

**LECCIONES  
SOBRE  
EL MUSEO  
DEL PRADO**

**Fundación Juan March**

Fundación Juan March







# LECCIONES SOBRE EL MUSEO DEL PRADO

Gonzalo Anes • Antonio Bonet Correa  
Fernando Checa • Antonio Fernández Alba  
Rafael de La-Hoz • Pedro Moleón  
Alfonso Pérez Sánchez • José Manuel Pita Andrade  
Carlos Sambricio • Gustavo Torner

Fundación Juan March

Fundación Juan March

© **Fundación Juan March**  
(Castelló, 77 – 28006 Madrid)  
**Realización:** Servicio de Comunicación  
de la Fundación Juan March  
**Fotomécanica, fotocomposición**  
**e impresión:** Ediciones Peninsular (Madrid)  
Depósito legal: M. 2.067/1999

# **LECCIONES SOBRE EL MUSEO DEL PRADO**



*E*n el mes de marzo de 1976 la Fundación Juan March encargó un ciclo de cuatro lecciones al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez que, con el rótulo general de Pasado, presente y futuro del Museo del Prado, editó en 1977 en libro que es hoy un punto de referencia en la copiosa bibliografía sobre el museo. Veinte años después, en momentos en los que se estaba decidiendo un cambio fundamental en el Prado, la Fundación Juan March creyó oportuno que un escogido grupo de personalidades reflexionara públicamente sobre una institución tan señera en nuestra vida cultural.

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 de 1997, 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 El Museo del Prado, 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.*

*De todos estos actos se ofrecieron amplios resúmenes en nuestro Boletín Informativo nº 271 (junio-julio de 1997), págs. 26-36, y 272 (agosto-septiembre de 1997), págs. 24-33, en su apartado de "Cursos Universitarios". Este libro recoge íntegramente las diez conferencias, si bien las hemos ordenado en dos partes claramente diferenciadas: en la primera imprimimos las conferencias que tuvieron como objetivo el análisis del edificio y de las colecciones que acoge, y en la segunda las reflexiones sobre el pasado inmediato, la actualidad y el futuro. Dado que en ellas se expresan opiniones muy diferentes, es obvio que la Fundación Juan March no defiende ni unas ni otras: sólo pretendió entonces y pretende ahora ser un foro adecuado para su exposición.*

*Queremos dar las gracias a los participantes del Curso por su generosa colaboración y el entusiasmo y talento que en ella pusieron, y esperamos que este libro sea útil a cuantos se interesan por el pasado, el presente y el futuro del Museo del Prado.*

**1**

# **El edificio y las colecciones**



# El Museo del Prado. Biografía constructiva\*

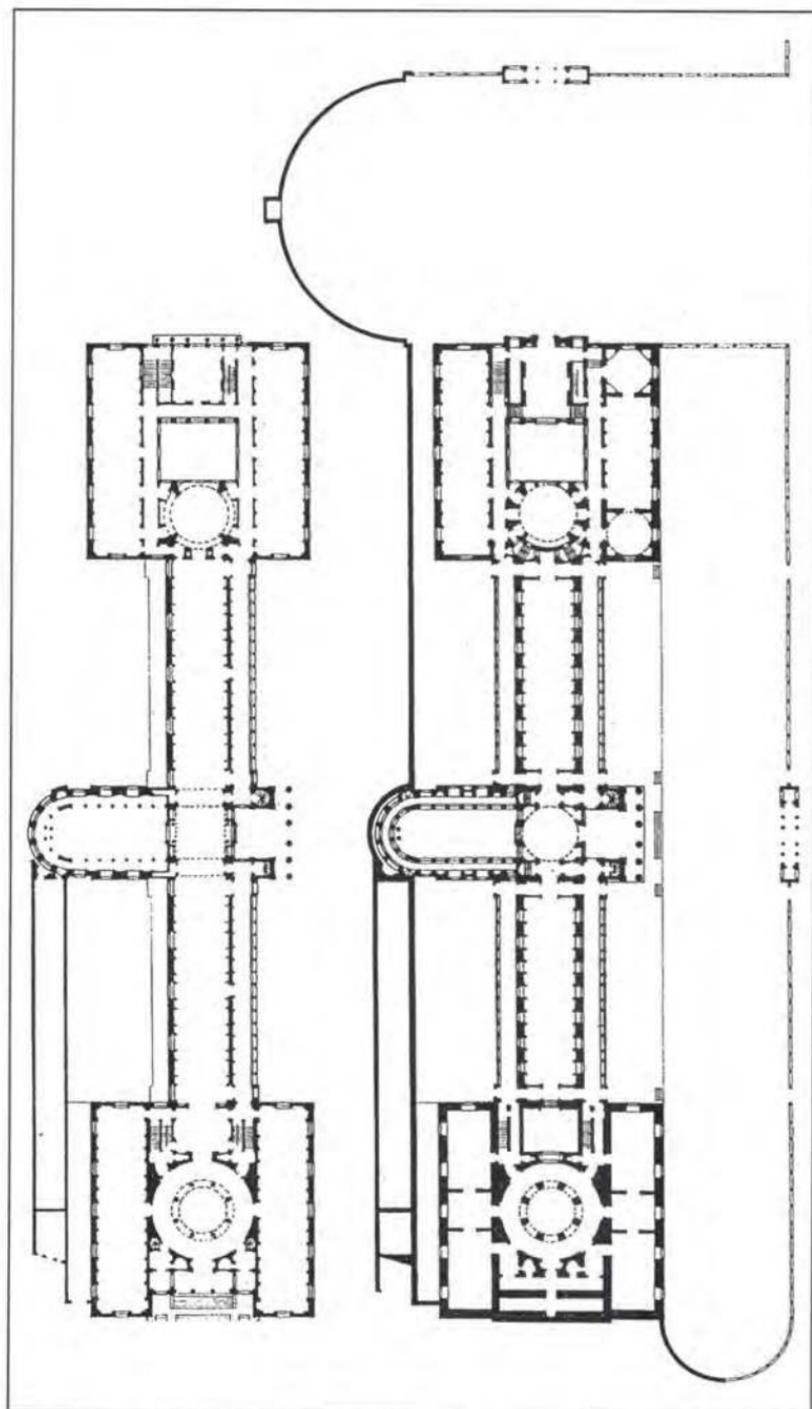
*Pedro Moleón Gavilanes*

**E**l 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



\* 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.



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

concebido 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.

### *I. La descripción del Museo por Villanueva*

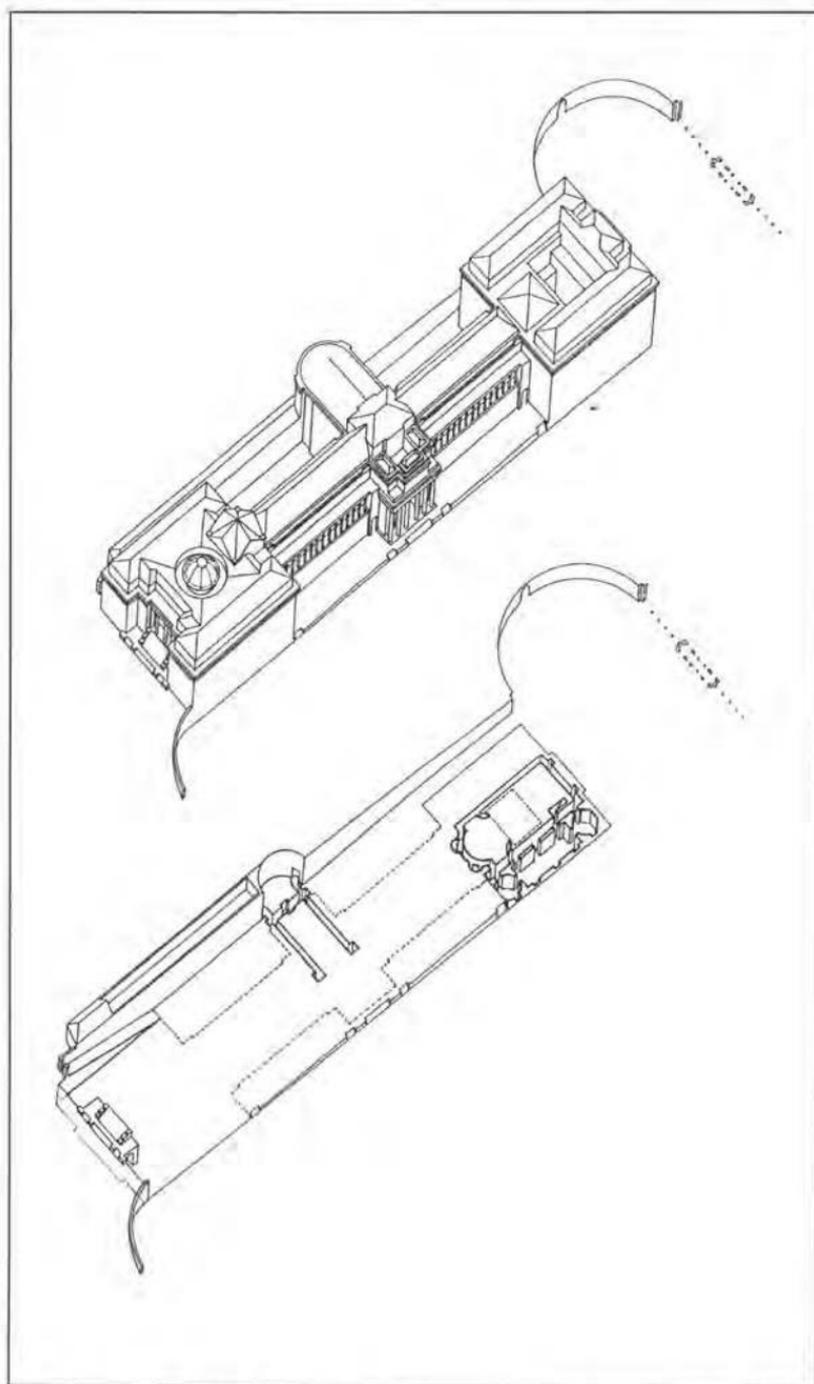
Hace dos años y desde las páginas de la revista *Arquitectura* (núm. 304, pp. 113-117), yo mismo comentaba la entonces reciente edición facsímil por parte del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid de un importante documento manuscrito con el que Villanueva describía en 1796 su obra. En ese texto expone 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 visual dominante sobre la composición general. Vamos a desarrollar brevemente cada uno de estos apartados para entender cuánto continúan 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 que 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

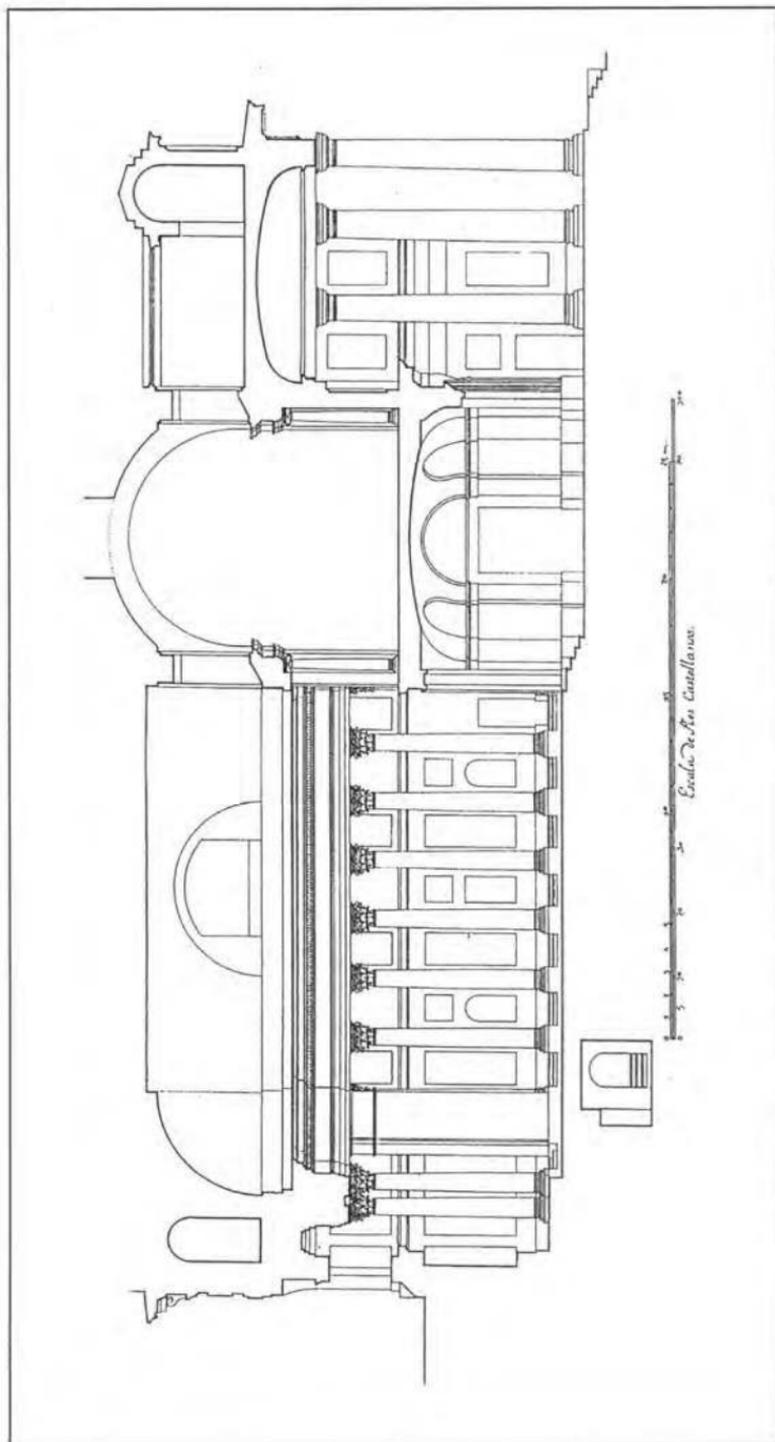
laterales abiertos en su bóveda de cañón-, que se puede recorrer en toda su longitud hasta llegar a la rotonda que cierra el itinerario y la composición, una rotonda que nos devuelve a una dirección paralela a la del recorrido ya hecho, pero en sentido contrario, hasta la puerta norte, ahora de salida. 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 caída -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 bancale en ángulo para colocar el edificio sobre el plano horizontal excavado. La suave caída 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 y a la que 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 de entrada y salida bien diferenciado en la fachada sur; desde donde se accede 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 que liberaban entre ellos dos amplias salas rectangulares. La circulación de esta planta bordeaba estas dos grandes estancias como si de patios cubiertos se tratase y permitía



*Axonometrías. Abajo: preparación del terreno, muros de contención y sótanos originales. Arriba: el edificio de Villanueva en su lugar (dibujo del autor).*



Hipótesis de sección longitudinal del Salón de Juntas proyectado por Villanueva (dibujo del autor).

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 prolongándose 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 epflogo 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. Descubierta y abandonado a la inclemencia durante los años de la dominación francesa, reconcentraronse en sus bóvedas todas las lluvias, arruinaron la mayor parte de ellas en todas sus alturas, y prepararon igual suerte a las restantes*".

18

## II. Consolidación y recomposición del Museo

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 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. 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 originales. 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 encajonada 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, una decoración que 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 1822-1830. 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 1835-1838 y Custodio Moreno entre 1838-1844. 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 tapien 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 *Salón 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.

### *III. El museo como edificio exento*

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 plantearse 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 del 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 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 empuqueñecían.

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 a la que había que revestir los 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 reformado que Jareño redacta entre 1883-1884. 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 él quien 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.

#### *IV. Primera ampliación*

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, sucesor de Jareño como director de las obras desde el 12 de enero de 1893, quien 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 la ejecución entonces de la primera —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 y urgiendo 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 y 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 comunicaran 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 ellas 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 desdobra 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 valoración 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.

## V. *Nuevas consolidaciones y reformas*

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 case-tones 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 geoméricamente 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 ciertas 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 enfatizado 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 continuidad 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 período 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 1929-1931 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 de el 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 y que 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.

## *VI. Las ampliaciones que no cesan*

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, quienes 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.

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 está regida por un principio de continuidad estructural (todo está relacionado con todo) que acaba produciendo un organismo sobre el que cualquier adición altera con su presencia la relación establecida entre cada uno de sus miembros; una adición hace crecer siempre a todo el organismo y el mayor es otro distinto del que inicialmente era. En consecuencia, y ésta es una opinión personal, la ampliación de Chueca-Lorente cae en el mismo error que la de Arbós y agudiza los problemas 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, descomponiendo aún más el ya precario equilibrio de todo el cuerpo arquitectónico. 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.

30

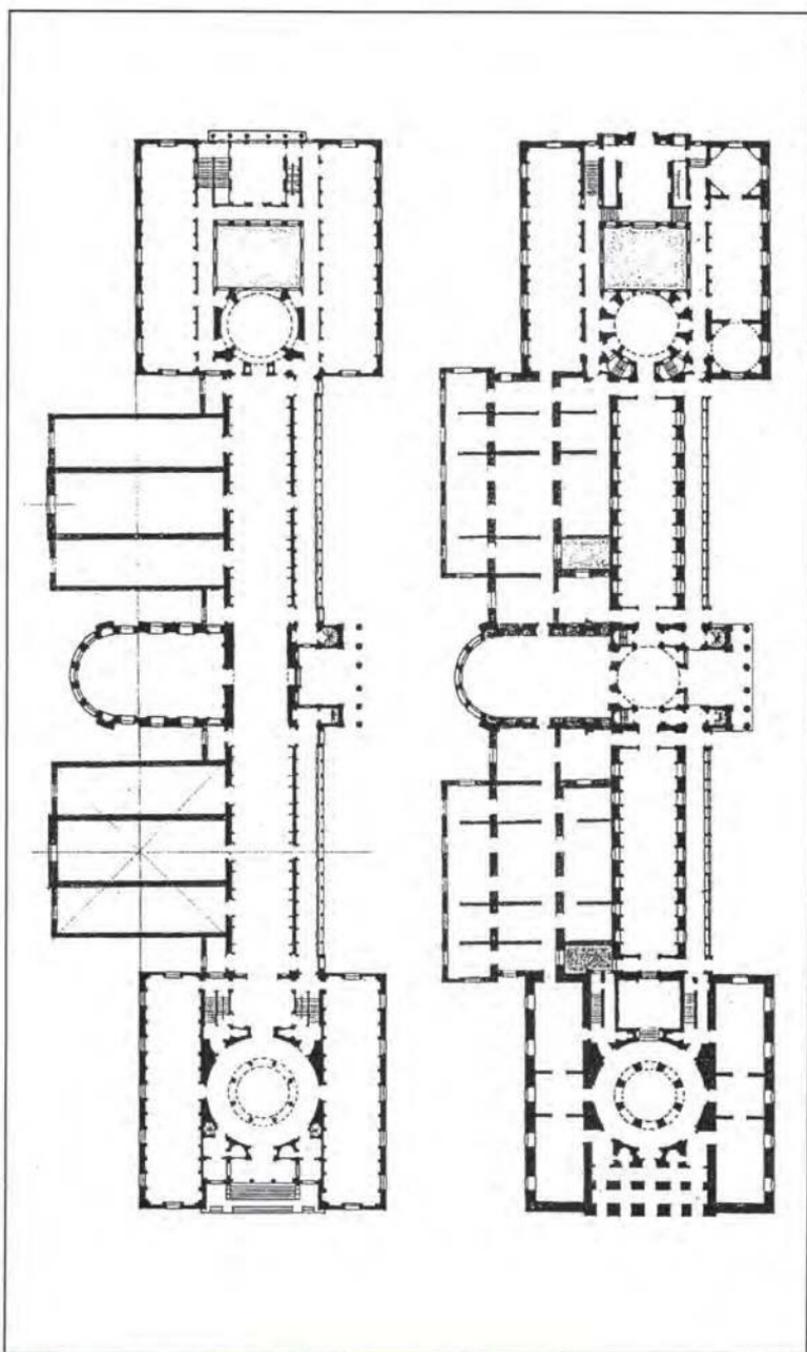
Las nuevas crujías tienen dos plantas para salas de exposición y un sótano. Su construcción se realiza en poco menos de un año y en marzo de 1956 el arquitecto conservador redacta el proyecto complementario para la terminación de las obras de ampliación realizadas, que se inauguran el 9 de junio.

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 ocuparán su actividad en los años siguientes. En 1962 Muguruza propone también el aumento de superficie de los sótanos existentes y concluye en 1964 la cubrición 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 1964-1968 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 plantearnos 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 acceso 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 acceso 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.



*El Museo del Prado. A la derecha: planta inferior con las ampliaciones realizadas en el edificio original. A la izquierda: planta principal con una solución alternativa para las ampliaciones (dibujo del autor).*

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 la cubrición 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 va 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 y que 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 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 quien se encarga de aportar ideas y soluciones para 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 del 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.

34

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 conseguiría 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 Academia de la Lengua, 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 del 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.



# Villanueva y el Museo del Prado

*Carlos Sambricio*

**E**n 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 (*De la Obra; Del arquitecto medidor, interventor de materiales y sus subalternos; De la pagaduría y formalidades con que se han de hacer los pagos*) describe y pormenoriza los trámites admi-



nistrativos 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 (no tan reconocida como merece) de donar a un organismo vinculado al mundo de la arquitectura (al Colegio de Arquitectos de Madrid), se facilitan 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 para ese Instituto así como un Laboratorio de Químico, 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 Gavinete 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”*.

38

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, cual pudiera imaginarse por el albañil de una aldea*. Consciente de poder proyectar *“la única obra de alguna consecuencia que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección”*, no sólo optaba por la idea de un gran edificio sino que, modificando el programa, 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”*.

Cabría pensar que el razonamiento de Villanueva se formula *a posteriori*, tras los problemas surgidos en el desarrollo de la obra, en un momento (como me ha comentado Delfín Rodríguez) en que se piensa incluso convertir el edificio en Biblioteca Real; sin embargo, el hecho que desde el inicio de las obras –en 1786– Floridablanca aceptase –y así aparece en el título mismo de la **Instrucción**– que el

destino del edificio fuese Real Museo demuestra cómo la propuesta de Villanueva fue desde un principio aceptada, asumiéndose no sólo el cambio en el programa (de Escuela y Laboratorio a Gabinete y, de éste, a Museo Real) sino la presencia del nuevo edificio en ciudad. Al margen de sus quejas por tener que intervenir en un terreno ya comprado, es decir, donde la forma de la parcela y los desniveles condicionan el proyecto consciente —como aprendiera en sus años de formación en Roma—, del *“deseo de singularizarme y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas bellezas y grandiosidades que tenía vistas y observadas en las ruinas de la antigüedad y en los edificios de la Roma moderna, medité sobre la forma general de la plantación y alzados del Edificio y la particular de sus partes, un partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo”*.

Edificio singular para un programa novedoso: en la reciente historiografía se ha destacado cómo el concepto “Museo” aparece tras la Revolución Francesa; sin embargo, sabemos que, frente a la voluntad coleccionista existente en los momentos de los Austria, Carlos III había ya propuesto en Caserta, y tras los descubrimientos de Pompeya y Herculano, la creación de un museo donde se exhibían algunas de las piezas encontradas. La documentación que existe al respecto en Simancas (Dos Sicilias) refleja no sólo el gusto coleccionista de la época sino, así mismo, la organización de las salas y la disposición de las piezas. Igualmente, y desde el problema que supone organizar un espacio donde disponer piezas, sabemos que en 1794 Peñalver y Betancour definieron cuál debía ser el contenido del Gabinete de Máquinas, del mismo modo que sabemos cómo en otros edificios públicos de la época (Seminario de Nobles, Arsenal de la Carraca...) se organizaron salas de instrumentos náuticos, salas de máquinas, laboratorios... Del mismo modo que también sabemos como Pérez Bayer había organizado su colección de monedas, o el modo en que los botánicos Cabanilles o Viera y Clavijo propusieron (tras su viaje a París, como mentores de jóvenes de Osuna e Infantado) repetir los espacios donde exhibir colecciones que habían conocido en París; y, en este sentido, podría igualmente citarse la colección de antigüedades de Azara o las que tuvieron Pedro Dávila o el infante D. Gabriel.

Frente a aquellas colecciones, hubo una en los años finales del XVIII que tuvo especial relevancia: la que organizó Godoy, en el Palacio de Buenavista, cifrada en los momentos de la francesada en más de tres mil cuadros, razón por la cual no sólo se desarrolló un interés por Quillet en conocer (y confiscar) dicha colección, sino que desde un punto de vista arquitectónico resulta que el tema del “Museo” se

convierte, en los primeros años del XIX, en tema de los premios de la Academia de San Fernando. Entre 1805 y 1807 Miguel Ángel de Uría presentaría su propuesta de una Academia de Ciencias Naturales, destinada a Museo; Miguel Antonio de Marichalar realiza igualmente un "Museo de Ciencias Naturales y Bellas Artes", a los que seguirían otras propuestas de Eustaquio Román o Sebastián de Azcoaga.

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 —como ha comentado— 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. Como he señalado en un principio, el documento firmado por Florida Blanca no sólo detalla las funciones y cometidos de sus colaboradores (en los primeros momentos de la obra, no lo olvidemos), sino que de manera sistemática regula y define la importancia que tuvo la piedra en la construcción.

En la **Instrucción** de 1786 se fijaban, como he señalado, 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 Florida Blanca, una idéntica calificación; en segundo lugar, cómo sus honorarios se valoraban por años mientras que Soler y Hurtado los debían recibir por día. Por último, y a partir de las retribuciones, deducimos que la calificación profesional de Soler era bien distinta de la que tenían Abajo o Verete, puesto que frente a los 7.300 ducados presupuestados para el primero, cada uno de los otros dos debían recibir 5.500. ¿Cuál había sido hasta el momento la experiencia de estos colaboradores? Ninguno de los nombres que aparecen en la relación (Antonio de Abajo, como teniente director; Juan Soler, como aparejador; Antonio Verete, arquitecto medidor y Manuel Hurtado, por último, intendente recibidor) habían sido nunca discípulos de la Academia. En repetidas ocasiones se ha señalado la importancia de conocer quiénes colaboraron, durante su formación, con sus profesores; así, sabemos que Ignacio Haan trabajó durante años con Sabatini; Silvestre Pérez y Manuel Marín Rodríguez lo hicieron con Ventura Rodríguez; José de la Ballina, Isidro González Velázquez o Zengoitia fueron discípulos de Juan de Villanueva y Tiburcio Pérez Cuervo lo fue igualmente de Silvestre Pérez. Pero Abajo, Verete o Hurtado —a pesar de en ningún momento aparecer ligados a la Academia— sí lo habían

estado, en obras anteriores, a Ventura Rodríguez, Sabatini o al mismo Villanueva.

En 1786 los maestros arquitectos en la Academia optaban todavía por tener como ayudantes en las obras maestros de obras y aparejadores con reconocida experiencia, en menoscabo de aquellos jóvenes estudiantes de la Academia que, en aquellos años, iniciaban su colaboración. Es cierto que Verete (o Berete, según los documentos), nombrado por Villanueva arquitecto medidor, ha sido citado por Carmen Añón como encargado en la ejecución de las obras del Nuevo Real Jardín Botánico "*Berete había sido puesto –por Sabatini– para vigilar la contrata y las obras como hombre de su confianza*". De Antonio Abajo tenemos más noticias; según Simón Díaz (*Los Estudios Reales en Madrid*, AEA 1947, p. 248) había sido sucesor de Ventura Rodríguez en aquella obra y a través del AHN tenemos noticias suyas (AHN, Clero, Jesuitas, papeles, leg. 208) sobre su actividad en obras menores. Gracias a los trabajos de Juan Calatrava tenemos noticias que, en 1777, aparecía como sobrestante en los trabajos del Hospital General y recientemente Moleón indica cómo, en 1782, aparecía como aparejador de Villanueva en la obra de Caballero de Gracia. De él no aparecen noticias ni en los Premios de la Academia ni tampoco en la Comisión de Arquitectura, sólo sabemos (por datos del Archivo de Villa) que en 1786 había edificado una vivienda en la madrileña calle de Jacometrezo (ASA 1-50-30), que un año más tarde realizó otra en la Cava Baja (ASA 1-50-49) y que en 1791 proyectaba (ASA 1-52-25) para la Duquesa de Sueca un edificio en la Plazuela del Duque de Alba. Pero frente a todos ellos, el nombre de Soler desconcierta y sorprende.

Sin duda, el nombre de Juan Soler era más que común en el ambiente de la construcción barcelonés de la segunda mitad del XVIII, como han estudiado Arranz, Muntaner o al más reciente de Jaume Rosell ("*La construcción de la arquitectura de Barcelona a finals del segle XVIII*"), la construcción en Barcelona se organizaba en torno a determinadas familias (Mas, Juli, Martí, Garrido, Soler, Bosch o Renard), por lo que se hace difícil identificar a alguno de sus miembros sin conocer el segundo apellido. Sin embargo, la figura de Juan Soler y Faneca –de ser él– era en aquellos años especialmente importante dado los dos proyectos que había concebido y dirigido: la Lonja de Comercio (1772-1802) y el Palacio Marc (1775-1781). Cabría que Soler y Faneca fuese el aparejador citado en los documentos del Prado dado que, por fechas (según señala Llaguno en sus "*Noticias*") era "Mestre d'obres de la Intendencia o Mestre d'obres del Rei adscrit a la Intendencia" desde 1762, con el encargo específico de realizar las tasaciones inmobiliarias y los peritajes precisos así como "*la redacció*

de les "tabes" relatives a contractes de volum mitjà o gran anavaca a càrrec d' enginyers militars adscrits a la comandancia del Principat".

Según comenta Arranz en su trabajo "*Mestres d'obres y Fusters: La construcció a Barcelona en el Segle XVIII*", en 1788 Soler y Faneca proponía a la Cofradía de Mestres de cases de Barcelona que su hijo, Soler y Fabregues, le sustituyese en sus trabajos "durant les seves absenses", lo cual coincide cronológicamente con las fechas de su posible estancia en Madrid. ¿Por qué Soler aparejador del Prado? Entiendo que, en primer lugar, por su más que reconocida experiencia como aparejador de obras importantes; pero además, y sobre todo, por su amplia formación sobre la cantería y estereotomía. Como estudió Arranz, la biblioteca de Soler, a su muerte en 1794, era más que importante: cuatro ediciones del Vignola (dos de ellas identificables, la de Madrid de 1792 y la de D'Avilier), Serlio, Palladio, Bibiena y Guarini, como tratadistas italianos, además de los textos de Blondel, Jombert, Le Clerc..., existiendo una importante colección de libros sobre estereotomía: J. B. de la Rue (*Traité de la coupe des pierres*), F. Derand (*L'Architecture des voutes*), Frèzier (*La Théorie et la pratique de la coupe des pierres et des bois*), así como el Gautier (*Traité de la construction des chemins y Traité des ponts*)..., además de los más comunes textos de Bails, Tosca, Zaragoza, Fray Lorenzo de San Nicolás...

42

A riesgo de equivocarme, entiendo que el Juan Soler que figura en la **Instrucción** de Floridablanca era 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 (ver al respecto la biografía de Esteve Bosch y Pardines) como autor de los planos; y prueba de cuanto Soler pudo estar valorado por el propio 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, repito, superiores a los de éste.

¿Qué significa entonces la presencia de Soler? En primer lugar, cuánto Floridablanca quería que la obra se iniciase de inmediato, buscando organizar en la obra a los mejores técnicos; en segundo lugar, podríamos señalar cómo sólo Soler poseía los conocimientos técnicos de cantería necesarios para desarrollar el proyecto de Villanueva; 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 del Real Museo va a llevarse a cabo a buen ritmo: por ello, cuando en una nota al fin de la **Instrucción** el propio Floridablanca señala cómo “... *no se ha señalado sueldo para el Director porque se la darán por mí las ayudas de costa correspondientes a su trabajo y conocido celo y pericia*” poco podría sospechar que la construcción del Museo durarían largo tiempo.

---

Nota:

*Instrucción provisional para las obras del Museo Real por asientos y ramos separados*. British Library. Catalog. Manuscripts Spanish Lang. sig: Eg. 585, nº 12, f. 81.



# Las colecciones reales y el Museo del Prado

Gonzalo Anes

Muchísimas gracias al académico don Antonio Gallego por sus palabras de presentación y gracias también a la Fundación Juan March por haberme llamado a este importantísimo ciclo de conferencias, en el que han participado eminentes historiadores del arte. Yo, claro está, me siento poco seguro al tratar de las colecciones reales de pintura y escultura y de la



fundación del Museo del Prado. Son asuntos ajenos a mi especialidad. El responsable de que yo dé esta conferencia es don Alfonso Pérez Sánchez. En el Real Patronato del Museo del Prado, al que pertenezco desde hace quince años, se refirió muchas veces a los inventarios que se hicieron a la muerte de Fernando VII y a las valoraciones que se dieron entonces a los cuadros y esculturas que formaban las colecciones reales.

Los valores que se dieron entonces (1833-1834) a pinturas y esculturas, como historiador de la economía que soy, me interesaron mucho. Tenía gran curiosidad de estudiar aquellas valoraciones, no sólo para comparar las de las distintas obras, sino también para establecer un índice que midiera los precios de entonces y los de hoy. El valor asignado a *Las Meninas*, a *La rendición de Breda*, o *Las Lanzas*,

y a los cuadros y esculturas que forman la colección real y que ya estaban entonces en el Museo. Fui al Palacio Real, a su archivo, y pedí los tomos en los que se hizo el inventario y en los que consta una descripción precisa de las obras (autor, y valoración del cuadro y del marco). Cuando murió Fernando VII, todos los bienes muebles de los palacios y casas reales se consideraron propiedad privada del Rey, por lo que fueron distribuidos entre sus herederas: sus hijas, a partes iguales, después de deducido un quinto de la herencia para la reina viuda doña María Cristina de Borbón.

Al interesarme por las valoraciones, tuve que tratar de cómo se formaron y de la testamentaría de Fernando VII. De esto es de lo que voy a hablar a ustedes. Los tomos en cuestión están encuadernados en tafilete rojo y los folios de gran papel escritos con una letra perfecta, con encuadres sumamente decorativos.

Hablaré de la formación de las colecciones reales y aludiré también a la vocación coleccionista en la España de los siglos XVI y XVII, no sólo de los reyes, sino también de los particulares, por responder ambas a las mismas motivaciones. Para entender el coleccionismo de los reyes y de los nobles es necesario decir unas palabras sobre las residencias reales y las residencias nobiliarias: ni unas ni otras eran, en España, equiparables a las que hubo y hay en Francia, en Gran Bretaña, en Italia o en Alemania. Respecto a los palacios reales, son equiparables los que se edificaron en el siglo XVIII. Aquí voy a referirme a los de los siglos XV, XVI y XVII.

La corte, en el siglo XV, continuaba con la tradición medieval ambulante. Los reyes se trasladaban de unos lugares a otros del reino para gobernar y hasta para consumir. Viajaban según lo exigía la necesidad. Sus cortes eran itinerantes. Esa tradición continuaba viva a comienzos del siglo XVI. Quizá por esa itinerancia, por ese carácter ambulante de la corte, no había verdaderos palacios reales, en el sentido que suele darse a la palabra *palacio* en los siglos XVI y XVII. El Alcázar de Segovia era una fortaleza. El Real Alcázar de Madrid también nació como una fortaleza y, a pesar de las reformas, de las ampliaciones, de la readaptaciones sucesivas, nunca perdió el aspecto de fortaleza con que fue edificado, de fortaleza acondicionada para residencia del rey. El Alcázar de Toledo también era una fortaleza. San Lorenzo de El Escorial era y es un monasterio. Ya en el siglo XVII, se edificó el Palacio del Buen Retiro. Don Emilio García Gómez lo calificó de palacio *hongo*, por haber surgido casi de repente, en el *humus* de la corte, cuando se fijó definitivamente en Madrid. El Palacio del Buen Retiro estaba constituido por un conjunto edificado por yuxtaposición, sin el orden necesario para darle perspectiva y el aire y aspecto solemnes que requiere un palacio.

Yuxtaposición impuesta también por la necesidad. Sus paredes eran de ladrillos cocidos al sol, y de maderas. Paredes levantadas a veces con urgencia y por tanto con suma rapidez. Era el Palacio del Buen Retiro, y continúa siendo lo que queda de él, una edificación deleznable. Por eso se desmoronó con tanta facilidad cuando se quebraron sus cubiertas. Se deshizo como un terrón de azúcar en el agua, por las inclemencias del tiempo.

Estas residencias reales eran tan pobres en su exterior como magníficas por dentro, gracias a su decoración. También lo eran los castillos o las casas que ocupaban el monarca y la corte en sus viajes. Caserones inhóspitos, que parecían inhabitables, se transformaban de repente en una magnífica residencia. En seguida, cuando iba a llegar la corte, se colgaban tapices, se extendían alfombras, se colocaban cuadros y se amueblaban con magníficas arcas, con escabeles y con bargueños. Todo era transportado en furgones que precedían a la corte en sus desplazamientos. Así, un castillo de paredes desnudas e inhospito podía convertirse en un espléndido palacio gracias a ese maravilloso decorado. Ocurría lo mismo con un pobre caserón si tenía que habitarlo el rey cuando viajaba. Por ello, las residencias reales en los siglos XVI y XVII venían a ser –vuelvo a citar a García Gómez– como la tienda del beduino. Es una idea que no está desarrollada pero que quizá tenga interés estudiar por –tal vez– la vigencia de hábitos heredados del Islam. El hecho es que esa tendencia a decorar contribuyó sin duda a que se afirmase en los reyes el afán coleccionista.

Afán coleccionista tuvo la Reina Católica. A ella se debe haber reunido tablas de Juan de Flandes, de Miguel Citó, de Antonio del Rincón, y lo mismo don Fernando. La Reina Católica dejó en su recámara, a su muerte, unas 460 tablas. De Carlos V sabemos que compró cuadros en distintas ciudades europeas. Tiziano era su retratista oficial. Felipe II encargó a Tiziano cuadros de tema religioso y también de tema mitológico. Protegió Felipe II a Antonio Moro y a Sánchez Coello y compró cuadros importantes para El Escorial. Sabemos que Felipe II, además, fue un rey con un gran amor a los árboles y a las plantas. Don Agustín González de Amezúa publicó hace muchos años unas páginas muy interesantes sobre esas aficiones de Felipe II a las plantas, páginas que tituló "*Felipe II, un rey antófilo*", un rey amante de las plantas. Las colecciones reales se fueron formando lentamente, pero también sin pausa, durante el siglo XVI. Los nobles imitaron a los reyes. Hubo una especie de *fiebre* coleccionista muy intensa, sobre todo en el siglo XVII. Coleccionaban los nobles, pero también gentes que no pertenecían a la nobleza. Coleccionaron los virreyes, coleccionaron los gobernadores de plazas en Italia. Se formaron grandes colecciones nobiliarias, a veces acrecentadas por matrimonio.

Como ejemplo de este coleccionismo y de las fluctuaciones de lo coleccionado en los tiempos de cambio, puede proponerse al segundo Marqués de Eliche y séptimo Conde del Carpio. Nació en 1629, en el mismo año que el príncipe Baltasar Carlos. En 1650 se casó con Antonia María de la Cerda, bellísima hija de los duques de Medinaceli. Tenía entonces 22 años. Su colección ya estaba formada en 1652 y ascendía a 392 cuadros. Se conoce el inventario: había 42 retratos de Tintoretto, de Antonio Moro, de Tiziano, de Velázquez, de Mazo, de Rubens, de Van Dick; 75 eran de temas religiosos y, entre ellos, había cuadros de Tiziano; también los había de asunto mitológico, de Tiziano, de Rubens. Entre ellos, estaba *La Venus del Espejo* de Velázquez; 58 paisajes y marinas de pintores holandeses; bodegones de flores y de pájaros; cuadros de asuntos de género y de batallas, en número de 43, de Bassano, de Orrente. Cayó en desgracia el segundo Marqués de Eliche, y se deshizo la colección. Cuando se le rehabilitó y fue nombrado embajador en Roma, comenzó a rehacer su colección: llegaron a formarla 1.300 cuadros. Como virrey de Nápoles, continuó comprando pinturas, hasta llegar a reunir 2.000. A su muerte, se hizo pública almoneda de todo lo que había reunido (cosa usual, entonces y después).

48

Felipe III protegió a artistas italianos. Recibió en Valladolid al joven Rubens. En 1604 ocurrió el incendio del Palacio del Pardo. Al recibir la noticia, el rey parece que preguntó si se había salvado la Venus de Tiziano o *Venus del Pardo*, hoy en El Louvre; al decirle que sí, que se había salvado, creo que dijo: "*Lo demás ya no me importa*". En el Real Alcázar había cuadros profanos de asuntos mitológicos. Era grande la riqueza ornamental interna en los caserones de los nobles. El Conde de Monterrey y el Marqués de Leganés regalaron cuadros a Felipe IV. A la muerte de Carlos I de Inglaterra, se hicieron muchas compras en la almoneda que deshizo la colección real. Agentes de distintos países de Europa fueron a Inglaterra para comprar. Felipe IV, como saben muy bien, tuvo de asesor y de agente en sus compras a Velázquez.

Carlos II supo defender y mantener el tesoro de obras de arte que había heredado. Su madre y su mujer trataron a veces de hacer regalos políticos, mediante la entrega de algún cuadro, de algunas de las obras de arte custodiadas en los palacios reales. Carlos II se opuso siempre a esas dádivas. Compró Carlos II cuadros de Luca Giordano, a quien llamó para completar la decoración del Alcázar de Madrid y la de El Escorial. Los inventarios reales hechos con motivo del testamento de Carlos II fueron publicados por el Museo del Prado y por el Patrimonio Nacional de Museos entre 1975 y 1985, en tres volúmenes que suman 1.290 páginas y en los que aparecen descritos y tasados

3.917 cuadros que estaban colocados en los distintos palacios, residencias y casas reales, y en el Monasterio del Escorial. En total, contando todos los cuadros de los inventarios que se hicieron a la muerte de Carlos II, resulta que, sumados los que heredó y los que el mandó pintar o compró, alcanzan la cifra de 5.539 pinturas. Piensen que hoy en el Museo del Prado hay colgados aproximadamente unos 1.000.

Felipe V continuó la tradición de sus antecesores. Compró cuadros en Roma. Compró la colección del pintor Marata. Gracias a las compras de Felipe V en Roma, Poussin está bien representado en la colección real. Isabel Farnesio hizo comprar pintura holandesa. La que hay hoy en El Prado se debe a ella. Cuando la Corte viajó a Sevilla, los soberanos compraron cuadros de Murillo: *La Sagrada familia del pajarito*, *El Buen Pastor*, *La Anunciación*, *San Jerónimo*, *Los niños de la concha*, *Rebeca y Eliecer*, *Santa Ana y la Virgen*, *La gallega de la moneda*, *Aparición de la Virgen a San Bernardo*, *Cristo en la cruz*, *El retrato del Padre Cavanillas*, *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, *La Concepción del Escorial* y las dos *Inmaculadas* que hay en El Prado.

El incendio del Real Alcázar de Madrid destruyó 537 cuadros, entre ellos obras maestras de Tiziano, de Rubens, de Velázquez. La edificación que comenzó a levantarse en su solar responde a lo que se entendía por un palacio real en el siglo XVIII. Desde que se edificó, junto con el Palacio de la Granja y con el de Aranjuez, comenzó a haber de verdad palacios reales en España. Fernando VI y Carlos III se ocuparon de amueblar y decorar el palacio nuevo, el Palacio Real de Madrid. Protegieron a Conrado Giaquinto, a Tiépolo, a Mengs. En la corte de Carlos III comenzaron a difundirse las ideas ilustradas de mostrar las obras de arte para enseñar, para difundir las luces. Hay una carta de Mengs a Ponz, del año 1775, en la que expresa el deseo de que el Real Palacio se abra para exponer las pinturas que había en los distintos sitios reales y que se colocaran todas esas pinturas en una gran galería digna del gran monarca que era Carlos III, con el fin de que fuesen conocidas y estudiadas "por los inteligentes": en 1775 formula Mengs la idea de museo público, aunque de entrada restringida.

Carlos IV, siendo príncipe de Asturias, y la princesa María Luisa de Parma, reunieron una escogida, selecta y refinada colección de pintura para colocar en la Casita del Príncipe del Escorial. De esa colección procede *El Cardenal* de Rafael y *El Apostolado* de Rivera, hoy en El Prado. En conclusión: las colecciones que llegaron a reunir los distintos reyes, transmitidas por herencia, constituyen el asombroso conjunto de pinturas y esculturas que hacen hoy famoso en el mundo al Museo del Prado, y quizá el más importante en pinturas de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Para entender como llegó a formarse el museo, es necesario que diga unas palabras sobre los testamentos de los reyes. Al morir los soberanos, establecían en su testamento cuál iba a ser el destino de sus bienes muebles e inmuebles. La idea del mayorazgo y del vínculo y la de perpetuar estuvo presente en los testamentos de los soberanos lo mismo que en los de tantos y tantos particulares, nobles y no nobles. Carlos V, en su testamento, estableció que, ante todo, se pagasen las deudas y cargas que tuviere, tanto en los reinos de la corona de Castilla y en los de Aragón como en sus señoríos de Flandes y Tierras Bajas o en cualquier otro territorio. Fue su voluntad que todos sus bienes se pusiesen en manos de sus ejecutores y testamentarios con el fin de que pudieran pagar sus deudas. Las piedras preciosas, las joyas de valor, la tapicería rica y, en especial, algunas joyas y “cosas ancianas” —dice en su testamento— que procedían de sus antepasados quería guardarlas para que pudiera disfrutar de ellas y heredarlas el príncipe Felipe. Con el fin de que le fuesen dadas y las pudiese tener en un precio moderado —es decir, para que pudiera quedarse con ellas el rey que luego fue Felipe II—, tenía que pagar su importe y acrecer con él el caudal que quedase a la muerte del rey destinado a pagar sus deudas. A la muerte de Carlos V se hizo pública almoneda y, en efecto, Felipe II quiso quedarse con los cuadros. Lo demás se vendió en esa pública almoneda. Prefirió Felipe II las pinturas a las magníficas alhajas imperiales heredadas por Carlos V de sus antepasados, consistentes en vestiduras de gran ceremonia, en ricos paramentos, en coronas, en cetros, espadas, vajillas, objetos cuajados de pedrería y de perlas, obra de los más insignes orfebres del Renacimiento. Prefirió desprenderse de estas joyas, de estas alhajas, para quedarse con las pinturas.

No voy a referirme a los testamentos de Felipe II, de Felipe III, de Felipe IV y de Carlos II porque vienen a coincidir todos en reservar los cuadros y alhajas principales para que pueda disfrutar de ellas el heredero, vinculándolas a la corona. Sólo aludiré al testamento de Felipe V, aunque también podría prescindir de ello ya que, de hecho, Felipe V continuó la tradición. Como sus antecesores, expresó que permaneciesen unidas e incorporadas a la corona todas las pinturas, tapices, bufetes, vasos de pórfido y de otras piedras. Exceptuó los bienes muebles del Palacio de La Granja, por querer que los disfrutase su viuda, que habría de residir allí cuando él muriera.

Hay un cambio con Carlos III, quien en su testamento designó a su hijo Carlos (luego Carlos IV) heredero de todos los reinos y señoríos. Vinculó a la corona los bienes raíces adquiridos por él o mejorados. Mandó dar algunas alhajas a sus hijos, a las hijas, a las nueras y a su nieta (era nieta cuando hizo el testamento doña Carlota Joaquina,

casada con el príncipe del Brasil) y, sacadas estas mandas que especificó, Carlos III incorporó a la Corona, en su testamento, las demás joyas. Como había hecho con los inmuebles, mandó hacer Carlos III inventario de todos sus bienes, sacados los que vinculó, y en el remanente de ellos instituyó por sus únicos y universales herederos al príncipe de Asturias, al infante don Antonio Pascual, a la infanta doña María Josefa, a su nieto el infante don Pedro, hijo del infante don Gabriel y de la infanta portuguesa doña María Ana Victoria, fallecidos ambos en vida del soberano. No puedo ni tratar del testamento de Carlos IV y de María Luisa, que murieron ambos en Italia, ella en Roma y, a los pocos días, él en Nápoles, porque la voluntad testamentaria de ambos soberanos es confusa. Aludí al documento en que Carlos IV expresó su voluntad testamentaria, con firma ilegible, en mi libro *Las colecciones reales y la fundación del Museo del Prado*. Allí está reproducida la firma, que no es firma, sino un conjunto de rayas tortuosas. Se conoce que ya estaba en momento en el que no tenía sus plenas facultades mentales, en que no podía decidir. Voy a centrarme en el testamento de Fernando VII, que es el que más importancia tiene para conocer cómo pasaron al Museo del Prado y cómo son patrimonio de los españoles los cuadros de las colecciones reales de pintura y de escultura.

Fernando VII, en su testamento, declaró herederas universales a sus dos hijas, a la que luego sería Isabel II y a la infanta doña Luisa Fernanda, y dejó el quinto de sus bienes a su viuda doña María Cristina de Borbón. Al hacer las tasaciones para ejecutar el testamento, fueron considerados los bienes inmuebles, casas y tierras, como bienes propios de la corona. Los bienes muebles, todos ellos, fueron considerados de libre disposición. Es decir: todos los bienes muebles que había en los distintos palacios reales y casas residencia del rey o casas propiedad de la corona fueron considerados propiedad privada del soberano: cuadros, tapices, mobiliario, joyas, enseres, carruajes, caballos, cacerolas de la real cocina, en uso o en desuso, rotas o utilizables, todo está relacionado y tasado en ese inventario al que me he referido al comienzo, muy minuciosamente descrito, con su valoración, aunque sea de un real. Por tanto, se tasaron y repartieron entre las herederas del Monarca, su viuda, la reina María Cristina y sus dos hijas, todos esos bienes muebles. Formaron parte de este conjunto de bienes heredables los cuadros depositados en el Real Museo de Pintura y de Escultura, abierto en 1819, los cartones de la Real Fábrica de Tapices, los carruajes y caballos, las piezas de la Real Armería, los libros y grabados de la Biblioteca Real, que están numerados uno a uno en el inventario, todos los tapices y todos los cuadros, estatuas, muebles y enseres de los palacios reales; no fueron exceptuados relojes, sillerías,

vajillas, ropa de mesa, como he dicho hace un momento, utensilios o enseres de cocina. Ese conjunto fue valorado a los precios de mercado de entonces. Se contó con los mejores especialistas para esa valoración, según se tratara de relojes, o de muebles, o de tapices, o de pinturas o de los libros: todo ello, todo el conjunto de bienes muebles que pasaron a heredar las hijas y la mujer de Fernando VII ascendió a 153 millones de reales. Después de las deducciones, resultó que la Reina viuda heredaba 30 millones de reales y 56 millones cada una de las hijas.

La testamentaría fue aprobada el 21 de noviembre de 1834, pero se suspendió su ejecución hasta que fuera mayor de edad Isabel II. Pasaron los años y se vio que era inadecuada la idea de dividir esos bienes. ¿Cómo dividir la colección real de pintura y entregar la parte que le correspondía a la Reina viuda y el resto distribuirlo equitativamente entre las dos hermanas? Esta dificultad ya se había obviado al adjudicar los bienes, pues se destinaron los del Real Museo de Pintura a Isabel II en pago de su legítima, pero no así los cartones de la Real Fábrica de Tapices y otros muebles y cuadros que no estaban en el museo, adjudicados a doña Luisa Fernanda. Se formó una Junta Suprema Patrimonial para resolver este asunto. Se hicieron estudios y dictámenes por una comisión de la que formaron parte representantes de las tres herederas. A finales del año 1845, los comisionados dieron por concluida su tarea. Isabel II se veía lesionada en sus derechos históricos por la partición de la herencia de su padre. Aceptó que se considerasen libres todos los bienes muebles de los palacios reales, aunque salía perjudicada por esa calificación. Los miembros de la comisión reconocieron que el haber que correspondía a doña Luisa Fernanda había ascendido a una suma muy superior, considerablemente superior de la que debiera haberle correspondido, pues muchos de los bienes muebles incluidos —se dice— no debieran de tener el carácter de bienes libres o, al menos, no estaba claro que lo tuvieran. ¿Actuaría un procurador al ser la Infanta menor de edad y se querría que el arreglo fuese judicial? Por esto mismo, no se quiso que el arreglo fuera judicial y se consideró que el asunto era negocio de Estado y de alta administración, por lo que quedaron inhibidos los jueces y tribunales subordinados. Propusieron que la Reina aprobase el arreglo, oyendo previamente a su consejo de ministros. Para mayor validez del acto, propusieron también que el titular de Gracia y Justicia refrendara el real decreto de aprobación, y se hizo igual con los gananciales que le correspondían a la Reina viuda. Por escritura de 29 de enero de 1858, otorgada por los representantes de Isabel II y de doña Luisa Fernanda, se dio fin al asunto de la testamentaria, justamente a los 25 años de muerto 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. De este asunto trató aquí hace años Alfonso Pérez Sánchez, en un ciclo de conferencias que editó después la Fundación Juan March. Se aconsejó distinguir en adelante entre real patrimonio de la corona y real patrimonio individual, porque, de hecho, era casi imposible establecer reglas o principios que rigieran en las testamentarias de los reyes de España. Por ello, Fernando VII, como rey absoluto, hubiera podido vincular y pudo desvincular los bienes según su conveniencia y separar la que considerase su fortuna privada de la que pensase que correspondía a la corona.

¿Cuál fue el pensamiento de Fernando VII al hacer testamento, respecto a la colección real de pintura y escultura? Es imposible saberlo. Dados los bienes propios o privados que el Rey podía tener, no parece que prescindiera, al hacer testamento, de la idea de lo que luego ocurrió de hecho, de que todos los bienes muebles fueran considerados propiedad privada suya y pudieran ser partidos y distribuidos entre sus herederas, por una cláusula del testamento que hay que relacionar con los bienes privados del rey: la cláusula que dedica a la situación futura de la reina doña María Cristina de Borbón. En su testamento, especificó Fernando VII que su viuda heredase una fortuna que le permitiera vivir con el decoro que correspondía a su dignidad. Para que pudiera ser así, le deja el quinto de sus bienes. Ocurría que, al constituir el caudal relicto de Fernando VII, si se hubieran exceptuado las principales obras de arte y otros bienes muebles necesarios para decorar los palacios reales, la fortuna partible del Rey no hubiera podido permitir que se constituyera un quinto de cuantía suficiente como para que viviera su viuda con la dignidad que exigía su condición. No tenía fortuna para que doña María Cristina pudiera vivir con la dignidad de la viuda de un rey.

Fernando VII sabemos que fue muy buen administrador de su caudal privado. A pesar de ello, y de incluir cuadros, tapices, estatuas, muebles y alhajas, su fortuna partible (hechas las deducciones) ascendió sólo a 142 millones de reales. Si me preguntaran qué significan, en el día de hoy, 142 millones de reales de entonces tendría que contestarles que me ponen en "un aprieto", por la dificultad no sólo de comparar poderes adquisitivos de monedas de comienzos del segundo tercio del siglo XIX y de hoy, sino por los diferentes hábitos de consumo y de vida. Se puede, y yo lo he hecho, pero aquí no les voy a aburrir; les voy a dar sólo los resultados generales. Cabe hacer unos cálculos, convertir los 140 millones de reales en fanegas de grano, porque sabemos muy bien el precio del trigo en esos años en que muere Fernando VII. Pues bien, si convertimos esa fortuna privada de Fernando VII constituida por

los cuadros de la colección real de pintura, por los muebles, tapices, armas, y estatuas, todo lo que he dicho, si lo convertimos en granos de trigo resulta que toda esa inmensa fortuna alcanzaría sólo para pagar el pan consumido en toda España en una semana. Con los 140 millones de reales se podrían comprar, en los años que siguieron a la muerte de Fernando VII, entre 120.000 y 125.000 hectáreas de dehesa, en la provincia de Toledo, de tierras de labor y de monte de distintas calidades.

Así, en el partido de Toledo, se vendieron dehesas cuyas calidades y destinos están detallados en un documento del Archivo de Hacienda de la ciudad. Propongo los ejemplos que siguen: "Dehesa llamada Las Nieves y Villaescusa, consta de casa labor con fuente y todas las oficinas necesarias. Tiene 4.724 olivas y 389 fanegas de tierra de pasto y y monte, y la de Villaescusa tiene 539 fanegas y 395 estadales, de las que 120 son de siembra y las restantes de pasto y monte." (En total, unas 600 hectáreas que se vendieron en 1.501.000 reales). "Dehesa de Loches. Es de labor y monte. Tiene 150 fanegas de tierra labrantía, de ella 40 de lo mejor, 50 de segunda clase, 60 de tercera, 354 de monte, de ellas 165 de grueso, 184 inferior, 32 olivas y varios álamos blancos y negros, pilar, pozo, huerta, 16 y media fanegas, tres de regadío, 187 olivas, 70 más chicas, 100 estacas, 50 frutales, 25 higueras y granados, dos nogales, pozo y alberca, noria, la cerca de la huerta." (En total, unas 350 hectáreas. Se remató en 540.010 reales). Así, pues, con los 142 millones de reales podrían haberse comprado noventa y cinco dehesas como la primeramente descrita y 263 como la segunda. El documento incluye las ventas de fincas del clero regular hechas desde principio de agosto de 1836 hasta el 23 de igual mes de 1849. Lo publicó Julio Porres Martín-Cleto: *La desamortización del siglo XIX en Toledo* (Toledo, 1966, pp. 455-496).

54

Luego volveré sobre ello, porque voy a referirme ahora a los valores que se dieron a algunos de los cuadros, por lo que podré aproximarme más al asunto de la conversión de estos 142 millones de reales. En 1865, tanto la Reina como el Rey consorte don Francisco de Asís, estaban convencidos de que no era conveniente que en el futuro se volviese a inventariar y a partir el conjunto de obras que había en los palacios reales, ni los libros y carpetas de la Real Biblioteca y, por supuesto, que no se volviesen a partir los cuadros y esculturas que había en el Real Museo de Pintura, ni los cuadros y estatuas de los palacios reales. Había que evitar que pudiera llegar un día en que un monarca sin herederos forzosos dejase los bienes a su viuda o a cualquier otra persona, de modo que el Rey que subiera al trono se pudiera encontrar —y así se dice en el dictamen que se hizo sobre el asunto— sin un caballo en sus caballerizas, sin un arma en la armería, sin un cuadro que pudiera colgar en ninguno de los Palacios, sin muebles, ni

tapices, ni estatuas, sin libros en la Biblioteca, sin aperos de labranza en las fincas rústicas del Real Patrimonio —que también se valoraron, en particular de las de Aranjuez— y sin un solo cacharro, vajillas ni enseres en ninguno de los palacios reales. Si se diese tal situación, ¿cómo resolverla? ¿Qué Hacienda iba a permitir que se comprase lo necesario para volver a amueblar los palacios reales? Sería imposible.

Isabel II, en todo lo referente al museo, contó con el estímulo de su marido. A don Francisco de Asís de Borbón, el Rey consorte, suele presentársele, hay que decir, ridiculizándole, cuando era un hombre refinado y culto. En lo que a las colecciones reales se refiere, y a su interés por el arte, sabemos que él alentó a la Reina a edificar la gran galería del edificio “Villanueva”, en el Prado, la que se denominó entonces galería de la Reina Isabel (don Francisco, después de haber visitado el Monasterio de las Descalzas Reales, decidió llevar al Museo del Prado el Fra Angélico). Para evitar que, en el futuro, pudieran quedar vacíos los palacios reales y desintegradas, divididas o vendidas las colecciones de pintura y de escultura del museo, doña Isabel II tomó la generosa decisión de renunciar a tan importante patrimonio privado, aun sacrificando los derechos de sus hijos, y decidió enajenar las propiedades rústicas de la Corona y destinar el importe de la venta a la Hacienda pública. Es decir: el importe de esas ventas se ingresó en las arcas del Tesoro.

Hay que tener presente que estamos en una época de desprestigio de la propiedad vinculada. Habían sido abolidos los mayorazgos. Eran consideradas como una rémora del pasado todas las instituciones que impedían disponer libremente de la propiedad territorial y que impedían su venta o su división por herencia. La libertad habría de permitir que la tierra se asignase de la forma más productiva posible. Por ello, la venta de las propiedades rústicas de la Corona era muy bien vista entonces, por pensar que estaban mejor en manos privadas, que las hicieran más productivas

Fernando VII, en 1818, tomó la magnánima decisión de restaurar el edificio de Villanueva, en el Prado, para habilitarlo con el fin de depositar en él la parte más importante de la colección real de pintura y de pagar con su dinero personal los gastos de las obras y el traslado y colocación de los cuadros y esculturas (y el mantenimiento del museo). Y, en efecto, tuvo éxito esta idea del Rey. El museo fue inaugurado el 19 de noviembre de 1819 y abierto al público en señalados días de la semana. Mejoró Isabel II el Museo del Prado (aludía antes a esa acción de edificar la Gran Galería). La Fundación de Amigos del Museo del Prado editó el libro del que les he hablado antes, en donde se publican el inventario completo de Fernando VII, referente a los cuadros.

Está transcrito literalmente, con los precios y todas las precisiones que en ese inventario aparecen. Debemos gratitud y recuerdo a Isabel II por la decisión magnánima de desprenderse de las colecciones reales de pintura y escultura, siendo como eran propiedad privada suya, y hacer con ellas tan generosa donación.

A Fernando VII le tocó vivir en tiempos de cambios, de guerra y de revolución, tiempos en que alumbra el régimen constitucional en España, alternando con el régimen absoluto. Sus disposiciones testamentarias fueron hechas bajo el Antiguo Régimen. Un Antiguo Régimen que se distingue por su carácter conservador, pero en el que poco a poco se consolidaron las instituciones propias de una Monarquía constitucional. A Isabel II le correspondió la amarga experiencia, al poco poco tiempo de donar las colecciones reales de pintura y de escultura, de dar esa muestra de magnanimidad, en rasgo sin precedentes en la historia, de sufrir las consecuencias de acontecimientos revolucionarios que, en su violencia, derribaron el trono milenario en septiembre de 1868, arrastrándola al exilio. Vivió aún muchos años. Su reinado fue largo, de 1833 a 1868 (tenía sólo 38 años cuando fue destronada). En el exilio, en el Palacio Vasilewsky o Palacio de Castilla, en París, vivió de la ayuda que le prestaron sus amigos y partidarios, siempre escasa de dinero. Creo que bien merece haberle dedicado este recuerdo a modo de homenaje.

Unas palabras, para terminar, sobre las valoraciones de la colección real de pintura. He dicho que aparecen esas valoraciones en esos grandes libros en los que se hizo el inventario. *La Caída en el camino del Calvario*, el "Pasma de Sicilia", de Rafael, se valoró en cuatro millones de reales, y en 3.000 reales su marco; es el cuadro que mayor valor alcanzó. *La Rendición de Breda*, de entre todos los cuadros de Velázquez, es el que alcanza mayor valor, dos millones de reales. Choca que *La Familia de Felipe IV* ("Las Meninas"), que se describe en el inventario como: "La Infanta Doña Margarita María de Austria, hija de Felipe IV, a quien sus damas presentan para beber agua un búcaro", se valorase sólo en 400.000 reales. *La Sacra Familia sobre unas ruinas de arquitectura*, de Rafael, o *La Sacra Familia llamada del Agnus Dei*, que conocemos hoy como "La Sagrada Familia del Roble", se valoró en 1.800.000 reales y en 800 su marco. De Rubens, *La Adoración de los Magos*, en 800.000 reales, y su marco en 2.500. De Tiziano, *La Ofrenda a la Fecundidad*, que hoy llamamos "Ofrenda a la Diosa de los Amores", en 600.000 reales. *La Llegada de Baco a la Isla de Najos*, hoy "Bacanal", en 600.000 reales.

Con los 400.000 reales de "Las Meninas", por ejemplo, ¿cuánta tierra se podría adquirir en 1835-1840? Depende de la calidad de la tierra, pero en término medio yo calculo que se podría adquirir con

400.000 reales una finca como las descritas anteriormente. No sé qué valor podría alcanzar hoy en el mercado "Las Meninas". No nos lo podemos ni imaginar porque es un cuadro que no se venderá jamás. Al no haber oferente ni demandantes, no se puede formar un precio. Muy superior sin duda al valor que pueda tener hoy en el mercado una dehesa de monte y labor. En cuanto a *La Rendición de Breda*, no sé si los historiadores del arte de hoy valoran más "Las Lanzas" que "Las Meninas", pero con los dos millones de reales, hay que multiplicar las hectáreas en proporción a la diferencia del precio asignado a uno y a otro. Es decir, que resulta imposible, de hecho, dar una idea de qué son hoy esos valores. Para cuadros de menor importancia, el valor que hoy podrían adquirir es equiparable al que se les dio en el tercer decenio del siglo XIX. No ha habido grandes cambios en ese sentido, si se piensa en un florero, de pintor anónimo, según el precio que alcanzan en el mercado hoy.

Espero haber conseguido darles una idea general y sucinta de la importancia de las colecciones reales de pintura y de escultura; de cómo se formaron en los distintos reinados (Fernando VII, al que no me he referido como coleccionista, aumentó el conjunto de cuadros con obras de mérito como el *Cristo de Velázquez*), sobre todo durante el reinado de Felipe IV. También espero que haya podido hacerles ver que, en lo concerniente al Museo del Prado, corresponde a Fernando VII el mérito de haber depositado en él lo mejor de las colecciones reales de pintura y de escultura y que fue Isabel II, con un acto de generosidad nunca convenientemente valorado, la que, al desprenderse de esas colecciones como propietaria, aseguró su integridad y que pertenecieran al acervo cultural, ya no de España sino de la humanidad. La Reina sabía muy bien que, por carácter, era desprendida y que tenía espíritu de sacrificio. En abril de 1875, en carta a Cánovas, dice: "poco me conoce quien no sepa que en otros duelos y competencias podré sucumbir; en el de los sacrificios y generosidad no sucumbiré nunca".



# El Museo del Prado y los demás museos

*Antonio Bonet Correa*

**E**n el año 1922, cuando Eugenio D'Ors publicó su sucinto y precioso libro *Tres horas en el Museo del Prado*, la hermosísima pinacoteca madrileña era todavía un museo de magnitud abaricable, una colección de obras maestras que podía visitarse sin la fatiga y el hastío que produce el exceso de piezas y objetos acumulados en otros grandes museos del mundo. El

amante del arte podía desahogadamente ir de una sala a otra contemplando las pinturas que, en su mayoría, procedían de las antiguas colecciones de los reyes de España.

Virtud fundamental del Museo del Prado antes de la Guerra Civil era la excepcional excelencia de las obras expuestas, su alta categoría y calidad. Museo "sin par", no es extraño que D'Ors en los sucesivos prólogos que escribió para las varias ediciones de su precioso librito evidenciase su preocupación por el futuro de la pinacoteca y las fatales alteraciones que su fondo pudiese sufrir con el tiempo. En el prólogo de la undécima edición, en los años cuarenta, señalaba que "el Prado ha mejorado mucho, justamente como consecuencia de haberse transformado poco". En su opinión, había que ser prudente respecto al Prado ya que el "acrecentamiento de su obra de escultura,



*reconstrucciones románicas y otras adquisiciones que a tiempo de enriquecer nuestro Museo, lo desdibujan*" podía alterar la armonía y la perfección que en un principio eran el mejor galardón y atributo, la razón misma de ser o su esencia museística. Era como decir "no me toques más que así es la rosa".

Como es sabido, 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 definitorio. La idea de todo museo es tan antigua como el cómputo de los tiempos. Desde las épocas más lejanas y las más remotas civilizaciones el hombre siempre ha querido conservar y realzar los objetos más preciosos y las piezas "artísticas" que consideraba más extraordinarias. Las tumbas y los tesoros de la antigüedad, los monasterios y claustros medievales, las galerías de los príncipes y monarcas renacentistas y barrocos, las cámaras de curiosidades y los gabinetes de los aficionados y conocedores de la Edad Moderna son los antecedentes del museo de la Edad Contemporánea. 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.

El Prado, al igual que los demás museos europeos nacidos a principios del siglo XIX 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 a las cuales no sólo custodiaba sino que eran objetos 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 bellissimo 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 contase con un museo dedicado a la pintura española.

Ya hemos indicado que el fondo inicial del Museo del Prado procedía exclusivamente de las colecciones reales españolas, dispersas en sus diferentes palacios y mansiones. También hemos querido señalar la contemporaneidad de la decisión de un monarca tan poco acorde con las ideas liberales. 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 lo más completo posible de la Historia del Arte universal. Tan siquiera es representativo del panorama de las que decimonónicamente se llamaban "escuelas" nacionales. Sólo con la desamortización eclesiástica entraron en el Prado, tras la desaparición del Museo de la Trinidad, los cuadros religiosos procedentes de los antiguos conventos desafectados. El Prado, fruto de la acumulación de obras seleccionadas durante varios siglos, por sus altos valores artísticos es, pues, un establecimiento consagrado por el gusto más refinado y decantado al goce del arte, a la experiencia de lo sensible. 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 de California, 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 Metropolitano con sus 45.500 pinturas, su 1.000.000 de grabados, sus 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. Tampoco es cuestión de establecer una clasificación detallada, un baremo y un canon a propósito de las obras conservadas en los demás museos. Difícil resulta la comparación con el Prado, aunque cada uno en sí mismo tenga sus virtudes y exponga en sus salas obras maestras de un valor universal. Ejemplos de magníficas colecciones serían Viena con sus conjuntos de obras de Brueghel y Velázquez, los Uffizi de Florencia respecto a los renacentistas italianos, Bolonia a los clasicistas del siglo XVI y XVII o muchos otros con sus distintas manifestaciones.

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 núcleo 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". Nuestra esperanza es que algún día pueda recuperarse su primigenia forma y ser.



## **2** El Prado, hoy



# Cara y cruz del Museo del Prado

*José Manuel Pita Andrade*

Quiero comenzar expresando mi profundísimo reconocimiento a la Fundación Juan March por haberme invitado a intervenir en este ciclo de diez *Lecciones sobre el Museo del Prado*. Llevo casi veinte años, de una manera o de otra, vinculado a él, y muchos más asomándome a sus salas. Realmente a él le debo haber cambiado, hace muchos años, la carrera de De-



recho por la de Filosofía y Letras. En la década de los cuarenta todos los miércoles, a las doce en punto, un maestro de mis maestros, don Elías Tormo, en plena senectud laboriosa, nos hablaba de los grandes pintores y cuadros representados en la pinacoteca. Se me han quedado grabadas en la memoria sus lecciones sobre Rubens y Van Dyck para conmemorar los centenarios de la muerte de ambos en 1640 y 1641. Aquellas conferencias atrajeron profundamente mi atención y me llevaron a entrar en las clases de Historia del Arte que se impartían en el viejo edificio de la calle San Bernardo, donde convivían las Facultades de Derecho y Filosofía y Letras, mientras se reconstruía el edificio de esta última en la Ciudad Universitaria.

Afrontaremos la primera lección del ciclo mostrando la cara y la cruz (a veces nos quedaremos sólo con una o con otra) de una serie de

cuestiones que afectan de un modo esencial a la vida del museo. Somos conscientes que quedarán muchas importantes sin tratar y, a pesar de todo, por querer abarcar mucho, será inevitable apretar poco. Creemos, sin embargo, que quienes nos escuchan podrán encontrar en el recorrido que vamos a realizar un provechoso índice de temas, que agruparemos en diez epígrafes; por fortuna, algunos de ellos serán desarrollados con mayor extensión y profundidad en las lecciones próximas. El orden con que desarrollaremos esta especie de decálogo es del todo convencional.

### 1. *Cara y cruz sobre los problemas de espacio*

Un tema de preocupación constante ha sido, casi desde sus orígenes, el relacionado con los edificios y sus ámbitos. 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. A Fernando VII, que —como dijo uno de mis maestros— fue mal hijo, mal esposo, mal padre, mal rey y mala persona, no debe regateársele el mérito de haber jugado un papel decisivo, no sólo en la fundación del museo, sino en la elección de esta construcción para cobijarlo. Recuérdese que, en su origen, había sido concebida (en tiempos de su abuelo Carlos III), junto al Jardín Botánico, para exaltar las Ciencias de manera multidisciplinar. Hoy podemos afirmarlo gracias a una interesantísima *“Descripción del edificio del Real Museo”*, escrita por el mismo Villanueva en 1796. Este texto revelador fue legado por el arquitecto don Ramón Andrada al Colegio de Arquitectos de Madrid, que lo publicó exactamente dos siglos después, en 1996. Merced a él se clarificaron algunos puntos oscuros sobre la organización del edificio, estudiado de una manera magistral hace años por el profesor Chueca Goitia.

No vamos a realizar aquí un análisis pormenorizado de la creación vilanovina. Pero sí, apoyándonos en las palabras del ilustre arquitecto, destacar algunos hechos sustanciales. Se hizo para albergar *“un copioso Gavinete de Historia Natural, y una Librería de las Ciencias exactas, con el fin de que todos estos materiales formasen el debido acopio para el establecimiento de una útil Academia de Ciencias, a imitación de las ya erigidas en otros Reinos”*. Partiendo de estos supuestos declara después, en primera persona, que considerando *“mezquina y miserable... la voz de Gavinete, propia tan sólo para la*

*curiosidad, diversión y estudio de un particular, me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería, a la cual, con propiedad, podrá adjudicársele el título de Museo...*". Nos parece importante retener esta sucesión de vocablos y conceptos: "Gabinete, Galería y Museo". Porque cambiando el contenido, sustituyendo los "productos naturales" por pinturas y esculturas, nos encontraremos al terminar la segunda década del siglo XIX, con un edificio perfectamente idóneo para cobijar las colecciones reales.

En la descripción que nos hace Villanueva se destaca algo que sigue siendo hoy esencial: la importancia que concede a la gran galería de la planta principal que arranca tras franquearse la fachada norte (la que llamamos de Goya, a la que, como es sabido, se llegaba por una rampa) y una rotonda. Luego concede valor a la noble portada exástila que se abre al Paseo del Prado (que llamamos de Velázquez) y que daba acceso a lo que denomina "*Salón bajo de Conferencias*". Por último alude al uso que reservaba a la fachada del mediodía (la de Murillo, frente al Botánico), por donde se podía llegar a ámbitos donde, entre otras cosas, iban a situarse "*Libros e instrumentos de Química*" y una "*Escuela preparatoria con proximidad a el gran Laboratorio de Química*".

Basta lo extractado del curiosísimo escrito de Villanueva para comprender el uso polivalente que iba a tener el edificio. No voy a realizar aquí un análisis de él, tal como en un principio se diseñó, ni de las transformaciones que sufrió, ni del proceso de aprovechamiento de sus ámbitos. Pero sí recordar algunos hechos fundamentales. La obra vilanovina se estructuró con una planta alargada, que genera la nobilísima fachada que se extiende a lo largo del Paseo del Prado. Se centra esta fachada con la monumental portada que da acceso a la sala de conferencias y galerías bajas. A cada lado se extienden, sobre un cuerpo en el que alternan arcos y huecos rectangulares, bellas columnatas jónicas que discurren paralelamente a la gran galería de la planta principal. Por último, en los extremos, destacan sólidos cuerpos salientes, más macizos, que cobijan, en su interior, una serie de salas que se distribuyen en torno a una rotonda, en el lado norte, y un patio, en el sur.

La obra de Villanueva sufrió a lo largo del último cuarto del siglo XIX algunas reformas sensibles debidas al arquitecto Jareño. Recordaremos la construcción de una noble escalinata de acceso a la planta principal por el lado norte (suprimiendo la rampa) y el definitivo arreglo de la Sala de Velázquez. Prácticamente se aprovechaban así todos los espacios posibles. Quedaban para nuestro siglo otras transformaciones, como las de la compartimentación de la galería central con unas columnas, la construcción de una amplia escalera interior o

la sustitución de la escalinata de Jareño por otra que consentía el acceso a la planta baja, creando incluso un bellissimo eje de luz que enlaza la puerta de Goya con la de Murillo. Pero aquí nos interesan mucho más varias ampliaciones que supusieron ganancias de espacios. Éstas se realizaron disponiéndose hasta tres crujías paralelas a la galería central, entre la sala de Velázquez y los cuerpos extremos. Sin detallar el proceso seguido, destaquemos el hecho capital: merced a estas ampliaciones, el Prado consiguió enriquecerse con cuarenta y ocho salas nuevas (veinticuatro en cada planta), esenciales para aumentar la exhibición de sus fondos, aunque planteando problemas para su distribución racional y creación de itinerarios. Con ello quedaron básicamente agotadas las posibilidades expansivas del edificio de Villanueva. Creo que hay consenso unánime al pensar que no caben más ampliaciones al dorso del museo.

Baste lo dicho para reconocer un hecho muy positivo: el de que al Prado, sin precipitación, pero sin tregua, se le fuesen adicionando ámbitos que tuvieron la virtud de no dañar la imagen del edificio de Villanueva en sus fachadas septentrional (que ganó prestancia sin la rampa), occidental y meridional. Me importaba mucho llegar hasta aquí, aunque diciendo cosas que todos los amantes del museo conocen perfectamente. Hoy en el haber, en la cara de nuestra moneda, está el poder disponer de un espléndido conjunto de salas, con techos de altura suficiente, con iluminación digna (natural donde es posible, y artificial donde se hace indispensable). Pongo el mayor énfasis al valorar este magnífico conjunto de espacios, en su inmensa mayoría bien proporcionados.

La cruz de cuanto acabamos de decir, la hallamos en la atroz merma de salas de exposición que fue sufriendo el museo para cobijar diversos servicios. 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, resultó obligado hurtar el gran espacio bajo la sala de Velázquez (que antaño había acogido las esculturas) para "salón de conferencias" (utilizando la expresión de Villanueva); diseñado, por cierto, con gran dignidad, por el malogrado arquitecto José María García de Paredes. Antes sólo el director y el subdirector del museo disponían de unos despachos semidignos en el lado occidental de la planta baja del módulo norte, que llamaremos "de la rotonda"; aquí estaba también la biblioteca, mientras que en el lado oriental de este módulo se hacinaba el taller de restauración. Recordemos que en la tercera planta de este módulo se exponían dignamente una serie de obras, destacando los fondos del Legado Fernández-Durán. Todo ello sufrió una radical transformación. Es cierto que se convirtieron en salas de exposición los despachos, biblioteca

y talleres; ahora se utilizan fundamentalmente, con gran acierto, para las exposiciones temporales. Pero se suprimieron todas las salas de la planta superior convertidas en talleres de restauración y almacenes. En el módulo sur, próximo al jardín botánico, donde se encuentra la fachada llamada "de Murillo", quedó cerrada al público la tercera planta entera para acoger despachos, la biblioteca, sala de juntas, etc. Con estas reestructuraciones internas muchos cuadros tuvieron que pasar a los almacenes.

No es posible detallar aquí todos los inacabables esfuerzos e iniciativas para remediar la agobiante carencia de espacios, realizadas sobre todo en el seno del Real Patronato. Cuando estaba al frente de éste don José Ángel Sánchez Asiaín, y dirigía el Museo el profesor Pérez Sánchez, se creó una comisión, presidida por el Director-Gerente de esta Fundación Juan March, don José Luis Yuste, y de la yo formé parte. Entonces se estudiaron con ahínco soluciones y se realizaron algunas propuestas, que no es posible detallar aquí. El hecho cierto es que quedaron, como otras anteriores y posteriores, en vía muerta, aunque creo con sinceridad que el trabajo realizado no fue inútil. La búsqueda de espacios nos llevó a reflexionar sobre las posibilidades de conseguir alguno en los aledaños del Botánico, sin restarle ni una brizna de terreno útil; a ver si sería factible pensar en el antiguo Ministerio de Fomento (cerca del Reina Sofía, sería idóneo para las colecciones del siglo XIX); a visitar el Museo del Ejército (que cobija el Salón de Reinos del Buen Retiro) y el antiguo Palacio de Buenavista (hoy Cuartel General del Ejército) en la Cibeles, teniendo en ambos sitios magnífica acogida; a sopesar la viabilidad de proyectos anteriores..., sin olvidar, claro está, el modo de potenciar el uso del Casón, adscrito al Prado desde hacía unos años, pero teniendo que dedicar muchos metros cuadrados de su superficie a la exhibición del Guernica.

## *2. Cara y cruz sobre la presentación y distribución de los fondos expuestos*

Cuanto acabamos de decir sobre los problemas de espacio tiene su reflejo en una cuestión absolutamente 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. Debo anticipar un hecho. Sin referirme a los criterios que primaban en el siglo XIX y primera década del XX, donde lo importante era acumular cuadros en dos o tres registros, tengo que defender a ultranza la labor realizada (desde 1912 en que tuvo vida) por el primer Patronato del Prado. Entonces se llevó a cabo una profunda tarea

de reordenación, de selección y, en suma, de reinstalación de las pinturas. La gran galería y las salas anejas fueron liberadas de la masiva presencia de cuadros. Desde entonces quedó perfilada una distribución coherente y a la vez armónica. La gran galería central albergó a la pintura española (salvo un paréntesis que tuvo lugar en recientes lustros), la sala de Velázquez, creada en el siglo XIX, se mantuvo como tal, y se hilvanó, felizmente, la pintura de los maestros españoles con la de los grandes venecianos. La gran sala del Tiziano, por fortuna, sigue inamovible desde hace muchos años como un maravilloso ejemplo de plenitud de un maestro y de una escuela. La presencia del Greco en lugares próximos y la de Goya ocupando la cabecera de la planta alta pueden servirnos como un alentador ejemplo de buen hacer. No voy a realizar el recuento de los cambios que se han ido produciendo, unos más acertados que otros, suscitando críticas en algunos casos y silenciándose en otros grandes logros. Junto al edificio de Villanueva no hemos de olvidar el buen partido que se le ha ido sacando al Casón del Buen Retiro, que es y seguirá siendo un importante complemento en la presentación de las colecciones del museo.

Como resumen de cuanto llevamos dicho, tenemos que hacer una valoración profundamente optimista y positiva. En buena hora se recibieron en la dirección del museo juicios adversos, pero realizados con sentido constructivo, sobre algunos montajes. Pongamos en la cruz todos los desaciertos que se hayan podido producir. Como sobre gustos no hay nada escrito, lo que para unos resultó magnífico, para otros no. Dígase sobre esto todo lo que se quiera. Pero el recorrido por las salas del Museo del Prado, a lo largo de muchas décadas, nos ha venido mostrando un saldo más que favorable.

### *3. Cara y cruz sobre los fondos dispersos o almacenados*

Constituye, hoy en día, uno de los temas capitales de máxima preocupación para el Real Patronato, la Dirección y cuantos trabajan en las áreas de Conservación del Museo, el hecho de que un crecido número de sus 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 poderse exhibir. Las inquietudes se han agravado en estos últimos años, por qué no decirlo, a causa de las torcidas interpretaciones que se hacen sobre la inequívoca titularidad a favor del Prado de obras cedidas a instituciones vinculadas a las comunidades autónomas.

Como es archisabido, muy poco tiempo después de acoger el Prado los crecidos fondos del llamado Museo Nacional de Pinturas (vulgo de la Trinidad), que atesoraba, básicamente, obras procedentes de los monasterios y conventos suprimidos, amén de una *Galería de cuadros contemporáneos*, se planteó el problema de almacenar y distribuir esas pinturas por la imposibilidad física de que pudieran ser exhibidas en las salas. El hecho es que desde fines del siglo XIX se fueron realizando depósitos, en muchas ocasiones, por desgracia, sin el más mínimo rigor y del modo más caprichoso. No vamos a detenernos en una historia que ha sido contada muchas veces.

En la cara de la cuestión debemos poner, ante todo, la espléndida labor realizada para la localización de los cuadros diseminados por mi querido amigo y compañero el profesor Pérez Sánchez y por un equipo que ha venido trabajando con absoluta continuidad, en el seno del museo, desde los tiempos en que estuve al frente de él. Recordaré que uno de los fines básicos que quiso cumplir el *Boletín del Museo del Prado* (nacido por iniciativa nuestra) fue el ir dando a conocer los frutos de las rebuscas y de las investigaciones realizadas sobre estos fondos dispersos. En los trabajos impresos figuran los nombres de las personas que llevan realizando esta magnífica labor. La publicación del *Inventario General de Pinturas del Museo*, en tres gruesos volúmenes (se registran en ellos los cuadros de la "La Colección Real", los del "Museo del Trinidad" y los que son fruto de nuevas adquisiciones), consiente tener una información precisa de las pinturas que están expuestas, de las que están almacenadas y de las que están depositadas fuera del museo. Hay que poner el mayor énfasis al celebrar que, a estas alturas, se encuentren localizadas la inmensa mayoría de las obras. La cara de la moneda resulta bien positiva.

Pasemos a la cruz con un sentido rigurosamente actual. Reconocemos que el Prado hoy tiene muchos cuadros almacenados y dispersos. No voy a dar números. Me limitaré a señalar, por un lado, que como asignatura pendiente se encuentra, a mi modo de ver, el que desaparezca la leyenda de los tesoros ocultos en los sótanos del museo. Ya hemos dicho antes que (hablamos a título personal aunque nos consta que este criterio nuestro lo comparten muchos) consideramos indispensable que el futuro Prado disponga de salas donde puedan verse públicamente, dispuestas en varios registros, la mayor parte de las pinturas, actualmente almacenadas, y cuyo estado de conservación permita que puedan contemplarse con decoro; deben pues reducirse al mínimo los fondos no expuestos.

Otra tarea mucho más compleja es la de racionalizar de una vez el complejo mundo de los depósitos. Sobre este tema, las ideas están muy claras. Respetando el que las más altas instituciones del Estado

ostenten en sus salas cuadros de nuestro primer museo, manteniendo los depósitos establecidos, por ejemplo, en las embajadas, que cumplan un innegable papel desde el punto de vista representativo, 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 que figuran hoy en despachos y organismos que nada tienen que ver con el mundo del arte. Para llevar a cabo esta tarea resulta absolutamente indispensable clarificar unas cuantas cosas. 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 las comunidades autónomas donde se encuentran depositadas. El Prado tiene el derecho de disponer de ellas y el deber de no hurtar su disfrute a todos los españoles.

#### *4. Cara y cruz sobre la catalogación e investigación de los fondos*

En el recorrido que estamos haciendo llegamos a un tema relevante. El Museo del Prado debe disponer de un conjunto de profesionales de la Historia del Arte capacitados para estudiar y conservar sus fondos. Los pasos que se han dado en las últimas décadas han sido muy positivos. Basta proyectar nuestra mirada sobre los magníficos catálogos impresos con motivo de las exposiciones temporales, en los que han participado miembros de la plantilla de conservadores y colaboradores vinculados a los diversos departamentos. Todo ello, al margen, claro está, de los estudios que se han realizado y se siguen realizando fuera del museo sobre la materia. Cuanto acabo de decir puede figurar en la cara de la moneda.

En la cruz hay que poner lo mucho que está por hacer. Resulta inaplazable la tarea de continuar la publicación de los catálogos críticos de los cuadros por escuelas (sólo vio la luz, hace bastantes años, el de pintura flamenca), a la vez que sigue adelante el estudio de las esculturas, dibujos, estampas y las obras de otro género de colecciones. Esta asignatura pendiente justifica que la Administración haya realizado un esfuerzo dotando nuevas plazas de conservadores; pero creo sinceramente que la formación de especialistas en la materia no se puede improvisar. Lamentamos muy de veras que no haya podido o querido crearse el Centro de Estudios del Museo del Prado por el que hemos luchado, sin éxito, denodadamente. Hubiera servido para capacitar a las nuevas generaciones. Al competente conjunto de conservadores que existe hoy se añaden ahora otra serie de personas que necesitan adquirir la alta especialización que requieren las plazas dotadas; deseo de todo corazón que puedan lograrla con éxito.

## 5. Cara, sin cruz, sobre las adquisiciones

Se me consentirá que, al referirme a un tema que ha ido adquiriendo creciente importancia en la vida del museo, deje de considerar, a título estrictamente personal, el reverso de la moneda. Pese a ciertas campañas descalificadoras de algún periódico (por fortuna, esencialmente sólo uno, que luego no quiso publicar toda la información que se le remitió en torno a los hechos censurados), creo con absoluta sinceridad que las compras de obras de arte 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 (decidiéndose la adquisición por considerar importante no perder la obra) y que otras, por circunstancias diversas, no se hubiesen perdido algunas buenas ocasiones. Dentro del Real Patronato funcionó en ciertos períodos una comisión de adquisiciones; en las épocas en que no actuó, siempre fue este Real Patronato, a través de su Comisión Permanente y de sus Plenos, quien dijo la última palabra sobre la conveniencia de realizar o no una compra. Se aprobaron unos criterios que propugnaban el incremento de los fondos no sólo cuando podía incorporarse al museo alguna obra maestra (teniendo en cuenta las más altas cotas de calidad), sino cuando resultaba factible, por ejemplo, rellenar huecos relevantes en focos artísticos deficientemente representados y, sobre todo, cuando se podían colmar vacíos en las colecciones de maestros españoles, aunque no fuesen de primera magnitud. Estos criterios creo que pueden ser no compartidos, pero podemos asegurar que, objetivamente, resultan del todo válidos.

Partiendo de cuanto acabamos de decir, afirmo que carece de puntos negros la nómina de obras adquiridas por el museo en las dos últimas décadas. Todo ello sin desconocer que en la política de adquisiciones se produjeron colosales saltos cuantitativos en los precios pagados por las obras. Creo que el punto de partida tuvo lugar tras el rescate por el Estado, en 1986, de la *Marquesa de Santa Cruz* de Goya, pagando por ello más de 800 millones de pesetas y contando con importantes ayudas de varias instituciones. El segundo hecho a subrayar se produjo cuando la inesperada herencia Villaescusa puso a disposición del museo unos fondos ingentes (que todavía, por fortuna, no se han agotado), con ayuda de los cuales se han realizado algunas adquisiciones de primera magnitud, aunque es cierto que con cargo a estos mismos fondos hubo algunas compras convenientes para colmar los vacíos a que acabamos de referirnos. Las exposiciones y las publicaciones realizadas sobre las obras adquiridas nos exime de extendernos más sobre este punto.

## 6. Cara y cruz sobre las exposiciones temporales

Abordemos ya un capítulo que se ha convertido en sustancial dentro de la vida del museo y que, en cierto modo, condiciona la de los grandes museos del mundo. Puede ser motivo de reflexión este importante hecho cultural no carente de signos contradictorios. Cabe oponer reparos, y muy serios, al que las obras de arte se trasladen de un lado a otro para convivir, durante unas semanas, con otras procedentes de lugares muy diversos. Pero el hecho es que en el mundo de hoy, y como fruto de una política desarrollada preferentemente por museos de los Estados Unidos, creaciones pictóricas de primerísima magnitud han realizado viajes arrojando riesgos, aunque se tomaran las mayores precauciones.

Se ha producido un hecho innegable que no deja de causar el mayor asombro. Las exposiciones temporales se convirtieron 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. Se me comprenderá cuando recuerde la asombrosa experiencia que se vivió en España entera cuando tuvo lugar la irreplicable exposición dedicada a Velázquez en 1990. A propios y extraños dejó perplejos el hecho de que de todas partes de España y del extranjero llegasen a Madrid gentes para ver, 30 cuadros que procedían de colecciones nacionales y extranjeras y 49 que se podían ver todos los días del año en el edificio de Villanueva. De hecho, la gente hacía una paciente cola, algunas veces de varias horas, para contemplar con especialísima atención *Las Lanzas*, *Las Meninas* y *Las Hilanderas*. El anecdotario en torno al tema sería interminable. Bástenos este ejemplo para comprender que, con todas sus ventajas y con todos sus inconvenientes, las exposiciones temporales constituyen una inexcusable vertiente de la vida de un museo como el Prado.

Otro tema es el enfoque que deben dársele. Hay aquí opiniones para todos los gustos. Debo decir que respeto, pero no comparto y hasta rechazo de un modo terminante, los juicios descalificadores de quienes, partiendo de posturas hipercientíficas, piensan que en el Prado sólo deben realizarse exposiciones que interesen a los especialistas. Me refiero a dignísimos y admirados colegas, que calificaron con frases desdeñosas exposiciones como las de Velázquez de 1990 o de Goya de 1996. Con el mayor respeto hacia sus puntos de vista, pienso que nuestro querido museo no debe ser, como el *carmen albaycinero* del poeta granadino Soto de Rojas, "*paraíso cerrado para muchos*". Quiero defender aquí con tanto énfasis las exposiciones que atraen a gentes de toda condición y que generan afluencias masivas (exigiendo, eso sí, un control riguroso de las visitas), como las muy encomiables, de carácter monográfico, que consienten profundizar en

el conocimiento de los grandes maestros y que interesan, preferentemente, a los especialistas..

El hecho es que hoy resulta inexcusable afrontar los riesgos que tiene toda exposición, ante el imperativo de que viajen las obras de arte; aunque con motivo de estos viajes se restauren dignamente. Porque es obvio que el famoso aforismo del derecho romano *do ut des, do ut facias, facio ut des, facio ut facias* (doy para que des, doy para que hagas, hago para que des, hago para que hagas) constituye el principio básico en toda la política de exposiciones desarrolladas entre los grandes museos, donde los intercambios se han convertido en el pan nuestro de cada día.

No podemos extendernos en este capítulo ni hacer otras consideraciones. Pero no quiero abandonarlo sin ofrecer algunas estadísticas del gran cambio que se ha producido. Hasta 1980 el recuento de las exposiciones podemos realizarlo, dentro de nuestro siglo, por décadas. Así, en la primera registramos dos, en la segunda una, en la tercera dos, en la cuarta una, en la quinta una, en la sexta dos, en la séptima dos. Pero a partir de 1980, creo que por primera vez se inicia una franca colaboración con instituciones internacionales (en este caso con museos franceses) al organizarse la exposición itinerante titulada *El arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII* y, desde entonces, al insertarnos en un período de nuestra historia en que "España dejó de ser diferente", se abrió una franca colaboración y año tras año, sin solución de continuidad, colaborando con museos del Japón, de Rusia, de la antigua Yugoslavia, de los Estados Unidos, de Bulgaria, de Italia, del Reino Unido y con los más diversos coleccionistas nacionales y extranjeros, se puede ofrecer hoy un impresionante balance. Quiero represar la tentación de dar títulos. Pero no podemos olvidar que maestros españoles de primera magnitud como Alonso Sánchez Coello, El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez, Murillo, Valdés Leal, Carreño, Francisco Rizzi y Herrera, Mengs al servicio de España, y Goya (en varias y memorables ocasiones), ocuparon espacios de honor en salas del Museo del Prado habilitadas dignamente.

## 7. Cara y cruz sobre las actividades culturales

### **Cruz, sin cara, sobre el "Centro de Estudios del Museo del Prado" o "Escuela del Prado"**

Al enfrentarnos con la cruz de la moneda tendrá que perdonármeme que empiece declarando mi profunda frustración porque no hubiera sido posible que cobrara vida (desde 1979 en que lancé la idea con gran ilusión) el *Centro de Estudios del Museo del Prado*.

A él me referí anteriormente y hace años, con reiteración, en los fascículos de nuestro *Boletín*. Me parecía fundamental que el Prado se convirtiera en una institución de primera magnitud, donde los graduados en Historia del Arte pudieran adquirir una rigurosa especialización, realizando en su seno “estudios de museología, de conservación de obras de arte, sobre artistas y escuelas, etc.”. Así lo expresaba en 1980, en el primer número de la susodicha revista. Claro está que para que fuese realidad resultaban indispensables dotaciones económicas, espacios y el concurso de personas con vocación capacitadas para impartir las enseñanzas. Los graduados en Historia del Arte, rigurosamente seleccionados, se pondrían en contacto directo con los talleres de restauración, con los laboratorios, con los departamentos de conservación, con los gabinetes didácticos, etc. No fue, sin duda, mi falta de interés ni la de los directores que sucedieron, lo que frustró la puesta en órbita de este centro. Debo recordar que el profesor Calvo Serraller, utilizando el título de “Escuela del Prado” (adoptando el nombre de la institución que existe en Francia; me refiero, como es lógico, a la “Escuela del Louvre”), quiso rellenar este vacío, sin que se renunciara al proyecto por parte de sus sucesores. Nadie está en contra de la idea, pero el camino para que cristalice sigue resultando complejo.

### **Cara, sin cruz, sobre actividades didácticas y conferencias**

Como compensación de la valoración negativa que acabamos de hacer, prescindamos del reverso de la medalla o de la moneda, para ofrecer el balance positivo de las actividades de divulgación cultural desarrolladas en el seno del museo. Hemos de decir que, con todas las limitaciones que se quieran, las visitas guiadas y los ciclos de conferencias tuvieron desde hace muchos años un lugar en la vida del Prado. Al principio aludí a las conferencias que desarrollaba, en la década de los cuarenta, don Elfas Tormo, y que tanto influyeron en mi vida. Habría que recordar otras muchas, como las dedicadas al Greco por Eugenio D'Ors y Lafuente Ferrari, con motivo del centenario de su nacimiento. Fueron inolvidables las actividades desarrolladas dentro del museo por don Pablo Gutiérrez Moreno, en las que denominó “Misiones de Arte” (este título quise recuperarlo en 1978) y es obvio que desde hace muchos lustros los profesores de Historia del Arte utilizan intensamente el Prado para complementar su labor docente.

Pero sin hacer historia ya lejana, ciñámonos al creciente y abrumador desarrollo que han venido teniendo las actividades culturales en el Prado, prodigándose los ciclos de conferencias a muy distinto nivel, organizándose un gabinete pedagógico, que recibió diversos nombres, pero que cumple un papel capital en el desarrollo de estas tareas.

Sin excepción alguna, todos los directores del Prado (y se sucedieron, desgraciadamente, muchos en los últimos lustros) dedicaron gran atención a este capítulo, contando con la colaboración entusiasta de los conservadores y de otras personas vinculadas al museo. Con mayores espacios podrá irse a más. Pero lo hecho y lo que se sigue haciendo es ya mucho.

### **Cara y cruz sobre publicaciones**

Después de cuanto llevamos dicho, creo que en este apartado cabría hacer un balance fundamentalmente positivo, a pesar de las penurias presupuestarias, teniendo en cuenta que sobre el Prado se están publicando continuamente numerosas obras por iniciativa privada; creemos que así debe ser. Al museo compete en este campo, sobre todo, una labor vinculada a las actividades culturales propias del mismo y muy especialmente a la edición de estudios científicos sobre las obras conservadas en él. Por eso lamentamos profundamente el retraso que sufre la publicación de catálogos de las colecciones de pinturas por escuelas.

### **8. *Cara, sin cruz, sobre la "Fundación Amigos del Museo del Prado"*** 77

Nos acercamos al fin de nuestra peregrinación y creo que vale la pena expresar con alborozo que no puedo mostrar la cruz de la moneda hablando de una institución relevante en la vida del museo. Cuando siendo director del museo me refería en nuestro *Boletín* a las actividades culturales, expresaba mi esperanza de que pudieran potenciarse si llegara a cobrar vida una institución que se estaba gestando y que iba a denominarse "Amigos del Museo del Prado". Se creó enseguida como fundación, siendo su primer presidente un inolvidable maestro: don Enrique Lafuente Ferrari. Ahora funciona, a plenísima satisfacción, desarrollando una intensísima labor. A mi modo de ver, será muy difícil señalar fallos (aunque pueda haberlos como en todas las obras humanas) a las diversas tareas que lleva a cabo. Su presencia (activa y discreta a la vez) en muchas actividades del museo merece, a mi modo de ver, los mayores plácemes.

### **9. *Cara y cruz sobre la estructura y gobierno del museo***

Este capítulo resulta difícil de tratar. La situación del Prado en el seno de la Administración planteó problemas a lo largo de toda su historia. Primero, como Museo Real, vivió bajo la dependencia de la

Corona. Luego, al pasar a depender de la Nación, en tiempos de Isabel II, adquirió una entidad jurídica muy peculiar. Pero sin remontarnos a tiempos muy pretéritos, recordemos como memorable en su trayectoria el año de 1912, en que quedó regido por un Patronato con altas cotas de autonomía. De entonces datan importantísimas reformas ya apuntadas, como la transformación de las salas, que fueron liberadas de cuadros en un más que loable intento de exaltar la calidad más que la cantidad de los mismos. Para que comprendamos hasta qué punto mantuvo una vida propia, al margen de los vaivenes políticos, recordaremos que el XVII Duque de Alba lo presidió desde un principio hasta su muerte en 1953, salvo en los trágicos años de la Guerra Civil; pero sí entre 1931 y 1936, durante la Segunda República, aunque fuese adicto a la Monarquía. Por desgracia, en 1968 desapareció este Patronato, quedando absorbida nuestra primera pinacoteca por el llamado Patronato Nacional de Museos, que tuve yo que padecer con todas sus consecuencias mientras fui director, entre marzo de 1978 y octubre de 1981, en que presenté mi dimisión irrevocable. En aquellos tres largos años, sería injusto olvidar las pruebas de buena voluntad que recibí de cuatro ministros de Cultura y de los directores generales de Bellas Artes, siendo Adolfo Suárez y Leopoldo Calvo Sotelo presidentes del Gobierno. Pero, como se me hizo saber reiteradamente entonces, el Prado era un museo más entre los que tenían carácter nacional. Sólo como símbolo de las penurias padecidas, recordaré que en las semanas previas a mi renuncia se me comunicó que no había dinero... para pagar la correspondencia.

Unas estimables, aunque todavía tímidas cotas de autonomía, se logró por fin con el Real Patronato estructurado en 1985 y hace unos meses, por Real Decreto de 24 de mayo de 1996, tuvieron lugar cambios profundos, que no voy a analizar aquí en detalle. Lo importante y grave es que, a lo largo de casi veinte años, la vida del museo discurreó en medio de zozobras que llegaron a la gente de la calle y que, con demasiada frecuencia, ocultaron un hecho real y muy positivo: que en el Prado se hacían cosas importantes como las que acabamos de recordar. Hablemos con franqueza. La sensación de inestabilidad tuvo origen, muchas veces, en los cambios que se produjeron, por una razón o por otra, en la dirección del museo. Después de mí vinieron Federico Sopeña, Alfonso Pérez Sánchez, Felipe Garín, Calvo Serraller, Jose María Luzón, Fernando Checa... Al margen de las circunstancias específicas que condicionaron cada relevo, muchos españoles y extranjeros (no se olvide la proyección exterior del museo) han llegado a tener la impresión de que un cambio ministerial acarrea ineluctablemente el cese del Director, que, por cierto, tiene categoría de director general. Dadas estas circunstancias, ¿cómo no pensar que

este cargo “nombrado y separado por Real Decreto acordado en Consejo de Ministros a propuesta del Ministro de Educación y Cultura” (según se lee en el BOE del 25 de mayo de 1996) es de naturaleza fundamentalmente política, con todo lo que la política tiene de coyuntural? Y ¿no sería deseable, para conseguir estabilidad en la vida del Prado, asignarle carácter estrictamente profesional, al margen de que hayan sido elegidos para dirigir el Prado excelentes profesionales? ¿Por qué no aspirar a que las grandes decisiones que afecten al museo sean, en la medida de lo posible, más cuestiones de Estado que de Gobierno, dado el altísimo significado del Prado en la vida cultural de España entera y por encima de nuestras fronteras?

Se abrió un esperanzador camino (que, por fortuna, no creo que se haya cerrado) cuando se procuró y se logró un consenso parlamentario ante un proyecto que, para realizarse, exigía grandes esfuerzos y plazos largos. No se entienda lo que acabo de decir como crítica concreta a unos partidos o a otros, que han tenido o tienen responsabilidades de gobierno, y, mucho menos, a personas que han ido asumiendo esas responsabilidades. Me consta que lo que me preocupa mí, preocupa a muchos que amamos al Prado de verdad. No me cansaré de insistir que mis palabras no van contra nadie, sino contra las normas estatutarias que alientan estas remociones.

Muchas más cosas podríamos comentar en relación con la estructura y gobierno del museo. Pero me conformaré con aludir a un hecho insólito: ¿desde 1920 no ha vuelto a elaborarse un reglamento para canalizar la vida del museo? ¿Se conseguirá ahora? El Real Patronato aprobó hace unos meses una propuesta nuestra en ese sentido. Creo que sería del todo beneficioso.

## *10. Cruz y cara sobre la imagen externa del Prado*

Llegamos al último epígrafe de nuestro recorrido presentando primero la cruz y luego la cara de la moneda. Nunca como ahora las grandes instituciones viven bajo la atenta mirada de los medios de comunicación. En ellos se vertebran grandezas y servidumbres de los Estados democráticos. La prensa, la radio y la televisión tienen el privilegio de seleccionar lo que es o no es noticia. Y el Prado, evidentemente, lo es, en la mayoría de los casos para su bien.

Pero en ocasiones, hay que decirlo con sinceridad, la imagen de nuestro museo o de las personas que trabajan en él se ve gravemente erosionada por campañas que distorsionaban la realidad de las cosas. Todavía recuerdo que, siendo yo director, un periódico, que dejó de existir hace años, me acusó de la desaparición de siete mil cuadros; repito, de siete mil cuadros; ante la disparatada noticia, hubiera sido

mucho más grave que me responsabilizara de la pérdida de uno. Con frecuencia se han desmesurado incidentes que ocuparon la primera página de los periódicos. ¿Quién no recuerda la tinta que corrió por culpa de una lamentable gotera, que en ningún momento puso en peligro la conservación de las pinturas, y que sirvió de pretexto para el cese de un director? En un diario se llegó a decir, con aquel motivo y con una broma de mal gusto, que las limpiadoras del Prado se dedicaban a recoger, por las mañanas, los trozos de los cuadros caídos por la noche. No aduciré más ejemplos de este tenor. Valgan ese par de esperpénticos ejemplos para testimoniar cómo muchas veces, por una frase ingeniosa o capaz de impactar a los lectores, puede confundirse a muchas gentes de buena fe. No puedo olvidar tampoco la visión negativa que se quiso dar, a través de un periódico, sobre las adquisiciones realizadas por el museo.

Hay que terminar presentando el anverso de la moneda. Porque cosa muy distinta a cuanto llevamos dicho es que los medios de comunicación contemplen los problemas del Prado de manera responsable, con objetividad y sentido constructivo, al margen, sobre todo, de las luchas políticas que se filtran en tantas cosas de nuestra vida de hoy. Es muy beneficioso para la buena marcha del museo que se señalen defectos, se ofrezcan críticas constructivas, se propongan soluciones y se aplaudan, cuando proceda, iniciativas beneficiosas. Pongamos finalmente en el platillo positivo de la balanza la difusión que suele hacerse de los fondos atesorados y de las grandes exposiciones. Como el Prado es, sin duda alguna, noticia, tiene que integrarse en este complejo mundo de los medios de comunicación.

80

### *Algunas conclusiones*

Demos ya fin a esta larga peregrinación contemplando con optimismo el presente y el futuro del Prado, pergeñando su imagen externa sin dejar de asignar a las cruces el gran valor que tienen, pero sin olvidar que al hacer el balance final priman, sobre todo, las caras. Sin maximalismos, somos conscientes que con propósito firme de ir adelante podrán irse remediando las más graves carencias de espacio. Permitidme trazar un programa de actuaciones, nada utópico (si media eso que suele llamarse voluntad política), sin perjuicio de lo que puedan decir los próximos conferenciantes; en el mejor de los casos, aceptarlo como una propuesta estrictamente personal.

Cuando terminen las obras de renovación de las cubiertas (que, frente a lo que creímos en un principio, no van a añadir ni un solo metro cuadrado de superficie, aunque consentirán aumentar la altura de algunos techos), se habrá producido ya el traslado de despachos de

conservadores, oficinas, biblioteca, etc., al inmueble adquirido a la empresa ALDEASA, en la esquina de Ruiz de Alarcón y Espalter. Eso puede significar, nada menos, que la inmensa mayoría de las salas del edificio de Villanueva vuelvan a ser lo que fueron, es decir, ámbitos para mostrar, con la mayor dignidad, cuadros que ahora duermen en los almacenes o están dispersos. También habrán concluido los trabajos de renovación de las cubiertas del Casón del Buen Retiro. Desde hace muchos años, siempre nos chocó que la planta principal de este edificio (centrada por el gran salón decorado por Lucas Jordán) se asiente sobre un podio de tierra. Me consta que los arquitectos han visto ya la posibilidad de vaciar ese extraño macizo y ganar espacios de exposición, utilísimos para ampliar sustancialmente los que ya existen.

Tras la comunicación hecha por el Presidente del Gobierno al Real Patronato de que el Museo del Ejército tendrá su sede en el Alcázar de Toledo, podrá adscribirse al Prado un valiosísimo resto del Palacio del Buen Retiro. Será factible así rehabilitar el famoso Salón de Reinos, con los espléndidos retratos ecuestres de Velázquez, el conjunto de cuadros de historia y los *Trabajos de Hércules* de Zurbarán. Todo ello sin perjuicio de aprovechar numerosos ámbitos que podrían contener otros cuadros que estuvieron en este palacio. Antes de abandonar este punto, y sin entrar en las polémicas suscitadas sobre la ubicación del Museo del Ejército, quiero decir que nunca pude comprender cómo, hace años, el Ministerio de Defensa renunció al inmenso cuartel del Conde Duque, cuando hubiera brindado el mejor escenario en Madrid para los importantísimos fondos custodiados en este museo y que se muestran hacinados por falta de sitio.

Para acabar nuestro recuento de espacios recuperables para el Prado queda un tema recurrente y, a mi modo de ver, de importancia insoslayable. Me refiero al claustro de la Iglesia de San Jerónimo el Real. Las conversaciones iniciadas para la adscripción de esta penosa y casi vergonzosa ruina (con sus muros descarnados y su enorme macizo componiendo una gran plataforma sobre la calle de Ruiz de Alarcón) deben llegar a buen término. Expresándome de un modo pragmático, confío en un final feliz si las negociaciones se desarrollan dentro de un lenguaje realista, que incluya compensaciones. Pienso que por faltar ése y éstas se frustraron anteriores encuentros entre la Administración y las autoridades eclesiásticas. La incorporación del claustro de San Jerónimo consentiría remediar las importantes carencias que subsistirían después de cuanto llevamos dicho. Valgan como ejemplo las insuficiencias del Casón para presentar los grandes lienzos del siglo XIX, la conveniencia de disponer de salas para presentar de modo decoroso, en varios registros, los cuadros hoy ocultos en los

almacenes, haciéndose así visitables para que se desvaneciera el mito de los tesoros escondidos en los sótanos. En esta zona cabría un salón (o más de uno) de actos, convirtiendo el actual en un gran vestíbulo o punto de encuentro, tantas veces echado de menos.

Quedaría para rematar la cuestión de los espacios la posibilidad de establecer enlaces subterráneos entre el edificio de Villanueva y todos los demás. Creo que resultarían muy fáciles y convenientes los nexos con el inmueble cedido por ADEASA y con el claustro de San Jerónimo. Más complejos, pero perfectamente posibles, serían los enlaces con el Casón y la crujía del Buen Retiro que alberga el Salón de Reinos. El arquitecto Rodríguez Orgaz los dejó perfectamente previstos en su sugestivo proyecto sobre *El gran Prado*.

En esta presentación optimista de conclusiones, antes de llegar a lo que será nuestro punto final, dejadme que diga algunas palabras, con acento entrañable, sobre algo que suele olvidarse cuando se habla del Prado: me refiero a las personas que trabajan en él. Un museo tan excepcional como el nuestro, ha sido siempre fuente de amor y de orgullo para quienes cumplen la altísima misión de cuidarlo en sus más diversos niveles. Es posible que alguien que me escuche pueda pensar que no faltarán en el Prado gentes que, en lugar de servirlo, se sirven de él para sus propios fines. Lo admito, siempre que se considere como excepción. Con la experiencia que fui acumulando a través de los años puedo afirmar de un modo rotundo. Creo que el Prado sigue generando vocaciones aun en la sociedad de consumo en que vivimos, tan propensa a los egoísmos. Dejadme que desde aquí dé las gracias a los trabajadores del museo.

82

Y ahora sí que termino de verdad mostrando, como anverso rutilante de todas las monedas que hemos manejado, las obras maestras que atesora el museo. Las sombras que se nos han ido apareciendo podrán servir para destacar las luces, para dar relieve a las cosas, igual que ocurre en los cuadros y las esculturas que se exhiben en el edificio de Villanueva y en el Casón. Recorramos mañana sus salas: a pesar de los trabajos en las cubiertas que afectan a algunas y de la provisionalidad de ciertas instalaciones, podremos disfrutar con la dignísima presentación de la inmensa mayoría de ellas. Que quienes amen de verdad al Prado señalen deficiencias y apunten mejoras. Pero que den siempre prioridad plena al goce de contemplar todo cuanto se muestra en sus salas para disfrute de la vista. Que los hipercríticos y catastrofistas no cierren los ojos a toda la belleza que se ofrece ante ellos; porque el Prado, para desgracia de los invidentes (aunque se hayan acercado a él), no es para los ciegos y mucho menos para los que no quieren ver, que es la manifestación más trágica de la ceguera.

# El Museo del Prado, veinte años después

*Alfonso E. Pérez Sánchez*

Van a cumplirse 21 años, desde que en Marzo de 1976, invitado por esta Fundación y en el marco de sus "cursos universitarios", hube de pronunciar aquí mismo cuatro conferencias con el título *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*. Su carácter, sin duda polémico, y la resonancia que tuvieron en la prensa, aconsejaron publicarlas, y me consta



que fueron útiles a muchos interesados por los problemas de nuestro primer museo que, entonces y ahora, se aireaban en los medios de comunicación y eran objeto de los más encontrados comentarios con un denominador común: subrayar sus evidentes carencias y las reales o imaginarias inferioridades respecto a otros museos análogos, aureolados del prestigio de lo "extranjero" y lo "moderno".

Han pasado más de veinte años y la historia del Museo se ha acelerado al ritmo presuroso de la vida que nos ha tocado vivir. Si entonces se lamentaba la inmovilidad de la institución, ahora habría de plantearse algo enteramente distinto. Baste recordar que en esos años se han sucedido ocho directores de los cuales cuatro apenas rebasaron el año y medio de ejercicio. Se han cambiado tres veces, por decreto, las normas estatutarias por las que se rige la institución; se han

proyectado, realizado y destruido obras de ampliación y de “modernización”, tejiendo y destejiendo estructuras físicas, que han pasado en brevísimo tiempo de ser “ejemplares” a “obsoletas”, según el criterio o el capricho imperante en cada momento; se han cambiado de lugar las obras de arte innumerables veces, unas por el imperativo de las obras, en muchas otras por exigencias de las exposiciones temporales, que parecieron constituir, por un tiempo, la obligación fundamental del museo y le proporcionaron éxitos espectaculares. Como paradoja divertida –si no fuera dramática–, las obras que en 1976 se proyectaron como de “ampliación y modernización” han supuesto que pasen al almacén –y sean, pues, invisibles– más de 500 lienzos que entonces se consideraban importantes y dignos de exhibición permanente.

Pero, sin embargo –preciso es recordarlo–, la estructura misma del museo ha conocido una transformación importante. Sus talleres de restauración han gozado, por unos años, de un notable prestigio internacional, abordando –no sin dificultades– restauraciones complejas realizadas con rotundo éxito. La biblioteca ha aumentado sus fondos en enorme proporción y se ha informatizado enteramente, al igual que el archivo. Se ha abordado la revisión de depósitos e inventarios y se han publicado éstos, mostrando a todos la realidad íntegra de las colecciones y la vergonzosa consecuencia del abandono de otros tiempos, al evidenciar los daños y pérdidas sufridas a lo largo de su “siglo y tres cuartos” de existencia. Curiosa efeméride esa de los 175 años, que se pretendió celebrar con grandiosas iniciativas y proyectos, aireados muy sonoramente gracias a una privilegiada presencia en la prensa, pero que quedaron luego disueltos en casi nada, como un globo pinchado.

Se han incrementado las colecciones con adquisiciones, donativos y legados, que han sido también objeto de discusiones y encontrados juicios, y se ha intentado, con más o menor fortuna, adecuar la vieja estructura a las necesidades del tiempo, con reformas por decreto y con ampliaciones del personal que alcanza hoy los casi 500 dependientes de una organización compleja que, sin embargo, está muy lejos todavía de responder a las verdaderas necesidades que su singular carácter plantea. Como dijo en la pasada conferencia José Manuel Pita, la gran mayoría de quienes en el Prado trabajan sirven al museo con fidelidad y entrega apasionada, aunque algunos, más que servirle, se sirven de él para sus propios intereses.

Convertido, como en general todos los grandes museos del mundo, en objetivo preferente de la vida pública y política, se le han aplicado en los últimos años calificativos sonoros –uno especialmente: “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 perderse pronto en la más absoluta indiferencia. Recuérdese la solemne sesión pública de julio de 1990, presidida por SS. MM. los Reyes, en la que se aseguraba una nueva y gloriosa singladura a ese famoso “buque insignia”.

Creo que todavía, y muy a nuestro pesar, debe seguir llamándosele el “gran enfermo de nuestra cultura” como —recogiendo mis palabras— se dijo entonces, 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 que son las necesidades del museo.

En este repaso a la vida reciente del Prado se me hará necesario, en más de una ocasión, hablar muy en primera persona, pues me tocó vivir desde la primera fila bastantes situaciones significativas, y me corresponde, sin duda, alguna responsabilidad en los aciertos logrados y en los errores cometidos. Pero debe entenderse también, que algún valor ha de tener el testimonio de quien ha vivido más de treinta años ligado a la institución, recorriendo dentro de ella todos los escalones de su responsabilidad, desde el “chico para todo” que ingresó en 1961, cuando el personal “científico” del museo se reducía al Director, el Subdirector y un Adjunto a la Dirección, hasta asumir la dirección en un momento esperanzador y esperanzado, creyendo ver el camino de una transformación real, truncada luego en buena parte por decisiones de carácter político, ajenas en todo a la vida real del museo.

Habremos pues de ver, “veinte años después”, cuál ha sido la evolución del museo, cuál es su situación actual y cuáles son ahora las cuestiones pendientes. Todavía dramáticamente pendientes.

Si se repasa la historia reciente del museo, con la misma pauta con que lo hice en 1976, será preciso —como entonces— recordar las cuatro direcciones que el International Council of Museum (ICOM) marca en la actividad de un museo para que cumpla con su condición de tal: **conservación, exposición, investigación y educación.**

En lo que toca a la **conservación**, la situación general del museo 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 dar cuenta, primero en los sucesivos *Boletines del Museo* (publicación inaugurada en 1980, bajo la dirección de don José Manuel Pita Andrade) y luego

en los citados *Inventarios*, publicados en 1990 y 1991. El tercer tomo, dispuesto, al parecer, para la imprenta desde 1993, no ha visto aún la luz.\* 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 la vez, los almacenes del museo, que tuvieron que ser desalojados a causa de las obras y cuyos fondos conocieron durante años un constante peregrinar por distintas salas del edificio, fueron revisados completamente, reinstalados de modo más digno —aunque aún insuficiente—, controlados en su totalidad e informatizando también 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. Las colecciones del siglo XIX, incorporadas al Prado en 1971, han sido, quizás, las que más se han beneficiado de estas revisiones, pues fueron siempre las más olvidadas. Pero también, algunas obras importantes del pasado histórico han sido reincorporadas a las colecciones del museo y, sobre todo, se ha realizado en estos años una importante labor de **restauración**, consolidación y protección de obras que se ha podido hacer patente no sólo en las salas permanentes del museo, sino en las múltiples exposiciones realizadas a partir de 1985, en las que los lienzos del museo se presentaban limpios, y en muchos casos verdaderamente “resucitados”. Piénsese en exposiciones como las de *Murillo*, *Pintura Napolitana*, *Carreño*, *Rizi*, *Herrera*, *Velázquez*, etc., que ofrecían un importante conjunto de obras del Prado, o, más recientemente, *Pintura de Historia* y las itinerantes *El niño en la pintura del Prado*, *Pintura literaria*, *Pintores de Felipe III*, *Pintores de Felipe IV* o *Pintores de Carlos II*, realizadas exclusivamente con obras del museo, restauradas y acondicionadas especialmente para ello y acompañadas, en muchos casos, de estudios de laboratorio que han sido definitivos para el mejor conocimiento de sus autores. Y no puede olvidarse que el museo está dotado, tras largas obras que duraron desde 1976 a 1990, de un sistema de climatización que evita la terrible contaminación exterior, que dañaba seriamente a los cuadros y determinó la suciedad superficial acumulada sobre lienzos y tablas.

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

\* Lo ha sido, por fin, en 1998, meses después de pronunciada esta conferencia.

Como contrapartida, es preciso también señalar que la falta de criterio, la improvisación y el desconocimiento, unidos a un apresurado deseo de novedad, ha ocasionado algunos daños irreparables en una de las secciones de la colección menos conocida y apreciada, pero no por ello menos importante: las esculturas clásicas. Una pretendida "limpieza", hecha sin el adecuado rigor y por personal fuera de control, ha ocasionado la pérdida de las pátinas, testimonio preciosísimo del pasado y "testigo documental" de las vicisitudes de las esculturas de la colección real, además de dañar la serena belleza de unos mármoles nobilísimos, que hoy aparecen con una dureza agria y fría. Este episodio –bien reciente– es quizás el más doloroso que las colecciones del Museo han vivido; pues aunque no resulte especialmente llamativo al público en general, constituye un atentado grave y rompe con la tradición de prudencia que ha solido regir las "restauraciones" o intervenciones del taller del Prado en los últimos años. Como contraste llamativo, alguna otra intervención sobre esculturas específicas (*El Grupo de San Ildefonso*), hecha con el debido rigor y exigencia, puede considerarse modélica.

En lo que toca a la **exhibición**, el problema del Prado es bien distinto y más 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.

En 1975 el Prado exponía casi 2.000 obras. Quienes conocieron el Prado entonces, recordarán las salas saturadas de pinturas y los pasillos y escaleras tapizados 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.

A pesar de ello, se reclamaba entonces –las declaraciones de su director don Xavier de Salas y luego, ya iniciadas las obras "de ampliación, climatización y modernización" las de su sucesor don José Manuel Pita, insistían en ello de modo bien explícito– que el museo se quedaba pequeño. Era preciso encontrar soluciones que resolviesen el problema de la necesaria "modernización" de la vida y servicios del museo, que reclamaban espacios adecuados, y lograr un criterio moderno en la exposición, no sólo de lo que era ya visible, sino también de las muchas pinturas y objetos importantes que se ocultaban en los almacenes y las muchas obras desconocidas que ya entonces se iban rescatando de los depósitos fuera del museo. Y por supuesto de cuanto se adquiriría, dando por sentado que lo adquirido debía ofrecerse al conocimiento público.

El *vía crucis* de la ampliación del Prado 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.

Las salas que se fueron acondicionando con nuevas orientaciones museológicas resultaban amplias, luminosas y despejadas, pero por supuesto con muchas menos obras en exhibición. Las escaleras y pasillos se vaciaban de lienzos en aras de una mayor seguridad y una noble recuperación de la arquitectura, y los espacios de la planta alta, al destinarse a los servicios ya citados, que habían aumentado enormemente su volumen, limitaba aún más el número de obras visibles.

La historia de las ampliaciones sucesivas del museo hasta su situación actual es bien conocida. En 1980, al adscribirse completo el Casón del Buen Retiro al Prado —eliminando dependencias y viviendas que allí mantenía la Dirección General de Bellas Artes— se pudo ampliar el espacio de exposición del siglo XIX, pero el grave problema de las colecciones “clásicas” seguía en pie en el edificio Villanueva.

Es inútil recordar, una vez más, lo que supuso para el Prado la adscripción del Palacio de Villahermosa, celebrada por todos —desde el Ministerio a la prensa diaria— como la más eficaz solución para la necesaria ampliación. Su proximidad física, el carácter de su arquitectura exterior, tan próxima a la del edificio matriz, y la libre disponibilidad de su interior, previamente vaciado, lo hacía especialmente adecuado a la ampliación buscada.

El Real Decreto de 1 de agosto de 1985 asignaba al patrimonio del Organismo Autónomo Museo Nacional del Prado, recién creado, “el Palacio de Villahermosa de Madrid, recientemente incorporado”, e inmediatamente se procedió a su ocupación provisional, habilitando en su planta baja unas nobles salas de exposiciones temporales que acogieron, hasta 1990, una serie notable de exhibiciones que permitieran dar a conocer y valorar aspectos importantes de la historia de la pintura, y fueron ocasión —como se ha dicho— de restauración de lienzos del museo olvidados o mal conservados. Recuérdense exposiciones como *Pintura napolitana de Caravaggio a Giordano*, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, *La Marquesa de Santa Cruz*, *Pintura del siglo XVIII en las colecciones del Prado*, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, como ejemplos más significativos. Sin embargo, una decisión ministerial privó al museo de lo que ya se había mostrado como la solución más eficaz y adecuada. La instalación de la Colección Thyssen vino a ser —independientemente de sus valores objetivos— un golpe verdaderamente dramático a la ampliación y el desarrollo del Prado, pues no sólo impidió la realización del proyecto, sino que agravó considerablemente los problemas

del espacio, ya que algunas intervenciones en Villanueva, se estaban haciendo contando con los espacios de que se disponía en Villahermosa, sacrificando –con optimismo– espacios adecuados a la exposición.

Quizás valga la pena recordar que don Justino de Azcárate, presidente del Patronato, cuya inteligencia, cordialidad e ironía fueron siempre proverbiales, insistía, medio en broma medio en serio, en que debía ocuparse Villahermosa cuanto antes, de modo más definitivo, instalando allí lo que pensábamos instalar –Goya y el siglo XVIII–, de modo que resultase luego difícil y aun escandaloso, volverse atrás a los responsables de las decisiones políticas, cuyas veleidades y oportunismos conocía bien.

Quizás sea este el más hondo reproche que pueda hacérsenos a quienes en aquel momento asumíamos las responsabilidades del museo. Pero el deseo de concluir las obras del edificio principal, ya en sus últimas fases, y la seguridad y confianza que se nos había conseguido transmitir desde el ministerio, hicieron que no se abordase la instalación de Villahermosa de inmediato, y su prolongada provisionalidad facilitó, sin duda, la operación Thyssen, hábilmente sostenida por una publicidad eficaz y engañosa.

Tras esa fallida solución, el calvario recommenzó. Desde el museo, se reclamaba con insistencia la ampliación imprescindible, procurando definir las necesidades. Durante mucho tiempo hablamos de la necesidad de un edificio noble, próximo y capaz de permitir una intervención libre y amplia para adecuarlo a su función museológica. Se recordó aquí el otro día la creación de una “comisión de espacios” presidida por don José Luis Yuste, y se plantearon desde el Patronato de entonces diversas “soluciones” posibles, desde el Ministerio de Agricultura, el antiguo Fomento –que por su proximidad al Reina Sofía y al Prado, enlazaba con ese ideal itinerario de museos de que tanto se hablaba en tono triunfalista– hasta el nobilísimo Palacio de Buenavista en Cibeles, sede del Estado Mayor del Ejército, edificios ambos que cumplían sobradamente con las condiciones exigibles, pero que por una u otra razón –la falta de voluntad política sobre todo– no fue posible llevar adelante. Se visitó también el Museo del Ejército, que siempre ha figurado en la “desiderata” del del Prado y no pareció entonces que pudiese, de inmediato, servir para cumplir con las necesidades del museo tal como se planteaban.

Obviamente, la reclamada ampliación no se había de limitar a las salas de exposición, sino que habría de atender a otras necesidades surgidas al hilo de esa nueva concepción del museo, nacida en Norteamérica, que parece situarlos a medio camino entre el supermercado y el club social, y que parece haber subyugado a los políticos y a una opinión pública alimentada por los “media”.

Es innegable –y por supuesto positivo– que el crecimiento de ciertos servicios imprescindibles –dirección, gerencia, conservadores, biblioteca, archivo, laboratorios, talleres de restauración– reclamaba y va obteniendo espacios de los que se carecía hace veinte años, por la sencilla razón de que apenas existían.

Pero es absolutamente erróneo pensar que otros “complementos” de la vida del museo –tales como cafetería, restaurante, librería, tienda de regalos, auditorios y salas de conferencia y reunión– lleguen a rivalizar en superficie y tratamiento con las mismas salas de exposición, como se ha planteado a veces, deslumbrados por ciertos modelos norteamericanos –donde los museos son de propiedad privada y las colecciones reducidas– o por el éxito del Louvre, donde toda esa brillante parafernalia ha estado, desde el principio, estudiada en función de un planteamiento totalizador en el que, pese a lo que pueda parecer al visitante desconocedor de la realidad íntima del museo, las salas de exposición y sus superficies han sido siempre prioritarias.

Es preciso tener muy en cuenta que –como ya he indicado repetidamente– desde que en 1976 se iniciaron las obras de “climatización y modernización” del Prado el número de lienzos y esculturas en exhibición permanente ha disminuido de modo drástico.

Es cierto que se ha procurado que las series fundamentales –los grandes maestros: Velázquez, Greco, Goya, Tiziano o Rubens, así como los primitivos flamencos– se mantuvieran siempre expuestas, pero conjuntos en los que el Prado es excepcionalmente rico –como la pintura italiana de los siglos XVII y XVIII, los retratos franceses, o gran parte de la pintura española del Siglo de Oro– permanecen invisibles e inaccesibles, no sólo para el público general sino incluso para los estudiantes o estudiosos que reclaman, a veces y con toda razón, su fácil accesibilidad.

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, y sin llegar a los extremos del citado Louvre, que ha pretendido la exposición casi total de sus enormes colecciones –con evidente fatiga y confusión para el visitante–, es preciso 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.

Pero la necesaria ampliación se ha convertido en tema político, y el lenguaje de los políticos se aleja, con frecuencia desgraciadamente, del de la realidad.

En los últimos años se han ofrecido a bombo y platillo varias "soluciones" a los problemas del Prado. En 1992 un proyecto sorpresa –presentado a la prensa por el ministerio como "la nueva gran obra del Prado" sin que el Patronato hubiese tenido noticia de él hasta el momento mismo de su presentación– constituyó un fiasco monumental. Se trataba de una propuesta subterránea, que consciente o inconscientemente, pretendía imitar al Louvre, con un pobre vestíbulo enterrado bajo el espacio que antecede a la puerta de Goya, para "recuperar" –según se decía– el terraplén que hubo en el siglo pasado y creando tres plantas subterráneas para atención de visitantes, centralizando los accesos a través de una sombría endidura en la rampa, que nada recuperaba, pues todo el contorno urbano había, como es lógico, sufrido una profunda transformación desde que en 1883 se suprimió el terraplén.

Tan desdichada propuesta, que nada resolvía, tuvo consecuencias indirectas tales como la dimisión del entonces Presidente del Patronato señor Sánchez Asiaín, sorprendido quizás en su buena fe al aceptar ingenuamente la propuesta ministerial que, ni qué decir tiene, fue apresuradamente olvidada.

Pero la marea suscitada entonces trajo, pocos años después, otra decisión problemática que, como se subrayó desde el comienzo, nacía viciada: la convocatoria del concurso internacional cuya penosa resolución todos conocemos. Y nacía viciada pues en las bases facilitadas a los concursantes se incluyeron como parte integrante del Museo del Prado, el actual Museo del Ejército, Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro –cuyo traslado a otro emplazamiento apenas se ha planteado de otro modo que como posibilidad– y el Claustro de los Jerónimos, que de inmediato fue contestado por la Iglesia, su propietaria, al haberse incluido sin contar con el imprescindible acuerdo previo para su cesión y uso.

Se pedía, además, el planteamiento de otros edificios de nueva planta que –por el imprescindible control de la Administración municipal sobre una zona urbana especialmente protegida– hacía sumamente problemática la viabilidad de cualquier solución por brillante que pareciese.

A los concursantes se les facilitó, además, un plan de necesidades, elaborado desde el museo con absoluta precipitación, sin dar cuantificaciones precisas respecto a las áreas prioritarias, y en el que un estudio atento descubría imprecisiones y contradicciones nacidas de la urgencia con que fue solicitado por el ministerio, con una intención claramente coyuntural. El Patronato del Museo conoció el plan en una apresurada reunión y no hubo tiempo para el estudio y la discusión que la importancia de la decisión hubieran reclamado.

El fracaso del concurso, con la decisión salomónica de declararlo desierto y premiar con dos accésit dos proyectos, uno español y otro suizo, que ofrecen soluciones bien distintas, ha desencadenado, además, aparte de la indignación de los arquitectos que la han hecho pública de modo bien expresivo, una serie de declaraciones en buena parte contradictorias, que subrayan la carencia de una clara definición de lo que el museo ha de ser y de cuáles son sus auténticas necesidades.

Las declaraciones del actual Director a ABC, el 29 de noviembre pasado, resultaban bien expresivas de ese desconocimiento al afirmar que se renunciaba al "macromuseo" y que lo que se proyectaba ahora "se haría por la mitad de precio".

Insistía en la anexión del Museo del Ejército, aunque advirtiendo que su reforma no es fácil, pues primero hay que trasladarlo "a Toledo", alternativa que se ha barajado en múltiples ocasiones desde tiempos incluso del general Franco —y que hoy mismo ha puesto en cuarentena el Ayuntamiento madrileño, al proponer el cuartel del Conde Duque como sede— y se habla de un concurso entre los autores de los proyectos premiados con accésit, para que resolviesen el Claustro de los Jerónimos con una intervención "mínima" pensando, además, aprovechar al máximo las posibilidades del edificio de Villanueva a base de sacar de él todos los servicios: dirección, biblioteca —y al parecer restauración, ya que se habla de la tercera planta de la zona norte—, para trasladarlos al vecino edificio de oficinas que hasta ahora ocupaba la empresa ALDEASA. Ignoro las superficies de que allí se dispone, pero tengo mis reservas respecto a que los servicios todos del museo (gerencia ocupa ahora un piso amplio en la calle Claudio Coello) puedan tener allí adecuado acomodo.

Habla también el Director de unas nuevas salas subterráneas que harían creer, "por debajo", los pabellones que, según textualmente se dice: "construyó Fernando Chueca" y que "en principio se pensaba derribar". Se trata, sin duda, de los pabellones construidos, no por Fernando Chueca, sino por Francisco Jareño en 1891, que albergan hoy las viviendas de Conserje y Viceconserje, al norte, y la cafetería al sur.

Una falta de conocimiento preciso del edificio y su historia, difícilmente disculpable.

Pero estos proyectos aún se ven desmentidos por otras afirmaciones, en este caso de la propia Ministra y su Director General, que en diciembre, al informar decididamente de la cesión del edificio ALDEASA, parecen excluir absolutamente la anexión de los Jerónimos, y no se refieren para nada a esas intervenciones subterráneas.

La “ampliación” y el problema de las áreas expositivas y los espacios de servicios han quedado, pues, limitados a la recuperación para salas de exposiciones de los espacios de que se disponía en 1976 cuando se iniciaron las obras y a la adquisición de un edificio de oficinas de ignorada capacidad. Y ello a costa de destruir cuanto se hizo en 1987-1988, en la zona norte, dedicada entonces a taller de restauración, con la voluntad —así se dijo entonces y fue por todos celebrado— de dotarlo de los más adecuados sistemas de climatización, ventilación e iluminación deseables, bajo la dirección de John Brealy, cuya presencia y consejo fueron decisivos en la reorganización del taller y en la consolidación de su prestigio internacional.

La obra de la renovación y unificación de las cubiertas, hoy en curso, tan espectacular —y costosa— como todos pueden advertir, se ha presentado como una operación necesaria, pero creo obligado repetir, una vez más, que se trata de una operación “de prestigio”, en absoluto imprescindible y, a mi ver, inoportuna cuando no se ha definido aún con claridad lo que ha de albergarse debajo de ella, y cuando tantas otras cosas de carácter urgente están aún pendientes.

La unificación de las cubiertas es, desde luego, deseable por razones estéticas e históricas, pero se ha repetido una y mil veces por los últimos directores que las cubiertas actuales estaban “sanas dentro de su vejez”, y no parece lógico cuando están en estudio ampliaciones problemáticas, que han de condicionar el uso de las plantas altas, empezar literalmente “la casa por el tejado”, en un momento además de obligada restricción económica.

La posibilidad de que las nuevas cubiertas permitirían lograr nuevos espacios expositivos ya fue claramente desmentida por el Dr. Pita Andrade en su lección del pasado martes.

El Salón de Reinos y el Palacio del Buen Retiro, hoy Museo del Ejército, es sin duda, por historia, carácter y proximidad, algo perfectamente anexionable al Prado. Ya en 1976 hube de referirme a él y en las actas del Patronato, durante todos estos años, se ha hecho continua alusión a la conveniencia de su incorporación al Prado.

Esa incorporación es bien deseable, pero no pueden ignorarse “la cantidad de dificultades que se han presentado a su respecto”, como se decía hace veinte años y como se pudo comprobar en 1989, cuando el Patronato lo visitó detalladamente.

Ante todo —y algunas cartas al director aparecidas en la prensa en estos últimos tiempos lo subrayan—, hay que tener en cuenta la importancia objetiva del propio Museo del Ejército, que no puede, de un plumazo, vaciarse para hacer hueco a la problemática ampliación del Prado. Se habló de un Centro Cultural de la Defensa, proyectado por el ilustre Álvaro Siza, en el espacio de los cuarteles de la calle Moret,

que acogería las colecciones. Pero la realidad en que ese proyecto no se ha realizado y que, además, era físicamente imposible dar cabida en él a la totalidad de las importantísimas colecciones que el museo custodia.

Pero aun cuando se viese por fin vacío el edificio, trasladada a Toledo su colección como se ha dicho, o a cualquier otro lugar previamente acondicionado, la necesaria intervención arquitectónica para dotarlo de cuanto es hoy imprescindible para la protección y conservación de obras de arte (climatización, seguridad, iluminación, etc.) se enfrentaría con una serie de problemas de difícilísima cuantificación. No se olvide que se trata de un edificio de madera y tapial, revestido de ladrillo en el siglo XIX, y del cual sólo se mantienen en pie escasísimas partes originales. La intervención sería larga, costosa y abocada a una cuantiosa serie de imprevistos que podían convertir la obra en un pozo sin fondo. Piénsese en los precedentes del Teatro Real. Y además, como también se ha puesto de manifiesto repetidas veces, la reconstrucción del Salón de Reinos, núcleo esencial del Palacio incorporado al museo, plantearía de inmediato el problema de dividir la maravillosa unidad del conjunto de Velázquez, hoy en el Prado, relegando algunas de sus obras maestras (*Las Lanzas*, los retratos ecuestres) al puesto de piezas decorativas en un conjunto que el tiempo se ha encargado de "recalificar". Ver *Las Lanzas* a cuatro metros del suelo, enfiladas con los mediocres lienzos de Carducho o Castello, quizás no fuese precisamente lo que nuestro tiempo reclame.

Pero si el problema de los espacios está sin resolver y en el mismo punto en que quedó hace tantos años —no veinte sino los diez que van desde que se perdió Villahermosa—, queda también como consecuencia inmediata el de lo que se expone en esos espacios insuficientes.

Por supuesto que, como he dicho, las colecciones fundamentales están más o menos, como es lógico, subordinadas al criterio de quienes rijan el museo en cada momento. En los últimos años se ha vivido un constante cambiar de criterios, y un desordenado ir y venir de pinturas de los almacenes a las salas, y hay pinturas que, adquiridas hace muchos años, no han podido todavía ser contempladas con serenidad por el público, que es en última instancia el que ha pagado su adquisición.

En los últimos veinte años, han ingresado en el museo por compra, donación, legado o depósito definitivo, unas 200 obras de pintura y unas 20 esculturas, de las cuales sólo unas 30 pinturas se han expuesto con normalidad, y unas 9 esculturas han hallado también su puesto. El resto ha permanecido invisible, aunque algunas se han asomado a exposiciones temporales y una selección de no más de 50 (la cuarta parte) se expuso en 1995, bajo el título de *Últimas adquisiciones*.

Esta evocación obliga a plantear una cuestión que ha conocido también pública discusión en los últimos años a propósito, sobre todo, de las adquisiciones realizadas con parte de la excepcional y sorprendente herencia Villaescusa, que ha permitido, por vez primera en la historia del museo, disponer de cantidades de evidente entidad para adquisiciones. Se trata de definir una política de compras. ¿Qué sentido tiene —dicen algunos— adquirir obras secundarias que no se van a exponer, cuando se habla de falta de espacios?

Es ésta cuestión que ha sido ampliamente discutida en el seno del Patronato y a la que se procuró dar una objetiva respuesta con un informe sobre política de adquisiciones que se aprobó, tras amplia y abierta discusión, en enero de 1992, y fue luego, tras la parcial renovación del Patronato en 1994, ratificado nuevamente. No consta que haya sido rechazado o anulado con posterioridad. Se establecían allí unas líneas de prioridad que podrían resumirse así:

1. Obras singulares de colecciones españolas e importancia histórico-artística excepcional, que han figurado siempre en la desiderata del museo. Se citaba expresamente el *Bodegón* de Sánchez Cotán, como ejemplo felizmente ya incorporado al museo.

2. Obras significativas de artistas o escuelas no representadas en las colecciones, siempre que su calidad alcance el nivel que la importancia del Prado impone. No puede pretenderse llenar ahora, con obras menores, los huecos que la historia ha determinado en las colecciones españolas y que le dan su peculiar personalidad. Sólo si se logra alguna pieza excepcional puede justificarse su compra. A esto responden, sin dificultad, las recientes adquisiciones de *El músico* de La Tour, el *Retrato familiar* de A. Thomas Key, el enigmático lienzo de Cecco de Caravaggio o el magistral *San Antonio Abad*, anónimo veneciano del siglo XV, pieza capital “en busca de autor”, pues son muchas las obras maestras que, sin dejar de serlo, pueden permanecer todavía anónimas. Carece de sentido adquirir para el Prado obras menores de artistas holandeses, ingleses o de flamencos e italianos no representados en el museo, si su calidad no es digna del Prado y de su historia.

3. Distinto es el caso de las obras españolas, que completen y documenten la historia del arte español, pues el Prado, por su carácter de primer museo nacional, ha de ser un centro de documentación y estudio de la pintura española. Esto justifica la adquisición de obras que al público general —y también a ciertos espíritus “exquisitos” y dogmáticos— pueden parecer hoy secundarias, pero que en su contexto histórico o científico justifican sobradamente su presencia en el museo nacional. Se subrayaba en ese informe que el Prado, por su condición de colección real y por haber acogido las obras de los

conventos madrileños, tenía, en lo español, un tono fundamentalmente castellano y madrileño. Por ello se habría de insistir en la adquisición de pintura medieval, pues son muy escasas las obras de los primitivos valencianos y catalanes, y falta por entero la representación del renacimiento y manierismo andaluz (Campaña, Luis de Vargas, Sturmio, Céspedes) y también se carece de obras significativas de algunos maestros del barroco andaluz y valenciano. A cubrir esos huecos responden muchas de las adquisiciones de los últimos años y es lamentable que, en fecha muy reciente y en nombre de un "purismo" de calidad que no es sino ignorancia de capítulos enteros de la historia del Arte, se haya perdido la ocasión de adquirir un soberbio Pedro de Campaña, que afortunadamente ha encontrado su sitio en una prestigiosa colección privada.

4. Dibujos, especialmente españoles, ya que las colecciones del museo son escasas y pueden todavía adquirirse obras significativas a poco coste. A ello responde la compra de algunos conjuntos escogidos y, por supuesto, el *Cuaderno Italiano* de Goya, los álbumes de José del Castillo y otros muchos ejemplos significativos que incluyen obras de Murillo, Carreño, Castillo, Rizi, Paret y otros.

5. Grabados (estampas) de Goya, exclusivamente aquéllos de calidad equivalente a la de sus lienzos. Por eso se ha adquirido una soberbia edición de los *Desastres* o *Proverbios* y unas excepcionales "pruebas de estado" de los *Caprichos*.

Todo ello responde, pues, a un plan perfectamente estudiado y, por fortuna —dentro de las limitaciones económicas, felizmente ampliadas con la generosa herencia Villaescusa, y de las dificultades vividas por el museo—, este capítulo de las adquisiciones es uno de los más felices en la reciente y azarosa vida del Prado, demostrando su vitalidad profunda, por encima de las contingencias comentadas. El cálido elogio de los profesionales de otros museos europeos y americanos es el mejor testimonio del acierto que ha guiado las adquisiciones.

En relación evidente 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. En primer lugar, la publicación del *Boletín del Museo del Prado*, iniciada en 1980 y

sostenida con cierta irregularidad hasta ahora mismo (el volumen correspondiente a 1995 se publicó bien entrado el 1996), ha acogido y dado a conocer una considerable cantidad de estudios que aclaran, enriquecen y renuevan aspectos muy puntuales de obras de las colecciones o de la historia de la institución con investigaciones de primera mano.

Bastantes de los catálogos de las exposiciones citadas han proporcionado también ocasión de investigaciones nuevas sobre determinados artistas y, en todo caso, han supuesto la revisión de una bibliografía a veces riquísima y nunca, hasta el momento, tomada en consideración desde el propio Museo.

La preparación de exposiciones es, sin duda, uno de los signos de auténtica vitalidad de un museo, siempre que respondan a un plan razonado y supongan un verdadero enriquecimiento del saber y del conocimiento. Son también un estímulo para los conservadores, que ven así reconocido su trabajo, y descubren al público aspectos desconocidos incluso de obras habitualmente visibles, que ganan nueva dimensión al verse en otro contexto y relacionarse con otras piezas.

Pero el inexplicable éxito de algunas, con su avalancha de visitantes, movidos no por la devoción artística sino por la obligación que los "media" terminan por imponer, despiertan en los políticos con mentalidad mercantilista una voracidad que sólo ve en ellas la posibilidad de unos crecidos ingresos. El éxito de la exposición *Velázquez*, con su multitudinaria asistencia, fue sin duda uno de los determinantes del cambio de actitud del ministerio de turno, que creyó ver en el Prado una fuente de ingresos, sin advertir lo singular e irrepetible del fenómeno. Y la gratuidad, que había sido tan felizmente establecida para los museos nacionales, se suprimió pensando que con ello los ingresos mejorarían extraordinariamente.

Volviendo a la labor científica, los catálogos críticos de la colección brillan todavía por su ausencia. Sólo los dibujos españoles e italianos de los siglos XVII y XVIII y la colección de estampas han sido objeto de catalogación sistemática. De las pinturas, sólo la colección de pintura flamenca barroca ha sido estudiada en profundidad. El resto de las colecciones y sobre todo las más ricas en número, la española y la italiana, carecen de los estudios obligados desde el museo, aunque desde fuera de él, en la universidad, a través de tesis doctorales, se haya avanzado bastante en su conocimiento, y la colaboración de otras instituciones, especialmente el Instituto Alemán, haya permitido también abordar la catalogación rigurosa de las esculturas clásicas, de las que se ha publicado ya el volumen correspondiente a los retratos.

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 esos catálogos cuya falta es una de las más 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.

La cobertura de estos puestos no creo que pueda hacerse de una vez y de modo definitivo, la formación de un especialistas de los que el museo necesita no puede improvisarse. Quizás ahora puedan encontrarse algunas personas capacitadas para determinados sectores, pero lo verdaderamente útil sería encaminar hacia el museo, con puestos de asistentes o de becarios bien retribuidos, a jóvenes que en el futuro, y tras rigurosa y continua selección, pudieran pasar a conservadores titulares, tal como se hace en los principales museos del mundo.”

Y más adelante, tras comentar los riesgos de la oposición directa o del concurso de traslado para la asignación definitiva de funcionarios del cuerpo de museos, cuya preparación no es nunca la específica que el museo reclama, hacía un repaso a las necesidades científicas del Museo: “El Prado necesitaría al menos dos conservadores de pintura española, uno de pintura italiana, dos de pintura flamenca, otro para la pintura francesa, holandesa y alemana, uno o dos especialistas de dibujo, otro para la escultura clásica y aun pudiera pensarse en otro para la escultura medieval y moderna, y las artes decorativas.”

Son éstas, casi literalmente, las plazas que se han dotado recientemente y podría pensarse que con ello se resuelve el problema.

Pero no es así, ni mucho menos. La procedencia de la universidad, que es sin duda, con el cuerpo de Conservadores de Museos, la que habría de suministrar el personal adecuado, no garantiza por sí sola la idoneidad para un puesto de responsabilidad que exige conocimientos específicos.

La dotación de esas plazas habría de hacerse escalonadamente y con muy rigurosa selección. Conozco perfectamente la preparación que se obtiene en la universidad y las exigencias del trabajo en el museo, donde no sirven las especulaciones teóricas, ni la cultura de los libros.

Hay dos tipos fundamentalmente opuestos entre los historiadores al uso: los que *leen* y los que *ven*; es decir, los de formación teórica y abstracta, y los del conocimiento directo y “práctico”, si se quiere. La cultura del “conocedor”, la “connoisseurship” británica, es lo que el museo reclama ante la exigencia cotidiana de informar sobre autenticidades, atribuciones, estados de conservación o definiciones precisas de cualquier objeto artístico sometido a su examen, sea ya propiedad del museo o ajeno a él, pues debiera ser obligación de un museo nacional –tal como es norma en todo el mundo– orientar al ciudadano sobre esas cuestiones, atendiendo a sus consultas.

Recientes están en la memoria de todos situaciones grotescas, como las del lienzo de Maella “descubierto” como Goya por personal del museo, que se lanzó apresuradamente a proclamar un descubrimiento que se mostró bien pronto en su absoluto ridículo.

Durante muchos años se ha estado pidiendo a la Administración la dotación de esas plazas de asistentes o becarios que pudiesen formarse en el museo, sin obtener respuesta.

Lo que yo mismo pueda tener hoy de “experto” o de conocedor, más o menos prestigioso, no lo debo a la universidad sino a los diez años que permanecí en el museo, con una modesta retribución, trabajando y estudiando en contacto directo con las obras de arte. Sólo después de un entrenamiento análogo se puede asumir una responsabilidad que implique al museo, con todo lo que su contenido e historia exigen.

En 1985 se dotaron cinco plazas de jefaturas de departamentos de Conservación, en parte cubiertas con funcionarios ya presentes en el museo y, por lo tanto, con la experiencia requerida. Las restantes fueron objeto de un riguroso concurso, convocado públicamente, al que optaron profesores de universidad cuyos “currícula”, publicaciones y dedicación fueron atentamente examinados e informados por el pleno del Patronato, tal como se indicaba en el real decreto que determinó la autonomía del museo.

En la actualidad, y con un equivocado criterio de urgencia, tras crear once jefaturas de departamento, se está procediendo a nombramientos apresurados, dando entrada en esos puestos de responsabilidad, junto a algunas personas de real competencia y experiencia, a otras, quizás muy respetables pero totalmente ayunas de conocimientos museológicos, con total desconocimiento de las colecciones que a ellas se encomiendan, sin ninguna publicación que respalde su exigible preparación, y cerrando con ello, sin duda, el paso a otras personas de más rigurosa preparación específica, que, desde luego, no han tenido ocasión siquiera de mostrar sus conocimientos. La falta de concurso público y abierto, la omisión de la exigible cualificación

específica y la ausencia de un informe razonado del Patronato o al menos de aquellos de sus miembros que puedan juzgar con verdadero conocimiento, lastra y vicia de entrada los nombramientos que en este momento se están haciendo.

La penosa experiencia de algunas otras incorporaciones recientes, triste ejemplo de inadecuación e ineficacia, debieran ser suficientemente expresivas para evitar su repetición.

Y sí, como se dice, tras estos nombramientos se procederá a la convocatoria de becas, ¿con qué experiencia y conocimiento podrán estos recién llegados dirigir y orientar a los que arriben con deseo de aprender y quizás con una más específica preparación, fruto de sus trabajos previos y de una vocación firme hacia determinados campos de investigación? Puede darse la paradoja de que sean ciertos becarios quienes "orienten" a sus jefes en materias en las cuales pueden poseer más conocimiento y experiencia.

He aquí, a pesar de cuanto se pretende presentar como solución positiva, una de las cuestiones pendientes de más trascendencia, en la que se está procediendo sin pensar en el gravísimo daño que se hace a la institución.

Por último, 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 Gabinete Didáctico, llamado en la actualidad 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 —realidad surgida también en los últimos quince años, cuya conveniencia e incluso necesidad se subrayaban ya en mis palabras de hace veinte años— ha sido enormemente útil para el desarrollo de las actividades de ese carácter. Publicaciones docentes, cursos para maestros y educadores —que han sido reconocidos por el Ministerio de Educación—, visitas guiadas a solicitud de los centros escolares, exposiciones itinerantes de carácter didáctico, etc. son realidades impensables hace veinte años y hoy en pleno desarrollo, aunque la tan comentada falta de espacios haya frenado iniciativas tan positivas como El Prado de los Niños, espacio abierto que había de ser no sólo lugar de exposición sino de experimentación plástica para los escolares, o el abordar publicaciones de más ambicioso porte, en un campo tan necesitado de ensayos, que contribuyan a enriquecer la sensibilidad infantil y orientarla hacia el goce del hecho artístico en sí mismo. Igualmente ha quedado en suspenso, por falta de espacio, la posibilidad de brindar el Servicio como lugar de prácticas a alumnos de las Facultades de Educación.

Hemos visto hasta ahora cuestiones en cierto modo objetivas, que atañen a la función específica del museo como tal, pero hay además problemas de tipo jurídico y administrativo que también han conocido cambios y que merecen comentario detenido.

Se pedía en 1976 que el museo recuperase “una forma de autonomía que libere su gestión de la presión burocrática y de la total dependencia de la Administración” y se planteaba la potenciación del Patronato: “un patronato constituido en la forma que establecía su primer reglamento, buscando personas de reconocido prestigio e independencia, con autoridad científica y moral y familiarizados realmente con el mundo del arte y de la ciencia.”

El Real Decreto de Agosto de 1985 que constituía al Prado en Organismo Autónomo supuso, desde luego, un paso en esa dirección e hizo concebir grandes esperanzas. De hecho fue recibido con toda ilusión y logró, de entrada, una evidente agilización de su vida económico-administrativa y supuso la solución del problema de las obras, estancadas durante años, que un nuevo equipo contratado directamente por la dirección, pudo concluir, logrando instalaciones que —las salas de primitivos flamencos y españoles por ejemplo— fueron calificadas por el más reputado crítico del *New York Times* como unas de las más bellas de museo alguno.

La contratación de personal permanecía sin embargo limitada por disposiciones de carácter general dictadas por la Función Pública, pues el Organismo Autónomo se incardinaba en el Ministerio de Cultura y el Ministro era su presidente nato. Ya se ha dicho que el número de departamentos de Conservación se determinaba en el decreto, y resultaba imposible llevar adelante la cuestión —para mí prioritaria— de los becarios y asistentes. Sólo con la colaboración de entidades privadas, con las que fue posible establecer acuerdos puntuales, se pudo —no sin problemas con los representantes sindicales— contratar ciertos trabajos específicos de catalogación, inventario y restauración.

En algunas áreas se pretendió resolver, desde el ministerio, las necesidades de personal, adscribiendo funcionarios procedentes de otros organismos, sin la preparación, la vocación o las condiciones necesarias para el trabajo en el museo. Dramáticas fueron, por ejemplo, la incorporación de personal de los suprimidos Medios de Comunicación Social del Estado como vigilantes de sala, con hábitos laborales incompatibles con su nueva función, o la asignación de personal burocrático a tareas del Gabinete Didáctico, que exigían especiales dotes de comunicabilidad y creatividad.

Con todo, el decreto proporcionaba una base adecuada y eficaz si se hubiese cumplido a la letra cuanto en él se disponía, pues las

funciones del Real Patronato eran claras, pero no siempre se han respetado.

No ha tenido intervención en el nombramiento de los sucesivos directores de estos años, siendo **informado** y no **escuchado**. *Oído* dice el texto, dando en él por supuesto que su voz habría de tener algún peso.

No ha tenido conocimiento y, por lo tanto, no ha podido intervenir en la adscripción de personal funcionario de reciente incorporación al museo, ni en la selección del personal contratado, con el efecto, penoso, de la falta de cualificación de algunos de los que han actuado de portavoces del mismo en ocasiones recientes.

No ha tenido tampoco, pese a las apariencias, verdadero poder decisorio en lo que se refiere a ciertas iniciativas ministeriales llevadas a término sin la suficiente discusión previa.

El número de patronos, hoy de 29, es quizás excesivo y no siempre han respondido sus miembros de libre designación a las condiciones que fijaba el real decreto: "reconocido prestigio y competencia en asuntos relacionados con el Patrimonio Histórico español o que se hayan distinguido por sus servicios o ayudas al Museo."

Mantienen en buena parte su vigencia las duras palabras de Gaya Nuño en 1968: "El cronista conoce las actividades de cada uno de ellos (por los Patronos) y por ningún caso procura su ofensa, pero sí ha de hacer constar que por competentísimos que puedan ser en sus respectivas dedicaciones, nada deja inferir sus conocimientos acerca de técnicas museográficas ni de pintura y pintores europeos escalonados a lo largo de ochocientos años de historia."

Por el Patronato han pasado en estos años —salvando siempre la calidad humana y el valor, con frecuencia excepcional, de sus actividades profesionales— novelistas, cineastas, filósofos, economistas, ingenieros e incluso, a título personal, algunos personajes de la vida política, que al no estar sus cargos presentes en él "de oficio", accedían así, creando luego, en algún caso, la curiosa paradoja de permanecer en él al cesar en sus puestos.

En los últimos tiempos, y aún más después de la publicación, en mayo de 1996, de unas modificaciones del real decreto primitivo, la Comisión Permanente del Patronato ha asumido decisiones que debieran corresponder al Pleno, estableciendo, de hecho, una división entre aquellos patronos que forman parte de ella y el resto, que es informado de las decisiones adoptadas por aquélla, dotada ya de efectivo poder ejecutivo. Es significativo que con frecuencia la prensa recoja como decisiones del Patronato acuerdos de la Permanente que no conoce todavía el Pleno, pero que se hacen llegar a los medios informativos.

La función del Patronato, organismo rector de la institución, es de suma responsabilidad en su diaria actuación y desgraciadamente en algunas ocasiones podría acusársele de inhibición ante situaciones y actuaciones de carácter político gravemente dañosas para el museo y su imagen pública. Piénsese en casos como la salida del *Guernica* o la tan lamentada pérdida del Palacio de Villahermosa.

Es evidente que una institución como el Prado ha de estar abierta a la sociedad y ha de dar cabida en su órgano rector a voces que eviten el corporativismo o la parcialidad, pero no parece que en la situación actual se cumpla realmente tan noble propósito.

Olvidado de la Administración y postergado ante actuaciones culturales y museológicas consideradas, en su momento, políticamente más rentables, como la Fundación Thyssen o el Reina Sofía, el Prado reclama atención verdadera. Se nos dice que en este momento se ha asumido, desde las más altas instancias del Estado, su adecuada orientación y sostenimiento y se ha invocado un acuerdo entre todas las fuerzas políticas para ello. Pero ese acuerdo de junio de 1995 surgió para la convocatoria del concurso público cuyo resultado ya se ha comentado, y no es fácil saber cuál es hoy su verdadero alcance.

Tal acuerdo sería bien deseable y situaría teóricamente al Prado al margen de contingencias políticas, siempre que su gestión fuese realmente cuestión de estrictos profesionales.

Y no puede olvidarse, pues también es objeto de pública discusión, el gravísimo asunto de la financiación y administración de sus recursos.

En 1976 decía, con toda sinceridad, que el ideal de museo totalmente gratuito: "quizás no sea desgraciadamente factible aquí y ahora, pero en ningún caso debe primar en la gestión del Prado ese aspecto de negocio que atiende sólo a los beneficios."

La gratuidad fue, sin embargo, una realidad por una decisión del Gobierno socialista que fue calificada por algunos de demagógica. Pero ya he comentado como el éxito de la exposición *Velázquez* hizo, una vez más, que la Administración se deslumbrase con la posible ganancia.

Ni la gratuidad supuso un dramático descenso de los ingresos, pues aumentó desmesuradamente la venta de libros, guías y carteles, ni el restablecimiento del pago de la entrada ha resuelto problemas de financiación, pues apenas supone un 10 por ciento del presupuesto y además el número de visitantes descendió drásticamente de los 2.529.995 de 1990, año de la exposición *Velázquez* —o de los 2.043.865 de 1991—, a los 1.509.388 de 1995.

Pero aunque los beneficios existan, ello no debe eximir al Estado de la responsabilidad de financiación de una institución que ha de ser

vista como centro de cultura y educación, cubriendo con holgura sus atenciones ordinarias de personal, mantenimiento, material, etc.

La administración, es decir la Gerencia del Organismo, que ha crecido desmesuradamente en cuanto al personal a su servicio, habría de ver potenciada su eficacia en un doble aspecto. De una parte, se hace necesario un conocimiento profundo de la administración y sus recursos y, de otra, una visión dinámica de las posibilidades de expansión económica, compatible y subordinada a la especial personalidad de la institución.

La idea algún tiempo sostenida de convertir el museo en una organización empresarial con criterios estrictos de rentabilidad me parece absolutamente inadecuada.

Y por supuesto la Gerencia ha de estar siempre en perfecto acuerdo y subordinación a la política dictada por el Patronato y ejecutada por el Director, sin las tentaciones de autonomía que el último decreto parece alentar.

El gravísimo problema del museo ha sido el haber sido presa fácil de los vaivenes políticos y de oportunismos coyunturales, y está marcado por excesivas afirmaciones retóricas y demasiadas promesas incumplidas.

104 En 1976 hube de recordar las palabras de un apasionado crítico del pasado siglo, Ceferino Araujo, pronunciadas en 1887: “tenemos elementos para hacer del Museo del Prado una institución importante pero por más que se diga, en el estado en que hoy está, con la organización que tiene, no lo es. Probablemente tardará mucho en serlo porque falta una opinión pública que conociendo la necesidad y las ventajas, reclame enérgicamente y venza los obstáculos que mis esfuerzos aislados no conseguirán vencer.”

Ha pasado más de un siglo desde que esas palabras se pronunciaron y veintinueve años desde que fueron recordadas, y desgraciadamente la situación no ha variado demasiado, a pesar de las llamativas palabras con que con frecuencia se nos obsequia desde el poder.

Ante todo y, como entonces, falta esa opinión pública madura e informada —pues las informaciones, parciales e interesadas tantas veces, la desorientan— y falta también una voluntad política capaz de interpretar y comprender las necesidades de una institución cultural tan significativa y de un carácter tan diferente, desde su origen histórico, de cualquier otra colección de contenido y carácter diverso.

La absoluta falta de criterio con que los políticos han abordado la pretendida solución de los problemas del museo, atendiendo a sugerencias muy personales y a consejos de “asesores” que desconocen la realidad del Prado aunque se consideren expertos por autodesignación, han llevado a situaciones que bordean el ridículo.

La división de poderes que creó la última organización, pretendiendo desligar la Gerencia —es decir, la administración y la gestión de personal— de la Dirección, produjo de inmediato una violenta y crispada destitución del Gerente “por haber obstruido repetidamente las órdenes de la Dirección y del Real Patronato y atribuirse funciones y puesto en marcha iniciativas que no son de su competencia”, según se dijo públicamente

La supresión de la Subdirección de Conservación e Investigación, volcando esas funciones en la Dirección, ha traído de inmediato la creación de unos puestos de Consejeros técnicos, designados de modo absolutamente caprichoso, que vienen a realizar, sin experiencia ni conocimiento real, lo que antes correspondía a la Subdirección, creando una mayor confusión de la que se decía remediar.

Las cuatro nuevas jefaturas de Departamento, que habían de ser sacadas a concurso, se han cubierto al parecer con personal funcionario en comisión de servicios, sin que mediase información ni publicidad alguna, recayendo en algún caso, como ya se ha dicho, en personas sin la menor experiencia ni conocimientos específicos, e incluso los nuevos departamentos de Conservación han recibido denominaciones sorprendentes, que hacen sonreír y, aparte de crear problemas de delimitación de competencias, demuestran la absoluta falta de rigor historiográfico de quienes las definieron e impusieron en el Boletín Oficial del Estado.

No es difícil imaginar las discusiones respecto a dónde acaba “el primer renacimiento” de la pintura española y flamenca, incluida en un departamento, y dónde comienzan los “verdaderos” renacimientos, español y flamenco, incluidos en dos departamentos distintos. O cuál es el delicadísimo límite que separa la “Pintura de los inicios del siglo XVII en España” de la “Pintura barroca española”, ya que corresponden a departamentos diversos.

Y el fracaso —pues es preciso reconocerlo así— de los penúltimos directores se explica fácilmente por su formación ajena al museo y a sus contenidos, poco familiarizados con sus peculiaridades y abocados, por ello, a una difícilísima inserción en su realidad.

El contraste con el tratamiento que reciben los grandes museos europeos de parecida significación es bien significativo. Baste con pensar en la reciente sucesión en el Museo del Louvre, donde a Michel Laclotte, director durante quince años, ha sucedido Pierre Rosenberg, su segundo y colaborador estrecho durante muchos años, y recuérdese, además, que los proyectos museológicos de Laclotte —nada menos que el “Grand Louvre”— se hicieron realidad a través de sucesivos gobiernos de signos políticos distintos. Hubo respeto y confianza hacia un proyecto profesional, ambicioso y coherente, y por

fortuna no hubo interferencias de “aficionados” con poder político. Magnífica lección de confianza y respeto hacia una dirección de reconocido prestigio profesional, estima internacional, capacidad organizativa y un conocimiento real de la institución que sólo una larga familiaridad con ella permitía.

Elaborados el decreto renovado y la organización actual del museo de espaldas a los profesionales, actuando con el decidido propósito de ignorar y aun anular cuanto había en la estructura anterior, sin advertir lo que de positivo y aprovechable allí hubiese, no parece muy arriesgado predecir nuevas dificultades.

Un excelente historiador, Javier Tussell, que por haber sido Director General de Bellas Artes conoce bien la realidad del Prado y se encuentra al margen de sus pretendidas “banderías”, ha hablado en términos bien claros: “Es preciso volver a empezar. Esa estructura (por la renovada) es un error y no puede funcionar. Si no se sustituye por otra que sea más eficaz y coherente, con las personas oportunas, la responsabilidad de lo que pueda suceder en el museo no recaerá en el futuro sino en quienes han hecho caso a quienes no debían.”

Desear al Museo del Prado y a sus rectores que acierten es algo que todo amante de nuestro museo siente en lo más profundo, por el bien de la institución. Pero ignorar las dificultades y los errores sería ceguera y ceguera culpable.

# Los cuadros en el Museo del Prado

*Gustavo Torner*

Les doy las gracias por haber venido a escucharme, pero me temo que no voy a estar a la altura de estas circunstancias, de la serie de conferencias que sobre el Museo del Prado ha organizado la Fundación Juan March, a la cual también doy las gracias por permitir mostrar mis opiniones y criterios.

El momento, creo, es adecuado. Por una parte estamos ya muy cerca del siglo XXI y aunque eso de los números en los años y los siglos es más una cosa del sistema métrico decimal —como diría Borges— que cualquier otra cosa, sirve, según el acontecer, para hacer un alto en el camino y mirar para atrás antes de continuar hacia adelante. También es momento adecuado al quedar resuelto, negativamente, el concurso para la ampliación del edificio del museo.

Algo habrá que hacer. Y este qué hacer empieza a ser urgentísimo, porque el hecho real es que el Museo del Prado, edificio más obras de arte, hoy está más triste que nunca. Yo creo que por desamor, como dirían los antiguos.

Hace muy pocos días estuve una vez más allá y por tres horas. Cuando volví a casa tuve una sensación de alegría, de orden y hasta de belleza, en contra de lo que debería de haber ocurrido. Está claro



que no era por las obras de arte con las que me encontré en casa, pues hay que reconocer que cada vez hallamos más cuadros en el Prado muy bien restaurados y limpios. Alguno quizás demasiado limpio, como el retrato de Felipe IV en traje de caza, de Velázquez, resultado bastante inquietante si se repite, porque no hay vuelta atrás. Pero ya he dicho que en general es un acierto y al espectador le produce gran placer.

Entonces, ¿qué es lo que pasa? ¿Falta sitio, espacio, para las obras de arte? ¿Están mal dispuestas? Creo que la cuestión es más compleja. Conviene que hagamos una serie de análisis.

Para empezar y teniendo en cuenta que el Museo del Prado se llama, y es, Museo Nacional de Pintura y Escultura, tendríamos por tanto que hablar de la escultura en el museo, cosa que casi nunca se hace y hasta se la considera un añadido a la pintura, incluso hasta una decoración. Alguna vez lo es, como por ciertas esculturas espectaculares, pero algo vacías, tales las de emperadores romanos flanqueando la puerta de la sala de la "Familia de Carlos IV". Relacionándolas a esa obra maestra resultan decorativas. Pero ahí están y están muy bien. Y otras veces al revés, esculturas maravillosas, como las de Leoni, parecen, por su situación, decorativas, cuando sólo lo son por añadidura.

Pero lo que quería decir es que es más fácil en esta charla no hablar de la escultura para no complicar los análisis, aunque tengamos que tener en cuenta que si bien hablamos sólo de pinturas, en alguna proporción lo que digamos es análogo a lo que deberíamos considerar con la escultura.

Es cosa sabida que el grueso de la colección del museo 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. Posteriormente ha habido adquisiciones y legados, que aunque algunas veces muy importantes en calidad, no modifican sustancialmente, en cantidad, a los dos bloques primeros.

Me figuro que otros conferenciantes se referirán a los procesos históricos, fascinantes, que hacen llegar a estos resultados.

Pero concretemos más. El museo, físicamente, son unas obras de arte dentro de un edificio, colocadas de una determinada manera, y *nada más*. Todo lo demás, y esto es muy importante, es secundario; o mucho menos que secundario, por no decir irrelevante, que sería exagerado. Volveremos a lo que acabamos de decir, pues es fundamental para entender el Museo del Prado o cualquier otro.

Según los inventarios publicados, oficiales, las pinturas procedentes de la colección real son 3.067 y las del Museo de la Trinidad 1.733. El inventario de adquisiciones y legados no está publicado. Yo no tengo acceso a esos datos, pero la suma de los anteriores ya es de 4.800 pinturas.

De esas 4.800 pinturas inventariadas, 1.457 lo son como de autores anónimos, lo que en principio las hace menos interesantes, pero no siempre, como ese cuadro que de tarde en tarde se expone como de anónimo castellano del siglo XVII de un fraile muerto, horizontal y otro a su lado de pie, con una especie de enorme collar de oro a semejanza del Toisón sobre el hábito pardo, tan lleno de carácter que hace pensar que lo hubiera querido pintar Ignacio Zuloaga. De todas formas, si a las 4.800 pinturas restamos los casi 1.460 anónimos nos quedan 3.340, que son muchas, pero no tantísimas para lo que creen tantas personas no informadas.

También en los inventarios consta que entre perdidos, devueltos o depositados en otros lugares hay 1.352. No podemos restarlos de los 3.340 porque habrá algunos que estén depositados en otro lugar o perdidos y a la vez sean anónimos. Pero sí está claro que a los 3.340 tenemos que descontar bastantes. Por otra parte, entre los depositados en embajadas, museos provinciales e iglesias, etc., no hay ninguno que sea imprescindible rescatar.

Ya en otro momento expuse unos datos que pueden tener cierto interés. Por ejemplo, hablando de pintura española el Museo del Prado tiene 23 cuadros de Zurbarán, 40 de Murillo, 52 de Ribera, 35 de El Greco, 120 de Goya, 51 de Velázquez, que suman 321 cuadros.

De pintura flamenca parece ser que en el Prado hay más que en el resto del mundo junto, incluido Flandes. Hay 4 cuadros de Van der Weyden, 14 de El Bosco, de Antonio Moro 20, de Brueghel de Velours 40, de Brueghel el Viejo 1, pero maravilloso, de Teniers 53, de Rubens 80 y de Van Dyck 25, haciendo un total de 238 cuadros.

De Italia tenemos: 8 de Rafael, entre ellos está *El Pasmó de Sicilia* o la *Caída en el camino del Calvario*, que es un cuadro del que ahora todos pasan de largo, pero que en su momento dijeron que era la obra cumbre del Prado. De Tintoretto hay 26, de Veronés 13, de Tiziano 36, de Gianbattista Tiepólo 9, de Gian Domenico 8. Así vemos que con sólo seis pintores hay 100 cuadros. También con menos cuadros está Andrea del Sarto, el Parmigianino, los Gentilechi, Corregio. Procedentes de Francia hay 10 Poussin y de Claudio de Lorena otros 10. De Alemania hay 4 de Durero, 2 de Baldung y 3 de Cranach. Con lo cual resulta que sólo de estos 25 pintores hay 638 obras de primerísima categoría.

Tenemos también un Rembrandt, que no es el que quisiéramos tener, y otro de Holbein. Del Mantegna todos conocemos lo que decía D'Ors, la joya del Prado; del Bronzino hay uno pequeñísimo, de un niño que se llamaba Don García de Medici y que es de los que apetecería llevarse a casa. De Botticelli hay tres, algo dudosos. Hay uno de Caravaggio y otro impresionante de Antonello de Messina y el impar Fra Angélico... Se haría la relación demasiado larga

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, no hay Paolo Uccello, no hay Piero de la Francesca, no hay Leonardo de Vinci, ni Miguel Ángel, ni Altdorfer, ni Veermer, ni Pontormo, ni Frans Hals, no hay Canaletto, Guardi, ni Fragonard, Chardin, David, Turner, Ingres, ni primitivos italianos ni impresionistas...

Sí hay una cabeza de bronce, espléndida, de Grecia y casi nada más; apenas de Egipto; buenas, aunque pocas, piezas romanas, sin ningún retrato sorprendente, y no hay nada de China, ni de Japón, ni de África, ni de Oceanía. Y no hay nada de América. ¿Nos podemos imaginar qué museo podría haber en España de arte precolombino?

En resumen, lo que ocurre en el Prado es que su contenido, desde el punto de vista actual de la aldea global, es de un museo muy singular para la historia del arte.

Y aquí conviene volver a lo que dijimos, que el museo, físicamente, son unas obras de arte dentro de un edificio, colocadas de una determinada manera y nada más.

Vayamos andando paso a paso. Incluso convenga detenerse a considerar eso que llamamos, y creo que todos entendemos, obra de arte. En mi vida, por esta causa, me he tenido que detener y pensar en ello varias veces. Aclara mucho saber a qué atenerse, para muchas cosas, ver nítido el concepto de lo que entendemos por obra de arte. En el caso que estamos tratando, pintura, es un objeto físico, un plano sobre el que se ha extendido una serie de colores de una determinada manera. En el caso de pintura antigua, y éste es nuestro caso hoy, esa determinada manera de repartir el color, quizás con la estructura previa de un dibujo, coincide en sus formas resultantes con formas externas al cuadro, sea un paisaje, un retrato, una flor o una escena inventada. Pero coincide sólo "aparentemente". El cuadro, o la forma en el cuadro, es un plano y la cosa a la que la forma alude tiene espacio o volumen: tres dimensiones. Es imposible, radicalmente imposible, representar el espacio real, espacio de tres dimensiones y objetos con sus volúmenes en un plano. Podemos aludirlo y generar una ilusión de realidad visual, casi siempre a mucho menor tamaño, a base de abstracciones; es decir, de elegir sólo lo que nos conviene de lo que vemos. Y en esto consiste el arte, o mejor el oficio de la pintura. Toda obra de arte es abstracta, sea Bizancio, Velázquez o Mondrian, si la comparamos a su exterior, al mundo externo que llamamos realidad, y al interior de los sentimientos y pensamientos sobre las sensaciones que recibimos de ese mundo exterior.

Todavía no hemos llegado a lo que pueda ser la obra de arte. No la podemos definir "a priori" porque no sabemos siquiera lo que es el arte. Alguna vez he dicho públicamente que el arte no existe en sí, que el concepto arte es una abstracción, o al menos un atributo, o cualidad, de una cosa, lo mismo que no existe el azul; existirá el cielo azul o el mar azul, pero el azul, sólo, como el arte, no existe.

Pero lo reconocemos. Cuando estamos ante una obra de arte, experimentamos su presencia poderosa, nos produce unos profundos sentimientos que desarrollan pensamientos, que no lo podemos definir ni delimitar, ni por lo tanto medir. Con el paso del tiempo todos nos vamos poniendo de acuerdo dónde está y dónde no está, y hasta ahora nos creíamos que estaba principalmente en esas obras de arte que se llamaban las Artes Mayores: en la plástica, la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Mas no nos engañemos, no siempre es así. Lo malo es que es imposible de demostrar nada a este respecto, pero también es imposible demostrar su contrario.

Para mí —puedo estar equivocado—, el arte, la cualidad que llamamos arte, inefable, es una cualidad que tienen ciertos objetos físicos, la obra de arte, que expresa —diríamos— la experiencia de los límites de ser persona, en el sentido opuesto, aunque aceptado, de la persona como simple animal. Por eso me da igual que la obra de arte sea un Velázquez, un Mondrian o un Rothko. Están, diríamos, en la línea natural de las cosas.

Toda esta aparente digresión es fundamental; es decir, es un fundamento, para pensar en el contenido del Museo del Prado y después en el Museo del Prado como resultado final. Porque anteriormente hemos hablado de si la colección tenía tantos cuadros de unos u otros autores y llegábamos a la conclusión de que una parte muy importante de ellos eran de muy pocos pero excelsos pintores. Y si estos pintores los consideramos excelsos es porque han llegado muy lejos en eso que decíamos de la expresión de la experiencia de los límites del ser humano. Lo que quiere decir que lo específico del contenido del Museo del Prado es la extraordinaria densidad en la calidad, en la artisticidad del arte, que diría Ortega.

También he contado en otro momento la anécdota con Xavier de Salas atravesando la zona de la pintura gótica y comentarle que me parecía que esa pintura no estaba en su sitio en el Prado y su respuesta de: *Turner, déjate de tonterías, al Prado lo que no le va es la mediocridad.*

Para mí esa es la idea, algunos dirían filosofía, o el criterio generador de lo que debe ser el Museo del Prado: la densidad de la calidad es la artisticidad del arte. Y eso es lo que justifica su existencia, que si no fuera por ello sería hasta inmoral.

Imagínense ustedes lo que costaría comprar en pública subasta internacional todo su contenido, al precio actual –que nos cuentan los periódicos– de obras maestras, pero no tanto como de las que hablamos. Imagínense ustedes lo que costaría construir de nuevo el edificio más lo que se pretende completar. Imagínense ustedes la cantidad de dinero adecuada para su mantenimiento, sea conservación, estudio, vigilancia, etc., muy superior, como debe ser, a los tristes niveles presupuestarios actuales. Y todo ello para al final tener “una emoción estética” o que algunos estudiosos lleguen a la conclusión de que la atribución de un cuadro de determinado país, en vez de ser de la Escuela del Norte es de la del Sur.

Mientras, en nuestra patria y en tantas patrias, la gente se muere de hambre, como sabemos, todos los días. Sería totalmente inmoral e insensato. Sería un desafío y una insolencia para la humanidad. Pero hay otra mirada al mismo problema o cuestión.

El espectador actual, es decir, de cada momento, se planta ante estas obras de arte que han sido la expresión subjetiva y objetiva –son objetos físicos– de los más altos valores humanos de esos tiempos pasados, toma conciencia del reto que ese pasado le plantea, medita su presencia y proyecta su futuro en el mismo grado de excelencia.

No hay educación mejor que la transmisión de las pautas de excelencia a través del goce. Si esto se hiciera así, cualquier inversión económica sería poca en relación con el resultado humano obtenido.

Decíamos que un museo, y por tanto el del Prado, era unas obras de arte colocadas en un edificio de una determinada manera. Hemos hablado de las obras de arte. Conviene que lo hagamos ahora del edificio y su adecuación a la función que se pretende.

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 –perdón por esta horrible palabra–..., que sea el contenedor adecuado para mostrar las obras de arte que encierra.

En principio y a grandes rasgos constaba de la gran galería, dos rotondas y cuatro cuerpos de salas en las cuatro esquinas. En planta baja aproximadamente lo mismo, dividido por la entrada y la gran sala basilica. En tercera planta, las salas en los extremos norte y sur.

No soy yo el que debe de hablar de la excelencia de su arquitectura, pero sí de lo inapropiado de su interior, lleno de huecos al exterior y paredes redondas para colocar pinturas planas. Desde el primer momento se cubrieron huecos. Posteriormente se construyeron las ampliaciones

de Arbós y Chueca-Goitia, con salas bien proporcionadas interiormente, dejando patios entre ellas. Más tarde se cubrieron esos patios, pero se dejaron, por un extraño o falso respeto, las embocaduras de granito de los balcones de las fachadas dentro de las salas, con lo que se descompone profundamente el sentido de "interior" y se segmentan los muros, complicando bastante la posible distribución de las obras.

A pesar de todo y a pesar sobre todo de las críticas, especialmente de los arquitectos, que entienden —con razón— que se ha modificado el proyecto original con las ampliaciones citadas y las intervenciones posteriores de Pedro y José María Muguruza, yo creo que lo que tenemos hoy podría ser un muy bello edificio para el museo y mejor, desde luego, museísticamente que si tuviéramos sólo el original de Villanueva, con esa enorme galería central más apta para una carrera de patinaje, especialmente con el nuevo pavimento, que para sosegadamente contemplar obras de arte.

Las cosas son como son y eso es lo que tenemos, y lo que tenemos, en conjunto, no está nada mal, aunque no tenga la belleza de la fachada principal.

Lo de las cubiertas o el traslado de las oficinas son cuestiones técnicas o administrativas y no entra en nuestro tema. Esperemos que se resuelva bien.

Y aparte de las formas están los tamaños. Se ha hablado de tantos metros cuadrados, que si una hectárea o dos hectáreas de salas. Yo creo que interesa más, en este caso, el número de metros lineales aptos para colocar pinturas o esculturas.

Personalmente he medido en los planos estas magnitudes. Todos los datos que he dado y vaya dando creo que son bastante aproximados, pero no indiscutibles.

En cada planta tenemos poco más de 1.500 metros lineales de muros y alrededor de 300 metros lineales en cada una de las dos que hay en la tercera planta, norte y sur. Si se recuperan, es decir, unos 3.700 metros lineales.

Si sumamos todas las longitudes de los cuadros que aparecen en el reciente libro *El Museo del Prado*, editado por Fonds Mercator y Amigos del Museo del Prado, resulta que ocupan 1.212 metros lineales, aunque sabemos que a pesar de lo completo del libro, no agota ni mucho menos la colección del museo.

También he sumado las longitudes de los cuadros por cada escuela y dividido por el número de ellos para saber la media. Como siempre con los grandes números, estas medidas se acercan. Para la pintura española la media es de 1,50 metros. Para Italia, sólo 2 centímetros más, es decir, 1,52 metros. Para Flandes la media entre todos, desde el enorme *Adoración de los Magos*, de Rubens, y el pequeñísimo de

24 por 19 centímetros de Coninxloo es de 1,32 metros. Y para los de Francia, Alemania e Inglaterra juntos es de 1,39 metros. Para los del siglo XIX y XX es de 1,34 metros. Valores todos muy cercanos.

Si adoptamos una media por cuadro de 1,40 metros y la misma cantidad entre cuadro y cuadro y dividimos los 3.700 metros lineales de paredes entre los 2,80 metros nos salen 1.320 cuadros colocados con dignidad. Y podremos también hacer grupos o poner en varias alturas en determinadas ocasiones.

Todos estos números, tan aburridos, conviene tenerlos en cuenta para comprobar que nos estamos moviendo entre unas cantidades homogéneas y manejables. El Museo del Prado es grande, pero no desmesurado, como el Louvre o el Metropolitan de Nueva York. Ya hemos dicho que su gloria está en la densidad de la calidad.

Y volvemos, por fin, a la frase de que el museo es una serie de obras de arte dentro de un edificio y colocadas de una determinada manera. Para mí –quizás equivocadamente–, 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 ante 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. En realidad el centro de la cuestión es que no se sabe qué hacer con el Museo del Prado, pieza maravillosa para políticos y medios de comunicación.

Hemos repetido ya muchas veces, y espero que casi todos estemos de acuerdo, que la singularidad del Museo del Prado en el mundo, ahora sí, en el mundo, es la deslumbrante densidad de su calidad. Pues bien, no siempre es así en sus muros. Hoy en la sala LVI-B hay colocados 11 cuadros de Correa de Vivar y los que hay junto a ellos creo que son, en general, de inferior calidad. Y en paredes importantes hay colocados cuadros de Quellinus para hacer juegos de tamaño y estilo. Y si vamos recorriendo salas con atención –yo lo hago cada uno o dos meses dos horas cada vez, a la hora del almuerzo, con el museo casi vacío–, veremos una cantidad de cuadros colocados con una presencia inútil en todos los sentidos, válido nada más para algún raro erudito de la historia, ya provinciana, de la pintura. Este señor tendría que poder pasar a las reservas para estudiar el cuadro, sin tener que hacer largas oposiciones o ser amigo del Director.

Y aquí estamos llegando a una de las aberraciones –siempre según mi opinión, quizás equivocada– del criterio de selección, que se suele justificar como de historia del arte. Y esto es una falacia para un Museo Nacional de Pintura y Escultura y no de “Museo Nacional de

Historia de Pintura y Escultura". No hay que confundir las cosas; una cosa es la historia del ferrocarril y otra ir en tren; una cosa es la historia del fútbol y otra es una final entre el Madrid y el Barcelona, sea como espectador o jugador, y todas las señoras que están aquí me entenderán perfectamente que una cosa es la historia de la moda y otra es llevar puesto un vestido maravilloso.

Yo no digo que al lado de la gran obra de arte la historia del arte no sea interesante, especialmente para mí, aunque tampoco tanto. Además y en nuestro tiempo 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 ni 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, aunque yo no pretenda, ni mucho menos, cambiar el criterio general histórico, que siempre es el más fácil y no se necesita sensibilidad, aunque pueda haber otros cuyos resultados podrían ser muy diferentes, posibilitando el enriquecimiento de la visión de la obra.

115

Hay muchos ejemplos, desde la selección en general de las obras o las de cada sala, como la reciente en el Rijksmuseum 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. Soy consciente de que el juego es muy peligroso, pero también fue peligroso Franco Albini en 1950 con el Palacio Blanco en Génova, con las paredes blancas y los cuadros antiguos sin marco cuando no habían conservado los originales.

Ninguna de esas opciones creo que es acertada para nuestro museo, pero en medio hay muchísimas que sí lo podrían ser. No la actual, tan aburrida, de muros pintados con color de casa subvencionada, muy claro, que hace que todos los cuadros parezcan —aparte de antiguos— sucios, y muchos también viejos. ¿Habría algo más triste que ver las salas de los venecianos con los cuadros que parecen que están pintados con algo de hollín? Cuando yo era niño leía que una

buhardilla se transformaba en palacio si alojaba cuadros venecianos. Ahora es al revés; un palacio, el Prado, parece triste con esos cuadros.

Además, en la segunda mitad de la reforma se han arrancado los suntuosos aunque discretos suelos de cálidos mármoles para poner el horrible, por inadecuado, suelo de granito, apto para cocina de casa rica.

Un conocido pintor escribió en el diario "El País", a principio de los ochenta, una serie de artículos contra las "nuevas instalaciones", de entonces, del Museo del Prado, comparando el ambiente resultante con burdeles. Él sabrá lo que decía. Lo recuerdo porque ha tenido consecuencias. El museo, quizás por temor a esas críticas públicas, se ha adaptado a ese gusto particular anclado en muy determinados criterios de los años cincuenta, con el resultado actual, diferente a todo el resto de los museos análogos del mundo, pero en peor, y sin la pureza del modelo.

El ambiente del museo es esencial que se estudie con seriedad, con rigor, pero —por favor— 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.

Con todo lo que hemos ido diciendo 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, 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, se podría conseguir con lo que casi tenemos 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, impidiendo que nunca un fuego, sea metáfora periodística y nunca real, nos lo pueda arrebatar, aunque las cenizas restantes, como dijo Quevedo, fuesen cenizas, polvo, pero polvo enamorado.

# El Prado: sinfonía incompleta

*Rafael de La-Hoz*

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 don Nicolás de la Cruz y Bahamonde, conde de Maule, relevante personalidad científica, durante el verano de 1798 visitó las obras del Museo-Academia de Ciencia, 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 por otra parte da 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".

Dicho documento pertenecía al académico, recientemente fallecido, don Ramón Andrada, quien al parecer se reservaba redactar una paráfrasis para acompañar la publicación del mismo.

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, como veremos, eso fue exactamente lo que ocurrió.

En tal sentido, el valor de la memoria 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.

Su protector –el Rey– había muerto ocho años atrás y hacía cuatro de la caída en desgracia de su admirado mecenas, el primer secretario de Estado don José Moñino y Redondo, conde de Florida-blanca.

Personalmente Villanueva acababa de cesar como director de la "Real Academia de las Tres Artes".

Se encontraba, lo que se dice, en un buen momento para la reflexión.

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.

Posee dicho escrito abundantes soluciones de continuidad literaria y lagunas sintácticas, terminando con el declamatorio "he dicho", lo cual hace presumir que se trata del borrador de un texto dictado directamente al escribano para más adelante ser leído en público.

El discurso está dirigido textualmente a un grupo de "personas inteligentes", a quienes suplica "suspendan el juicio de su justa

*censura por los errores que serán sin duda notados, advertidos y reprendidos, hasta haber oído las razones*", lo cual le confiere determinado carácter de *explicatio sic petita* que parece apunta a un destinatario con cierta autoridad artística muy respetada por el conferenciante.

Por otra parte, repetidas veces se refiere en el escrito a sí mismo no como "*El Arquitecto*", sino como "*El Profesor*", término preferentemente de uso académico, peculiaridad que, unida al anterior indicio, sugiere que el destino final del aludido discurso, tal vez nunca pronunciado, no fuera otro que la propia "*Academia de las Tres Artes*".

La edición *facsimil* que ha sido realizada por el COAM acompaña acertadamente 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 resultados*, 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 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 don Juan de Villanueva y con toda probabilidad depositadas allí por el autor para su preservación.

En esencia, las mismas ilustraban 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.

En cierta manera, rescataba la idea del "*asubiadero*", o porche para pasear a cubierto, que con autoridad había proyectado Ventura Rodríguez para dicho enclave.

El edificio fundamental, en un segundo plano, queda parcialmente oculto por el esplendoroso pórtico.

En dicha memoria el autor, con no disimulado orgullo, comenta así este su ambicioso "*pensamiento*":

*"No limitándose el gasto en aquel entonces, di rienda suelta a la imaginación; no sé si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas*

*bellezas y grandiosidades que tenía vistas u observadas en las ruinas de la antigüedad y en los edificios de la Roma moderna, medité tomar en la forma general de la plantación y alzados del Edificio y la particular de sus partes, por partido nada común, ni parecido a los edificios que existen en nuestro suelo."*

Lógicamente la perplejidad sobrevino al comprobar que "*el partido nada común*", que la elegante e insólita *stoa* protagonista de la composición, no solamente "*no existía en otros edificios de nuestro suelo*" sino que ni siquiera aparecía en el edificio realizado.

Gracias a un memorándum de Floridablanca se conocía por entonces que Villanueva había presentado en su día a éste dos soluciones distintas, el cual –sabemos ahora por la memoria– eligió personalmente una de ambas, la cual propuso a Carlos III, quien otorgó su plácet sin dificultad alguna.

Tratando de justificar aquella disparidad entre el proyecto de la Academia y la realidad construida, se aventuró la teoría de que se trataba precisamente del proyecto rechazado por Floridablanca y que el auténtico debería de ser la lámina del museo.

Desechada tal suposición pues, conforme al testimonio de Maule, esto era absolutamente imposible, sólo quedaba culpar a la soldadesca gavacha de haber quemado los planos originales para calentarse, hipótesis harto improbable entrando el verano de 1808 –cuando el edificio fue destinado a cuartel para la Caballería del Gran Duque de Berg–.

La maqueta de estudio que se conserva, sin haber perdido una sola de sus desmontables y combustibles piezas, así lo confirma.

Por contra y con lúcida intuición que hoy se ratifica, aquel que luego fuera director de la Academia, don Luis Blanco Soler, en su memorable artículo de 1926 de la revista "*Arquitectura*", donde da cuenta por ver primera del hallazgo, no duda de que se trata del proyecto original y escribe:

*"El haber hallado recientemente los planos que ideó Villanueva en 1785 permite conocer la evolución del proyecto y las transformaciones que en él introdujo su autor, ya por iniciativa propia, ya por decisiones de la misma Academia de San Fernando o del Real Consejo de Castilla."*

El "*Documento Andrada*" resuelve la incógnita: tenía razón Blanco Soler, pero no fue el Real Consejo de Castilla, ni tampoco la Academia, y por supuesto menos aún el propio autor, quienes intervinieron para cercenar el proyecto.

Fue su buen amigo y protector, Floridablanca, el responsable.

Bastante antes, don José Moñino había comprometido su honor ante el Rey alardeando, para desconcierto y asombro general, de que

construiría el Prado “sin el más mínimo dispendio del erario público”.

Por más sorprendente que resulte, contaba financiar tal milagro –y así lo hizo– con secretas “temporalidades” de la desamortizada Compañía de Jesús o, en otras palabras, con el vulgarmente conocido como “el dinero de los Jesuitas”.

Sin embargo, a la hora de la verdad y antes de salir la obra de cimientos, supo el Ministro que dichas temporalidades no alcanzarían para realizar el proyecto completo. –Ya en 1791 el déficit acumulado ascendía a más de dos millones de reales sobre un costo final de cincuenta–.

Viendo su prestigio seriamente amenazado, Floridablanca decidió suspender *sine die* la parte más fácilmente prescindible del proyecto –evidentemente el gran pórtico cubierto–, aunque con ello, y bien a su pesar, tuviera que cortar las alas a su arquitecto.

La contención con que Villanueva describe el magno desastre constituye toda una lección de comprensión para las limitaciones que condicionaron al político, su cliente, y un tributo de lealtad hacia el viejo y querido amigo caído en desgracia.

Sus palabras son un modelo de caballerosidad y elegancia. Dice de este modo:

*“Pero no bien comenzada la excavación de zanjas y macizos de cimientos, ocurridos no pocos incidentes demasiado comunes en las obras, en los que se debe con resignación padecer y ejercitarse en el sufrimiento y moderación el profesor que estime su honor y gloria, consolándose con el recuerdo de mayores penas heroicamente sufridas por hombres de superiores méritos que debieron ceder y superarse a los caprichos de la ignorancia para poder llegar a ocupar el debido lugar merecido por sus afanes, continuábase el Edificio, habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo general, no sé si más sencilla y acomodada, pero sí menos costosa. Se reduce pues esta memoria a lo que se dice, siendo inútil, fastidioso y molesto describir las anteriores.”*

En pocas palabras, recién comenzada la obra, súbitamente y contra su voluntad, Villanueva se encontró obligado a renunciar a su grandiosa concepción general del conjunto y a redactar un nuevo proyecto del edificio principal distinto del original, del que no quiere ni volver a hablar.

Pese a la resignación y la generosidad que comporta este épico “decíamos ayer”, el relato transcrito no deja de trascender el amargo sabor que toda frustración comporta.

El maestro debió quedar anonadado. –Su mirada en el retrato de Goya no es fácil de olvidar–.

De repente le habían robado, arrancado, el rostro a su soberbia creación.

Había sobrevenido el “*cadit persona manet res*” de los clásicos.

Ciertamente: caía la preciosa máscara, sólo inerte materia quedaba.

Arrebatada con la logia la verdadera faz expresiva de su bella composición, Villanueva se encontró enfrentado al formidable desafío de tener que convenir sobre la marcha la medio abocetada elevación interna del frente al Paseo del Prado —la materia neutra dejada al descubierto— en nueva fachada principal del edificio.

Un alzado vez y media mayor que el del Palacio de Oriente.

Sólo un genio de la talla de este hombre, arquitecto de raza, podía salir triunfante en tamaño empeño.

Y aunque en este agónico proyectar *in situ* consumiera hasta el último de sus días, por fortuna para el orgullo humano salió triunfante en el empeño.

A cambio, la fachada ganó ese plus dimensional que sólo se consigue cuando se tiene la rara oportunidad de recorrer los distintos puntos de vista de esa maqueta a tamaño natural que es la obra mientras ésta se va proyectando, lo que hace del Prado uno de los más bellos y atractivos ejemplares de la arquitectura palatina del Neoclásico europeo.

El impacto que tal episodio debió producir en las gentes de la Arquitectura debió de ser profundo, pues dejó huella perdurable en la memoria colectiva de la profesión.

Cuando dieron comienzo las obras de los Nuevos Ministerios, el académico don Secundino Zuazo Ugalde —para Lafuente Ferrari, “*el más grande arquitecto español después de don Juan de Villanueva*”— exigió con astucia comenzar aquel gran complejo con la construcción de los accesorios porches del Paseo de la Castellana “*no le fuera a ocurrir lo del Prado*” (sic).

Y aun cuando, efectivamente, la *stoa* del Prado quedó *non nata*, su espectro siguió larvado en las identidades básicas que enraízan el edificio construido con el proyecto original:

Su retranqueo respecto a la alineación del Paseo del Prado (39,72 metros) así como su longitud total (203,20 metros) coinciden exactamente con lo proyectado (142,56 y 729,30 pies castellanos, respectivamente).

En consecuencia, el solar ajardinado que quedó libre frente a la fachada principal, responde con exactitud al previsto para la construcción del pórtico.

Por otra parte y hasta 1883, año en que lamentablemente lo derribara Jarreño, ha subsistido el anómalo muro curvo de contención de

la cuña de terreno que ascendía en rampa desde el Paseo del Prado hasta el nivel alto del edificio, según aparece en el dibujo del coronel Carlos Vargas de 1824 —el cual fue la base de numerosos grabados del XIX—.

De no ser por los planos originales de Villanueva —*único* documento proyectual en el que dicho arco de muro aparece circunvalando precisamente la exedra norte de la logia—, la razón de ser de tan singular configuración jamás habría sido desvelada.

Diversos planos de Madrid, desde el de Juan López-Cortijo en 1835 hasta el de Carlos Ibáñez Ibáñez de 1872, recogen gráficamente la existencia de tan decisivo testimonio.

Estos son sin duda los antecedentes a los que alude Blanco Soler en el artículo citado cuando atribuye a Villanueva la voluntad de construir el pórtico cubierto, como parte de un proyecto también suyo, para la reforma del Paseo del Prado.

*“Hay datos para suponer la existencia de un proyecto de conjunto hecho por el mismo Juan de Villanueva, que reformaba el Paseo del Prado desde el real Convento de San Jerónimo hasta los olivares de Atocha pasada la antigua Puerta, determinaba el emplazamiento de algunos edificios que proyectó más tarde, como el Observatorio Astronómico; y acaso obedeciera a ese plan de conjunto no sólo la disposición general del edificio y sus alineaciones, sino también la idea de construir el pórtico cubierto.”*

Pero, además de estas pruebas objetivas, existen también las que la intuición estética y la sensibilidad a veces aportan, arrojando luz donde su exceso nos ciega.

De todos es sabido que el resplandor deslumbrante de las estrellas impide ver a sus planetas.

Pero las vibraciones que éstos, al girar, imprimen sobre aquéllas, permiten “*sentir*” y denotar su existencia.

Un efecto paralelo nos descubre el profesor Moleón en su reciente trabajo sobre el Museo del Prado.

Señala, como es cierto, que su fachada principal fue compuesta y diseñada para ser contemplada desde la proximidad, siguiendo un itinerario tangencial a la misma y por tanto capaz de generar secuencias de visiones cercanas y escorzadas del edificio.

Confirma esta apreciación, según él mismo aduce, el hecho de que la mayor parte de los grabados fernandinos y con preferencia las mejores fotografías del museo son, por pura intuición estética de sus autores, vistas pintorescas, nunca geoméricamente ortogonales, es decir, frontales.

La conclusión es obvia: la proyectada interposición frente al Paseo del Prado de una barrera visual, como lo habría de ser el proyectado

pórtico –impediente de toda visión panorámica frontal del conjunto–, era necesaria para forzar a recorrer el camino escénico previsto.

En la actualidad, la agresiva e intransitable autovía limítrofe, ya no más plácido salón de paseantes, se encarga de ello.

Quiere decirse, resumiendo cuanto antecede, que aun cuando la disposición inicial de conjunto se ha mantenido, el edificio principal hubo de ir proyectándose mientras la obra avanzaba.

La lámina y maqueta existentes, ambas inconclusas, fueron valiosos instrumentos auxiliares de estudio para la redacción durante la obra y recopilación final del proyecto construido.

Queda así resuelta la incógnita de las discrepancias existentes entre lo realizado y el proyecto que se conserva en la Real Academia y, en consecuencia, se confirma que éste es el original autorizado por Carlos III para la construcción del museo que inventara el arquitecto don Juan de Villanueva.

Cabe con ello profunda satisfacción para la Historia del Arte, pero también un cierto sentimiento de amputación o de añoranza de aquello que pudo ser y sin embargo no fue.

Pues, a diferencia de la Música, en Arquitectura basta con interrumpir el concierto –la obra–, dejar inacabada la construcción, para que, aun contando con la partitura o planos originales completos, el edificio quede cara al futuro como composición o “*sinfonía incompleta*”.

Pero no acaba con esta circunstancia lo que de negativo o positivo el Museo del Prado ha ido acumulando a lo largo de su azarosa historia.

Tal vez la impronta más trascendente que haya recibido sea de tipo conceptual.

En cierta manera, de hecho, Villanueva se vio forzado a adelantarse dos centurias a la propuesta básica del movimiento posmoderno.

Desde que Louis Sullivan formulara el credo del Funcionalismo, “*Form Follows Function*” –doctrina que por cierto no practicó– nadie osó cuestionar dicho dogma hasta 1955, año en que Saarinen tiene la osadía de postular por contra que “*diferentes formas pueden alojar una misma función*”, añadiendo para mayor escarnio que “*el talento del arquitecto estriba en saber adaptar cualquier función a cualquier forma previamente elegida*”.

Sin embargo, dicha herejía pasó sin ser tomada del todo en consideración hasta que, hacia los años setenta y transcurridas ya varias promociones de *funcionalistas*, se descubrió lo que debería haber sido obvio:

Que los modos de vida, de pensar o de sentir, que las necesidades de todo tipo evolucionan y se transforman con cada nueva generación.

Que al correr de los tiempos la función cambia, pero la envolvente arquitectónica que la aloja permanece y la sobrevive.

La reacción no se hizo esperar: "*puesto que la función es por definición efímera y sólo la forma es imperecedera, únicamente ésta cuenta*".

La conclusión, tan lógica como aberrante, fue utilizar tan sólo aquellas formas que mejor hubieran soportado el paso de la historia, esto es: *las clásicas*.

Consecuentemente, el nuevo planteamiento consistió en proponer "*edificios-containers-de-apariencia-clásica*", capaces de albergar cualquier tipo de programa de necesidades tanto presentes como futuras.

Desde el Museo Thyssen, instalado en el antiguo Palacio de Vista-hermosa, hasta el D'Orsay, ocupando la que fue Estación del mismo nombre, pasando por el Reina Sofía, adaptado al viejo Hospital de San Carlos, un buen número de "*revitalizaciones funcionales*" avalan el realismo básico de lo que en Arquitectura pasó a llamarse "*Movimiento Posmoderno*".

Aunque tal tendencia tuvo merecida corta vida, pues ni sus teóricos supieron formular o fundamentar el pensamiento, ni sus epígonos acertaron a "*hacer clásico*" que no tuviera cierto regusto *kitsh*, el sano escepticismo, que frente al funcionalismo radical comportó creer que diferentes formas pueden albergar una misma función, constituyó una apertura mental positiva.

Cuando a Villanueva le piden instalar tres dependencias dispares –Academia de Ciencias, Gabinete de Historia Natural y Escuela de Botánica– dentro de un único edificio, se encuentra forzado a tener que disociar la composición arquitectónica de su contenido; propuesta que, en rigor, constituye el primer precedente histórico del postulado afuncional posmoderno.

Sin embargo, lejos de abandonar a resultas dichos requerimientos utilitarios, su reacción frente a tal incoherencia fue garantizar el máximo número posible de entradas al edificio para, al menos, permitir el acceso directo a las distintas dependencias previstas.

Pese a este rigor profesional, la correlación entre **continente** y **contenido, función y forma**, la interdependencia entre las vitrubianas "*utilitas*" y "*venustas*", era un objetivo sencillamente inalcanzable, tanto más cuanto todo hacía presagiar que lo único seguro del programa de necesidades inicialmente planteado era que devendría cada vez más variopinto y plural.

Sólo en vida de Villanueva hasta nueve distintas instituciones terminaron siendo aspirantes a integrarse en su edificio, el cual en consecuencia quedó avocado a terminar siendo un verdadero "*cajón de sastre*". Estas fueron:

- *Academia de Ciencias.*
- *Gabinete de Historia Natural.*
- *Escuela de Botánica.*
- *Laboratorio de Química.*
- *Observatorio Astronómico.*
- *Gabinete de Máquinas.*
- *Escuela de Ingenieros de Caminos.*
- *Real Academia de las Tres Artes.*
- *Real Escuela de Mineralogía.*

Pero, irónicamente, el destino, lejos de confirmar la pluralidad de usos temida, se decantó por su reducción a la singularidad máxima dable, quedando el edificio final y definitivamente destinado tan sólo a pinacoteca.

Todo el talento que el arquitecto había derrochado para que el edificio pudiera fraccionarse en departamentos de usos diferentes, no solamente resultó superfluo sino que se volvió en contra de la precisa cohesión conceptual debida a la unidicidad que su nuevo destino museístico reclamaba.

Aun hoy en día, como veremos, siguen pendientes la correcciones precisas para que el Museo del Prado pase a ser una composición racional integrada e inteligible.

No obstante y pese al vuelco funcional sobrevenido, la propuesta museística resultó ser una iniciativa políticamente atinada, acierto que, tal vez por rabia hispana, se atribuya a Fernando VII.

En su magistral conferencia, aludiéndole, Pita Andrade abogaba: *“mal hijo, mal padre, mal esposo, mal rey y mala persona. Sería sin embargo injusto negarle el único hecho de su vida que le enaltecía: la idea del Museo del Prado”*.

Me temo que ni siquiera tal idea le es propia.

La realidad –aversa realidad– es que dicha iniciativa se debe a José I Bonaparte, quien a fin de dotar a la Corte de un *“Museo Nacional de Pintura”*, creó en el solsticio de invierno de 1809 el que luego fue conocido como *“Museo Josefino”*, el cual, a propuesta del Consejo de Estado, se instalaría en el edificio de Villanueva.

No obstante, el estado de abandono del mismo, así como la ya precaria situación del país, determinaron que el proyecto quedara en suspenso *sine die*.

Años después, Fernando VII repescó la idea y funda el que, por mimetismo, pasó a denominarse *“Museo Fernandino”*.

Es cierto que el Monarca reparó el edificio a sus expensas. También es verdad que los cuadros exhibidos procedían de sus colecciones privadas, pero no menos cierto es que el todo continuó siendo de su propiedad hasta que fue heredado por su hija Isabel II, a la cual le fue finalmente enajenado como patrimonio nacional.

No pocas fueron las reformas, ampliaciones, mutilaciones e intervenciones de todo tipo que desde aquel entonces hasta el momento presente ha experimentado el monumento.

La nómina de arquitectos que han dejado su huella en tan noble fábrica es impresionante.

No obstante, la arquitectura original de Villanueva ha conservado todo su vigor y sigue constituyendo en sí misma esa "*pieza excepcional*" que es el orgullo de todo museo.

Tres son las ideas rectoras fundamentales a las que debe su composición arquitectónica tan marcado carácter.

La más imaginativa fue, como vimos, retranquear el edificio principal anteponiendo una *stoa* a lo largo de todo su frente, lo cual se ofrecería como alzado principal del conjunto para la "*visión distante*" desde el Paseo del Prado.

Entre ambas construcciones quedaría constituido un espacio preambular de presentación y puesta en valor que conformaría un itinerario de "*visiones próximas*" y "*perspectivas escorzadas*" del edificio principal.

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 coaxiales, enlazando entre sí dichos volúmenes.

El tercer "*pensamiento*" fue la brillante respuesta dada al reto 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*", aquél 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 tejado*"—.

Es difícil concebir disparate funcional más desconcertante.

Por otra parte, como estructura orgánica, el Museo del Prado sigue consistiendo en la superposición de los dos estratos autónomos tan

sólo enlazados con una escalera "a la molinera", escondida en el extremo norte del edificio.

En consecuencia, el visitante, carente de toda referencia para entender y situarse en el espacio dentro del cual se mueve, queda desorientado; claustrofóbica incertidumbre que, como sucede en ambientes con similar falta de inteligibilidad espacial –tal que aparcamientos subterráneos o los grandes almacenes–, termina convertida en sensación de ansiedad y produciendo fatiga.

Si desde la primitiva adaptación de López Aguado existe aún alguna asignatura pendiente, ésta es la de terminar de vencer la inercia del pasado para fusionar en una sola entidad museográfica aquellos dos "edificios-de-planta-baja-adosados-en-altura".

A tal fin, supuesta recuperada la nunca del todo asumida dignidad de la entrada principal, se precisa la creación en el cuerpo central del edificio –en cuyo interior Villanueva nunca llegó a actuar– de un gran vestíbulo de recepción, en el que una escalera monumental resuelva con rotundidad y claridad total la pendiente circulación vertical entre las diversas plantas del edificio.

Tras estas consideraciones, sólo resta abordar la problemática que plantearía una eventual ampliación del museo:

128

El Prado se ha ido ampliando en su "cara oculta" y hacia la espalda del solar, hasta que la topografía ascendente de la ladera de los Jerónimos convierte "contra natura" todo ulterior intento de crecimiento.

Desde ese instante, el edificio de Villanueva ha sido considerado como una incómoda carcasa que ha frenado toda expansión.

Y en cierto modo es lógico que así suceda:

Un palacio neoclásico, de serena y armónica inspiración greco-romana se traza siempre de una manera cerrada y se fija estáticamente en sí mismo.

En principio, el Museo de Villanueva, por definición, no es ampliable, no caben adiciones.

Por lo demás, cabe preguntarse la necesidad u oportunidad de una hipotética ampliación.

La cualidad diferencial del Museo del Prado, lo que le hace ser verdaderamente excepcional, es que se trata de una galería de alta selección.

En contraste con otras pinacotecas, el nivel medio de sus colecciones es muy elevado, lo que le ha permitido mantenerse a una dimensión espacial comedida, conservar una escala humana dominable que no sobrepasa ese límite de saturación mental de imágenes, o "icono-astenia", por sobre el cual sobreviene la incapacidad de seguir asimilando más imágenes y, finalmente, la imperiosa necesidad de, por muy cultivado que se sea, poner inmediato término a la visita.

Desde un punto de vista *artístico*, habría que determinar si el número de obras de alto valor pictórico que permanecen en los almacenes excede al de las de dudosa calidad actualmente expuestas.

Sólo en tal caso estaría justificada una ampliación.

Desconozco si se ha llegado a realizar algún estudio riguroso de tan fundamental aspecto.

Bien distinta es la aproximación *histórica*.

Si se concibe el museo no como una eclosión de talento, de belleza, sino como un neutro inventario histórico de todo aquello que, indiferente a la belleza, el ser humano ha ido pergeñando en este dominio, toda ampliación es poca.

Por supuesto, no comparto tal entendimiento del Prado.

El "*Salomé y Sara*" de Paolo de Matheis, recientemente adquirido, valga como ejemplo, puede que sea un "*valioso missing link capaz de llenar un hueco histórico*", pero no estoy totalmente seguro de que el mismo pudiera "*llenar un hueco artístico*" junto a los grandes maestros de nuestra primera pinacoteca.

Cabe un tercero y último planteamiento: el museo como instrumento *político*.

Hay que reconocer que los museos, como las óperas y todo aquello que nuestros vecinos galos llaman "*arquitecturas capitolinas*", constituyen desde el punto de vista político un formidable "*status symbol*" para expresar al mundo el interés de un pueblo y de sus dirigentes –tal que príncipes del Renacimiento– por la cultura.

Quizás enfatice un poco, pero un algo de razón tiene el Presidente del Patronato del Museo cuando afirma que la ampliación del mismo es, por sobre toda otra consideración, una cuestión esencialmente política.

Ya lo fue cuando decidimos crear el museo "*Fernandino*" para conjurar el "*Josefino*".

Lo es también hoy, todavía bajo el síndrome francés, al haber resuelto emular al "*Le Grand Louvre*".

Y puestos a ello parece oportuno asumir lo que de positivo ha habido en dicha experiencia. Tres bien perfilados principios lo resumen: – Extraer de los edificios históricos cuantas dependencias no estaban estrictamente destinadas a exposición de pinturas y dedicar tales espacios a salas de exposición. Es lo que podríamos llamar la "*Teoría de la Implosión*".

– Ubicar en el subsuelo adyacente, aparte de los aparcamientos e instalaciones habituales, todas aquellas infraestructuras que hoy exigen los nuevos planteamientos museísticos.

– Aflorar al exterior dicho complejo subterráneo con un elemento simbólico de acceso capaz de llegar a constituir por sí mismo la "*imagen de marca*" del museo.

Una acción paralela en el Prado comportaría complementar la excavación del sótano y dedicar la totalidad del actual edificio a pinacoteca, acción que permitiría duplicar con exceso las actuales áreas de exposición.

Por otra parte, el terreno circundante del museo posee sobrada cabida para alojar todos los restantes servicios, respetando en su integridad tanto la pradera como los cedros u otros árboles monumentales que en la actualidad le enmarcan y enaltecen.

Ningún elemento más neutro y atemporal para la transición del conjunto neoclásico a la ciudad moderna del XVIII al XXI que dicho parque natural.

Finalmente, debiendo el complejo subyacente emerger con un elemento emblemático, tiene sentido acabar esa sinfonía arquitectónica incompleta que es el Edificio Villanueva con la incorporación definitiva del pórtico protagonista del proyecto original que quedó inédito.

Y en este dominio, en el no tener que recurrir a pirámides de vidrio, a la falaz "armonía por contraste", llevamos clara ventaja al Louvre.

Por lo demás, realizar en la actualidad una arquitectura pretérita, siempre que se posean fehacientemente todos los datos del original, tiene científica y académicamente la consideración técnica de "reconstrucción".

Nada pues más lejos del pastiche o de la agresión cultural.

A partir de otros planteamientos bien distintos —cuando no antagónicos— fue recientemente convocado, como es notorio, un "*Concurso internacional para la ampliación del Museo del Prado*".

Desde el primer momento la competición se prometía apasionante, pues a las dificultades intrínsecas del tema se añadía la de que aun tratándose de un "*concurso de ideas*" las susodichas ideas se establecían de antemano y con carácter imperativo en las bases, novedad que tenía su lógica, pues era harto improbable que a concursante alguno pudiera ocurrírsele "*idea-fuerza*" más original y novedosa que la de ampliar el Museo del Prado dispersando sus colecciones a predios ajenos y distantes tales como el Museo del Ejército, el Casón del Buen Retiro o el Claustro de los Jerónimos.

Quizás uno de los mayores atractivos de todo concurso estribe en la invitación que comporta, como escribía Villanueva, a "*escapar de los caprichos de la ignorancia*", a salir de la rutina cotidiana y a rebelarse contra las ordenanzas, para experimentar nuevos caminos y "*dar rienda suelta a la imaginación*".

En tan poco inspirador contexto resultaba fascinante imaginar a don Juan de Villanueva presentándose al concurso con algo tan

lógico y sencillo como ampliar el Museo del Prado a base de terminar de construir lo que falta de su proyecto original.

Más aun cuando tan tentadora ucronía, dada la situación personal del autor, poseía toda la erótica inherente a lo imposible.

Sin embargo, esta dificultad técnica fue solventada gracias a la colaboración de un cualificado equipo de arquitectos colegiados y en activo –Carvajal Ferrer, Gastón de Iriarte y La-Hoz Castanys– al que tuve el privilegio de incorporarme.

Da medida del alto nivel profesional y fina sensibilidad del jurado el que, pese al manifiesto incumplimiento de las bases, el proyecto de Villanueva, sorprendentemente, no sólo no fue descalificado sino que, entre 491 concursantes, quedó seleccionado en décimo cuarto lugar.

Tras tan inesperado éxito recibimos dos comunicaciones, también inesperadas:

Una carta certificada, suscrita por el arquitecto norteamericano Jerry Sheerin, advirtiéndonos haber patentado a su nombre la *stoa* del proyecto original de Villanueva.

*“Business are Business”.*

La otra, una simple postal que decía:

*“Cúmpleme manifestar mi admiración al Profesor De La-Hoz, sin cuya inestimable colaboración **no** me habría sido posible perder el Concurso del Museo del Prado.*

*Firmado: Juan de Villanueva.”*

Finalmente el concurso fue declarado desierto.



# El Prado posible

*Antonio Fernández Alba*

## *I. El espacio del museo como escenario estético*

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 una espacialidad inocua, premonición de un evidente cambio de época.

A pesar de estas neutrales características espaciales, la arquitectura del museo como escenario estético pretende refrendar la imagen de su construcción física con un sentido de apariencia jerárquica, de dominio sobre la escena urbana, rasgo por otra parte que sintoniza con la ideología de la forma clasicista y su provocador efecto monumental, también de los presupuestos ideológicos de la autonomía de la arquitectura, como objeto singular en la construcción de la ciudad. Los elementos compositivos que acompañan a estas arquitecturas, sus símbolos y estilemas, adquieren el valor de auténticos códigos

compositivos y estéticos, al mismo tiempo que sirven de soporte espacial donde mostrar la secuencia de experimentos del proceder artístico que produce nuestra época, aunque en muchas ocasiones resulte difícil mostrar en estos espacios las relaciones entre forma y contenido, entre objeto y entorno, intencionalidad artística y comunicación perceptiva.

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 artista moderno trabaja con el fragmento frente a la globabilidad de la obra de arte. El arquitecto, a la zaga del discurrir artístico, 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. Pero, ¿dónde crear el espacio auténtico de estos lugares para el deambular de las musas, si la niebla sigue invadiendo el valle, si la propia ciudad es ya un elocuente museo de acontecimientos? A los contenedores del arte de nuestro tiempo también les resulta difícil poder ofrecer un lugar adecuado para albergar la aspiración a la verdad que la belleza en cualquier época reclama.

La caja de Pandora, opaca o transparente, con la que el proyecto último del arquitecto invade los espacios de la ciudad, no deja de ser una revisión más o menos arqueológica en las nuevas infraestructuras culturales. Por eso, el arquitecto suele recurrir con inusitada frustración a la metáfora formal, o a depositar en sus obras, junto al ramo de mirto, unas flores azules en estos panteones de la mirada oblicua.

## II. El espacio del museo en la ciudad 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 aparcamientos, a los lugares y objetos que dibujan los perfiles y contenidos de nuestra conciencia mediática, a las colinas de desechos, las anónimas esculturas de los productos de reciclaje. Un *museo biológico* aparece ante nuestra mirada, estratificado en áreas de diferentes servicios; supermercados, aeropuertos, *fast-food*, terminales metropolitanas, macrocontenedores del consumo; todos estos no-lugares quedan acotados por fronteras de membranas osmóticas que proporcionan y seleccionan información y energía. Son los espacios del *museo sin huella* de la nueva metrópoli.

En estos recintos del tránsito todo es consumido por la mirada del instante, el tiempo apenas nos deja huella y la pátina de los días que consagraba los espacios de la historia hace tiempo fue eliminada por el brillo instantáneo del tablero electrónico. La historia se consume en el acontecer del instante, como si todo suceder se inmolara en su presente, tan aceleradas huellas nos hacen vivir y contemplar el espacio de la metrópoli como un pensar con imágenes, por eso en la metrópoli de hoy nuestras miradas deambulan por las autopistas del edén telemático, percepción y memoria se encuentran invadidas por este *collage* de inmateriales que igualan toda referencia y donde ninguna escena o figura logra ser protagonista del cuadro. Los ámbitos del museo como gráficos en la ciudad de la información vienen cualificados por el *efecto pantalla* encargado de difuminar los límites de nuestra realidad sensible, entre ensueño (frucción estética) y descarnada realidad.

En la calle metropolitana el nómada telemático sólo percibirá los iconos de la realidad virtual; la imagen y su carga depredadora, esa imagen introducida en las nuevas estructuras que formalizan los artefactos del nuevo territorio artificial, imágenes extra-vagantes que aparecen como revelaciones en los nuevos enlaces e itinerarios de las autopistas de circulación, de los anuncios postventa de la moda muerta, los ideogramas de innovación pretemporada, recintos, lugares, llamadas visuales donde el espacio físico y cultural de las cosas disminuye y a veces desaparece. Son los espacios del *museo dinámico de la metrópoli* marcados por la percepción lineal de la carga informativa de su publicidad. El pensamiento en imágenes se manifiesta en esta polisemia pictórica que coloniza la ciudad y la transforma en un inmenso, dilatado museo de objetos que hacen patente el silencio de la palabra y los poderes que detenta la imagen.

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 comerciales, museo

de vacíos empaquetados. La metrópoli, en fin, como *museo biológico*, *museo sin huella* de fragmentos, vestigios y recipiente abierto de tesoros primitivos o escaparate transparente de nuevos significados. *Museo dinámico*, surgido de las ruinas de una prematura posmodernidad que no alcanza a diseñar sus espacios habitables frente a las poderosas imágenes de estas estéticas que describen y construyen sin escrúpulos la cruel realidad metropolitana, respuestas en fin de los espacios blandos de un "aura utilitaria".

El vacío empaquetado que podemos contemplar en los escenógrafos museos de las últimas décadas, cajas blancas de rampas y laberintos hacia la nada, de un Meier, Herzog, los hipogeos rosas de Hollein, o las costosas reconstrucciones de la arqueología industrial de Gehry, toda una secuencia de aldeanos almacenes donde inmortalizar la levedad del ser informático e incinerar la pesada imagen de la metafísica industrial.

El espacio del museo en la ciudad contemporánea parece situarse en los planos de otras coordenadas, museo abierto, heteróclito, espacio fragmentario, ingrátido, recintos de vacío lúdico, imágenes de metáforas ambiguas, superficial y efímeras. Una inmensa caja negra flotando en los diluvios cotidianos de lluvia ácida que riega la ciudad.

### III. El Prado o la orfandad de lo público

Aquel edificio que trazara para el Museo de Ciencias Naturales el arquitecto don Juan de Villanueva será la sede, a partir de 1819, para albergar las singulares colecciones reales en un recinto de arquitectura monumental. El conjunto museístico del Prado pertenece a una época donde la arquitectura, como arte de la construcción, pretendía convertirse en estímulo de educación cívica. Su traza e imagen quedan como muestra elocuente de unos tiempos en que España intentaba descubrir, por unos pocos, el equilibrio entre las fuerzas sociales, el sentido del nuevo espíritu de empresa y el desarrollo de la libertad de expresión, postulados saludables de moral cívica en los que se esforzaba el "espíritu de las luces".

Se ha señalado, con reiterada insistencia, que lo que hoy constituye la institución del Museo del Prado es algo más que una secuencia de valiosas pinturas y volúmenes arquitectónicos resueltos con la elegante disciplina neoclásica, los contenidos que alberga superan lo delicado de sus trazas y la composición de su austero ejercicio constructivo. El Museo del Prado, nostalgia de una disciplina geométrica del ideal clásico, es geometría sin tiempo, donde queda esgrafiada la crónica biográfica de un pueblo y los sedimentos de sus civilizaciones centenarias.

La construcción de las trazas de Villanueva se levanta beligerante frente a la ornamentación de la modesta coreografía barroca madrileña, y se instala en la Villa como una decidida propuesta cultural a través de su arquitectura, como un espacio público que pretende inaugurar un nuevo paisaje urbano en la reducida espacialidad de la Villa y equilibrar algunas de las actuaciones del encendido período barroco. Responde en su ordenación arquitectónica a una trama compositiva por tipologías completas, como reseñó el profesor Chueca en sus primeros trabajos sobre el Prado, rotonda, galería, basílica, palacete ofrecen una secuencia lineal en perfecta armonía. Incorpora además la arquitectura del verde, en un alarde de rodear a la escueta construcción de sus fábricas con un escenario natural que pueda proteger los preludios del incontrolado preindustrialismo burgués que se avecina sobre la capital del Estado.

Con el discurrir del tiempo, el Prado ha sido y es símbolo protagonista y mediador en una ciudad como Madrid, de escasa tradición urbana, caótica en su crecimiento preindustrial, escindida y limitada en los hallazgos del proyecto moderno, también laboratorio maltrecho de especuladores y del trueque político, que vacían sin tino los lugares de la memoria, tradición que brota con genuinos bríos aún en nuestros días.

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. Los resultados acusan intervenciones más o menos conseguidas, dentro de las necesidades espaciales de la evolución museística, pero por lo general no proyectos adecuados a la demanda de la tradición arquitectónica del edificio y a la modernidad requerida para su coherencia funcional. Un trabajo reciente del profesor Moleón, publicado por el propio museo (*Historia de las obras y proyectos realizados en el Museo del Prado*. Pedro Moleón Gavilanes. Ed. del Museo del Prado), nos hace patente la funcionalidad y la belleza del discurrir del proyecto arquitectónico del neoclásico, cuando en él se da, como es el caso, "el decir agraciado" que recitaban los clásicos para la buena obra de arquitectura; también la serie de anomalías, abandonos y sobre todo la falta de un decidido proyecto museográfico que sitúe al Prado en los criterios de la museología actual.

Si nos permitimos contemplar una sección a través de esta historia de obras y proyectos realizados en la señalada pinacoteca durante los últimos treinta años podemos observar cómo la secuencia de intervenciones, mutilaciones, cambios tecnológicos y desarrollos que ha sufrido

el Prado, son un correlato también de la pérdida por parte de la sociedad de nuestros días del sentido de un orden común en los diferentes planos de la cultura. *"Sus formas son caprichosas –ya señalaba L. Munford– porque sus valores eran, y son, inciertos"*.

No se trata de suavizar con estas generalizaciones la crítica hacia la política cultural, los museólogos, expertos y arquitectos en este devenir accidentado del Prado, pero sí hacer patente la fractura política y social de la sensibilidad hacia las instituciones de lo público en una ciudad como Madrid, capital del Estado por más mérito. Es difícil evaluar el significado de lo antiguo y los valores positivos de su herencia si la ciudad no asimila ni sintoniza con el sentido del progreso, si no es moderna y Madrid ha sido demasiado pronto posmoderna. *"Sin experiencia de contemporaneidad la historia se hace afásica o se concluye en un capricho personal"* (Tafari).

En noviembre de 1994 me interrogaba en el diario "El Mundo", en un artículo publicado con motivo de los ciento setenta años de su fundación: *"¿Cómo es posible que los problemas de obsolescencia física y racionalización de funciones, dentro de las pautas de una museografía contemporánea, sean la falta de espacio o de presupuesto económico, después de las millonarias inversiones realizadas en el propio edificio durante los últimos años, y con la serie de edificios que en su entorno existen abandonados por usos ya periclitados?"*.

*"¿Cómo se explica que después de repetidas administraciones democráticas y realizándose restauraciones sin límites presupuestarios en edificios singulares, para albergar otras colecciones de rango inferior a los legados del Prado, el museo se encuentre en la crítica situación actual?"*

*"¿Acaso los problemas concretos que requiere la rehabilitación y actualización de un museo moderno, lo van a resolver unos croquis más o menos sofisticados de arquitectos tardo-modernos?"*.

*"¿A quién le importa de verdad el Museo del Prado? Me remito a creer, que a los ciento setenta y cinco años de su fundación, el Museo del Prado sufre de la desolación y orfandad de lo público, que acosa también a esta singular arquitectura. Geometría sin tiempo y color de España sin espacio"*.

#### IV. El Prado posible

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, ya señalada, de edificios agrupados, rotonda, dos galerías de pintura, templo absidal y palacio.

Analizando la historia del Prado en los principios del XIX, los criterios que ordenan sus colecciones parecen orientarse de manera difusa hacia unos espacios expositivos que además de albergar las ricas colecciones se recrean en los postulados muy propios de este siglo, de acentuar la caja espacial como recinto intemporal del concepto de belleza, más que una institución con marcado espíritu didáctico y centro investigador tan próximos al espíritu ilustrado. Los principios del XX llenan los recintos expositivos con una gran acumulación de obras en sus paredes, ocupando el espacio mediante una disposición de secuencias iconológicas o bien por una cronología temática de escuelas y tendencias. En todo estos avatares, por los que va a discurrir la museología de principios de siglo, el edificio del Prado se va a comportar como un contenedor versátil que, pese a la rigidez de sus fábricas, permite alojar los cambios que se plantean y siempre ligado a las colecciones que alberga, al tiempo que permanece como un símbolo monumental de marcado significado urbano.

El crecimiento que sufre el Prado para transformarse en museo moderno crea una serie de tensiones no sólo conceptuales, por qué opción museística inclinarse, 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 colecciones allí conservadas.

### **El edificio Villanueva y sus propuestas de ampliación**

A partir de los finales de la década de los cincuenta se inician una serie de trabajos dirigidos a intentar abordar unas ampliaciones del museo que permitan albergar las diferentes colecciones de una manera más generosa al tener que ocupar alguna de las plantas por los servicios crecientes de dirección, administración y áreas de

conservación del museo, así como introducir unos criterios museográficos más adecuados a la importancia y relieve que sus fondos tienen. Las salas que en distintas fases incorporan los arquitectos Muguruza, Arbós y Chueca amplían notablemente las viejas trazas de Juan de Villanueva.

En los años posteriores aparecen una serie de propuestas tratando de ampliar el museo en otros lugares próximos al edificio Villanueva. Proyecto del Museo de Goya junto a la Estufa Fría del Jardín Botánico de los arquitectos Cuadrado y Lafuente (1970). Anteproyecto en el Claustro de los Jerónimos, arquitectos Chueca y Manzano Martos (1972). Ampliación subterránea en las estribaciones próximas a la Iglesia de los Jerónimos, arquitecto Orgaz (1976). Anteproyecto para el Museo Goya en el edificio Vistahermosa hacia 1983, arquitecto Partearroyo. Anteproyecto de ampliación del arquitecto Partearroyo en los jardines de la Puerta de Goya (1994).

Esta serie de tanteos y anteproyectos se alternaron con iniciativas de instalar los servicios de dirección y administración en edificios próximos como el Ministerio de Agricultura, Ministerio de Sanidad, o en la sede del antiguo Ministerio del Ejército en la Plaza de la Cibeles.

Ante esta serie de propuestas de reforma y ampliación del Prado, que no obtienen el beneplácito por parte de diferentes instituciones, el propio Patronato se decide en el año 1995, con el beneplácito de todos los grupos políticos del Congreso de los Diputados, a convocar un concurso internacional de *"ideas y estudios previos para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado"*, en el que se solicita *"una respuesta arquitectónica urbanística que permita relacionar los edificios y contenidos museísticos siguientes: Museo del Prado (edificio Juan de Villanueva), Museo del Prado (Casón del Buen Retiro), adaptación del actual edificio del Museo del Ejército para dependencias del Prado y los dos edificios de nueva planta, objeto también del presente concurso, a situar en el solar colindante con el Museo del Prado (edificio Villanueva) y en el solar existente en el Claustro de los Jerónimos"*.

### **El edificio Villanueva y el discurso del museo desde la arquitectura de hoy**

La idea del espacio neutro blanco y trasparente 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.

En la ampliación del edificio Villanueva se planteaba el desarrollo de un programa de servicios que le son propios a un museo moderno en unos espacios urbanos marginales, reducido solar de la calle Ruiz de Alarcón, ocupado por las recientes instalaciones de climatización y las ruinas del Claustro de los Jerónimos, con la incorporación del actual Museo del Ejército y las dependencias del Prado instaladas en el Casón del Buen Retiro, junto a unos criterios restrictivos en cuanto a volumetría y tangencias con el neoclásico edificio de Villanueva. Una tensión manifiesta latía en las bases del concurso entre el paisaje arquitectónico ya consagrado por la volumetría del Prado y la propuesta de los nuevos objetos arquitectónicos que sin duda alterarían el por sí reducido entorno en el que se defiende la obra de Villanueva.

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 proyecto del arquitecto le resulta difícil eliminar estas trabas y su proyecto se traduce a una serie de ejercicios compositivos, de arquitecturas aleatorias, cajas visuales, 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? ¿Acaso el proyecto del arquitecto puede resolver tan elocuentes datos conceptuales y programáticos?

El resultado del concurso no podía ser, en buena lógica proyectual, más que lo acontecido. Las propuestas presentadas, en términos generales, fluctuaban entre dos orientaciones: la tecnológica

**EDIFICIO VILLANUEVA**

• Superficie construida Museo del Prado .....	≈ 39.823 m <sup>2</sup>
• Superficie útil .....	28.677 m <sup>2</sup>
• Superficie destinada a espacio expositivo .....	≈ 14.000 m <sup>2</sup>
• Ampliación bajo cubierta. Puerta Goya-Murillo .....	≈ 2.100 m <sup>2</sup>
• Ampliación. Pabellón Puerta Velázquez .....	125 m <sup>2</sup>
• Ampliación. Semisótano Plaza Goya .....	1.518 m <sup>2</sup>
• Total m <sup>2</sup> en ampliación .....	≈ 3.743 m <sup>2</sup>
• TOTAL EDIFICIO VILLANUEVA .....	<b>43.566 m<sup>2</sup></b>
• Museo del Ejército .....	9.400 m <sup>2</sup>
• Superficie destinada a exposición .....	4.000 m <sup>2</sup>
• Casón del Buen Retiro .....	5.135 m <sup>2</sup>
• Superficie destinada a exposición .....	2.136 m <sup>2</sup>

**CONJUNTO DEL PRADO**

• Edificio Villanueva .....	43.566 m <sup>2</sup>
• Museo del Ejército .....	9.400 m <sup>2</sup>
• Casón del Buen Retiro .....	5.135 m <sup>2</sup>
• TOTAL CONJUNTO DEL PRADO .....	58.101 m <sup>2</sup>
(metros cuadrados construidos)	

**ZONAS DE EXPOSICIÓN**

• Edificio Villanueva (14.000 + 1.800) .....	15.800 m <sup>2</sup>
• Museo del Ejército .....	4.000 m <sup>2</sup>
• Casón del Buen Retiro .....	2.136 m <sup>2</sup>
• TOTAL CONJUNTO DEL PRADO .....	≈ 22.936 m <sup>2</sup>

**EDIFICIO ALDEASA**

mecanicista, con expresiones formales ligadas a los códigos tecnocientíficos, y aquellas otras que trataban de congratularse con el edificio histórico en un eclecticismo contextualista, tan plural en sus formalizaciones arquitectónicas como significativo de la crisis espacial por la que discurre el proyecto último del arquitecto; excepciones, sin duda, había, pero no parece que merecieran la atención del jurado.

### **Proyecto museográfico y adecuación a los edificios Villanueva, Museo del Ejército y Casón del Buen Retiro**

Tal vez la superación de ciertos criterios de lo que en la década de los ochenta ha sido doctrina en la renovación y construcción de nuevos museos, como la construcción de museos con escalas desorbitadas, gastos millonarios en materiales costosos, edificios de pretensiones inusuales para contemplar la obra de arte, ya sea ésta histórica o contemporánea; esta revisión conceptual del macromuseo permite orientar la remodelación del Prado hacia unos criterios más coherentes con los espacios que ofrecen estos tres edificios históricos antes mencionados, así como una revisión y adaptación del proyecto museográfico del Prado hacia una pinacoteca moderna, tan singular en sus obras como definida en sus espacios y usos expositivos.

143

La reforma de las cubiertas, sin duda una de las operaciones más necesarias y oportunas llevadas a cabo en ese largo itinerario de actuaciones, va a permitir recuperar las últimas plantas de las zonas que dan acceso a las puertas Goya y Murillo para salas de exposición permanente. El acondicionamiento del piso superior de la Puerta de Velázquez para los servicios representativos del Patronato del Museo, la remodelación interior de los pabellones laterales y su posible ampliación en semisótano para albergar, próximas a los almacenes del museo, las instalaciones de talleres de restauración junto con las nuevas dependencias del actual Museo del Ejército.

La opción de poder incorporar el edificio de la empresa AL-DEASA como patrimonio inmobiliario del Prado, facilitaría el traslado inmediato y sin grandes costes económicos de los diferentes servicios, oficinas, gerencia, administración, biblioteca y servicios de investigación junto a la Dirección del Prado.

El actual edificio del Casón del Buen Retiro, dadas sus limitadas dimensiones para espacios expositivos, podría ser un recinto destinado a exposiciones temporales dentro de los programas que realiza el Prado.

Esta lectura seccionada en el tiempo que vengo comentando, por adecuar el Prado a un museo que responda a los principios actualizados de su rico contenido, nos ilustra de las vicisitudes de la historia

del Prado no sólo en sus intervenciones arquitectónicas y tecnológicas, sino de una manera de entender la conservación y transmisión del patrimonio histórico; en este caso, de un legado cultural tan singular como único. Y quien sea capaz de leer más allá de los deterioros físicos que nos ofrecen sus espacios, tendrá que volver a creer, si ha perdido su fe, en el “designio de los dioses”; porque sólo como un milagro del azar se puede entender que el cofre del Prado aún siga navegando, a pesar del cúmulo de tempestades que el museo ha sufrido.

# El futuro de las colecciones del Museo del Prado\*

*Fernando Checa*

**E**l Museo del Prado de finales del siglo xx es el resultado de una historia compleja que se remonta a bastantes siglos antes del día de su apertura, el 19 de noviembre de 1819, reinando Fernando VII.

Como es bien sabido, y no es esta la ocasión de pormenorizar el asunto, las colecciones del Prado se conforman a través de un triple origen, que condiciona de manera directa

no sólo la historia de la institución, sino su actual presente: las colecciones reales, el Museo de la Trinidad y las denominadas "nuevas adquisiciones". A ello habría que añadir, a partir de 1971, los fondos del Museo de Arte Moderno, con lo que una importantísima cantidad de obras de arte del siglo xix se incorporaron al museo.

Este origen ha de ser uno de los elementos decisivos en la futura ordenación de las colecciones, pues 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. El tema no puede plantearse de ninguna otra manera, debido al



\* Se recogen aquí las líneas maestras del Plan Museográfico para el Museo del Prado que, presentado por el Director, aprobó el Pleno del Real Patronato en Abril de 1997.

peculiar origen de sus colecciones, estrechamente vinculado en su mayor parte, como es sabido, a la Historia de España.

Otro punto esencial es, sin duda, el del *alto valor estético y artístico* de la colección. Es un tópico referirse a las obras del Museo del Prado como al mejor conjunto de pinturas clásicas del mundo; sin entrar en estos momentos en discusiones de este tipo, la puesta en valor de este contenido estético, enfatizando a la hora de su disposición los momentos cumbres de la colección, es el segundo de los puntos capitales de cualquier programa de ordenación de las obras de arte.

El Museo del Prado puede y debe combinar en sus recorridos museológicos dos conceptos de museo que no deben considerarse excluyentes: aquél que piensa en la obra de arte como un objeto universal separado de cualquier contexto, con el otro que la considera como algo muy ligado al entorno histórico en el que surgió o la manera en que fue vista y utilizada en el pasado. Si pensáramos exclusivamente en el primer concepto, la obra artística en el museo cumpliría primordialmente una función de educación estética; si pensáramos sólo en el segundo, se consideraría como un mero documento histórico, al margen de su valor específicamente artístico.

La conjunción de valores estéticos e históricos permite plantear un museo que puede cumplir como pocos la doble función de *educación estética*, y eminentemente fruitiva, y la de *educación histórica*, que puede llegar a ser estrictamente científica y erudita. En pocas palabras, el plan que vamos a presentar posibilita una contemplación universal e intemporal de las obras de arte, a la vez que permite su análisis en las coordenadas históricas espacio-temporales de la historia de la pintura.

Ambas funciones se consideran irrenunciables desde los puntos de vista de la museología actual. Por ello se trata de una combinación de elementos *típicamente museística*, ya que en ningún momento el recorrido expositivo se concibe como mera trasposición gráfica de ideas científicas y siempre se trata de atender a una presentación estética de las obras de arte que se proponen a la contemplación. Las paredes del museo son una superficie expositiva muy distinta a las de las páginas de un libro, al igual que la sucesión de salas difiere sustancialmente de los capítulos de un tratado. En el caso de este 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. En el caso del Museo del Prado se cuenta, como es sabido, con un grupo de construcciones del mayor interés arquitectónico y urbanístico enclavadas en una de las zonas de mayor relevancia

estética e histórica de la ciudad. Entre ellas destaca la de Juan de Villanueva, una de las creaciones más originales de la arquitectura española, sede histórica de la colección y eje del presente plan.

### *Los edificios*

En la actualidad el Museo del Prado comprende dos edificios en lo que a la distribución de las colecciones se refiere: el llamado "Edificio Villanueva" y el Casón del Buen Retiro.

*El respeto al entorno* constituye uno de los puntos rectores de este plan. Por ello, y apoyándonos en la Proposición no de Ley de 6 de junio de 1995, aprobada por la Comisión de Educación y Cultura del Congreso, se propone, además de los edificios mencionados que ya forman parte del conjunto museístico, la incorporación del ala norte del antiguo Palacio del Buen Retiro, sede en la actualidad del Museo del Ejército, así como solicitar al Gobierno que se procure la utilización del solar que circunda el Claustro de los Jerónimos, vecino al Edificio Villanueva.

Punto capital a tener en cuenta en este proceso es la incorporación al Museo del Prado por parte de la Dirección del Patrimonio del Estado del edificio de oficinas de la empresa ALDEASA, situado en la calle Ruiz de Alarcón, en las inmediaciones de la parte trasera del Edificio de Villanueva y vecino al Claustro de los Jerónimos.

Teniendo en cuenta estas premisas, se plantean las siguientes superficies como áreas para actualizar los servicios de dirección, conservación y exposición del Museo del Prado.

a) Áreas fundamentalmente expositivas:

- El Edificio Villanueva, como sede histórica y fundamental del Museo del Prado. Uso: colección permanente.
- Solar del Claustro de los Jerónimos. Sin necesidad de superar la cota autorizada por el Arzobispado, se plantea la recuperación del espacio bajo la cota de la plataforma existente como espacio expositivo. Uso: Taller de restauración, Gabinete Técnico, Sala de exposiciones temporales, Salón de actos y almacenes.
- Casón del Palacio del Buen Retiro. Uso: Museo de arte del siglo XIX.
- Ala norte del Palacio del Buen Retiro. Uso: colección permanente. Salón de Reinos y pintura del siglo XVII ligada a los palacios reales.

b) Áreas fundamentalmente de servicios:

- Edificio de oficinas, antigua sede de la empresa ALDEASA.
- Comunicación semisubterránea, de nueva construcción, entre los edificios Villanueva, Claustro de los Jerónimos y ALDEASA.

De esta manera, el futuro Museo del Prado se concibe como un *conjunto de edificios inserto en un ambiente ajardinado*, que se relacionan entre sí y con la ciudad de muy diversas maneras, según las funciones que han de cumplir. Según esta idea, resulta básico el concepto de un conjunto urbanístico integrado en una trama urbana muy consolidada por la historia de la ciudad y que inserta imprescindibles e irrenunciables perspectivas visuales madrileñas.

Todo el conjunto estará dominado por el Edificio de Villanueva, al que se rodeará de un amplio jardín que comprenda el actual delantero y el de la Puerta de Murillo, unido a los de nueva creación en el actual aparcamiento (Puerta de Goya) y zona trasera (superficie encima de la sala de máquinas y terraplén hasta la calle Ruiz de Alarcón). Se respetarán los actuales pabellones traseros, y se integrarán en el jardín y zona de accesos posterior.

Se establecerá una comunicación semisubterránea entre el Edificio de Villanueva, el solar del Claustro de los Jerónimos y el edificio de oficinas de ALDEASA.

Se remodelará absolutamente el actual muro de ladrillo que sostiene el Claustro de los Jerónimos. Esta intervención será el *signo arquitectónico externo* de la actualización y remodelación de servicios del Museo del Prado, y constituirá, junto con la de la Puerta de Velázquez, una de las entradas principales del conjunto.

De esta manera, el denominado *Barrio de los Jerónimos* se convertirá en el área museística del Prado, cuyos edificios, comunicados por paseos y jardines, constituirán por sí mismos un recorrido histórico-arquitectónico de primer orden, con edificaciones de los siglos XVII (ala norte del Palacio del Buen Retiro-Salón de Reinos, así como el Claustro de los Jerónimos), XVIII (Edificio Villanueva), XIX (Casón del Buen Retiro) y XX (nueva ordenación del solar del Claustro de los Jerónimos, así como las ampliaciones del Edificio de Villanueva).

El visitante tendrá la percepción inmediata, y antes de entrar a contemplar las colecciones del Prado, de encontrarse en un área urbana de excepcional valor cultural, histórico, artístico y arquitectónico, ya que, además de los mencionados edificios del museo, podrá disfrutar en este recorrido, entre otras, de obras tan importantes como la propia Iglesia de los Jerónimos, el Jardín Botánico, el Parque del Buen Retiro y la Real Academia de la Lengua.

Resulta, por lo tanto, imprescindible una construcción arquitectónica y jardinería de gran calidad y de nuevo lenguaje que, en el solar del Claustro de los Jerónimos, se convierta en el signo arquitectónico de la última fase de mejora del conjunto.

Mención especial merece la comunicación semisubterránea de los Jerónimos y ALDEASA con el Edificio Villanueva. Esta zona, de importancia capital en el sistema de modernización y actualización que proponemos, se destina a albergar unos usos que no son meramente expositivos y que, por no encontrar acomodo en el Edificio Villanueva según la nueva organización, tienen que salir fuera del mismo y no encuentran cabida en el edificio de ALDEASA ni en el Claustro de los Jerónimos. La mayoría de éstos son del dominio del público que visita el museo: salón de actos, cafetería, tiendas, guardarropa, taquillas, información, acogida de grupos, etc...

En todo caso, el proyecto arquitectónico habrá de resolver adecuadamente la circulación entre los mismos, así como su comunicación con el Edificio de Villanueva, pues a través de él se da paso al gran distribuidor central de la planta baja, concibiéndose este espacio como el núcleo articulador entre dos partes capitales del complejo museográfico del Prado, como son Villanueva y Jerónimos.

## *La colección*

### **Aspectos generales**

149

Al constituir la colección real el núcleo esencial de lo que hoy podemos contemplar en el Prado nos encontramos con que gran parte de las obras maestras que admiramos en este lugar no fueron compradas para su exposición en un museo, como sucede, por ejemplo, en el caso de las pinacotecas de Londres y Berlín. Las pinturas de la colección real formaban parte del sistema decorativo de los palacios de los Reyes de España, sobre todo de conjuntos como el Alcázar de Madrid –posterior Palacio Real–, Buen Retiro, Monasterio del Escorial, Torre de la Parada o Palacio del Pardo.

Esto produce tres circunstancias decisivas que constituyen tres puntos capitales del presente plan:

- a) En ningún momento nos encontramos con la intención de formar un museo enciclopédico, como lo quieren ser, por ejemplo, el Metropolitan de Nueva York o el Louvre, y que pretenda explicar la historia de la pintura completa a través de una selección de obras. Esto no sucedía en las colecciones reales españolas y no se debe de exigir al Museo del Prado.
- b) La colección posee una coherencia histórica muy acorde tanto con los *lugares* donde fue colgada en las distintas épocas del pasado, como con la propia *historia de España*, a la que representa de manera inmejorable entre los siglos XVI y XIX.

- c) El Museo del Prado es el museo del mundo que quizá sea más rico en *series completas de pinturas*, sobre todo en lo que se refiere a obras de los siglos XVII y XVIII, ya que estas obras fueron concebidas como conjuntos de profunda coherencia interna, que hoy es posible reconstruir. Se trata además de series que comprenden algunos de los nombres capitales de la pintura universal, como Velázquez, Rubens, Claudio de Lorena o Francisco de Goya.

Sería un error, sin embargo, centrar un plan museológico para el Prado en el carácter de colección real del mismo. Los problemas de espacio del edificio del museo se remontan hasta casi sus orígenes y especialmente desde 1838, cuando se incorporaron masivamente los fondos de muchos conventos suprimidos por el proceso desamortizador en que se hallaba inmerso el Estado liberal. Abandonada la idea de un museo independiente que conservara estas pinturas y esculturas, el llamado Museo de la Trinidad, el edificio diseñado por Juan de Villanueva se consideró el lugar ideal para la exposición de las mismas, pasando entonces al Prado importantes conjuntos, sobre todo de pintura barroca del siglo XVII, que complementaban a los ya reunidos por los reyes en los siglos anteriores. Se comenzaba a lograr, por lo tanto, una nueva idea de museo que relacionaba las dos instancias patrocinadoras que mayor juego habían dado en la historia de España a la hora de proteger y de servirse de las artes: la Monarquía y la Iglesia. Se posibilita de esta forma la articulación de un museo no sólo de unas colecciones —las reales—, sino de *historia de la pintura española* en el siglo de su mayor esplendor como era el XVII; sin olvidar las fundamentales aportaciones de pintura española del siglo XVI procedentes de este mismo conjunto de la Trinidad, de las que destacan con luz propia algunas de las mejores pinturas de El Greco que hoy conserva el Prado.

El Museo del Prado es, en fin, también una autocreación que se articula día a día, pero que tuvo sus momentos más brillantes a lo largo del siglo XIX. El tercer núcleo de sus colecciones, las llamadas *nuevas adquisiciones*, han completado los conjuntos del museo con núcleos fundamentales, entre los que habría que destacar sobre todo la colección Goya. Aunque algunas obras de este pintor proceden de las colecciones reales, como por ejemplo los cuadros de la Guerra de la Independencia y algunos retratos, la mayor parte de las pinturas de este artista han sido adquiridas por el museo a lo largo de los años, entre ellas la serie de los cartones para tapices que entraron en 1870, junto al resto de las obras de este tipo destinadas a la Real Fábrica de Santa Bárbara, las *pinturas negras* donadas por el barón Emile

d'Erlanger en 1881, y las sucesivas y continuadas compras de obras de este autor, que terminan en las recientes de *La duquesa de Abrantes* y *Vuelo de brujas*, ingresadas ambas en el año 1996.

La historia de los tres núcleos a los que nos hemos referido configuran el actual Prado y, como hemos dicho, significan el soporte básico del actual plan, cuyas líneas esenciales son, por lo tanto, 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) El Museo del Prado, como producto de su propia historia desde 1819, ha de expresar de la manera más completa posible la historia de la pintura española desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX.
- c) El Museo del Prado, como producto de la incorporación a sus colecciones de los fondos del antiguo Museo de Arte Moderno, así como otros como, por ejemplo, los premios de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, ha de exponer igualmente lo mejor de las colecciones del mismo, constituyendo, de manera irrenunciable, una sección de arte del siglo XIX.

### **La ordenación de las colecciones. Criterios básicos**

*Cronología, escuelas nacionales, salas temáticas.*

Es sabido que una de las críticas esenciales que históricamente se han formulado con respecto a la disposición de las obras de arte en el Museo del Prado ha sido el de su desorden y falta de lógica distributiva.

El actual plan propone una sistematización y aprovechamiento lógico de los espacios disponibles en el Edificio Villanueva, teniendo en cuenta algunos de los criterios básicos tanto de la historiografía artística más elemental, como una lógica museográfica consolidada por la tradición y el uso.

Desde el primer punto de vista, la disposición cronológica se nos aparece como fundamental, de manera que el visitante pueda efectuar un recorrido por unas salas dispuestas, en la medida de lo posible, *según una sucesión temporal y ordenadamente cronológica*. Se trata de plantear una idea —la cronológica— y realizarla prácticamente en el espacio del Edificio Villanueva, aprovechando de esta manera cada una de sus plantas. Se propone así una idea a la vez rigurosa y sencilla, claramente asimilable por el gran público, basado en un recorrido

evidente y muy 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 a salas concretas.

Como vemos, y respetando las exigencias museológicas de más firme arraigo, al criterio historicista, basado en la cronología, se une el de una ordenación de las colecciones, basado esencialmente en su agrupación por escuelas nacionales; y, caso de que esto sea posible, dentro de éstas se dedican salas monográficas a grandes maestros. Esto último resulta especialmente importante en un museo como el del Prado, que puede permitirse el lujo de realizar esta distribución en casos tan excepcionales como El Bosco, Rafael, Tiziano, El Greco, Velázquez, Ribera, Murillo, Rubens y Goya, por citar sólo a algunos de los más importantes.

El criterio de escuelas nacionales y las salas monográficas de grandes maestros se completa, como sucede en la actualidad en grandes museos como el Louvre, la National Gallery de Londres o el Museo de Capodimonte (los tres con disposiciones recientísimas de sus colecciones), con salas temáticas basadas en agrupaciones estilísticas, iconográficas e históricas, en ocasiones con carácter supranacional. Estas salas temáticas habrán de situarse en lugares estratégicos del recorrido, de manera que sirvan de ayuda para la comprensión de una época, un autor o una escuela nacional determinada y en ningún momento supongan una confusión para el visitante menos preparado.

Así los criterios básicos de este itinerario han de ser los de *continuidad* histórica y los de *contigüidad* estilística y de escuelas, algo que en las colecciones del Prado se puede efectuar de manera inmejorable.

#### *La escuela española de pintura. Importancia y contextualización*

El núcleo de las colecciones reales, pero, sobre todo, el del Museo de la Trinidad y las *nuevas adquisiciones*, permiten algo excepcional y que sólo en el Museo del Prado puede realizarse: un recorrido prácticamente completo por lo mejor de la pintura española desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX.

Como es sabido, cualquier visitante español o extranjero que viene al Museo del Prado busca en primer lugar los grandes maestros de nuestra pintura (El Greco, Zurbarán, Ribera, Velázquez, Murillo, Goya) y, en una aproximación más detenida, la pléyade de grandes artistas que les acompañan (Morales, Sánchez Coello, Pantoja, Sánchez Cotán, Ribalta, Alonso Cano, Mazo, Claudio Coello, Carreño, Paret, Meléndez o Bayeu). Sólo en el Museo del Prado es posible un

recorrido coherente de esta extraordinaria sucesión. Por eso este plan de distribución de colecciones tiene como otra de sus prioridades el facilitar de la manera más ordenada la contemplación de este episodio fundamental del arte europeo que es la escuela de pintura española.

Lo que proponemos en el recorrido total del museo es una *visión contextualizada* de la escuela. Una contextualización que ha de entenderse por partida doble: por un lado, la comprensión de los grandes maestros alrededor de sus contemporáneos (Goya y Bayeu o Velázquez y Mazo, por ejemplo), y, por otra y más importante, la comprensión de estos maestros y del resto de la escuela española en el contexto europeo donde se produce. Es imposible entender la pintura española del Renacimiento sin la flamenca e italiana de su época, ni a El Greco sin Tiziano o Tintoretto, ni a Velázquez sin su experiencia italiana o su conocimiento personal de Rubens, ni a Goya sin Giambattista Tiepolo. Los conocimientos históricos de finales del siglo xx son, desde este punto de vista, muy distintos a las ideas de finales del siglo pasado, cuando Ganivet, Unamuno y otros "noventayochistas" difundieron los tópicos, tan operantes hasta hace muy poco tiempo, del arte español como algo castizo o como una sucesión de cumbres aisladas y perfectamente descontextualizadas. Un recorrido atento por el Prado desmiente rotundamente estas ideas; por ello, y fundamentalmente en la planta principal del Edificio Villanueva, la escuela española del siglo xvii, con Velázquez como protagonista, se constituye en el eje ordenador de un discurso cuyos otros polos han de ser Rubens y la escuela flamenca del Barroco, así como las escuelas italianas y francesas de este período.

### *Sistema expositivo Edificio Villanueva*

El sistema expositivo que se propone recoge la experiencia museográfica de los últimos treinta años en todo el mundo; salvo muy raras excepciones que se especificarán y justificarán con detalle, la exposición de obras de arte se desarrollará en una sola fila por pared, con la separación suficiente para que cada obra pueda ser contemplada individualmente. En este edificio la instalación de piezas tenderá a valorar cada pintura por sí misma, primando la experiencia estética del espectador sobre cualquier otra consideración.

### **Distribución por plantas.**

#### *Planta baja*

Como criterio general de distribución de las salas de la planta baja está el de disponer las colecciones de obras de arte más antiguas del museo, llegando hasta el año 1600.

### *Escultura clásica y de la Edad Moderna*

Por un lado, en el ala sur se disponen las salas dedicadas a la escultura clásica y renacentista, agrupadas en torno a la llamada rotonda de Ariadna.

Como en el caso de la pintura del Museo del Prado, la colección de escultura clásica y de la Edad Moderna que atesora nuestro museo, igual que la de otros muchos de Europa, es fruto de una prolongada actividad de mecenazgo dirigida y propiciada por nobles y monarcas, cuya consecuencia, completada por ciertas restauraciones de los siglos XIX y XX encaminadas a restablecer el aspecto "arqueológico" de algunas piezas, es que, hoy día, las esculturas clásicas del Prado pueden dividirse en dos grandes conjuntos:

- Obras escasamente restauradas, o con restauraciones que afectan poco a su aspecto original antiguo.
- Obras muy restauradas, con abundantes añadidos que desvirtúan profundamente su aspecto primitivo.

En muchas galerías europeas donde se da esta dicotomía –recordamos, por ejemplo, las importantísimas de Berlín y de Copenhague– se ha optado por una interesante solución, que nos parece muy útil y que nos proponemos aplicar al Prado: la de aceptar esta partición como principio expositivo y separar netamente en distintas salas los conjuntos así formados. Este planteamiento permite, por una parte, seguir el discurso y evolución de la escultura greco-romana sin hacer constantes referencias a las partes añadidas de cada estatua (aunque este detalle erudito sea necesario en ciertas piezas), y, por otra parte, dar ocasión a exponer sin mutilaciones numerosas obras que se han impuesto ya en el recuerdo de todos con sus brazos o piernas añadidos, e incluso restauraciones que comprenden más de la mitad del cuerpo, planteando el problema teórico de la cronología real de la pieza como conjunto.

### *Pintura española anterior al 1600*

En el nuevo plan museológico, la *pintura española* de los siglos XV y XVI varía sustancialmente su actual ubicación, siendo el elemento más significativo el abandono de la galería central de la planta baja. En contra de lo que pudiera sugerir una visión apresurada, tal modificación no va en detrimento de la misma. Antes al contrario, se propone una contemplación de la misma en espacios más reducidos que potencien sus particularidades.

Igualmente se ha procedido a una rigurosa selección de las piezas actualmente expuestas que persigue un significativo aumento de la calidad del conjunto resultante.

Se ha pretendido también que la pintura española, especialmente la del siglo XVI, quede expuesta entre la italiana y la flamenca, de tal forma que le sea más fácil al visitante hacerse una idea precisa de la influencia de éstas sobre aquélla.

La pintura española del siglo XVI se ha dividido en dos grandes bloques, atendiendo a criterios histórico-artísticos: uno hasta Luis de Morales, que queda en un ala del museo y junto a la pintura flamenca y la pintura italiana no veneciana; y otro con El Greco y los pintores de corte de Felipe II, que cuelga junto a la pintura veneciana.

#### *Pintura flamenca y alemana anterior al 1600*

La pintura flamenca anterior al 1600 se verá notablemente potenciada con la nueva distribución de la planta baja, pues al habilitarse un acceso desde el gran distribuidor central tendrá una entrada propia a la colección, acceso del que hasta ahora carece.

El carácter de gran parte de la pintura flamenca que conserva el Prado, es decir, el tratarse en gran parte de piezas de altar de no muy gran tamaño y de una gran cantidad de pequeñas piezas de oratorio destinadas a la devoción privada, nos ha inclinado a situar esta parte de la colección en un grupo de salas de no muy gran tamaño, que nos invitan a una contemplación más íntima y reposada, a una mirada “de cerca”, que es la que exige la mayor parte de la pintura flamenca, sobre todo la del siglo XV.

#### *Pintura italiana anterior al 1600*

En el actual Museo del Prado, la *pintura italiana del Renacimiento* recibe un tratamiento desigual. Si tradicionalmente la pintura veneciana ha ocupado un lugar de privilegio en el museo, no ocurre lo mismo con el resto de “escuelas” italianas, cuya importancia en la historia del arte no se corresponde con su ubicación actual (especialmente doloroso es el caso de Rafael, uno de los artistas más importantes de la historia de la pintura y de quien el museo posee una magnífica colección que, sin embargo, se exhibe en un auténtico cul-de-sac). A este desfase ha tratado de ponerse remedio en el nuevo Plan Museográfico. La pintura italiana ve notoriamente alterada su actual disposición y probablemente sea la más favorable con la nueva distribución de la planta baja. En primer lugar, y a fin de dotar de una coherencia cronológica al Edificio Villanueva, ha pasado de la planta principal a la baja, donde colgará junto a otras escuelas contemporáneas. En segundo lugar, a ella se le dedica la galería central (salas 49 y 75), de manera que se convierte en depositaria de algunas de las piezas maestras del museo, lo que no se da en la actualidad, y cobra una homogeneidad (toda ella dedicada a la pintura italiana del

Renacimiento), similar a la que ahora presenta la planta primera (reservada a la pintura española del siglo xvii) y de la que antes carecía. La sala 49 girará en torno a Rafael, artista hasta ahora arrinconado en el extremo de la planta principal y cuya pintura constituye uno de los grandes atractivos del museo. La pintura veneciana gravitará en torno a dos grandes espacios. La galería central (sala 75) con obras de Tintoretto y Veronés, y el eje transversal formado por las salas 59, 60, 61, 62 y 63 dedicado a Tiziano, a continuación del cual estarán las esculturas de los Leoni.

Al contrario de la pintura flamenca, se procura ahora instalar la gran pintura italiana del Renacimiento en salas de mayor tamaño y, sobre todo, aprovechar las dos galerías de la planta baja para instalar allí algunas de las obras maestras de esta parte de la colección. Recordemos que este sistema de exposición tipo "galería" fue desarrollado en Italia, sobre todo a partir del siglo xvii, precisamente para exponer piezas de un tipo muy parecido a las que posee el Prado.

### *Planta principal*

#### *El naturalismo del siglo xvii (salas 40, 41, 42, 43 y 44)*

La extraordinaria difusión geográfica que alcanzó el naturalismo, su condición de corriente caracterizadora de gran parte del arte y el pensamiento de toda una época y la abundancia y calidad de obras adscribibles a este estilo en el museo aconsejan respetar su unidad por encima del criterio de escuela nacional.

Pero a la hora de organizar estas salas no puede olvidarse (y sin que suponga una contradicción con lo anterior) que el museo ha asumido desde el momento mismo de su fundación la condición de principal depositario de la memoria artística española. Por ello se propone un montaje que tenga en cuenta estos dos factores y que combine el deseo de plasmar de manera global un momento muy significado de la historia de la pintura con la necesidad de respetar la integridad de la colección española.

#### *El clasicismo y la pintura en Italia a principios del siglo xvii (salas 2 a 6).*

El Plan Museográfico contempla dedicar las salas orientales de la rotonda norte a este tipo de pintura, conjugando la necesidad de dar una visión general de ese movimiento estilístico que adquirió por la composición de sus miembros un carácter internacional, con el deseo de preservar junta la obra de una personalidad tan fuerte como Poussin y con la conciencia de que es a través de un criterio de agrupación de carácter fuertemente temático como este tipo de cuadros pueden exponerse de manera más clara, atractiva y eficaz. También ha de

contarse con la necesidad de exponer obras que, aunque no pertenezcan estrictamente al clasicismo, fueron realizadas en Italia en esa época, pues de otra forma difícilmente encontrarían acomodo en el museo.

#### *La pintura española en la galería central*

Se trata de uno de los espacios de mayor importancia simbólica del museo, pero, al mismo tiempo, sus características arquitectónicas y su peculiar configuración como corredor que organiza la mayor parte de la circulación de la planta le confieren una problemática singular en lo que se refiere a la exposición y contemplación de las obras. Teniendo en cuenta estos factores, parece que lo más conveniente es ocuparlo 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, todos ellos poseedores de estilos poderosos y fácilmente identificables por el espectador, que evitan el peligro de la dispersión perceptiva que se produciría si se multiplicase el número de artistas representados. Además, con ello se lograría aumentar el número de obras expuestas de unos autores de tanta importancia en el contexto del museo.

Por otra parte, es posible adecuar los caracteres de las obras de estos artistas a las peculiaridades de los distintos tramos de la galería.

#### *Pintura flamenca y holandesa del siglo xvii (salas 7 a 10, 8b a 10b, 7a a 10a)*

Las salas ocupadas actualmente por la escuela veneciana del siglo xvi y por El Greco, de tan poderosa presencia, pasarán a acoger una escuela igualmente potente, homogénea y atractiva, que preste unidad a todo ese espacio: la flamenca. Y el papel que juega Tiziano como elemento ordenador e integrador de la colección veneciana lo interpreta, con mayor intensidad si cabe, Rubens en el caso de la flamenca.

#### *Pintura española desde 1630 a 1700 (salas 15, 16A, 17A y 18A)*

El Plan Museográfico pretende que estos pintores estén representados con la dignidad que merecen, tanto por la calidad artística de sus obras como por el importante papel que les corresponde en la tarea que se propone el museo de narrar la historia pictórica nacional. Para ello se prevé, por un lado, la exposición de parte de estas obras en el edificio del Salón de Reinos, integradas en las series para las que fueron pintadas; y, por otro, se destinan cinco salas en la zona sur del salón central.

La exposición que se propone mezcla criterios estilísticos y temáticos, siguiendo un tipo de organización común a la proyectada para otras secciones del museo. En este caso, al ser ésta una pintura poco conocida al público y no existir una personalidad fuerte que esté claramente mejor representada que las demás, la formación de salas temáticas no sólo servirá para mostrar a través de ellas las preocupaciones y el pensamiento de la época, sino que también será útil para hacer más eficaz una visita que con una distribución estrictamente por autores o escuelas locales correría el riesgo de hacerse árida para los no iniciados en este tipo de obras.

*La colección de Francisco de Goya (salas 19 a 23, 32, 34 a 39 y nuevas salas de la planta tercera sur)*

Sin duda, la ubicación de la pintura de Francisco de Goya es uno de los puntos más discutibles de la actual disposición de las colecciones del Museo del Prado. Teniendo en cuenta la importancia de este artista, este asunto sólo se justifica por las angustiosas necesidades de espacio que ha vivido este museo y que ahora se pretende solucionar. Efectivamente, en recientes momentos de su historia el "problema Goya" ha sido una de las preocupaciones básicas de diversos directores y patronatos de esta institución, para lo cual se buscaron soluciones siempre comprometidas, que pasaban por la salida de los cuadros de este artista del Edificio Villanueva, sea a un espacio ganado al Jardín Botánico o con la adjudicación a este museo del Palacio Villahermosa.

El presente proyecto ha optado, finalmente, por una opción que pretende simultáneamente cinco objetivos:

- 1.- Respetar el imperativo básico de mantener dentro del Edificio Villanueva la obra fundamental de sus grandes artistas, lo que obliga a mantener también a Goya en el edificio principal del museo.
- 2.- Solucionar los agobiantes problemas de espacio que actualmente afectan muy negativamente a la exposición de la obra de este artista, exigiendo de este Plan Museográfico que Goya encuentre una colocación digna y, en cierto modo, "definitiva".
- 3.- Conservar, en la medida de lo posible, el criterio cronológico que preside como idea central el presente plan, lo cual obliga a colocar su obra en un lugar próximo a la pintura española del siglo XVIII, y a continuación del bloque formado por la pintura española del siglo XVII.
- 4.- Que la colección alojada en la tercera planta tenga la suficiente entidad como para garantizar una afluencia suficiente de visitantes.

- 5.- Respetar la actual ubicación de *La Familia de Carlos IV*, considerado como uno de los principales ejes visuales creados en este edificio que la tradición ha consolidado, al mismo nivel que las estatuas de *Carlos V y el Furor* o *Ariadna*. Su mantenimiento en la actual ubicación plantea algunos problemas en lo que se refiere a la sucesión cronológica de la obra de Goya, aunque esta circunstancia se ha considerado un inconveniente menor teniendo en cuenta el efecto especialmente afortunado que ahora ofrece, cerrando el eje visual de la galería de la planta principal.

La distribución de cuadros que se propone parte de la idea de que el Museo del Prado es la única institución que actualmente permite hacer un recorrido completo por la obra de Goya en sus fases más creativas y a través de una parte sustancial de sus obras maestras. Por ello, parece conveniente que esta lección sobre su obra se realice de forma integral, esto es, incluyendo todas sus manifestaciones artísticas y que, en la medida de lo posible, se vincule con la pintura de sus contemporáneos.

### *Tercera planta norte*

El aumento del espacio permite una exposición más racional de los fondos del museo. Así, por poner un ejemplo, la pintura italiana podrá tener por fin un carácter de escuela nacional y no limitarse, como ocurre en estos momentos, a la exposición de obras de tres artistas —Corrado Giaquinto, Gianbattista y Domenico Tiepolo—, dejando con ello en los depósitos obras incluso de mejor calidad que las expuestas, que no pueden colgarse porque alterarían sensiblemente el actual criterio expositivo. El nuevo procedimiento permite también la posibilidad de internacionalizar la visita de esta colección, esto es, no exponer únicamente pintura de artistas extranjeros que trabajaron en España, sino mostrar las obras en función de su calidad o representatividad.

159

### *Sala circular en la tercera planta norte*

Esta 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.

### *Ala norte del Palacio del Buen Retiro. Salón de Reinos*

#### *Criterios expositivos*

A diferencia del sistema expositivo que proponemos para el Edificio Villanueva, en esta ampliación se postula otra manera diferente de

presentar las obras de arte, más abigarrada, en filas superpuestas, que, de alguna manera, aluda a la manera histórica de contemplación de los objetos artísticos allí presentados.

Hasta ahora, los cuadros se han venido exponiendo agrupados generalmente por escuelas nacionales, siguiendo un criterio historio-gráfico que data del siglo pasado y que sigue conservando gran parte de su validez. Sin embargo, el creciente interés que desde hace decenios están suscitando entre los historiadores asuntos como la evolución del gusto, las prácticas coleccionísticas tradicionales, la existencia de tendencias e intereses estéticos supranacionales o el contenido iconográfico de las obras, invita a proponer alternativas de exposición que tengan en cuenta el contexto preciso en el que fueron creados los cuadros, para que los visitantes puedan apreciarlos no solamente por sus cualidades individuales, sino también en relación con los intereses estéticos y de mecenazgo que están en el origen de su ejecución.

Por otra parte, y al plantear un edificio histórico como el actual Museo del Ejército (una parte del antiguo Palacio del Buen Retiro, que comprende el espacio del *Salón de Reinos* del mismo) como ampliación del Museo del Prado, se pretende recuperar un *edificio histórico fuertemente vinculado con la Historia de España* y, por lo tanto, resaltar ese aspecto histórico de las colecciones del museo, uno de los parámetros del presente proyecto.

Entre las razones que hacen del edificio del actual Museo del Ejército el lugar más adecuado para aplicar estos criterios expositivos figuran:

- a) Su capacidad de exposición en relación con el volumen total de la colección no es excesivamente significativa, por lo que no sería necesario alterar la composición, históricamente consolidada, de la sección disponible en el llamado Edificio Villanueva.
- b) Se trata, como hemos dicho, de uno de los escasos restos del antiguo Palacio del Buen Retiro, y como tal ha sido depositario durante casi dos siglos de una parte muy relevante de las colecciones reales a las que el museo debe su origen. Desde un punto de vista historiográfico, el destino más natural del edificio es, pues, formar parte del Prado.
- c) El nuevo edificio tiene como principal punto de referencia el antiguo Salón de Reinos, uno de los lugares de mayor densidad de significación histórica de los antiguos Sitios Reales. Esta significación procedía no sólo de los actos institucionales que tenían lugar allí, sino también de su extraordinaria decoración pictórica, que forma uno de los programas iconográficos más coherentes de

la Europa barroca y que está compuesto por algunas piezas de extraordinaria calidad.

- d) Como los que decoraban el Salón de Reinos, un significativo número de los cuadros del museo nacieron para formar parte de series destinadas a los palacios reales. El reagrupamiento de algunas de esta series no sólo tienen un interés historicista o meramente arqueológico, que sólo de por sí carecería de relevancia en un museo como el del Prado, sino que conlleva *una invitación al espectador a mirar de una nueva manera las obras de arte*, de acuerdo con intereses suscritos por su cada vez número mayor de historiadores y museólogos.



# ÍNDICE GENERAL

<b>Presentación</b> .....	7
---------------------------	---

## PRIMERA PARTE

• <b>El edificio y las colecciones</b> .....	9
<i>El Museo del Prado. Biografía constructiva</i> por Pedro Moleón Gavilanes .....	11
<i>Villanueva y el Museo del Prado</i> por Carlos Sambricio .....	37
<i>Las colecciones reales y el Museo del Prado</i> por Gonzalo Anes .....	45
<i>El Museo del Prado y los demás museos</i> por Antonio Bonet Correa .....	59

163

## SEGUNDA PARTE

• <b>El Prado, hoy</b> .....	63
<i>Cara y cruz del Museo del Prado</i> por José Manuel Pita Andrade .....	65
<i>El Museo del Prado, veinte años después</i> por Alfonso E. Pérez Sánchez .....	83
<i>Los cuadros en el Museo del Prado</i> por Gustavo Torner .....	107
<i>El Prado: sinfonía incompleta</i> por Rafael de La-Hoz .....	117
<i>El Prado posible</i> por Antonio Fernández Alba .....	133
<i>El futuro de las colecciones del Museo del Prado</i> por Fernando Checa .....	145







**Fundación Juan March**  
Castelló, 77. 28006 Madrid

Fundación Juan March