

El Prado como obsesión

Miguel Ángel Baldellou

Cuando Floridablanca encargó a Juan de Villanueva el proyecto de un edificio para limitar el Paseo del Prado por su lado oriental, prácticamente sobre la huella de una construcción no terminada, quizás de Sabatini, no le impuso un programa con condiciones demasiado definidas. Le pasó, de hecho, en ese instante al arquitecto la responsabilidad de fijar las necesidades y de caracterizarlas además con una forma convincente. Desde entonces, un conflicto latente entre un continente perfectamente definido en términos formales y un contenido ambiguo, capaz sin embargo de asumir significados, ha lastrado el proceso por rematar una arquitectura que, desde su origen, ha querido ser "finita".

Las dos fachadas con que se cerraban los extremos de su eje Norte-Sur, paralelo al del Paseo del Prado, acotaban su máxima longitud e impedían toda posible extensión en ese sentido. La intención de rematar los extremos y limitar el eje principal se concretó en la disposición de las fachadas Norte y Sur incluidas además en dos pabellones que estabilizaban volumétricamente el largo desarrollo del cuerpo de galería que, indefinido en su longitud, parecía no tener otra función compositiva que la de unir esos pabellones y soportar en su centro un elemento principal, desde un punto de vista formal, que articulase su longitud, diese frente al Prado y marcase un eje transversal que equilibrase el conjunto.

Sobre esa idea de base, las condiciones de contorno plantearon una serie de dificultades que convirtieron la realización del proyecto en una larga carrera de obstáculos, salvados mediante inteligentes soluciones que, sin embargo, plantearon para el futuro, dada la extraordinariamente lenta evolución de los trabajos de construcción, una serie de dudas de difícil solución para los seguidores de la obra, inacabada a la muerte de Villanueva.

A modo de "cabos sueltos" de una idea fuerte no rematada en su diseño concreto, el conjunto de problemas planteados se constituyó en una obsesión para los arquitectos que se han ocupado del problema.

La topografía del lugar, con un fuerte desnivel entre los extremos Norte-Sur y Este-Oeste, "obligó" a Villanueva a resolver el conflicto en el sentido longitudinal disponiendo el edificio en dos niveles prácticamente independientes entre sí, con accesos diferenciados: el del Norte, por la planta superior (la fachada de ese lado sólo tenía una planta); y el del Sur, por el nivel inferior de un cuerpo de dos pisos. La diferencia de nivel Norte-Sur era absorbida por la larguísima fachada occidental del edificio de forma imperceptible, porque mostraba dos plantas en toda su longitud y el cuerpo central en la galería "rompía" la continuidad de la pendiente del suelo. De Este a Oeste, la pendiente era obviada prácticamente al encajar el edificio en su parte oriental o trasera en el desmonte producido en la topografía. Las dificultades por dar sentido al remate del eje transversal del edificio, las dudas entre la cabecera plana inicial, sugerida por la construcción preexistente, o la absidal "definitiva" tenían en parte su origen en la diferencia de cotas de la fachada a los Jerónimos.

En cualquier caso, el carácter residual de esta cara facilitaría en adelante adiciones sucesivas al cuerpo de la galería longitudinal, aparentemente inocuas, pero de ningún modo secundarias.

La diferencia de cotas que el pabellón Norte estableció entre su fachada, la de Goya, y sus frentes Este y Oeste planteó uno de los problemas básicos del edificio. Resuelto por Villanueva el acceso desde el Paseo del Prado a esa fachada con una rampa, cuyo límite sur dejaba un espacio cóncavo hacia ese lado en el nivel de la planta inferior, la imagen de esa propuesta resultó insatisfactoria poco tiempo después. Sólo en el "proyecto de la Academia" (ver nuestro Desplegable) resultaba formalmente coherente la rampa curva. En cualquier caso quedaba servido un dilema que aceptaba distintas conclusiones.

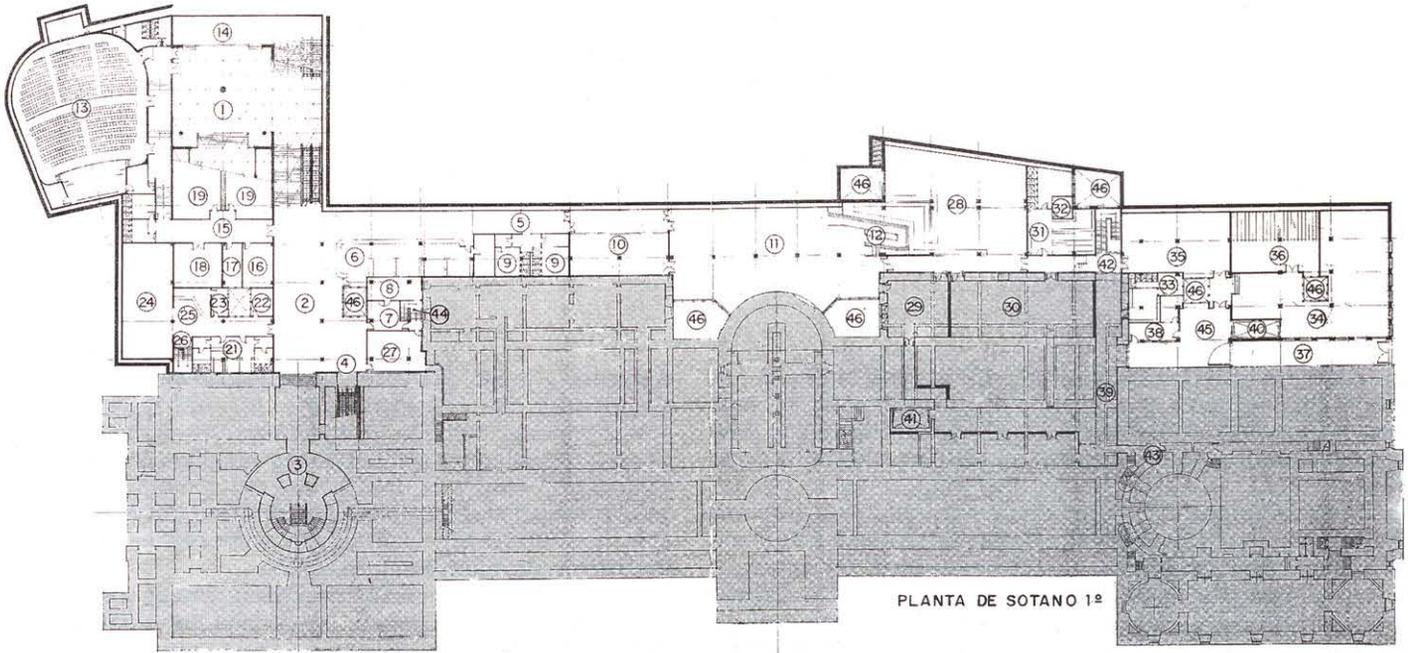
Otro conflicto importante resultaba de la difícil comunicación entre las dos plantas del edificio. El cuerpo central pudo desempeñar esa función, como también se podía situar en los pabellones extremos. Sin embargo el proyecto realizado por Villanueva no estaba planteado como una sola pieza en dos plantas ni preveía con claridad dónde situar esa articulación. Distintas interpretaciones respecto al uso previsto del cuerpo central condujeron las actuaciones posteriores.

Si, considerado tan sólo como estructura arquitectónica, el edificio presentaba notables dificultades para su terminación correcta, con la consideración de su adecuación a la función asignada como Museo, la cuestión era más conflictiva todavía.

Porque ahí radican muchos de sus problemas posteriores. Desde que se adoptó la decisión de utilizarlo como contenedor de un contenido artístico impresionante, el edificio pasó a ser secundario respecto a las colecciones del Museo. Minimizado su valor arquitectónico frente a su función, resultó paulatinamente insuficiente en superficie, inadecuado en términos de uso, inadaptable a la creciente masificación de sus visitas, y menor en términos cuantitativos respecto a las referencias con las que se le comparaba.

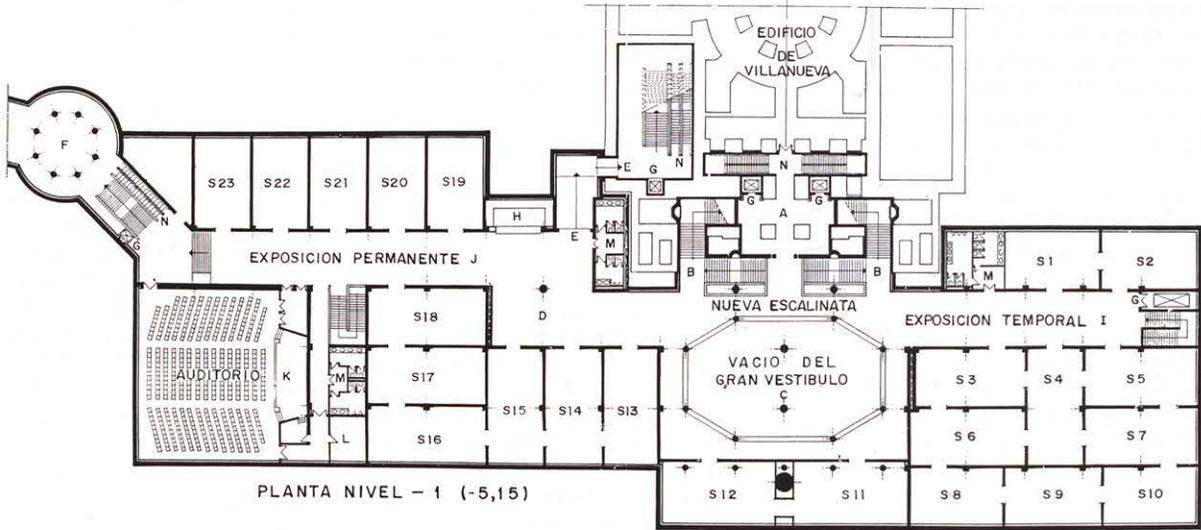
El edificio no satisfacía las expectativas de la exhibición de la colección y sufrió en consecuencia una larga serie de intervenciones de adaptación y crecimiento. Los problemas no resueltos de la colección, y con frecuencia no explicitados claramente, se trasladaron al edificio y en consecuencia a los arquitectos. La solución de los conflictos formales dejados por Villanueva en su obra inacabada se convirtió en una obsesión para sus sucesores. La obsesión del Prado persiguió desde entonces a los arquitectos encargados de la adaptación del Museo a sus nuevas, variables y crecientes necesidades; y desde hace muy poco afectó a todos los participantes de los sucesivos concursos convocados. La generalización e internacionalización de los "problemas" del edificio han puesto en evidencia las dificultades planteadas por los cabos sueltos dejados por Villanueva.

Muchos de los arquitectos que han abordado la solución de esos enigmas lo han intentado con la pretensión de conocer la "verdadera" intención del autor del edificio. Recientemente (Arquit. nº 307) he planteado la dificultad de desentrañar esas



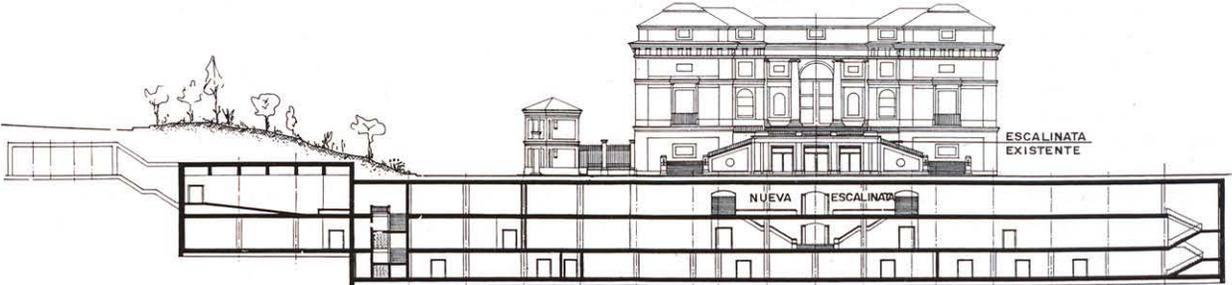
PLANTA DE SOTANO 1º

Propuesta de Rodríguez Orgaz. 1975



PLANTA NIVEL - 1 (-5,15)

Propuesta de Rodríguez Orgaz. 1993



intenciones a partir de documentos. En el caso del Prado, la complicación aumenta con la ausencia de los mismos. En esta línea, la propuesta de Rafael de la Hoz (ver su informe a la Real Academia en este mismo número) se sitúa en el extremo de la interpretación. Lo sugestivo del proyecto, el único que se conserva fechado y firmado por Villanueva (ver nuestro Desplegable), justifica la exaltada propuesta de De la Hoz y nos hace añorar las posibilidades del edificio fundadas en su origen.

Las propuestas anteriores al último concurso han venido condicionadas por el "respeto a las verdaderas intenciones" de Villanueva, hasta el punto de convertir a los arquitectos encargados de su continuación en servidores de una idea desconocida.

La primera intervención post-vilanovina es realizada por Antonio López Aguado entre 1794 y 1826 para adaptar el edificio a Museo y alojar la colección real de pinturas. A continuación, la interpretación de Pascual Colomer en 1853 de la rotonda central, inacabada hasta entonces, como sala de doble altura con galería para exponer obras en las dos plantas, inaugura la serie de interpretaciones de los cabos sueltos, siempre, y quizás por la proximidad histórica, con un cierto "desprejuicio" característico de esa fase del XIX. Se completa con las de Jareño en 1890, que por una parte cierra el hueco de la rotonda realizado por Colomer con un forjado soportado por pilares metálicos marcando el eje transversal del edificio, formando la "Sala de Velázquez" en el piso alto. Finalmente, la intervención de García de Paredes sobre este espacio en 1981 recuperó la idea de Villanueva, que rotuló en su plano como "Salón de Juntas", dotó al edificio de un magnífico Salón de Actos y Sala de Conciertos, ahora en funcionamiento.

También Jareño había intervenido en 1882 sobre el conflicto del encuentro entre las caras Norte y Oeste del pabellón Norte del edificio con la formación de una escalinata, que fue posteriormente modificada en 1943 con la que actualmente remata la fachada de Goya realizada por Pedro Muguruza y permite hoy el acceso al edificio por sus dos niveles.

Hata este punto, las intervenciones, aunque fundamentales, no se plantean la ampliación del edificio sino "sólo" su reforma. Sin embargo, ya en 1914, el Museo sufre su primera ampliación debida, afortunadamente, a Fernando Arbós, que conserva la fachada posterior del cuerpo central de Villanueva, aunque sea a costa de convertirla en fachada a patio, y aumenta y modifica el volumen inicial del edificio. Una vez abierta la veda a las ampliaciones, continúan con las de Chueca y Lorente de 1956 con unas nuevas crujías añadidas a las de Arbós por su lado Este, y las de 1964-67 de Jose María Muguruza, que colmatan lamentablemente los patios dejados por Arbós.

La intervención de Lafuente para climatizar el edificio debe considerarse secundaria en el contexto elegido.

Si hasta entonces las ampliaciones surgen de un modo casi improvisado, a impulsos de los responsables del Museo, investidos de una autoridad cuyo límite es la disponibilidad de presupuesto, y las propuestas de arquitectos próximos al

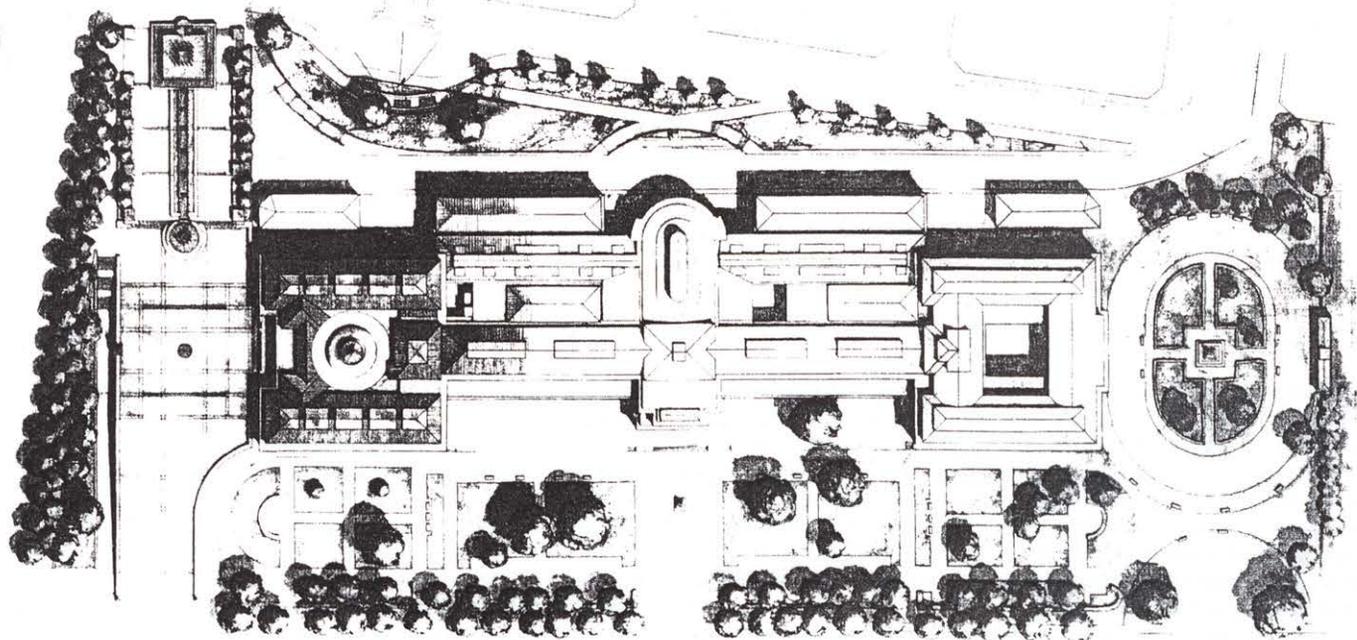
problema, y a ello obedecen fundamentalmente las sucesivas propuestas de Chueca, tanto la realizada como la posteriormente frustrada, la tendencia se rompe cuando se plantea una intervención global que pretende "modernizar" el edificio de Villanueva. Desde ese momento se entiende la antigua fábrica como vieja y se ve afectada por el error básico que, a mi entender, vicia desde entonces el proceso. La confusión entre continente y contenido.

La muerte de Carrero Blanco impidió que se aprobase una nueva propuesta de Chueca, apadrinada por el ministro Julio Rodríguez. La misma mañana del magnicidio estaba fijada la entrevista definitiva con el arquitecto.

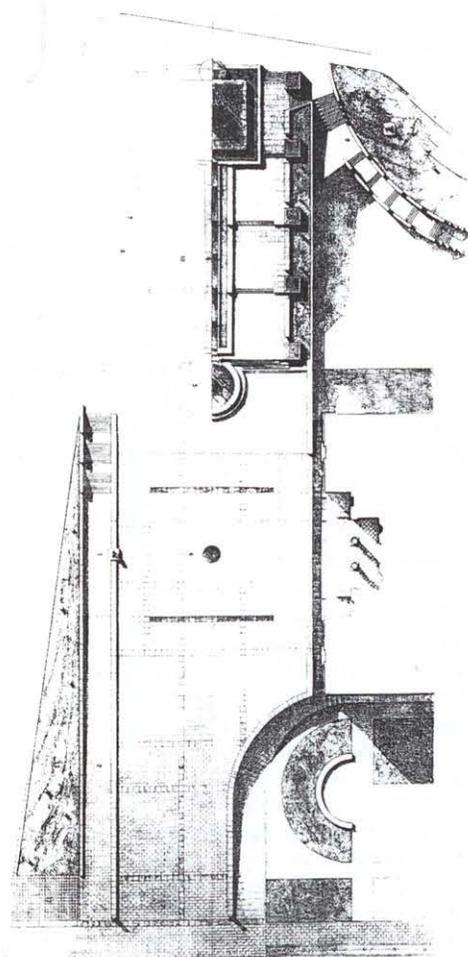
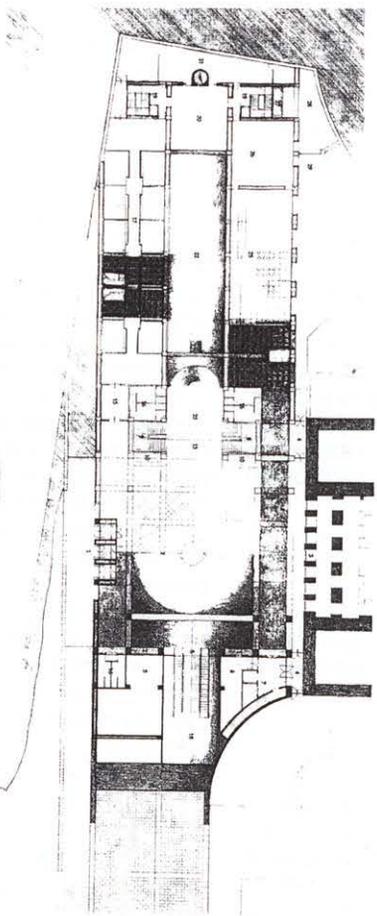
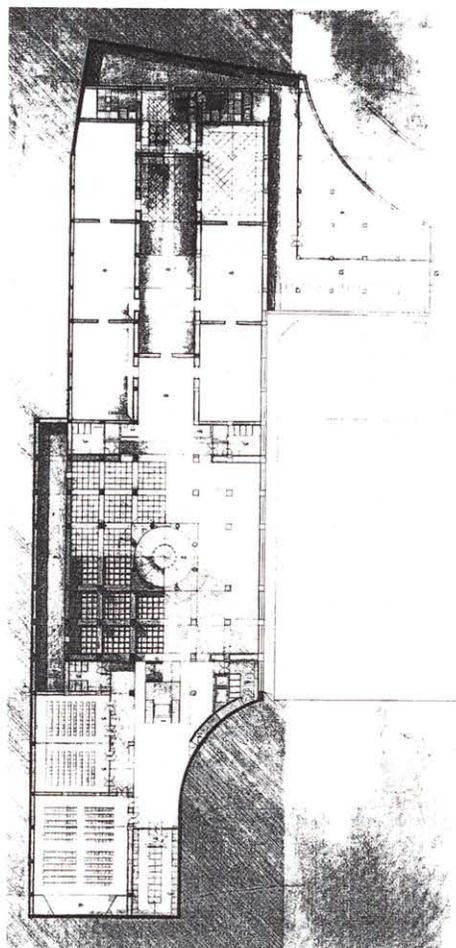
Desde la prensa, el arquitecto Rodríguez Orgaz, a su vuelta del exilio, planteó en 1975 la necesidad de modernizar el Prado. Puso sus ideas en limpio a solicitud del Ministerio correspondiente; pero su proyecto no recibió finalmente el encargo oficial. No obstante, el arquitecto, obsesionado por el tema, continuó trabajando en el proyecto hasta 1993, adaptándolo a las nuevas circunstancias. La fundación Cánovas publicó su trabajo en 1995 en un libro, titulado significativamente "El gran Prado".

La intervención que propuso en 1993 Rodríguez Partearroyo respondía a un encargo del Ministerio de Cultura. En esta ocasión, no sólo se intentaban resolver subterráneamente las necesidades del Museo, como ya se contemplaba en el proyecto de Rodríguez Orgaz, sino que se pretendía "volver a su imagen inicial". La propuesta de Partearroyo, además del respeto histórico, apostaba por una intervención en lenguaje moderno y de carácter global. Tuvo la virtud de provocar la atención sobre los problemas del edificio y de concitar un debate que, aunque parcial y sesgado, se ha mantenido desde entonces y ha servido de base a los concursos sucesivos. El primero, convocado de forma restringida, pretendió resolver el urgente problema de las cubiertas del edificio, ahora se está realizando según proyecto de Hernández Gil y Olalquiaga. El segundo, el concurso internacional recién celebrado.

Respecto a este último, algunos de los cabos sueltos adquieren protagonismo especial. Una de las cuestiones conflictivas planteadas por el edificio de Villanueva en cuanto Museo es la relativa a los accesos. A todas luces excesivos, no resultan además coherentes con la función actual, que requeriría una entrada principal lo suficientemente espaciosa como para acoger, informar y orientar a la masa de visitantes del Museo. La especial disposición del edificio permitiría resolver el problema en los extremos Norte y/o Sur, o en el frente principal. En cualquier caso se requerirían espacios anexos, que por su importancia en superficie y volumen aconsejan prácticamente siempre el uso del subsuelo, con construcciones fundamentalmente subterráneas. Así se plantearon la solución de este problema Rodríguez Orgaz y Partearroyo. Así lo han propuesto muchos participantes del concurso reciente. Puestos a situar esta hipotética entrada principal, la elección mayoritaria ha conducido a proponerla bajo la actual plaza de Goya, como



Propuesta de Rodríguez Parfearroyo 1993



ya hicieron los arquitectos citados arriba. La escalera Norte de Muguruza reforzó hace tiempo esta opción. Las bases del actual concurso también inducían a ello. Sin embargo, tanto la estructura del edificio como la del espacio exterior, limitado por la puerta de Murillo, también vilanovina, podían aconsejar situar este gran vestíbulo de acogida bajo la plaza sur del Museo. El proyecto de Chueca así lo plantea, incorporando además como elemento exento una pieza propuesta por Goya, cuya idoneidad formal parece justificada.

La opción de la entrada central presenta problemas de diseño de difícil solución a finales de este siglo. Por ello, el intento de recuperación por parte de De la Hoz del cuerpo que propuso Villanueva en el "proyecto de la Academia", plantea una arriesgada operación lingüística. Sin embargo, podría aliviarse por esa vía el conflicto que supone para la fachada occidental del Prado el cambio de uso que ha sufrido el Paseo, convertido hoy en una vía rápida de circulación, ruido y contaminación, bien distinto al apacible espacio al que se enfrentó Villanueva.

Además del fundamental problema del gran vestíbulo, si aceptamos la "necesidad de modernizar" el edificio entendida como Museo de multitudes, el de la articulación y comunicación entre sus espacios ocupa también un lugar importante. Parece que, al igual que con los accesos, las posibilidades se concretan en sus extremos y/o en su elemento central. Pero en ningún caso las soluciones resultan funcionalmente coherentes con el aumento de crujías sufrido por el edificio desde Arbós a Muguruza. La posibilidad de utilizar la pieza absidal como caja de una gran escalera de comunicación entre plantas, al parecer imprescindible en un gran Museo que se precie de tal, abordada por muchos arquitectos, no resuelve el problema funcional y perjudica, eliminándola, una de las más dignas intervenciones realizadas en el edificio: el actual auditorio de García de Paredes. Pero además añade un nuevo conflicto. Desde el punto de vista del edificio vilanovino, la escalera en tan gran caja (conceptualmente barroca y espectacular) resultaría contradictoria con la sobriedad e incluso pequeña dimensión de las piezas formalmente principales. Habría que añadir el problema de diseño que supondría la materialización de un elemento que adquiriría un protagonismo, por su posición y tamaño, inadecuado y contradictorio.

El Concurso reciente ha abierto las puertas a muchos arquitectos ajenos a esa obsesión. Y sin embargo, la mayoría se ha visto afectada por el síndrome del mito (como casi siempre, el mito se refuerza en la distancia intelectual, en el desconocimiento de su potencia).

¿Podríamos hablar de un antes y un después del último Concurso al referirnos al edificio de Villanueva?

Parece evidente que se ha producido una cierta desacralización del edificio. Al someterle a la opinión, en muchos casos "desaprensiva", de todos los arquitectos, tanto de los que concursaron como de los que no lo hicimos pero hemos estado atentos al acontecimiento, el edificio se ha "vulgarizado" en un primer momento, pero el propio concurso y su resultado han

reforzado el nivel de su autor y han devuelto, aumentado, el valor de su obra.

Parecería lógico que, desde ahora, a partir de ahora, los responsables del Museo, adoptaran ciertas precauciones.

Parece que la noción de patrimonio cultural afectase tan sólo a las obras pictóricas o a las esculturas. El edificio de Villanueva, como objeto arquitectónico, puede ser alterado, transformado, aumentado, manipulado como si su valor fuese únicamente subsidiario de su función. A nadie se le ocurriría hoy proponer el mismo tipo de operaciones con una excepcional pintura de Velázquez, de Goya o de El Bosco.

Si las colecciones que hoy alberga el Museo del Prado tienen problemas, que se concreten y se resuelvan.

Si el edificio de Villanueva no resulta adecuado como Museo, que se vea en qué y cómo resolverlo. Puede ser que el número de obras expuestas sea excesivo. Puede que sus almacenes estén saturados de obra menor. Puede que los visitantes sean demasiados y su modo de visitar no pueda realizarse en ese marco. Ninguno de esos conflictos posibles suponen necesariamente culpabilizar al edificio, castigarle y castigarnos a su alteración. Tampoco los arquitectos de buena fe y capaces que han concurrido a la convocatoria del Concurso, una posibilidad real, tienen por qué ser perseguidos por la obsesión del Prado, que no pueden resolver, según el fallo del jurado, de forma satisfactoria.

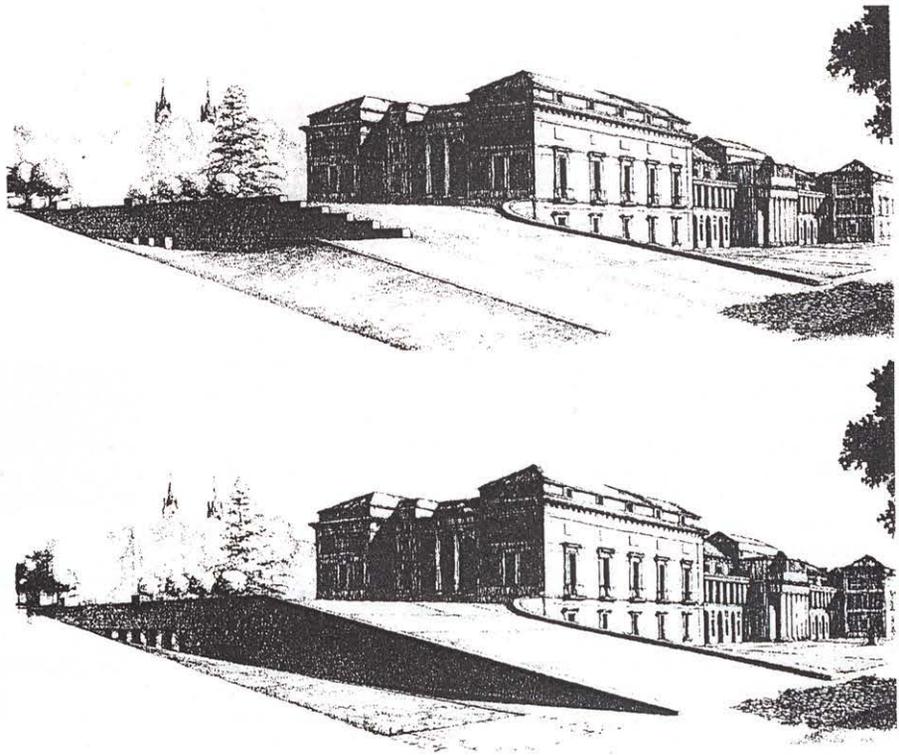
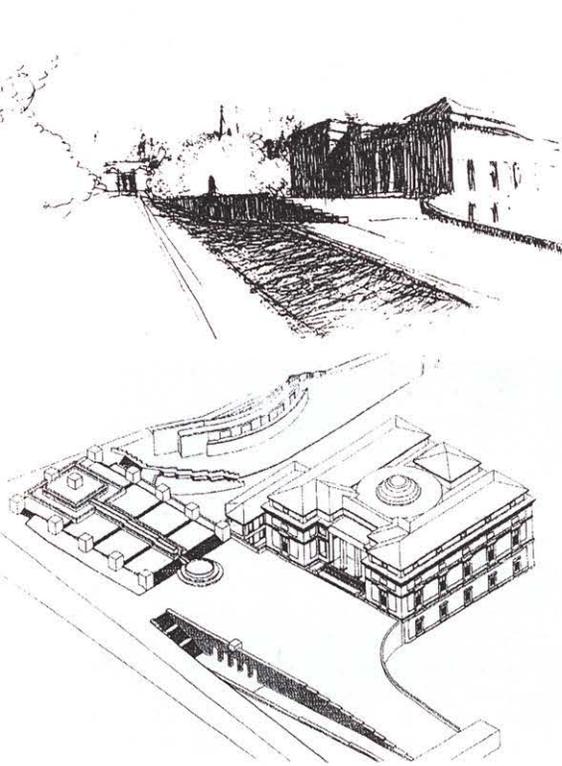
Por otra parte, El Museo del Prado (edificio y colecciones) es algo más que un museo. Su tratamiento adecuado debería pasar por una especie de gran pacto cultural de Estado, no sometido a los vaivenes de la política, a la frivolidades o simplemente a la "buena voluntad" de incompetentes; debería proponerse a largo plazo, no vinculado a períodos electorales ni a coyunturas oportunas ni a modas o modelos imitables.

La importancia del edificio ha obsesionado a los arquitectos que, aun aceptando planteamientos ajenos considerados como fuerza mayor, han intentado socorrer a la víctima con sus mejores armas: esfuerzo, imaginación, sensibilidad y conocimiento. Hasta ahora, de muy poco ha servido. Y seguirá siendo imposible, tras el Concurso, devolver la responsabilidad a los arquitectos, situados al final de un proceso cuyo error está al principio.

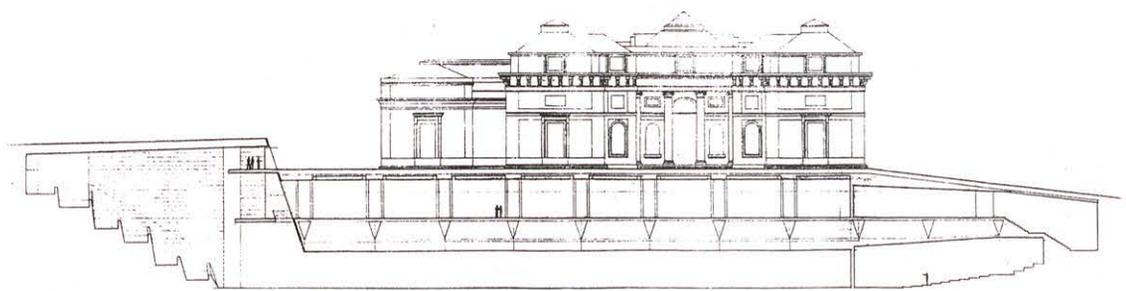
No hace mucho planteaba, en un artículo titulado "Proyectar un Museo" (Arquitectura nº 298 pp. 10-12), algunas cuestiones a las que ahora me parece pertinente aludir. Por definición, un Museo es un edificio que contiene algo digno de ser mostrado, algo ejemplar. El continente también habrá de serlo. Parece adecuado que el edificio deba estar a la altura de las colecciones y transmitir a los posibles visitantes el mensaje que se supone en su contenido.

En este sentido, aludía a la necesaria autoridad moral que debía acreditar un arquitecto para plantearse proyectar un museo.

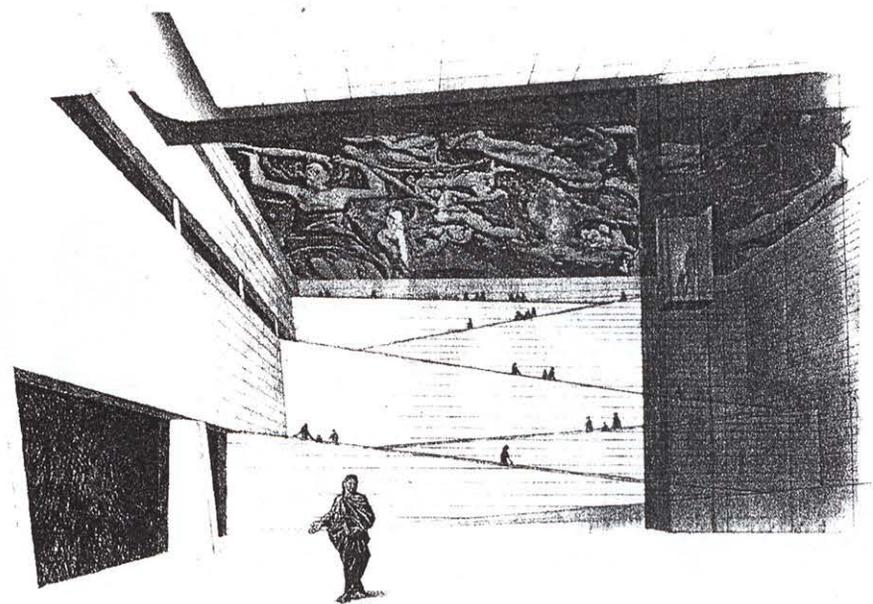
Cabe pensar que con el máximo respeto, y poniendo en el empeño sus mejores armas para convencer al jurado, una



Propuesta de Rodríguez Partearroyo 1993



Propuesta de Rodríguez Partearroyo 1996

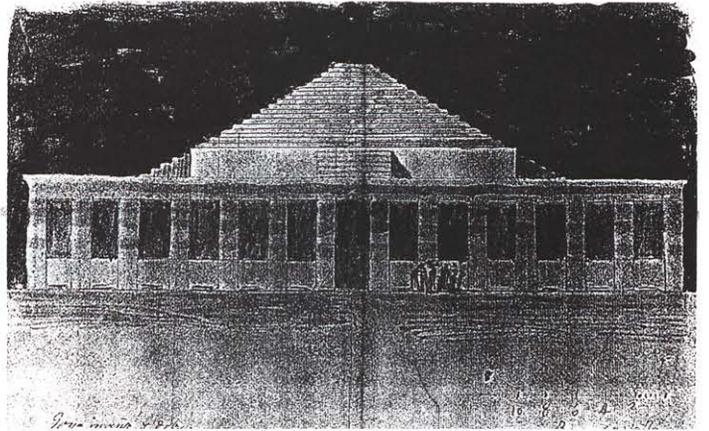


importante cantidad de arquitectos del mundo han intentado aportar soluciones a los problemas explicitados en las bases del concurso del Museo del Prado. Al parecer no lo han conseguido totalmente. Quizás dando solución a problemas particulares no se podía abordar el verdadero problema, oculto por las bases de un concurso que no debió plantearse, al menos en esos términos.

Quizás hubiese que volver a encontrar a Floridablanca y a Villanueva, y dejarles hacer, convencidos de su autoridad moral. Mientras esto no sea posible, mejor será esperar .

Entretanto, liberemos al edificio de su carga añadida y utilicémoslo de la mejor manera posible, incluso como Museo pluscuamperfecto de una colección pluscuamperfecta (por usar el adjetivo empleado por Pérez Sánchez con la exposición "Velázquez").

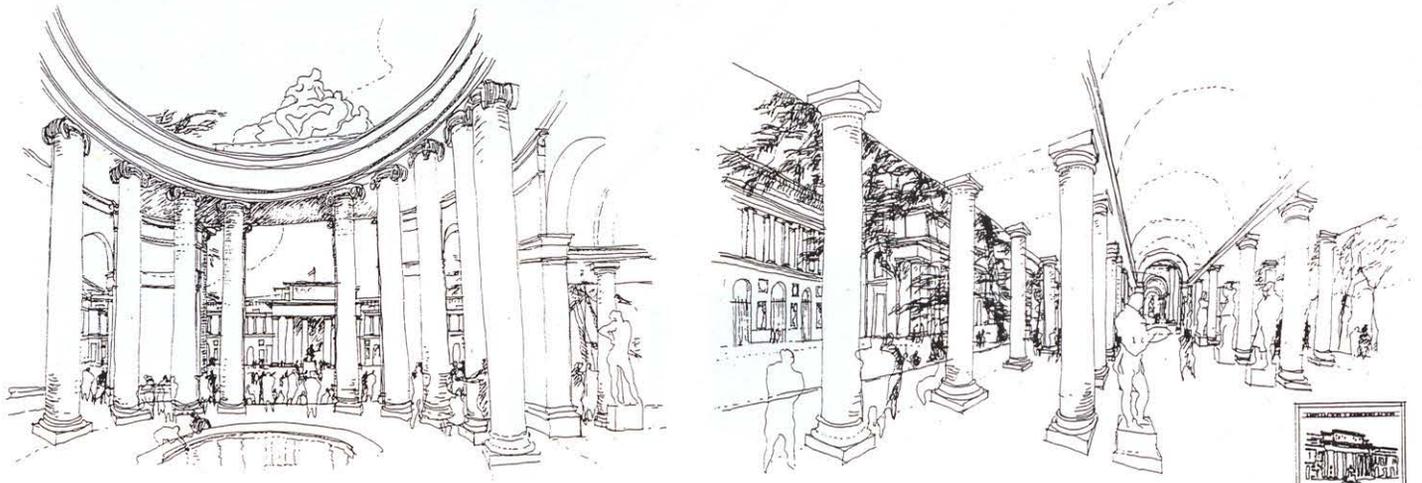
En este sentido, parece que, en último término, el Fallo del último Concurso pudo ser un acierto. ■

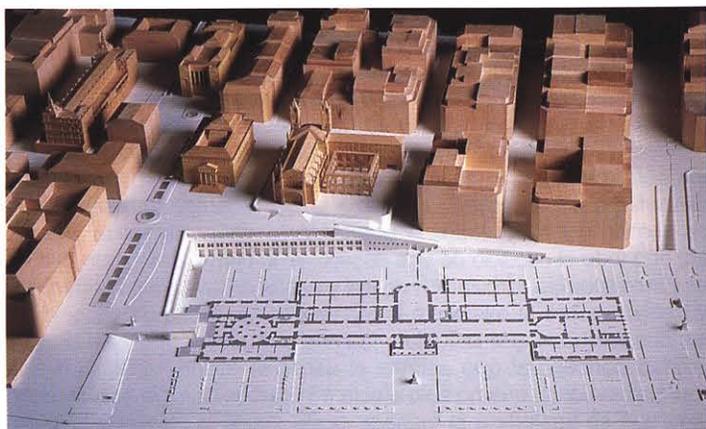


Catálogo de Goya en la propuesta de F. Chueca. 1996

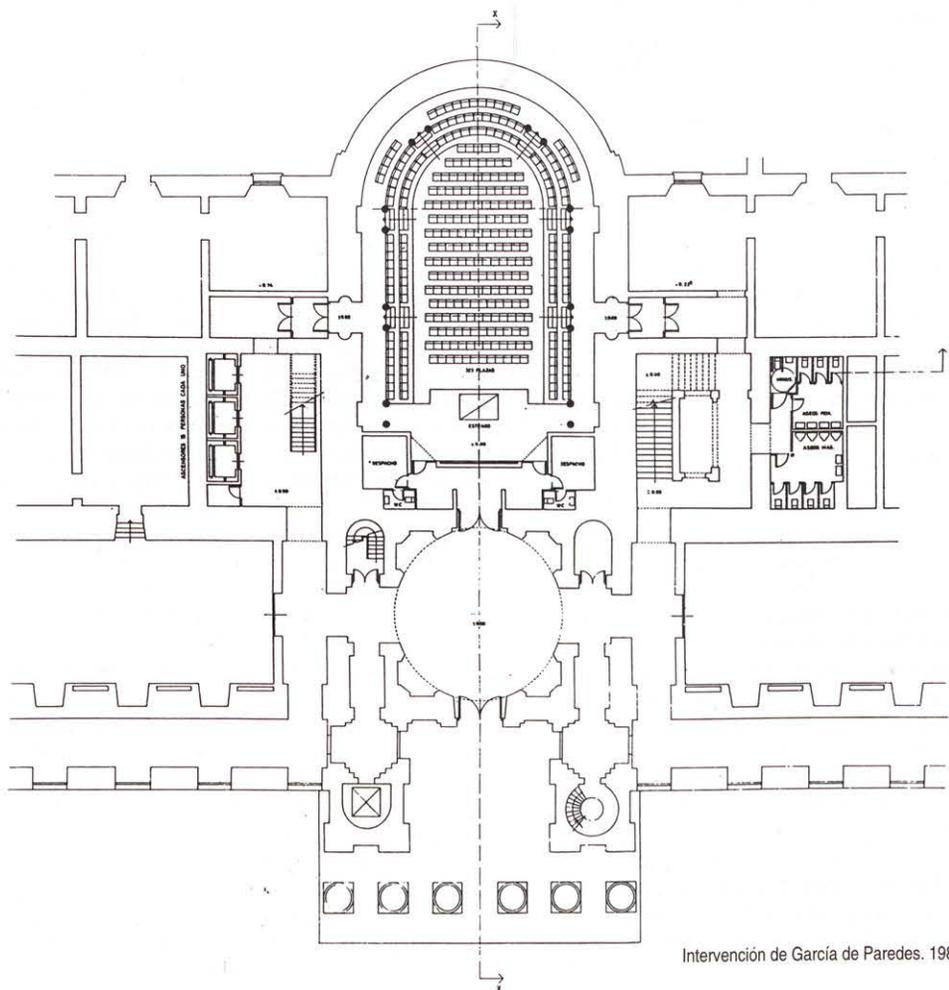


Propuesta de De La-Hoz. 1996





Propuesta de Hernández Gil y Olalquiaga. 1996



Intervención de García de Paredes. 1981