

ARCHIVOS DE ARQUITECTURA. ESPAÑA SIGLO XX.

Colegio de Arquitectos de Almería.

"Dispensario Antituberculoso de Barcelona, 1933-1937.

J. Ll. Sert, J. B. Subirana, J. Torres Clavé". Antonio Pizza.

"Bankinter, 1972-1977.

Ramón Bescós, Rafael Moneo". Enrique Granell (ed.).

"Real Club Náutico de San Sebastián, 1928-1929.

José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen".

José Ángel Sanz Esquide.

"Auditorio Manuel de Falla de Granada, 1974-1978.

José M^a García de Paredes". Ángela García de Paredes.

La ausencia de estudios monográficos sobre los monumentos clave de la historia de la arquitectura, y especialmente de los edificios más relevantes del período moderno, ha sido una constante de nuestro panorama editorial. Con excepción de las de carácter conmemorativo (Pabellón Mies Van der Roche, Hospital de Maudes, Banco de Bilbao, etcétera)—por eso mismo difíciles de encontrar—, no existen publicaciones que estudien sobre una rigurosa base documental los itinerarios de los ejemplos más significativos de la arquitectura española.

Este vacío se propone cubrirlo la colección "Archivos de Arquitectura. España Siglo XX", que bajo la dirección de Miguel Centellas y Antonio Pizza edita el Colegio de Arquitectos de Almería. Esta colección, con cuatro libros ya publicados, considero que es una de las iniciativas editoriales más interesantes de las surgidas en los últimos años en el campo de la arquitectura. Es de agradecer el esfuerzo que Miguel Centella realiza desde Almería, y desde hace años, por mantener la continuidad de "Documentos de Arquitectura" con cada vez mayor nivel de calidad; y es de valorar su disposición a volverse a enrollar en una nueva aventura editorial en paralelo, con mayor grado de interés, si cabe, que la anterior. Son encomiables su disposición y el esfuerzo en solitario para llevar a cabo, en el aislamiento periférico, ambas colecciones de monografías que tienen una decidida voluntad nacional, evitando cualquier tentación localista.

Cada uno de los libros monográficos publicados hasta ahora en "Archivos de Arquitectura. España Siglo XX" se propone dar a conocer al máximo la documentación existente, muchas veces inédita, del edificio estudiado, así como des-

velar hasta nuestros días. De esta forma se procura que contengan los ensayos suficientes para centrar este edificio en sus coordenadas culturales, políticas, etcétera, para analizar detalladamente en su realidad construida, para conocer la historia de su gestión, de su construcción, de su vida una vez construido, de sus restauraciones, etcétera. Igualmente contienen una gran aportación documental (cartas, informes, permisos, etcétera) y gráfica (fotografías de la época y actuales), planos desde la génesis conceptual (croquis, dibujos, etcétera) a los planos del proyecto original, de las fases de construcción, etcétera. Terminando cada monografía con una completa bibliografía del edificio.

La intención de los directores de la colección es que los edificios estudiados sean "considerados por su valor intrínseco, de núcleo de tensiones y significados que vuelven particularmente sugerente el poder reconstruir su itinerario de producción, colocando dentro de las intenciones culturales del mismo autor y de la propia época de origen. La importancia de una arquitectura no se evaluará, entonces, a partir de unos abstractos criterios de verificación universal. Determinados episodios proyectuales alcanzan un seguro interés justo por la lógica del contexto en que se representan una precisa opción "interpretativa", con todo su patrimonio de asimilaciones, exclusiones, renegaciones..."

La primera de las monografías fue preparada por Antonio Pizza y dedicada al Dispensario Antituberculoso de Barcelona, de J. Ll. Sert, J. B. Subirana y J. Torres Clavé. Se compone de un extenso estudio del propio Pizza sobre el edificio, sus autores, y las circunstancias político-culturales del momento de su construc-

ción; de la memoria y los planos del proyecto original; de fotografías y documentos del proceso de construcción; y se completa con un interesante ensayo de Víctor Tenez Ybern sobre la restauración actual del edificio, además de la memoria, planos y fotografías de la misma, realizadas por M. Corea, F. Gallardo y E. Manino.

La segunda monografía, a cargo de Enrique Granell, está dedicada al edificio Bankinter de Madrid, de Rafael Moneo y Ramón Bescós. Además de una introducción de Granell y un detallado texto explicativo del edificio por Rafael Moneo, se compone de los planos y fotografías del proyecto y de la obra, de planos redibujados y fotografías del edificio ya terminado, y de una antología de textos críticos de Kenneth Frampton, Gabriel Ruiz Cabrero, Antón Capitel y Alfonso Valdés.

La tercera, dedicada al Real Club Náutico de San Sebastián, de J. M. Aizpurúa y J. Labayen, ha sido preparada por José Ángel Esquide. Se compone de un estudio sobre los autores y sobre la obra, del propio Esquide, de documentación gráfica de las sucesivas versiones del proyecto, además de una restitución actual del proyecto construido, de extenso material fotográfico del edificio en su época de construcción y en la actualidad; se completa con varios textos de don Manuel Aizpurúa y de una interesante antología de ar-

tículos referentes al edificio, publicados en libros y revistas de los años treinta.

La última monografía, por el momento, está dedicada al Auditorio Manuel de Falla de Granada, de José María García de Paredes, realizada por Ángela García de Paredes. Se compone de un extenso estudio suyo sobre los distintos puntos de encuentro entre la música de Falla y la arquitectura de García de Paredes, sobre las circunstancias que propiciaron el encargo, sobre los diferentes anteproyectos realizados, sobre el proyecto definitivo y sobre los avatares de la construcción del edificio, para acabar con su reconstrucción después del desgraciado incendio de agosto de 1986. Le sigue la memoria explicativa del edificio, escrita por su autor una vez concluidas las obras, y los ensayos de los arquitectos Víctor Pérez Escolano y Gian Carlo de Carlo, y del músico Enrique Franco, rescatando otro ya conocido de Josep Lluís Sert.

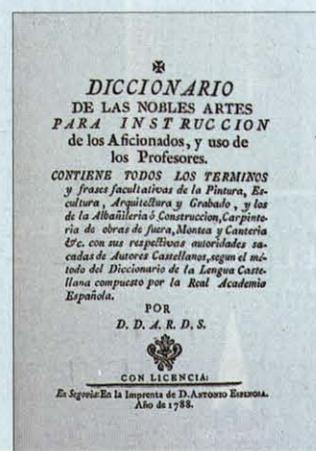
Para terminar, confirmando la voluntad de continuación de la colección "Archivos de Arquitectura" con al menos un par de monografías sobre edificios españoles de nuestro siglo al año, no me resisto a desvelar que se está preparando una nueva a cargo de Antonio Armesto sobre las viviendas en la Barceloneta de José Antonio Coderch. ■

Alberto Humanes

Para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores...

El Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) y su Fundación Cultural han reeditado el "Diccionario de las Nobles Artes", una versión facsimilar de la obra que, en 1788, publicó Don Diego Antonio Rejón. Este libro—único en su género y seguramente no superado todavía—es el primer diccionario de autoridades sobre esta materia en España y resume el espíritu humanista de la Ilustración.

Con este libro (del que se ha hecho una edición de 7.000 ejemplares para los colegiados del COAM) se pretende iniciar la publicación de auténticas joyas bibliográficas de interés para todos los arquitectos.



ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel.

Madrid, 1995.

Una historia, dos historias,...

Summa Artis, de la Editorial Espasa Calpe, es la más importante obra dedicada a la "Historia General del Arte" publicada en español. Su aparición durante décadas, desde que se inició de la mano de José Pijoán, se viene culminando en los últimos años con nuevos tomos dedicados al arte contemporáneo gracias al impulso de Simón Marchán.

En el ámbito arquitectónico, tras aparecer en 1993 el volumen de Pedro Navascués dedicado a la Arquitectura española (1808-1914), y después de diversas vicisitudes, se publica ahora el tomo XL dedicado a la Arquitectura española del siglo XX, del que son autores Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel. El libro ha generado expectación y habrá de resultar de gran utilidad, más allá del campo profesional, entre lo numerosos estudiantes y ciudadanos en general que tienen en Summa Artis una obra de consulta habitual.

Es un libro esperado, dado que, cuando el siglo XX está pronto a concluir, el desarrollo de la historiografía arquitectónica, tan copiosa en visiones de conjunto respecto al panorama internacional, y acerca de los países más importantes en la vicisitud contemporánea, no ha sido en España especial-

mente intensa en ese propósito de ofrecer visiones críticas de conjunto.

En efecto, desde que Carlos Flores publicó en 1961 su magnífica Arquitectura Española Contemporánea, con su obvia limitación cronológica, ha estado latente el objetivo de desarrollar una nueva visión crítica de conjunto de lo que nuestra arquitectura ha sido en el transcurso del siglo XX. En las últimas décadas, tanto por el empeño de arquitectos como de historiadores del arte, cada vez más atentos a esta faceta de la cultura de nuestro país, han ido apareciendo numerosos estudios específicos sobre territorios, ciudades, arquitectos, períodos u otros aspectos determinados. Pero a la hora de encarar un desafío panorámico se hacía evidente la dificultad de integrar un desarrollo global con un cuadro de análisis crítico suficientemente completo.

Recordemos tres casos. La "Historia del Arte Hispánico" de la Editorial Alhambra, en su volumen VI (1980) dedicado a El Siglo XX, contó con la contribución de Carlos Sambricio. Su opción fue establecer un arco temporal que no pasara de la política de reconstrucción nacional del primer franquismo. La "Historia de la Arquitectura Española" de Editorial Planeta, incorporó ya una visión temporal en su tomo 5º (1987), desarrollando Juan Bassegoda Nonell la "Arquitectura del modernismo a 1936" y Angel Urrutia Núñez la "Arquitectura de 1940 a 1980. Más recientemente, la "Introducción al Arte Español" de Editorial Silex sacaba en 1994 el volumen dedicado a El Siglo XX. Persistencias y rupturas, en el que el historiador del arte Javier Pérez Rojas, autor ya de un interesante libro dedicado al Art Decó en España (1990), por primera vez desarrolla en solitario todo el arco temporal de la arquitectura española del siglo hasta 1992, en una descripción de carácter netamente propedéutico.

La conjunción de Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel en el volumen de Summa Artis que comentamos ofrece un interés especial. Ambos son arquitectos dedicados al análisis histórico y crítico; su ya larga trayectoria nos muestra su plena madurez intelectual en la que, aun respondiendo a modos distintos de encarar su trabajo, existen planos coincidentes, como el hecho de que am-

bos sean autores tanto de estudios de largo aliento como de monografías dedicadas a arquitectos de particular relevancia.

Baldellou ha visto ahora cumplida la oportunidad de ver publicado el fruto de su tesis doctoral, lógicamente puesta al día y reestructurada en sendos libros "Arquitectura moderna en Galicia" (1995) y "Lugar, Memoria y Proyecto. Galicia 1974-1994" (1995), en el que se discurre por toda la vicisitud contemporánea de ese territorio español, después de haber dedicado estudios a arquitectos como Luis Gutiérrez Soto (1973) o Antonio Bonet Castellana (1978). Capitel, por su parte, ha realizado tiempo atrás alguno de los exámenes más lúcidos de la arquitectura española de postguerra, como fue su Arquitectura española años 50, años 80 (1986), tras estudiar las personalidades de José Antonio Coderch (1978) y Luis Moya Blanco (1981), a su vez fruto de su tesis doctoral. Así pues, ambos han sido requeridos para desarrollar aquellos períodos para los que parecían mejor dispuestos y preparados en sus respectivos instrumentos críticos.

Una vez Navascués había establecido en 1914, y aún en la arquitectura del regionalismo, el límite de su volumen dedicado al siglo XIX, la historización del XX quedaba referida a las coordenadas de la modernización. Éste es el pie forzado que condiciona todo el libro, si bien Capitel no puede eludir considerar la arquitectura tradicional de los años de la autarquía franquista. Así, es el proyecto editorial el que establece el leiv motiv de la narración. ¿Cómo explicar los veinte y los treinta en la arquitectura española bajo el manto exclusivo de la modernización?. Baldellou lo explica en su nota preliminar: "La opción, finalmente adoptada, supuso profundizar en el estudio del período a partir de 1925 y reduciendo las partes anteriores, fundamentales en otro caso, a una mera condición de antecedentes, de modo que incluso nombres que desde una óptica distinta hubiesen resultado imprescindibles, ahora desaparecían por razones funcionales, puesto que su papel en esta historia resultaba secundario".

Reducidos al papel de precursores, figuras como Antonio Palacios, para Baldellou "el más dotado, el mejor arquitecto de la primera mitad del siglo", actúan como telón de fondo de una proyección cuya intensidad resulta casi siempre incomparablemente menos vibrante de lo que personajes como Palacios representan para la verdadera historia de la arquitectura española del novecientos. Baldellou es consciente de esta reducción y la asume e integra del modo más directo. Con los precursores, las condiciones de la modernización, por ejemplo las urbanísticas y las culturales, son pues constitutivas de un somero frontispicio introductorio.

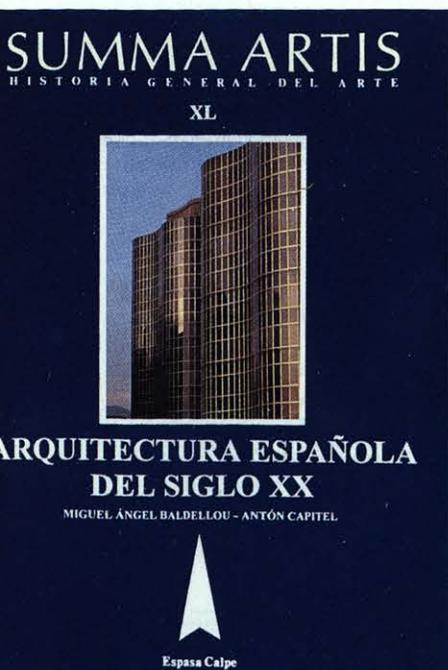
Este es el objetivo: una historia particular con el racionalismo español como protagonista exclusivo. Una elaboración monotemática de la edificación denominada racionalista, término preferido por el autor sobre otros, nombrando con él más una relajada adscripción figurativa que cualquier otra acepción más exigente de valores radicales habituales en los estudios básicos sobre la vanguardia moderna europea, que en el panorama aquí desarrollado está ausente, reducidos a las experiencias más paradigmáticas y conocidas, como es el GATEPAC.

Estamos, pues, ante un ejercicio extraordinariamente esforzado, en el que Miguel Ángel Baldellou acumula a su propia experiencia, a la que antes hemos aludido, buena parte de las investigaciones parciales producidas en los últimos años, tanto sobre los fenómenos centrales de Madrid y Barcelona, como las heterogéneas manifestaciones periféricas. No quedando territorio sin explorar, este libro reúne una labor de síntesis verdaderamente notable, cuya consulta nos liberará en muchas ocasiones de la necesidad de acudir a las variadas fuentes que la bibliografía recoge de forma bastante puntual.

Ineludiblemente, una labor tan prolija de naturaleza cuantitativa, que el autor reúne bajo la denominación común de racionalismo "real", termina por requerir una distinción que establece previamente, tanto sobre el GATEPAC y los arquitectos activos en sus grupos geográficos, como sobre el hecho periférico, "adulterado" dice Baldellou, de un racionalismo, cuya concepción queda establecida bajo las coordenadas de la ideología positiva, sin un especial análisis de su contextualización teórica en el marco de las vanguardias. El arranque del Racionalismo "real", dedicado a Fernández Shaw y Jujol viene a corroborar la difícil configuración de los límites en el modelo elegido.

En este desafío tan arriesgado se alcanzan unos desarrollos más logrados que otros. Entre las síntesis regionales, llevadas con afán positivista, destacan algunas como la dedicada a Galicia, como no podía ser menos. El apartado sobre Madrid es muy completo, ocupando una quinta parte del total; y al estar presidido por la condición "pragmática" y desencadenado a partir de la Casa de la Flores, descubre la polivalencia de una arquitectura moderna española que ya no puede ser reducida a una simplificación binaria entre ortodoxia o heterodoxia, racionalistas canónicos y racionalistas al margen.

Hay que celebrar el modo como Baldellou concluye su aportación. Al titular el epílogo "De Barcelona (1929) a París (1937)", establece con esas dos referencias los símbolos del breve pero intenso arco temporal contemplado, del



paradigma iniciático de los jóvenes más vanguardistas que expusieron en la Galería Dalmau, el "momento clave en que pudo sintetizarse un camino autónomo del racionalismo español". Acierta, pues, al cerrar con los arquitectos del exilio, otro tema de su especial interés, para establecer su evaluación global, que no podemos menos que suscribir: "La experiencia del exilio y su arquitectura reveló hasta qué punto la apropiación del espíritu racionalista fue superficial. Tan sólo unas circunstancias propicias, el soplo de una moda que recorrió imparable los tableros de dibujo y la extraordinaria habilidad para la adaptación adquirida en el eclecticismo, hicieron posible, y creíble, la aventura racionalista". El pie para pasar a la segunda parte del volumen no podía darse mejor.

La Arquitectura española desde la postguerra civil hasta nuestros días es desarrollada por Antón Capitel en tres períodos cronológicos: el historicismo tardío (1939-49), la modernidad pendiente (1949-70) y la crisis del pensamiento moderno (1971-92). Una articulación clara, una especie de crescendo que partiendo de un dúo madrileño entre Luis Moya y Luis Gutiérrez Soto, alcanza a configurarse en un coro numeroso y diseminado por todo el territorio nacional; una búsqueda de la asignatura pendiente de la modernidad, que, alcanzada hacia 1970, al final del régimen franquista, se desborda en un eclecticismo, que define el conjunto de la arquitectura española de los setenta y ochenta, en que tiene lugar la "legitimación de la diversidad en el entendimiento de la disciplina". Un pluralismo, cuya complejidad, siguiendo precedentes como los de Jenks, opta Capitel por mostrar en la síntesis de un gráfico explicativo en el que ubica tendencias y arquitectos: neomodernos o vanguardistas, o continuadores de la tradición moderna, con que cierra el círculo.

"La arquitectura española más cualificada ha caminado en la vanguardia durante estas dos últimas décadas, como lo continúa haciendo más intensamente todavía, ofreciendo con ello una de las contribuciones más importantes a la transformación internacional del pensamiento y ejercicio de la disciplina". Esta consideración tan optimista del papel de la arquitectura española que hace Capitel se fundamenta en el papel extraordinario que el racionalismo ecléctico opera como instrumento proyector, y como método y lenguaje, en el momento de transición gracias a la calidad extraordinaria, y supervivencia, de los maestros de la transición moderna: Coderch, Sota, Oiza o Sostres, protagonistas de una "continuidad purista" que se consolida como interpretación canónica de esta fase de nuestra historia contemporánea. Una transición, no obstante, complicada y difícil, dado que con-

forme sus aportaciones encarnaban más entre los arquitectos, más se alejaba la arquitectura moderna conquistada de la consideración oficial del tardofranquismo, pasando a ser "un producto residual, su aventura tuvo una significación social y de influencia en la realidad prácticamente inexistente".

La narración de este tiempo reciente está bien estructurada, pues más allá de cualquier discusión menor que pudiera hacerse sobre la elongación de los tiempos, la menos atención a los acontecimientos, como el Grupo R, la escasa contextualización internacional, o el reparto de protagonistas, voluntariamente en pirámide inversa, en pléyade final, aunque sea con énfasis en los que el autor manifiesta sutilmente sus preferencias, la lectura resulta apasionante en el enfoque crítico planteado por Capitel desde hace años y ahora definitivamente madurado. ¿Podrán los lectores no arquitectos aceptar el protagonismo que a estos se les da? Las tendencias y sus protagonistas constituyen un discurso interior, que solo en algunos pasajes se transfiere una impostación temática diferente, como es, en las últimas décadas, acerca de las intervenciones en los edificios y lugares históricos, faceta que Capitel conoce como pocos y hacia la que, por cierto, no otorga un buen augurio presente al entender que la "rehabilitación y la restauración han perdido importancia tanto en su intensidad y cantidad como en la forma de acercamiento a la historia en que fueron convenientemente entendidos".

Una impresión que se percibe como extensiva al conjunto de la situación general de la arquitectura española, para la que pareciera que, con unos años de antelación, el ciclo del siglo XX estuviese definitivamente agotado.

Por consiguiente, el lector de Arquitectura española del siglo XX, de Miguel Angel Bandellou y Antón Capitel, tiene ante sí una obra intensa y sugerente, cuajada de aportaciones e informaciones valiosas, útil tanto para el lector medio como para el especialista, que encontrará múltiples sugerencias, expresadas o silentes. Es, en definitiva, un eslabón sólido e importante en el desarrollo de la historiografía de la arquitectura contemporánea en España.

Como en su día hicieron Mireia Freixa para el modernismo o Pérez Rojas para el Decó, ahora con mayor envergadura, tras el libro de Baldellou y Capitel, nada fundamental queda ya oculto para evaluar la magnitud del desarrollo de la arquitectura moderna en el territorio español. Ahora cabrá avanzar el debate interpretativo y, en mi opinión, formular otros enfoques de la compleja vicisitud global de la teoría y la práctica arquitectónica y urbana del siglo XX español. ■

Víctor Pérez Escolano

“DESCRIPCIÓN DEL EDIFICIO DEL RL. MUSEO, POR SU AUTOR D. JUAN DE VILLANUEVA”

Pedro Moleón

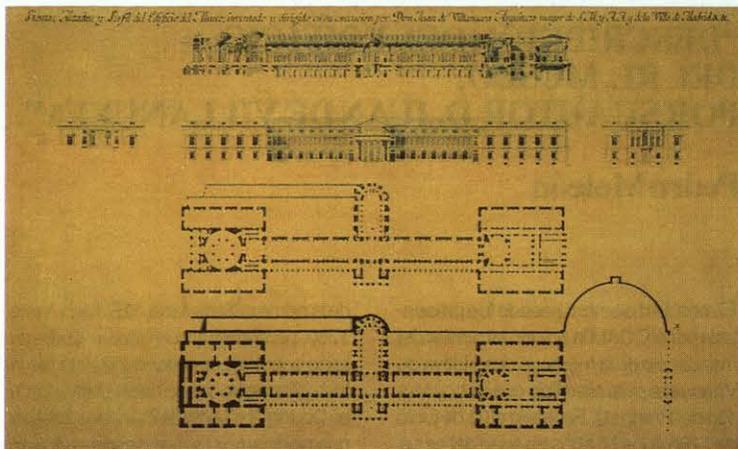
El mes de diciembre pasado fue presentada por el COAM la edición facsimilar del manuscrito de la memoria descriptiva de Villanueva para el edificio que es hoy Museo del Prado (1). Fechado el 21 de junio de 1796, a los 56 años de edad del arquitecto, el documento no está firmado, pero el título inicial lo identifica como el autor de un texto que está materialmente escrito con la letra, tan característica, de don Antonio de Zuazo y Echevarría, amanuense y secretario de Villanueva, que trabajó para él durante veintiseis años desde 1785. Antes de morir en agosto de 1811, Villanueva le designó como uno de sus dos testamentarios (2).

Aunque desde el principio coincidamos en que la arquitectura debe presentarse y explicarse por sí misma y en que, concretando un poco más, el edificio del Museo cumple ese requisito con una persuasiva elocuencia, es muy importante que hoy podamos tener acceso a las palabras con que Villanueva lo describe ya que en tal descripción no sólo hace una exposición verbal de lo que la propia obra muestra, "relacionando en ella la forma, extensión y partes de que se componía con respecto al destino", sino que también menciona -y esto ya no es tan usual en el género literario-artístico ante el que estamos- el contenido intencional del pensamiento que condujo su mano hasta conseguir crear la obra que está para siempre unida a su nombre. Tenemos acceso también, por tanto, en esta descripción del Museo a lo intrínseco de su arquitectura, a las causas latentes que Villanueva presenta, "dando una razón de los motivos que me conduxeron", para que los inteligentes, antes de afirmar o negar su valor, apliquen la epojé propia de los filósofos de la Nueva Academia y se acerquen a su obra sin prejuicios.

El texto comienza con un preámbulo introductorio que comprende los dos primeros párrafos. Tras ellos el arquitecto narra la curiosa circunstancia del encargo: estando prevista la construcción junto al Jardín Botánico de un Laboratorio Químico y Escuela de Botánica, el conde de Floridablanca, el ministro al que Villanueva declara "que debo llamar mi Mecenas", pretendió una operación más ambiciosa, la creación de una completa Academia de Ciencias, y requirió del arquitecto madrileño -ya acreditado por sus respuestas a las consultas que años antes le había hecho sobre los edificios del Botánico don Bernardo de Iriarte, oficial mayor

de la primera Secretaría de Estado hasta 1780, personaje al que el texto alude- su juicio sobre el Laboratorio a la vista "de la Idea y Proyecto que se había demostrado en Diseño" -proyecto de Francisco Sabatini que podríamos fechar desde ahora en 1784-. La opinión de Villanueva resultó tan contraria que Floridablanca "persuadido de mis razones, apartando a un lado dho. Proyecto me conjuro con una Fl. orden en que se decía, que no pareciendome buena la Idea demostrada, pasase a formar nuevo Proyecto para el total cumplimiento de los fines y objetos propuestos."

El encargo tiene asignado el mismo sitio, ya adquirido, del proyecto reprobado, un paralelogramo del que Villanueva da sus límites y pretende dar sus cotas -aunque las medidas y los datos numéricos concretos faltan, en general, en todo el manuscrito, que deja el espacio libre suficiente para incluirlos más tarde-. El arquitecto comenta también ahora la ausencia de límites presupuestarios y su consiguiente plena libertad para crear, su afán de originalidad, su voluntad de singularizarse en la que sabía que era, como dice al principio del texto, "la única obra de alguna consecuencia, que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección", y en la que quiso hacer patente todo el bagaje de sus conocimientos, tomando, para "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". Menciona después Villanueva los dos únicos proyectos que presentó a Floridablanca, "quien eligiendo el más moderado lo presentó a la vista del inmortal Carlos 3º, dignándose éste concederle su aprobación". Confirma su texto la simultaneidad de los dos proyectos no construidos para el Museo que ya eran conocidos, el que conserva en cuatro planos la Academia de San Fernando -dotado de pórticos cubiertos para el paseo público (3)- y el que -sin planos conocidos- reproduce la gran maqueta de madera que se conserva en el propio Museo. A este modelo se refiere Villanueva como el elegido por su mecenas y aprobado por Carlos III, propuesta que se verá modificada durante su ejecución material hasta llegar a lo que sería la formulación del tercer y definitivo proyecto, "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". A este proyecto final es al que corresponde



la lámina que se conserva en el Museo del Prado con el título "Plantas, Alzados, y Perfil del edificio del Museo, inventado y dirigido en su ejecución por Don Juan de Villanueva, Arquitecto Mayor de S.M. y A.A. y de la Villa de Madrid. &c. &c." (4), plano que ilustra en todos sus detalles esta Descripción, a la que debería acompañar como demostración dibujada de lo que en ella queda dicho verbalmente.

Villanueva va a hacer explícito enseguida, en el octavo párrafo del manuscrito, cuál es el concepto fundamental del que nace su obra, "la principal Idea que dio motivo a el edificio", en la parte quizá más reveladora y trascendente del texto: Considerando que formar un gabinete de Historia Natural resultaba un propósito propio de la ambición de un particular, pero que una nación gloriosa merecía un museo, encontró en las condiciones del terreno que se le ofrecía la proporción y la forma requeridas para su verificación:

"...me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería, a la cual con propiedad podra adjudicársele el título de Museo de todos los productos naturales. (...) Del crecido desnivel que reinaba en toda su prolongada línea me propuse sacar partido para proporcionar la principal entrada de la Galería por el ascenso al Monasterio de Sn. Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando de la del otro al medio día para entrada a las escuelas de Botánica y Química, (...) y considerando poder proporcionar en el Plano bajo y primer cuerpo del edificio anchurosas salas para las Aulas de enseñanza pública y sala de conferencias, dispuse colocar en el centro de la mayor línea de fachada de poniente, la más decorosa entrada del Edificio. Sobre este principio ó Idea general, pasé a la particular disposición de sus partes, ..."

No era fácil decir tantas cosas en tan pocas palabras. Primero, museo y galería forman una unidad, se identifican -ideal y estructuralmente- en una correspondencia tipológica biunívoca. Segundo: la topografía del lugar adquiere una gran trascendencia en el esquema de funcionamiento interno del edificio al permitir que existan entradas diferentes en diferentes orientacio-

nes y niveles de acceso, según se altera o se mantiene la cota del terreno. 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 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 Prado de esa dilatada fachada lateral de dos plantas bajas quedaría garantizada por el engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje mayor de los recorridos, que se presenta con un efecto dominante sobre la composición general (5).

Tras esta declaración de intenciones se inicia ahora propiamente la descripción de los detalles del proyecto, que en 1796 estaba en proceso de ejecución desde hacía más de diez años, comenzando por el jardín de flores previsto delante de la fachada del Paseo del Prado, para el que Villanueva proyectó un "cerramiento de rejas" con un pabellón central de acceso compuesto con cinco intercolumnios y ocho columnas dóricas -cuatro en cada frente-, entre pilastres para garitas de guardia. Este cuerpo de ingreso nunca construido es pensado a la manera del que sí pudo verse realizado para la entrada norte del Jardín Botánico, aunque el de esta fachada de poniente del Museo sería mayor y más adornado de motivos escultóricos.

Continúa el texto ocupándose de la fachada de poniente, a la que se dedican tres párrafos extensos y prolivos en detalles, por ejemplo cuando se menciona que, en la galería jónica del piso alto, "las columnas tienen a su espalda Pilastras que sirven para la fácil y más decorosa colocación y unión de los cercos de vidrieras y ventanas de los intercolumnios", con una clara distinción entre estructura y cerramiento. Se describe después el interior del salón de conferencias, en correspondencia directa con el pórtico dórico central. Al gran salón basilical se le asigna en esta descripción de 1796 un orden dórico. Este detalle es singular porque contradice la interpretación que hasta ahora se había hecho de lo que debía de haber sido esa sala absidial,

de la que Villanueva sólo pudo construir los muros exteriores hasta el nivel de la segunda imposta, sin cerrar de bóveda ni cubrir. La maqueta de madera del Museo tiene en la sala unas columnas de una abstracta, pero inequívoca geometría de identidad corintia. La sección longitudinal de la lámina del Museo -inacabada, como esta Descripción, y que no representa la sección transversal por el Salón de Juntas- deja entrever por el arco de entrada a la sala unas columnas acanaladas que sólo tendrían correspondencia en el Museo con las corintias construidas en el nivel alto del frente sur. Finalmente, en el Museo existen trece basas corintias que sólo podían estar destinadas a las columnas de esa sala, para la que eran obligadas doce de planta cuadrada (ocho de esas basas fueron utilizadas por Pedro Muguruza para las columnas jónicas pareadas del centro interior de la gran galería) y seis de planta de sector circular truncado. Conjeturando una hipótesis que explique el posterior cambio de decisión de Villanueva, un cambio que retomara finalmente la idea inicial de una basilica corintia, es importante recordar ahora que en 1796 todavía no hacía dos años que el arquitecto había concluido la sala corintia del Oratorio del Caballero de Gracia en Madrid y que ya debía de saber que su proyecto para un gran templo basilical de orden dórico, fechado en marzo y mayo de 1794, no iba a ser construido. Quizá Villanueva en aquel año de 1796 prefería ensayar ese gran templo dórico fallido en el Museo, dando por satisfecha su ambición de un templo corintio con el Oratorio, y, quizá más tarde, razones del más puro decoro vitruviano le llevarían a recuperar la delicadeza del corintio -como en el Observatorio Astronómico- para su gran templo a las ciencias de la Naturaleza dentro de la casa de las musas.

El texto de Villanueva prosigue con las descripciones de la fachada sur y las salas de la Escuela de Botánica y Química y de la fachada norte y la galería-museo, explicando el destino y la forma de los correspondientes espacios a los que ambos la-

dos cortes del paralelogramo general dan acceso por sus respectivas puertas. El último párrafo de las veintidós páginas que componen la Descripción está dedicado a mencionar brevemente la existencia de áticos y la variedad de formas de las cubiertas.

El documento acaba con un curioso "He dicho" propio del discurso oral, del final de una conferencia más que del final de un escrito. No conocemos las circunstancias que hicieron a Villanueva redactar en 1796 su Descripción del edificio del R.I. Museo. Mencionar en ella al conde de Floridablanca como un desgraciado ministro y como su mecenas, tras la caída en desgracia del primer secretario de Estado de Carlos IV en febrero de 1792, no dejaba de tener un cierto riesgo profesional y político. Presentar públicamente su obra, ya iniciada y con un lento ritmo de ejecución, durante el primer ministerio de Godoy tampoco tiene un claro sentido. Sea cual fuere en su día la razón que llevó a Villanueva a redactar esta memoria descriptiva y el plano de proyecto del Museo, no debió de confirmarse la ocasión para presentarlos y ambos documentos quedaron inacabados en sus detalles.

La Descripción, que aporta una luz tan importante sobre el motivo, la intención y la finalidad de Villanueva al crear su edificio de mayor consecuencia, nos plantea también nuevas incógnitas, que será necesario intentar resolver cuidadosamente (6). Con ella nos reafirmamos en la idea de que el Museo del Prado es una de las obras máximas del siglo de las Luces en España y fuera de España, incluso aunque su arquitecto no pudiera llevarla a la perfección de la obra acabada. A pesar de las mutilaciones, reformas y ampliaciones que ha sufrido el Museo desde 1808 hasta hoy mismo, la concepción original de Villanueva todavía domina su estado actual y es abstraible de la continua intervención a la que se ha visto sometido, que en ningún caso ha superado su arquitectura original, aunque haya reproducido y rentabilizado su forma. ■

N O T A S

(1) La edición facsimilar del manuscrito, donado para el Fondo Antiguo de la Biblioteca del COAM por el arquitecto Ramón Andradá González-Parrado, fue presentada, el jueves 21 de diciembre de 1995, en el Salón de Actos de la Fundación Cultural COAM, por Alberto Humanes como presidente del Área de Cultura de la Fundación, por el donante y por mí mismo.

(2) Tras el fallecimiento de Villanueva, el 21 de agosto de 1814, don Antonio de Zuazo fue nombrado por Fernando VII primer escribiente del entonces arquitecto mayor de Palacio, don Isidro González Velázquez, siendo el segundo escribiente Manuel de Beascochea -que también lo había sido de Villanueva-, destino que sirvió Zuazo hasta su fallecimiento el 16 de abril de 1820 (AGP. Exp. personal C^o. 1117/7).

(3) ASF. Planos. A-24-27. Proyecto no construido de Villanueva para el Gabinete de Historia Natural y Academia de Ciencias, fechado y firmado por el arquitecto el 30 de mayo de 1785. Presenta evidentes variaciones con respecto al elegido para su ejecución, aunque las decisiones fundamentales son comunes a ambos: la posición retrasada del edificio

respecto al paseo del Prado, el modelado de los niveles terreno, con el muro de contención y la rampa que conduce a la fachada norte, el triple acceso al edificio por tres fachadas en tres orientaciones diferentes y el esquema en T de la planta, con el Salón de Juntas central perpendicular al Paseo del Prado.

(4) Museo del Prado. La lámina contiene, de arriba a abajo: Perfil longitudinal. Fachadas norte, fachada oeste -hacia el Paseo del Prado- y fachada sur, hacia el Jardín Botánico. Planta con acceso desde la subida a san Gerónimo. Planta con acceso desde el Paseo del Prado. Sobre éste y el plano al que se refiere la nota anterior véase Pedro Moleón Gavilanes: La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto. Madrid, COAM, 1988, pp. 226-235.

(5) Cfr. Pedro Moleón Gavilanes: Op.cit., pp. 239, 245 y 330. (6) Sobre la biografía constructiva del edificio de Villanueva desde su origen hasta ahora, véase Pedro Moleón Gavilanes: Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia en los archivos de Madrid. Madrid, Museo del Prado, 1996 (en prensa).

HOY 21, DE JULIO DE 1796, A LOS 56 AÑOS DE MIEDAD

Descripción del edificio del Rl. Museo, por su autor D. Juan de Villanueva.

Dicen que los antiguos Arquitectos tenían por costumbre hacer descripción de los edificios que se encargaban y fiaban á su disposición y dirección, relacionando en ella la forma, extensión y partes de que se componía con respecto al destino; acompañadas de las razones y motivos que conduxeron la imaginación del Profesor en la disposición é idea de cada una de ellas y del complemento de su total forma.

Sin que se tenga por temeridad el querer yo mezquino seguir las huellas de Nación tan sabia, mayormente en las Artes del gusto, quisiera no obstante, imitando tan acertado uso, describir la única obra de alguna consecuencia, que la suerte y el acaso puso bajo mi dirección, por una combinación de accidentes que para poco serviría referir, dando una razón de los motivos que me conduxeron, no ya á los aciertos muy / escasos que pueden hallarse, pero sí á los errores cuya mayor parte no ocultándose á mi corto conocimiento, ya puestos en práctica, deberán ser con razón notados; advertidos y reprendidos de los inteligentes; á quienes suplico (suplico) suspendan el juicio de su justa censura hasta oír mis razones.

Movido de una particular influencia dirigida á establecer enseguida del ya creado Jardín Botánico en la Corte una Escuela para este Instituto, como también un Laboratorio Químico, de cuyos edificios ya se había tratado, producido y buscado Diseños; el animoso espíritu de un desgraciado Ministro concibió la idea grandiosa de fabricar y reunir en un Edificio no tan solo los objetos que ya quedan indicados, sino también 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 establecimiento de una útil Academia de Ciencias, á imitación de las ya erigidas en otros Reinos. No se si equivocó el primer paso pudo acertarse en los consecuentes: referiré tan solo como Profesor lo que llegó á mi alcance.

Con motivo de algunas enmiendas hechas á solicitud de un oficial de la primera Secretaría de Estado, deseoso del acierto en los Proyectos que le presentaron para algunos Edificios existentes en el Jardín Botánico, no mal recibidos del Público, parece que adquirí un derecho á ser preguntado en imprevisita y no esperada ocasión sobre el concepto que formaba de la Idea y Proyecto que se había demostrado en Diseño para el cumplimiento íntegro de la grandiosa Idea que dejó indicado había

ocupado la imaginación del Ministro, que debo llamar mi Mecenas; fui sorprendido y ocupado en aquel instante de un cúmulo de Ideas y pensamientos, á la vista de la demostración que se me presentaba para la construcción de un Edificio que debía ser eterno, y tál, cual requería una Nación gloriosa y rica de descubrimientos naturales. No creí que esta pudiera contentarse en el reinado de una Carlos 3º con un edificio común, cual pudiera imaginarse por el Albañil de una aldea, pues á / excepción de alguna parte que era tomada de los proyectos que arriba quedan indicados, todo lo demás demostrado en el Diseño era ordinario en su forma y construcción. Mi sinceridad no pudo contener el desprecio y desaprobación, explicándome en terminos con el Personage que me lo presentaba, que persuadido de mis razones, apartando á un lado dho. Proyecto me conjuro con una Rl. orden en que se decía, que no pareciendome buena la Idea demostrada, pasase á formar nuevo Proyecto para el total cumplimiento de los fines y objetos propuestos.

La sorpresa y desconfianza no dejó lugar alguno al gozo natural que todo Profesor recibe en la comisión de de asuntos de tales circunstancias poco comunes. Aumentose mi confusión al saber que mis ideas debían ceñirse al sitio y posición ya elegido y comprado en que ninguna acción había tenido, y en cuya adquisición no dudo ocurriesen razones que no es correspondiente á mi alcance el medir las ni considerarlas; pero sí debí inmediatamente hacerme cargo de su extensión y posición, midiendo y proporcionando á ella mis ideas. Un Paralelogramo extendido de pies de largo por de ancho, con el descenso por su mayor / línea de pies hacia el mediodía, y de de elevación por su lado corto de Oriente á Poniente, con un Monasterio y Huerta á su espalda y el paseo público del Prado á su frente, era el Plano horizontal que se me ofrecía para el establecimiento del Edificio que debía tener tan varios objetos.

No limitandoseme el gasto en aquel entonces, di rienda suelta á la imaginación; no sé si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible á 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 tomar en la forma general de la plantación y alzados del Edificio la particular de sus partes, un partido nada común, ni pa-

recido á los edificios que existen en nuestro suelo.

Seria enfadoso, molesto, y no sin nota, referir la variedad de pensamientos y reformas que ocuparon la acalorada escasa imaginación mia, que reduce al desprecio, / para fijarme en dos únicos Proyectos que presenta el Ministro Protector del Edificio, quien eligiendo el mas moderado lo presentó á la vista del inmortal Carlos 3º, dignandose éste concederle su aprobación, mandó se llevase á efecto la ejecución; la que en efecto aunque ya comenzada en parte por lo respectivo á la Alcantarilla que lateralmente con el Prado conduce las aguas de lluvia á el campo, corriendo por la línea mas dilatada de la fachada del Edificio, se dió principio en de del año de 178 pero no bien comenzada la excavación de zanjas y macizo de cimientos, ocurridos no pocos incidentes demasiado comunes en las obras, en que debe con resignación padecer y ejercitarse el sufrimiento y moderación del Profesor que estime su honor y gloria, consultandose con el recuerdo de mayores penas heroicamente sufridas por hombres de superiores meritos que debieron ceder y superarse á los caprichos de la ignorancia para poder llegar á ocupar el debido lugar merecido por sus afanes. Continuabase el Edificio, habiendo ya moderado en mucho la mayor parte de su disposición, tomando nueva forma en lo gene-ral, no sé si mas sencilla y acomodada, pero sí menos costosa. Se reduce pues esta á lo que se dirá, siendo inútil, fastidioso y molesto describir las anteriores.

Para cumplir la principal Idea que dió motivo á el edificio de Gavinete de Historia Natural, considerando por mezquina y miserable la que ofrece la voz de Gavinete, propia tan solo para la curiosidad, diversion y estudio de un particular, me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería, á la cual con propiedad podrá adjudicarse el título de Museo de todos los productos naturales. Ofrecíame la prolongación del terreno que se destinó la debida proporción para dilatarla por su mayor línea; pero no hallando por conveniente situarla en lo mas bajo y con proximidad al Prado, como se había propuesto, elevé su posición á lo mas eminente del terreno apartandome pies, que solo me ofrecía el terreno limitado en su espalda por el Monasterio de S.n Gerónimo y su Huerta. Del crecido desnivel que reinaba en toda su prolongada línea me propuse sacar partido para proporcionar la principal entrada de la Galería por el ascenso al / Monasterio de S.n Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando la del otro al medio día para entrada á las escuelas de Botanica y Quimica, con mas proximidad al Jardín Botánico, separandola de este con una anchurosa plaza de pies de ancho, y de de largo, cerrando su fondo contra el terreno y Huerta por una

pared semicircular, con un gran nicho en el medio; y considerando poder proporcionar en el Plano bajo y primer cuerpo del Edificio anchurosas salas para las Aulas de enseñanza pública y sala de conferencias, dispuse colocar en el centro de la mayor línea y fachada de poniente, la mas decorosa entrada del Edificio. Sobre este principio ó Idea general, pasé á la particular disposición de sus partes, destinando todo el terreno que media y aparta el edificio del paseo del Prado á un Jardín de flores; praderas y arbustos intermedios algunos pilones de Fuentejillas bajas, cerrado una berja, que comenzando en la parte superior con una pared semicircular para contener el terreno elevado uniendose con el edificio por un extremo, y continuandose con el otro por toda la prolongación de la frente del edificio, un zocalon de piedra y pilares de lo mismo, con cerramiento de rejas, volviendo en angulo recto paralela con el Jardín Botánico á unirse por su extremo con el mismo edificio, quedando intermedia entre este y el Jardín Botánico, la plaza que los separa, proporcionandose tres entradas al Jardín, una en el medio de cada texta y la tercera en el centro y medio de la fachada principal, compuesta de dos pilastrones que forman Garitas de guardia y ocho columnas de orden dorico, pareadas unas delante de otras, con sus respectivas cornisas para situarse sobre ellas unos grupos de producciones naturales, cerrandose los cinco intercolumnios con rejas de hierro que facilitan una desahogada y principal entrada.

Pasase despues de esta atravesando el Jardín á la gran fachada principal del Edificio, compuesta toda su prolongación de cinco distintos cuerpos; los de los extremos, como tambien el de el medio, se avanza dejando retirados los intermedios. Este cuerpo principal ó pabellon del centro se compone de seis columnas de orden Dórico de cinco pies de diametro y cuarenta de altura y coronamiento correspondiente, sobre el cual se eleva un cuerpo Atico de pies de altura, / que completa y se iguala con la cornisa general de todo el Edificio: se asciende por peldaños desde el piso del Jardín á el Portico que forman dichas columnas con cinco intercolumnios; de los cuales el del medio tiene dos diametros, y los otros diametro y medio; igual cantidad se separan los dos intercolumnios de los extremos de las Pilastras angulares de su espalda que forman dos grandes machones, dejando los tres intercolumnios del medio con el fondo de pies, y de ancho, cubierto este de una bóveda esquinada, y los otros de sófiro caseronados. En el mayor fondo del Portico se halla situada la Puerta principal de ornamento sencillo correspondiente á el orden compuesta de jambas, lintel, ménsulas y cornisa; dos puertas menores laterales en el frente y otras dos en los costados, con cuatro ventanas altas, y otra mayor sobre

la puerta, con tableros y recuadros en los paños que resultan intermedios, y en los intercolumnios de las Pilastras de los ángulos, como también la imposta general que corre por todo el edificio, adornan los muros interiores del Pórtico y los que vuelven por sus lados al exterior.

En el plano y frente que ofrece el Alquitrave y friso al exterior, suprimiendo el Listelo del primero, triglifos y / metopas del segundo, que solo se sitúan lateralmente con un medio triglifo y metopa en cada extremo de la fachada, se deberá colocar una Inscripción dedicatoria. En el Atico que únicamente se avanza y eleva sobre los tres intercolumnios del centro, quedándose retirado en los intercolumnios extremos, debe colocarse un Bajo-relieve que represente en mármol ó en otra cosa (Dios sabe cuando y por que manos) la Monarquía Española acogiendo y honrando las Ciencias, y recibiendo los frutos naturales que abundantes la ofrecen sus Dominios las cuatro partes del Globo. A cada lado del Bajo - relieve en los resaltos que tiene el Atico, deben colocarse la Fama y la Gloria bien sentadas, reposando y quietas por ahora. Los dos cuerpos intermedios laterales se componen de dos Galerías, una alta y otra baja; ésta de arcos, y entre ellos nichos esfondados para colocar estatuas, y puertas á los extremos, proporcionándose sobre los últimos, círculos ó medallas para retratos en bajo relieve, y ventanas apaisadas sobre las últimas. Las Galerías superiores se componen de columnas Isladadas de orden jónico de pies cada una, enfiladas con los muros rectos de los dos extremos de su arranque tienen ventanas y tableros sobre las que las unen con los otros cuerpos. / Las columnas tienen á su espalda Pilastras que sirven para la fácil y mas decorosa colocacion y union de los cercos de vidrieras y ventanas de los intercolumnios, que deberán precaverse con balastradas ó balcones. Sobre su cubierta de un cañon de bóveda construido de montea baja, queda un terrado prolongado cubierto de plomo, y entre éste y el Alquitrave de la cornisa general se proporcionan ventanas apaisadas, con el ornato de batientes, jambas y linteles para dar luzes altas á la Galería grande. Los cuerpos de los extremos se componen de muros lisos con fajales en los extremos y con cinco ventanas en los lienzos de cada piso de la fachada en lo alto y una con una puerta en lo bajo, en los lados que vuelven acia los cuerpos intermedios y entre fachadas laterales una en cada piso, ornadas de repisas para recibir rejias y balcones, jambas, linteles y cornisas, con un zocalo corrido en toda la parte baja, imposta general que determina el piso alto, hasta la altura de los cercos de las ventanas y de la cornisa, intermediando tableros lisos con destino a bajo relieves y sobre aquella hasta la coronación y cornisa, que es la general de todo el edificio; esta se compone de su alquitrave y friso, inter-

mediado de metopas y mensulas, con canecillos sobre estas que / forman el Gocliator.

Volviendo á el Portico principal por las dos puertas de los costados de su fondo se facilita entrada á la Galería baja; de una parte se facilita entrada á una escalera que asciende y comunica á todos los pisos, y de la otra parte á unas pequeñas piezas para Guardia y Portería; esta puerta y galería ocupan el centro de los dos machones laterales del Portico. Por la puerta principal y laterales de la frente de su fondo, se pasa á un Vestibulo de forma circular cubierto de bóveda elíptica con lunetos sobre cuatro arcos y entradas grandes, quedando adinteladas antes del arranque y bajo la imposta otras cuatro menores anichadas. Por las dos laterales bajo los arcos se pasa a las dos grandes salas de pies de largo y de ancho, que se prolongan por todo el largo de los cuerpos intermedios tanto como las Galerías, tomando luzes de una y otra parte por bajo de las descriptas en la frente del edificio, y otras que igualmente corren por su espalda para la fácil comunicacion y audito de los extremos con el medio del edificio, uniéndose una Galería y otra con cuatro pasillos que le atraviesan. Por el arco del medio frente á la Puerta principal / y dos entradas laterales ascendiendo siete peldaños, se pasa por otras tres puertas, una mayor y dos menores, a el Salon bajo de Conferencias, cuya total forma siendo cuasi cuadrada de pies de ancho, y de largo, con dos pequeñas naves laterales limitadas por columnas de orden Dorico de pies de diametro, se ofrece la nave mayor del medio de pies de ancho y de largo; remate ésta con un gran nicho semicircular mas elevado del plano del Salon, con peldaños que ocupan el alto de un zócalo y sirve de apoyo á las columnas en la Nave recta con grandes ó peldaños en los intercolumnios para ascender a las otras dos Naves; las tres partes de las cinco de la circunferencia de nichos se limitan por columnas de igual diametro, redoblándose dos de las del medio para formar un digno lugar en donde meditaba colocar una estatua del inmortal Carlos 3º sentada sobre correspondiente silla y pedestal. Por su espalda se continuaba la Nave pequeña circular, quedando entre esta y las rectas laterales, dos machones que en su interior forman dos escaleritas pequeñas de fácil comunicacion con las Galerías altas y bajas de los fundamentos que por bajo de las Naves dán / comunicacion con el Vestibulo, entrada y patios laterales que separan todo el cuerpo del edificio, de la posesion del Monasterio y Huerta de S.n Geronimo. —

Por la fachada y testero del medio dia que mira al Jardin Botanico, compuesto de una Puerta de pies de ancho y de alto, situada en el medio de aquella fachada corta con el ornato de jambas, lintel, mensulas y cornisa, sostenida de aque-

llas para formar un Balcon volado, dos ventanas laterales que forman el cuerpo del medio, en lo bajo con seis columnas de orden corintio isladadas, de pies de diametro, contra arco en el intercolumnio del medio, y ventanas y tableros en los laterales, cornisa correspondiente, alquitrave y un pequeño Atico de su altura sobre ella para recibir en su medio dos figuras simbólicas de las dos ciencias Química y Botanica reunidas, forman en lo alto el resto de este cuerpo, acompañados por sus lados de los otros dos cuerpos de los extremos descriptos, y la fachada principal con una ventana en cada piso, uniéndose estos tres cuerpos por unos estrechos recuadros retundidos que los siguen para formar el todo de esta fachada, que dá entrada en lo bajo, facilita el ingreso a un Vestibulo ó zaguan rectangular de pies de ancho y de largo, un patio cuadrado, y á continuacion una pieza ó anfiteatro circular mas adelante ocupan el centro del edificio. A un lado y otro del zaguan proximalmente á la Puerta, se proporciona una pequeña Guardia ó Portería, y á la parte opuesta una escalera desahogada, que desciende á un gran Sotano. Mas vecino á el patio, por las dos entradas laterales con nueve peldaños, se asciende á dos galerías laterales que tomando luzes del patio comunican unidamente a la escalera principal de dos tramos que ascienden al piso alto de un lado, y del otro á otra escalera mas pequeña que comunica á todos los pisos; y continuando las galerías por aquel lado, facilitan la entrada á la sala destinada para la enseñanza de la Botanica, larga y ancha; a sus extremos se facilitan dos piezas, una circular y otra ochavada, esta para semillas y ensayos, y aquella para Liberia é instrumentos. La Galería de la otra parte comunica por una pieza de pies de ancho y de largo á dos grandes salas de pies de ancho y de largo, una destinada para Libros é instrumentos de Química, y la otra para Escuela preparatoria con proximidad á el gran Laboratorio de Quimica, á el cual dán comunicacion igualmente las dos Galerías por las entradas que tienen a sus lados con el descenso de peldaños, comunicándose estas Galerías con las otras del / resto del edificio ya descriptas y con unas escaleras pequeñas que ascienden y descienden á los sótanos y entresuelos para desahogo y almacenes de útiles pertenecientes á ambas enseñanzas.

Al extremo opuesto de todo este piso bajo, que se introduce en el terreno por el ascenso de S.n Geronimo a una pieza cuadrada, otra circular con Galería formada de Pilastrones, con varios otros sótanos que sirven de fundamentos á la entrada principal y Vestibulo superior, y cuatro grandes salas y dos pequeñas que comunican á cada dos de aquellas y dos escaleras de pies que asciende á el Vestibulo alto, ocupan toda aquella parte baja destinada para oficinas correspondientes a la Historia Natural.

Descrito todo el Plano bajo del edificio, pasaremos a el alto y principal destinado para la Galería ó Museo de todas las producciones Naturales, dando principio por su principal fachada y entrada a la subida de S.n Geronimo situada al norte, ascendiendo por peldaños á un Portico rectangular cubierto de un cañon de bóveda, sostenido de dos columnas de orden Jónico de pies de diametro, el intercolumnio del medio de diametros, y los de los lados / de con pilastras a los angulos contra los machones, q.e uniéndose a los cuerpos laterales mas avanzados, con ventanas en sus medios por un lado dejan lugar á la escalera y completan el ancho de aquella fachada, que solo aparece de un cuerpo con un zocalo que nivela el crecido descenso, en el cual dos ventanas bajas dan luzes a el sótano, coronándose esta con la cornisa continuada de todo el edificio por un lado y otro, y en el medio sobre el orden, lo correspondiente á este, sobre la cual elevándose un zocalon con tres gradas, ofrece lugar para el asiento de una estatua simbolica de la Naturaleza, sobre un carro tirado de Buitres.

Del Portico, por un grande Arco y berraja de hierro en el medio, se pasa á un Vestibulo-circular con Nave alrededor, que limitan ocho columnas de orden Jónico iguales á las exteriores, las que sostienen el comisamento de la Nave, y una cupula ó bóveda esférica adornada de casetones cuadrados, con una Linterna ábierta en el medio de pies de diametro. De este Vestibulo principal pasamos por las dos puertas laterales á dos grandes salones de pies de ancho, y de largo, con cinco ventanas / en sus fachadas y una en cada testero y entre estas los nichos que las corresponden en la pared del frente, intermedios de otros en los machones para colocacion de estantes, elevándose a la altura de pies la bóveda de cañon esquinado que los cubre. Por las cuatro puertas interiores se dá comunicacion á las escaleras de descenso á el piso bajo y de ascenso á los entresuelos altos, como también á comunicarse con la Portería y Guardia, colocadas a los dos lados del mismo Portico, en donde por unas pequeñas escaleras de caracol se comunican a sus particulares entresuelos, vertederos y tambien con el piso alto. Por la Puerta principal que se presenta al frente del Vestibulo, se pasa á la primera pieza iluminada por alto y cubierta de una bóveda á vela ó platillo, que sirve de segundo Vestibulo a la Galería y estancia de las gentes de su servidumbre; despues de ésta entrando por un grande arco de pies de ancho y de alto, dá principio la Galería con la anchura de pies, prolongándose por pies, cubierta de dos trozos de cañon de bóveda semicircular elevada sobre los arranques a la altura de las ventanas apaisadas y Lunetos semicirculares, y una bóveda a bela que los une en el centro, / con ventanas en sus dos frentes que ofrecen luzes altas por toda su longitud;

en el centro por un lado se ofrece una ventana con balcón y dos laterales acia el Prado y entrada principal bajo del Pórtico grande, y otras iguales de la otra parte acia el Salon de conferencias; en el resto de la prolongacion de sus paredes, hay distribuidas cinco ventanas con balcones en cada lado acia el Oriente, y tres puertas de estotra parte acia la Galeria alta de poniente y fachada principal, intermedios unas y otras de Nichos que facilitan la colocacion de los Estantes. Remata la Galeria con tres puertas en su testero; la mayor de estas introduce á un Gavinete ó pieza circular con cuatro grandes Nichos ó arcos, que sostienen la bóveda a bela en su cubierto, y ofrecen tres grandes ventanas altas que la iluminan, ademas de las tres bajas a su frente que toman luz del patio. Desde este Gavinete se pasa por dos puertas a cada lado, á las Galerías que circundan el Patio, y se comunican con la Galeria grande por las puertas laterales de su testero, y cambian con las escaleras principales que descienden al piso bajo, y con la particularidad que asciende á todos los /pisos, se pasa asimismo a los dos grandes Salones, iguales de un lado y otro, con cinco ventanas y balcones en cada uno de sus lienzos de fachada con Nichos correspondientes en los opuestos, y otros intermedios entre estos y las ventanas, para facilitar la colocación de estatuas sobre la imposta, á la altura de pies y los cañones de boveda que los cubre.

En el centro y sobre el zaguan bajo, con vistas al medio dia y Jardín Botánico, por las tres ventanas de los intermedios, resulta la última pieza cubierta de boveda á esquilfe, destinada á Librería pública; tiene su entrada principal por las Galerías pequeñas próxima a las escaleras que median entre los salones. A la parte de poniente de la gran Galeria y fachada principal, corre por todo el largo de ella intermedian-do el gran Portico que separa las Galerías altas de pies de ancho y de largo, con columnas de orden Jónico y pilastras á sus espaldas que sostienen los cañones de su boveda á la altura de pies, comunicandose con la grande por tres puertas, una en el medio y dos a los extremos, intermedias de Nichos correspondientes con los intercolumnios, y por sus testeros con las Galerías.

Esta es la mas sencilla descripcion de la disposicion / interior del piso alto; y volviendo á el aspecto exterior que ofrece todo el Edificio diré, que para interponer la fastidiosa monotonia que cansa la vista á continuado uniforme cubierto, con el feo arbitrio de comunicar luzes por Boardillas a las habitaciones altas, sobre la cornisa de los cuerpos de los extremos del Edificio, se elevan unos sotabancos de la altura de la misma Cornisa con ventanas apaisadas a plomo de las de abajo, y rematan con un suave tendido a dos vertientes, elevandose entre unas y otros los cubiertos de las piezas interiores del centro del Edificio, con variedad en sus formas. = He dicho. ■

MADRID, ATLAS HISTÓRICO DE LA CIUDAD

Fundación Caja de Madrid

Lunwerg Editores.

“...inútilmente intentaré describirte a Zaira, la ciudad de los altos bastiones; podría decirte de qué tipo son los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren sus tejados....sería como decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado. La ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas...”

LAS CIUDADES INVISIBLES. LAS CIUDADES Y LA MEMORIA

Italo Calvino

La presente obra nos adentra en la comprensión de la ciudad de Madrid, no sólo en los rasgos perceptibles a primera vista, sino en aquellos que permanecen ocultos a los ojos de un observador no avezado.

Aborda el acercamiento, considerando que la realidad urbana es una resultante histórica, una resultante del proceso histórico de su formación, y así, conduce al lector a través de un voluminoso conjunto de notas geográficas, históricas, arquitectónicas y urbanísticas; de unas referencias a escenas costumbristas, herencias culturales, fiestas, acontecimientos y celebraciones, que configuran las reglas a las que responde la manera de surgir, cobrar forma y prosperar de la ciudad de Madrid.

Se estructura el análisis en tres secuencias interrelacionadas cronológica y conceptualmente que ayudan a caracterizar el devenir histórico de la ciudad: Madrid como espacio urbano, Madrid como espacio social y Madrid como escenario. En ellas trata respectivamente aspectos relacionados con el crecimiento y la morfología urbana, la población, la sociedad y su abastecimiento, las distintas manifestaciones culturales, la presencia en todo el territorio de la Iglesia.

La visión de la ciudad será más rica cuanto mayor sea el conocimiento de los distintos avatares que la han ido configurando a lo largo del tiempo; y más completa, en la medida en que se incluyan para dicho análisis vivencias personales, costumbres y resonancias emotivas. Para estudiar el espacio urbano, se reúnen en el atlas un conjunto de mapas, planos e imágenes, que ayudan a identificar la ciudad a través de los siglos: desde paisajes urbanos, grabados y pinturas de edificios, visiones generales y de detalle, proyectos urbanísticos...a través de ellas se pueden conocer las dimensiones actuales de la ciudad de Madrid. Existen reminiscencias en ella de la ciudad que varias veces decayó y que volvió a florecer, de la que a tiempos de indigencia sucedieron períodos de gran esplendor, que favorecían la construcción de edificios de nueva planta y la llegada de nuevas gentes procedentes de otras tierras. La ciudad, a medida que crecía, aumentando su perímetro y afianzándose en el territorio circun-

dante, se iba alejando más del núcleo originario.

La obra enmarca cronológicamente el estudio de la villa desde la primitiva fortaleza árabe y el pequeño caserío circundante, que datan del s. IX, hasta el momento en que ésta inicia su crecimiento contemporáneo en la primera mitad del s. XIX.

Destaca la parte del estudio centrada en el análisis de los ejes y plazas más características de la ciudad, así como la que trata de la configuración espacial del centro y la periferia y las distintas valoraciones del terreno en relación con la mayor o menor proximidad al núcleo central. Se analizan así mismo las distintas circunscripciones civiles y eclesiásticas en que se divide el territorio para un mejor control por parte de las autoridades.

Para el estudio del espacio social, se indaga en los datos demográficos, reflejados en las tasas de natalidad, mortalidad, nupcialidad... que dan una idea de los aspectos más cotidianos de la población y de sus formas de vida. Había una elevada tasa de mortalidad, mientras que en los territorios vecinos existía un excedente de nacidos; ésta será una de las razones por la que la población de Madrid se nutrirá de un flujo constante de inmigrantes, generalmente varones adultos y célibes que se asentarán en la villa y ayudarán a compensar su saldo vegetativo negativo.

Como escenario y lugar de representación se destaca la importancia de un hecho decisivo en la historia de la ciudad: el asentamiento de la Corte, que la convertirá en polo de atracción de nobles, clérigos, artistas de diversa índole y gente común. Como consecuencia, se irán mejorando los sistemas de abastecimiento de vituallas, de agua, los transportes públicos y el alcantarillado, entre otros aspectos.

Al existir unas estructuras económicas estancadas, que no garantizaban el sustento de todos los que llegaban, se favorecerían las desigualdades y se fomentaba la aparición de delitos, entre los que se inventariaban desde los simples robos y hurtos a los delitos con violencia y muerte. Como el sistema Penal era muy estricto, no existían garantías para el condenado y en función del delito cometido, las autoridades imponían las penas; la máxima era

la de muerte.

Se trataba de disuadir a los delincuentes mediante penas salvajes y espectaculares. Para ello se escogían como escenario las plazas, principalmente la Plaza Mayor y más tarde la de la Cebada, que se convertirían en los lugares idóneos para mostrar la escenografía del poder.

El concepto de delito era una noción asociada al pecado, concepto de moral cambiante y detenido por los que estaban en el poder y que, una vez más, servía como elemento de control por parte de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Madrid acaba convirtiéndose en una ciudad que vive por y para la monarquía y las elites que la sustentan: Nobleza e Iglesia. Ésta última tiene un importante peso específico en la ciudad y será reflejo de ello la fundación de numerosas iglesias y conventos, que se esparcen por todo su término.

Se tratan así mismo otras consecuencias de la instalación de la Corte en la villa, como son la transformación de ésta en centro medular de la literatura española, ya que se convierte en lugar de obligada visita para la mayor parte de los escritores, y la creación de las primeras Academias e Instituciones Científicas creadas por el Rey, el máximo promotor de las artes y las ciencias.

En definitiva, esta obra está destinada a lectores que desean adentrarse en el conocimiento de las reglas y el orden invisible que rigen el surgir y el conformarse de la ciudad de Madrid, desde sus orígenes como un primitivo asentamiento urbano. Responde a una intención totalizadora y de síntesis y por ello se utilizan como elementos de análisis las informaciones cartográficas, históricas y descriptivas, claramente interrelacionadas.

Es destacable el criterio homogeneizador que subyace en el empleo de una cartografía actual y rigurosa como soporte para analizar las sucesivas evoluciones de la morfología urbana, que contribuye a unificar el grueso de la obra frente a la dispersión de criterio que supondría el manejar cartografías antiguas con distintas escalas, distintos tipos de proyecciones, distintas representaciones y resoluciones en función del fin con el que fueron encargadas.

Como aparece en las notas introductorias del Atlas, en él se produce una simbiosis entre el pasado, el presente—reflejado en los nuevos enfoques y la utilización de nuevas tecnologías— y el futuro, como una puerta abierta a nuevos proyectos de investigación. Algunos temas son tratados esquemáticamente en aras de una visión generalizadora, dejando en manos del lector la profundización en ellos para lograr una más completa comprensión del amplio y variado repertorio que constituye la compleja realidad de la ciudad de Madrid. ■

Candelaria Alarcón Reyero