente en la adecuación de los fines perseguidos a los medios de que se dispone, y en el control del efecto de lo construido sobre un entorno muy consolidado como imagen urbana, en el que otros edificios monumentales y próximos, como los Jerónimos y la Real Academia Española, reclaman mantener idéntico protagonismo que el que ahora tienen.

La operación más reciente y de mayor trascendencia para el Museo se produjo con la convocatoria por parte el Ministerio de Cultura de un concurso restringido para la reforma de las cubiertas, un concurso ganado en 1995 por los arquitectos Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga con un proyecto que propone la colocación de plomo en todos los faldones, la recuperación del trazado y geometría originales de la parte del edificio proyectada por Villanueva y la reducción de las superficies de los lucernarios. Lo más significativo del proyecto ganador –y, desde el mes de agosto pasado, 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 de ábside y ajustados sobre las crujías de Arbós y Chueca-Lorente: diez lucernarios en total, que recibirán luz siempre del Norte. Los dos patios cerrados por José María Muguruza quedarán con cubiertas planas para servir así de mediación entre la nueva solución y la potente cornisa oriental de la gran galería, una cornisa que vuelve a quedar vista, recuperada por un proyecto en el que, al fin, existe para el Prado una idea de arquitectura con la fuerza suficiente para imponerse como tal sobre las ocurrencias de otras épocas.■

* El presente texto es un resumen muy reducido de la primera parte del libro de Pedro Moleón: Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia. Madrid, Museo del Prado, 1996.