

El ala norte del Museo del Prado

Análisis proyectual y compositivo

CARLOS MONTES SERRANO

DR. ARQUITECTO

Sumario: el presente ensayo se ocupa de estudiar un dibujo proyectual del arquitecto Juan de Villanueva que el autor del trabajo atribuye a un esbozo o tanteo previo para el cuerpo o ala norte de entrada del actual Museo del Prado.

Este dibujo se conserva en la actualidad en la Escuela de Arquitectura de Pamplona, en su valiosa colección de dibujos de Juan de Villanueva, legada a esta institución por el profesor Francisco Iñiguez Almech.

Además de demostrar la atribución de este esbozo, el autor realiza un estudio del proceso proyectual de Villanueva, comparándolo con la solución que el arquitecto adopta para el Museo del Prado en sus dos propuestas presentadas al rey Carlos III y a Floridablanca para su elección. Es decir, se estudian algunos aspectos compositivos a partir del análisis del boceto, del proyecto desechado para el museo -actualmente en la Academia de San Fernando de Madrid-, y de la solución finalmente construida.

El estudio compositivo que aquí se ofrece presenta en estos días un especial interés, habida cuenta que varios arquitectos han manifestado, en relación con el concurso de ampliación del Museo del Prado, la conveniencia de modificar el *ala norte* del edificio, para recuperar la forma original ejecutada por Juan de Villanueva en el siglo XVIII.

La reciente decisión de ampliar nuestra pinacoteca, y convocar un concurso internacional de ideas para este proyecto, ha vuelto a otorgar un cierto protagonismo al edificio de Villanueva, ya que las distintas propuestas para su posible ampliación o reutilización exigen, a los arquitectos participantes y a los historiadores de la arquitectura, un atento análisis, tanto de la obra originaria, como de las transformaciones y alteraciones que ha sufrido el proyecto vilanovino durante los últimos dos siglos.

El edificio del Museo -originariamente pensado, durante el reinado de Carlos III, para albergar un Gabinete o Museo de Ciencias Naturales- fue magistralmente estudiado en su día por Fernando Chueca, el cual supo mostrar el sistema compositivo del edificio, junto a los mecanismos operativos de Juan de Villanueva¹. Más recientemente, Carlos Sambri- cio prestó atención al proyecto alternativo, que actualmente se conserva en la Academia de San Fernando, mostrando algunas ideas proyectuales de esta alternativa, hasta entonces no suficientemente analizadas².

Con todo, no es fácil hacerse una idea precisa del proceso de ideación del edificio, mediante un análisis que nos permitiese conocer la génesis proyectual, las sucesivas alternativas planteadas por el arquitecto, y la relación existente entre los dos proyectos conocidos de Villanueva.

La razón es bien conocida. Con la invasión francesa y ocupación del edificio como cuartel, esta obra arquitectónica sufrió una lamentable pérdida para los estudios histórico-artísticos. En algún local del

1. CHUECA GOITIA, F., *El Museo del Prado*, Madrid, 1952; texto también recogido en su libro *Vana Neoclásica*, Instituto de España, Madrid, 1983. Un análisis de las vicisitudes históricas del edificio se encuentra en ROMERO DE ARMAS, A., *Origen y fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1980.

2. SAMBRICIO, Carlos, *La arquitectura española de la ilustración*, C.S.C.A. de España, Madrid, 1986.

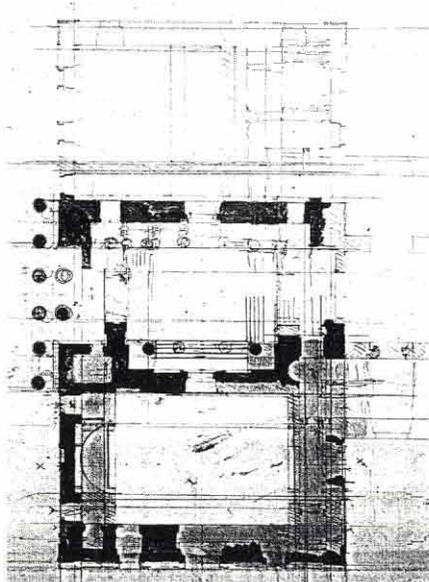


Fig. 1. JUAN DE VILLANUEVA. Boceto para el ala norte del Museo del Prado, 1785 (E.T.S. de Arquitectura de Pamplona).

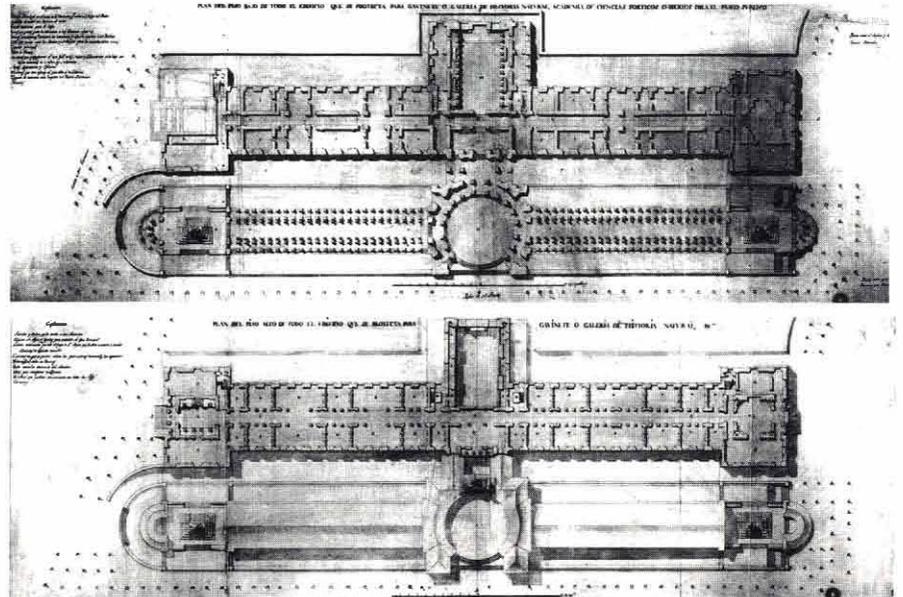


Fig. 2. Proyecto no ejecutado para el Museo del Prado, 1785. Planta baja y superior (Real Academia de BB. AA. de San Fernando).

edificio se debía conservar toda la documentación relativa a la obra: cartas de Villanueva, estados de cuentas, recibos, planos generales, estudios de detalles, modificaciones en obra, etc. Como indica Fernando Chueca, estos libros, legajos y papeles debieron servir como material combustible para las fogatas y braseros de las tropas acuarteladas en el noble edificio.

Las consecuencias de esta pérdida son fáciles de imaginar. Su desaparición nos impide investigar las sucesivas modificaciones del proyecto, conocer los modos de operar de Villanueva, estudiar la historia de la construcción, disponer de un valioso conjunto de planos y dibujos, investigar los diseños ornamentales, etc. La pérdida de todos estos datos impiden un estudio y análisis fructífero y completo de la principal obra de nuestro neoclasicismo, en la que se resume el buen quehacer de Villanueva.

Sin embargo, hace unos años, al estudiar una colección de dibujos de los siglos XVIII y XIX —donados por Francisco Iñiguez Almech a la Escuela de Arquitectura de la Universidad

de Navarra—, di a conocer un pequeño boceto (fig. 1) que, en mi opinión, pertenece a Juan de Villanueva y corresponde a un dibujo previo para el ala norte del Museo del Prado³.

Indudablemente, este boceto no arroja mucha luz sobre el sistema compositivo y quehacer proyectual de Villanueva, en relación con la obra del Museo. No obstante, este pequeño dibujo permite aventurar ciertas hipótesis sobre el proceso de proyecto, aplicado a este cuerpo lateral del Museo, si nos ayudamos para ello de las ideas compositivas que presentan, tanto el proyecto desechado por Carlos III, que se conserva en la Academia de San Fernando (fig. 2 y 3), como el proyecto ejecutado (fig. 4).

Es posible que este estudio pueda ser considerado como algo marginal, teniendo en cuenta la amplitud de la obra de Villanueva, y en comparación con otros trabajos en los que se aborda de forma más exhaustiva sus procesos compositivos⁴.

No obstante, pienso que este pequeño análisis puede tener cierta actualidad; habida cuenta que va-

3. Dimos a conocer este dibujo en mi artículo "El problema del estilo en la arquitectura madrileña del siglo XVIII" en el catálogo de la exposición *Carlos III Alcalde de Madrid 1788-1988*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, pp. 423 y ss. Se recogían en este artículo los datos necesarios sobre la atribución de esta colección de dibujos de Villanueva; aunque, por razones de espacio, no se realizaba un posterior estudio arquitectónico sobre las obras a las que pertenecen estos dibujos.

4. Además del trabajo de F. Chueca, antes citado. Cfr. MOLEÓN, P., *La arquitectura de Juan de Villanueva: el proceso del proyecto*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1988.

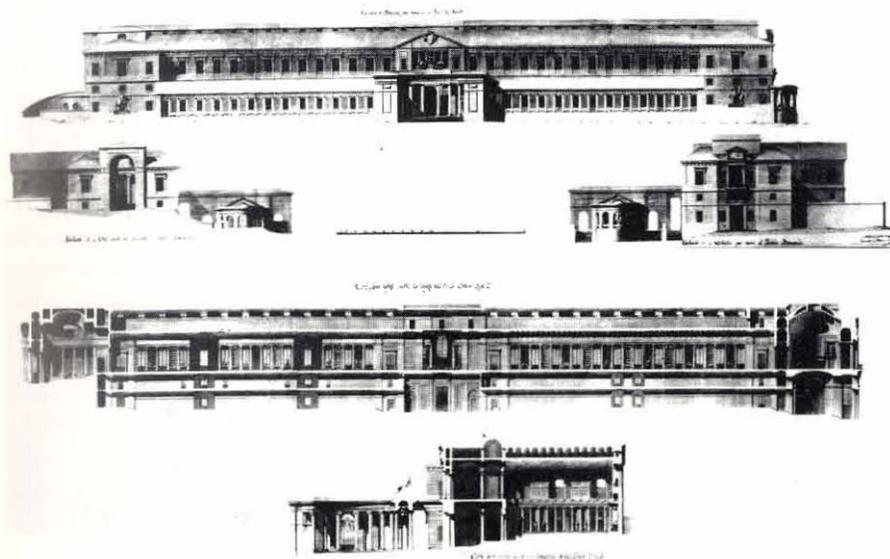


Fig. 3. Proyecto no ejecutado para el Museo del Prado. Alzados y secciones.

rios arquitectos han manifestado, en relación con el concurso de ampliación del Museo del Prado, la conveniencia de modificar el *ala norte* del edificio, para recuperar la forma original ejecutada por Juan de Villanueva (fig. 5).

Todo ello, mediante la sustitución de la escalera de dos tramos, que da entrada a la planta noble (fig. 6), por la rampa de acceso en curva que cierra el jardín delantero del museo por su lado norte⁵. Una solución que algunos consideran como la más adecuada para dotar al edificio de una nueva entrada, con un amplio vestíbulo bajo el terreno, que sirviera de distribución y enlace de las comunicaciones y locales que se exigen en la difícil ampliación.

El ala norte del Museo en el proyecto desechado

Comenzaremos nuestro análisis examinando la solución que nos ofrece Villanueva, para esta ala norte, en el proyecto no ejecutado. Un proyecto que, según los datos conocidos muy recientemente, y que nos permitirá

afianzar algunas de nuestras hipótesis, cabe suponer que fue ideado con antelación al proyecto definitivamente construido⁶.

Podemos ver que, en el diseño propuesto, este cuerpo lateral —orientado hacia el norte— se destaca por su amplio zaguán o vestíbulo cuadrado, adornado con ocho columnas jónicas (fig. 7). Se trata de un vestíbulo de acceso que da entrada a dos salas laterales y a la galería central que recorre toda la longitud del Museo.

Asimismo, y desde un aspecto puramente funcional, este vestíbulo permite disponer los complicados tramos de escalera necesarios para alcanzar, desde el exterior, la elevada cota de la planta superior y principal del edificio destinada al paseo de los eruditos y a la contemplación de las exposiciones permanentes (fig. 8). Ya que en este primer proyecto, y a diferencia del proyecto ejecutado, Villanueva había diseñado dos plantas inferiores para usos diversos —aulas, despachos, almacenes y laboratorios—, lo que le exigía elevar la cota de altura del piso principal respecto al punto de acceso al edificio⁷.

5. En 1884 se ejecutó una amplia y aparatosa escalinata, según diseño de Francisco Jareño, en sustitución de la rampa de acceso por la entrada norte, pensada por Villanueva. Posteriormente, en 1944, Pedro Muguruza construiría la actual escalinata, algo más respetuosa con las formas villanovinas pero igualmente desafortunadas para el entendimiento del edificio original.

6. Recientemente se ha dado a conocer un extraño manuscrito de Villanueva, titulado *Descripción del edificio del Rl. Musec, por su autor D. Juan de Villanueva*, fechado el 21 de julio de 1796. Fue publicado en edición facsímil por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en 1995.

En el texto, el autor nos informa que al recibir el encargo: "di nenda suelta á ala imaginación, no sé si me excedí obrando con el solo deseo de singularizarme, y hacer patente y visible a mi Patria parte de aquellas bellezas y grandiosidades que tenía vistas 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 y la particular de sus partes, un partido nada común, ni parecido á los edificios que existen en nuestro suelo. Sería enfadoso, molesto y no sin nota, referir la variedad de pensamientos y reformas que ocuparon la acalorada escasa imaginación mía, que reduce al desprecio, para fijarme en los dos únicos Proyectos que presentó el Ministro Protector del Edificio, quien eligiendo el más moderado lo presentó á la vista del inmortal Carlos III, dignándose éste concederle su aprobación, mandó se llevase a efecto la ejecución.

A la vista de este texto, cabe suponer que la fantasía y ambición de Villanueva se plasmó primero en el proyecto desechado: siendo el segundo proyecto, menos aparatoso, el definitivamente elegido por el monarca"(sic).

7. Se puede apreciar, comparando el primer proyecto —el no ejecutado— con el definitivo, que Villanueva prescindía del segundo de un piso intermedio. Este hecho tiene una gran importancia para entender la génesis proyectual del edificio. Ya que sitúa la cota de la galería longitudinal, en el proyecto definitivo, a un nivel más bajo respecto al proyecto primero: haciendo innecesarios esos complicados tramos de escaleras en el zaguán del ala norte, dispuestos en el primer proyecto para acceder, desde la cota del terreno exterior, al nivel de la galería principal de exposiciones.

En consecuencia, al no ser necesarias estas escaleras, Villanueva pudo transformar este zaguán cuadrado por el vestíbulo de la Rotonda.



Fig. 5. La entrada al ala norte del Museo tal como fue ejecutada.

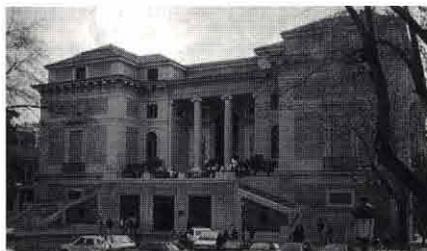


Fig. 6. El ala norte del Museo en la actualidad.

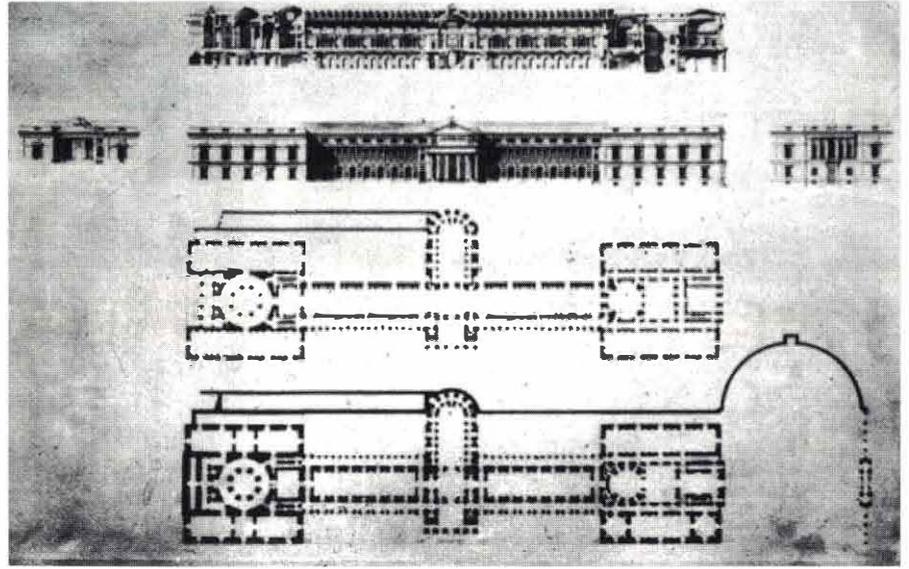


Fig. 4. Proyecto definitivo para el Museo del Prado, ca. 1790 (Museo del Prado).

8. En la descripción de Villanueva, antes citada, se confirma esta concepción del edificio; dice el autor, que como idea general de su proyecto, "me figuré que el Edificio debería ser una desahogada y prolongada Galería (...) pero no hallando por conveniente situarla en lo más bajo y con proximidad al Prado, como se había propuesto, elevé su posición a lo más eminente del terreno (...). 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 San Gerónimo; en la texta y lado corto del norte del edificio, dejando y destinando la del otro al medio día para entrada a las escuelas de Botánica y Química, con más proximidad al Jardín Botánico (...); 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 más decorosa entrada del Edificio".

9. Soluciones alternativas, además de las que nos ofrecen los dos proyectos para el Museo, y las implícitas en el boceto, las podemos descubrir en el diseño de la planta alta y baja de las alas norte y sur del edificio. En este sentido, Villanueva ensaya tres variantes en el proyecto desechado, y otras cuatro en el definitivo.

10. No sabemos la causa por la que no dibuja esta pared divisoria en el plano aquí comentado; creemos que se debe, bien a un olvido, o a una voluntaria desición, al dudar sobre la oportunidad de esta división. Lo que sí es cierto es que las paredes laterales acusan esta división por medio de unas pilastras, y que la planta baja, en la que se indican los muros de cimentación, incluye el correspondiente a este muro divisoria.

Es importante señalar que este ala norte, en los diversos proyectos de Villanueva, se planteaba como el principal cuerpo de entrada al Museo; utilizado, por tanto, por el público que visitase el edificio y las salas de exposiciones. Las otras entradas quedarían reservadas únicamente a los académicos y científicos. La entrada más habitual para éstos sería la de la plaza de Murillo, que permitiría enlazar los locales y laboratorios de la planta baja con el Jardín Botánico; mientras que la entrada desde el Paseo del Prado quedaría únicamente reservada para las grandes solemnidades académicas, sirviendo de acceso al regío y magnífico Salón de Juntas⁸.

No es extraño, por tanto, que Villanueva se entretuviera en el diseño de este cuerpo, sometiéndole a diversos tanteos formales y ensayando soluciones alternativas de gran valor expresivo⁹. Ya que el imponente juego de escaleras de acceso, enmarcadas por las graves columnas jónicas, se debe entender, en sentido estricto, como el vestíbulo de recepción del edificio; asumiendo también, de forma simbólica, la habitual gran escalera noble, ausente —por innecesaria— en este edificio.

Me interesa llamar la atención, respecto a este diseño, cómo su simetría queda alterada por la inclusión de una escalera de comunicación con las plantas inferiores; solución funcional que resta calidad al diseño, e impide una estricta formulación palladiana del conjunto. También podemos observar que Villanueva también pensó fraccionar la sala lateral de este cuerpo norte, en la que se incluye la escalera, mediante una pared divisoria, obteniendo una solución similar a la que propone en el ala sur del edificio (fig. 9)¹⁰.

Análisis del boceto previo para el ala norte

Tras este análisis del ala norte del proyecto no ejecutado, podremos interpretar con facilidad los diversos tanteos y esbozos que se encuentran en este supuesto boceto elaborado por Villanueva para este cuerpo lateral del Museo del Prado.

Si estudiamos con detenimiento este pequeño boceto (fig. 1), podemos apreciar la similitud que guarda, en sus líneas generales, con el diseño del cuerpo norte del primer proyecto. Si bien es cierto que el boceto también contiene varios tanteos que prelu-

dian distintas posibilidades, dibujadas sucesivamente por Villanueva.

Vemos cómo nuestro arquitecto esboza distintas soluciones ayudándose del eje de simetría. Ensayó variantes del vestíbulo en el que bosqueja el problema más difícil de este cuerpo, la resolución de los tramos de escalera; a la vez que juega con la posibilidad de situar cuatro, ocho y hasta doce columnas en este vestíbulo de acceso.

Desde este vestíbulo central se accede, subiendo unas gradas, tanto a las dos salas laterales, como a la galería central del Museo; siempre de acuerdo con una distribución análoga a la del proyecto desechado.

En la fachada plantea un pórtico exástilo, similar al que pocos años después proyectaría para entrada del Observatorio Astronómico de Madrid. Pórtico que desaparecerá en los dos proyectos conocidos, permaneciendo el típico pórtico in antis, ya aquí planteado, tan querido de Villanueva. Otro rasgo que ya se acusa en este boceto, es un ligero recrecido en los extremos del paramento de la fachada que enmarcan el pórtico in antis.

A la derecha del zaguán de entrada —tras atravesar el pórtico in antis— sitúa un pequeño espacio, que pudiera servir como hueco de escalera, o bien como dependencias de portería o seguridad. Estos pequeños espacios también se conservan, tanto en el primer proyecto, como en el ejecutado.

Otra preocupación de Villanueva es la situación de las escaleras de acceso a las plantas inferiores y al ático del edificio. Se trata, como hemos podido observar en el primer proyecto, de unos elementos incómodos, que estropean la simetría y composición de estos cuerpos (fig. 7). De hecho, Villanueva no logra una solución favorable en el proyecto desechado, conformándose con ocultar el hueco de escaleras en el extremo de la sala lateral situada al este.

Pues bien, este boceto es testigo de estos intentos. Podemos observar que Villanueva tantea con dos posibles soluciones; la que sería definitiva, y otra más compleja, en la que sitúa la escalera en el lugar de encuentro de la sala lateral oeste con la galería que recorre la fachada principal. Una escalera a la que también se accedería por la galería central del museo, o por un espacio secundario que sirve de pieza de enlace entre dicha galería y el vestíbulo central.

Cabe observar cómo esta solución de la escalera le crea más de un problema, que se refleja en los trazos (muros levemente rayados) dibujados en el interior de la sala lateral que da al oeste. Al morder una esquina de esta sala lateral, se ve obligado a crear un pequeño recinto simétrico en el ángulo opuesto. Estos dos recintos, a su vez, le obligan a tantear la posibilidad de repetirlos en el lado que da a la fachada norte de esta sala. Todo ello origina una extraña sala que Villanueva parece intentar formalizar mediante una especie de exedra.

Ante estas dificultades opta por disponer la caja de escalera en la sala situada al este, en el lugar que será definitivo en la solución del primer proyecto; aunque antes parece intentar situarla algo adelantada, más vinculada al vestíbulo central y a las galerías del museo.

No obstante, es evidente que la primera situación de la escalera tiene una mejor disposición funcional; por lo que no es extraño que, en el proyecto definitivamente ejecutado, esta escalera —ahora con un sólo tramo y duplicada por simetría—, venga a coincidir con la situación que ya aquí se prelude.

La situación de los huecos no está aún definida. En las fachadas laterales —este y oeste— ya aparecen los tres huecos que se fijan en el proyecto no ejecutado, siendo el central de mayor tamaño que los dos laterales. Sin embargo, permanece la duda en

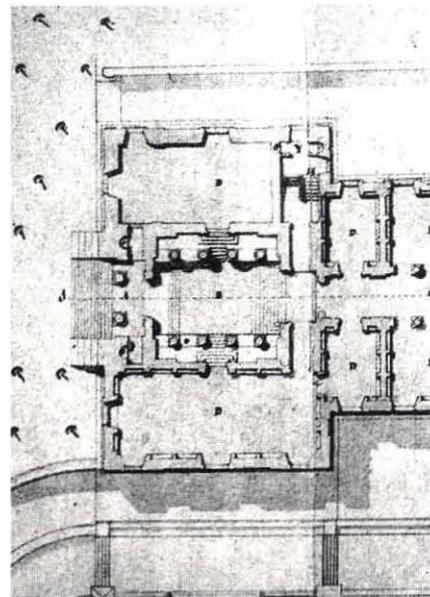


Fig. 7. Planta superior del ala norte en el proyecto desechado.

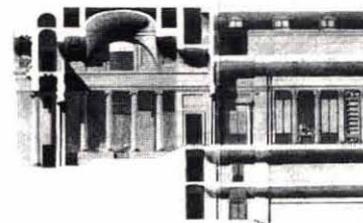
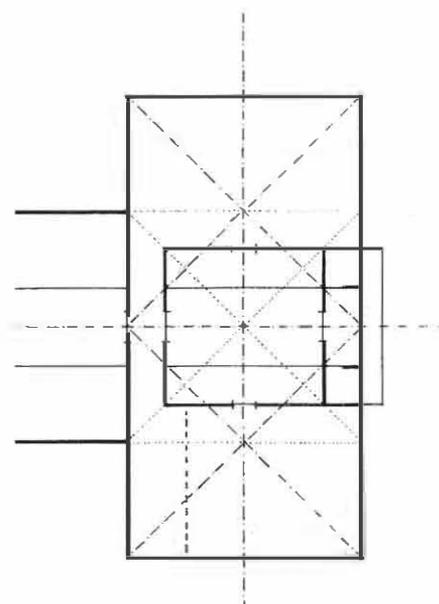
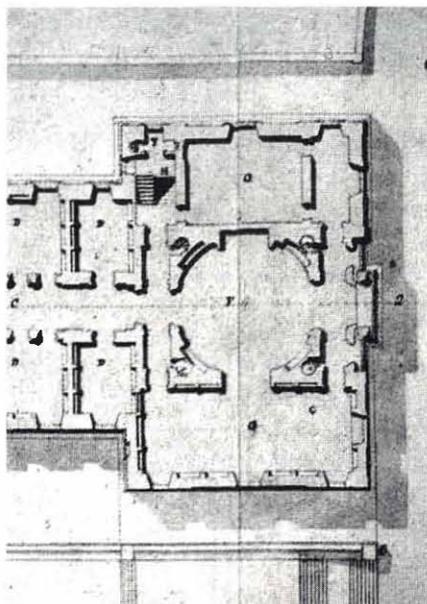


Fig. 8. Sección transversal del ala norte en el proyecto desechado.

Fig. 9. Planta superior del ala sur en el proyecto desechado.

Fig. 10. Esquema compositivo del boceto previo.



la fachada norte, en la que podemos apreciar el intento de situar tres huecos a cada lado. Es evidente que la falta de espacio y el mal efecto que el hueco interior produce, por su cercanía al exástilo, le lleva a reducir el número de esos huecos; primero a dos y finalmente –al igual que en el proyecto desechado y en el definitivo– a un sólo hueco central de mayor anchura.

La galería central, que partiendo de este cuerpo lateral recorre toda la longitud del edificio, se esboza en este dibujo con una anchura mayor a la que se plantea en el proyecto desechado.

Cabe pensar que, en este primer tanteo, la galería central, que debería servir de espacio de circulación y exposición permanente, adquiriría un mayor protagonismo respecto a los gabinetes que se abrían a derecha e izquierda. Recordemos que esta era la idea original de Villanueva, tal como nos informa en su descripción del edificio.

En el proyecto desechado, por el contrario, la galería se reduce de tamaño, ganando en amplitud los gabinetes laterales (fig. 2). Finalmente, en el proyecto construido, la galería vuelve a adquirir la importancia

otorgada en este boceto, desapareciendo los gabinetes laterales, conservándose tan sólo una galería acristalada dando a la fachada principal del edificio (fig. 4).

Sistema compositivo del boceto previo

El sistema compositivo de este boceto y la manera de trabajar de Villanueva, es fácil de apreciar en los sucesivos tanteos que se recogen en el dibujo que estamos comentando; aunque la acumulación de líneas y el replanteo del grosor de los muros dificulta la precisión de nuestras hipótesis.

Lo primero que podemos señalar es esa *composición por partes* que define a la arquitectura neoclásica y que Fernando Chueca supo describir con acierto al tratar de la obra de Villanueva¹¹. Efectivamente, cabe pensar que, a partir de un esquema relativamente sencillo de composición de todo el conjunto –cuerpo central, dos laterales, y dos piezas de unión–, Villanueva estudia y diseña por separado cada una de estas partes. Siendo este boceto, en consecuencia, una de las pocas muestras que conservamos de la peculiaridad de su trabajo proyectual.

11. Cfr. CHUECA, F., *Vario Neoclásica*, op. cit., pp. 188 y ss.

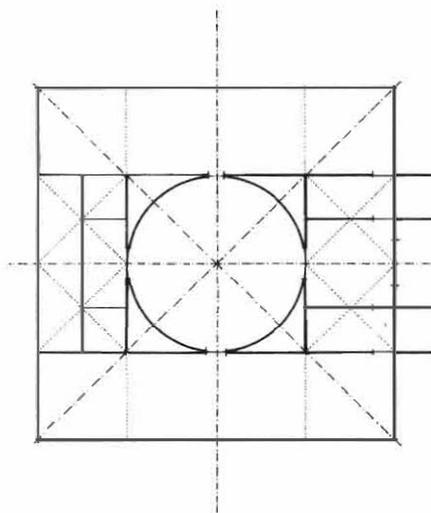
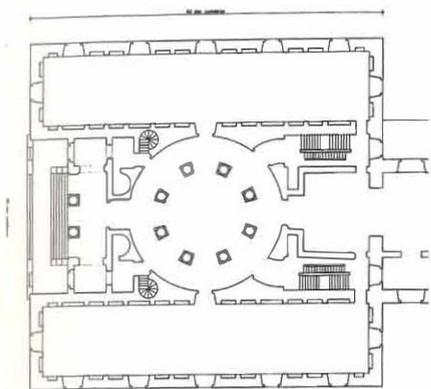


Fig. 11. Planta superior del ala norte en el proyecto ejecutado.

Fig. 12. Esquema compositivo de la planta superior del ala norte en el proyecto ejecutado.

En las líneas auxiliares del dibujo se puede apreciar que el trazado general de la planta surge inicialmente a partir de la adición de dos cuadrados (fig. 10). A través de una serie de relaciones de simetría inscribe en el rectángulo resultante la pieza central del vestíbulo cuadrado. Otros ejes y divisiones sucesivas le permite situar, con cierta lógica y racionalidad, los elementos que conforman esta planta.

Con todo, y pese a las abundantes similitudes que encontramos entre este boceto y la solución planteada en el proyecto desechado, existe una diferencia muy notable respecto a las medidas generales.

Conocemos las medidas de este cuerpo en el primer proyecto; pues en los planos que se conservan en la Academia de San Fernando figura la escala gráfica. Estas medidas podemos fijarlas en 117 pies de largo, por 78 pies castellanos de ancho¹².

Las medidas posibles de este boceto previo siempre ofrecerán un margen de duda. No obstante, tras elaborar una hipótesis de la planta, y de acuerdo con algunos trazos —como son grosor de muro, aberturas, puertas, ancho de escalones, etc.—, cabe suponer que, en un principio, su longitud se sitúa entre los 160 y

los 165 pies, y su anchura entre los 80 y los 85 pies castellanos.

En consecuencia, podemos apreciar que, si bien las anchuras tienen una medida similar, su longitud es sensiblemente mayor que la del primer proyecto del museo. Sin embargo, como luego veremos, su longitud viene a coincidir con la longitud del cuerpo norte del Museo en el proyecto finalmente ejecutado.

Basándonos en estos datos podríamos concluir que, si admitimos este boceto como un primer esbozo para el ala norte, Villanueva acertó su longitud en un caso —en el proyecto desechado—, mientras que en el otro —en el proyecto definitivo— conservó su longitud, convirtiendo su planta rectangular en cuadrada. Para formular esta hipótesis, debemos analizar un análisis de este cuerpo norte en el proyecto ejecutado, intentando dar una explicación lógica a las variaciones del diseño en su proceso creativo.

El cuerpo norte en el Proyecto ejecutado

No cabe duda que los dos proyectos alternativos elaborados por Juan de Villanueva para el Museo del Prado

12. El rectángulo capaz tendría una proporción $3/2=1'5$. Es decir, la proporción sexquialtera.



Fig. 13. Alzado del ala norte según el modelo de madera del Museo (Museo del Prado).

guardan una estrecha analogía compositiva.

No podría ser de otro modo, ya que Villanueva, por gustos personales y por una cierta economía de esfuerzo –tal como lo manifiesta en su descripción del edificio– eligió un mismo esquema tipológico para el diseño de las dos propuestas.

El esquema general del edificio (fig. 4) ya fue analizado en su día por Fernando Chueca en su notable trabajo sobre el Museo del Prado. En síntesis, podemos señalar que la traza general del conjunto surge de la repetición –nueve veces– de un módulo cuya anchura corresponde a la mitad de la del ala norte, lo que pone en evidencia la coincidencia compositiva del proyecto definitivo con el proyecto desechado. De hecho, un análisis pormenorizado de estas trazas, y de sus medidas, nos indica que existe una gran coincidencia en las medidas generales de ambos edificios.

De igual forma, se aprecia que, mientras que el ancho del cuerpo lateral en el primer proyecto desechado mide un módulo, en el definitivo esta medida se duplica.

Respecto al sistema compositivo de los cuerpos laterales (fig. 11), hemos de indicar que se atiene –como en los casos anteriores– a reglas geométricas de una gran sencillez,

consecuencia de partir de una planta cuadrada que sucesivamente se fracciona por medio de ejes y diagonales, obteniendo los límites exactos en los que se articula el espacio interior –espacio central de la rotonda, las dos salas laterales, vestíbulos y piezas de acceso– (fig. 12).

Conviene recordar que Villanueva altera en obra lo que debió ser el proyecto original, que coincidiría con la maqueta de madera que se conserva en el Museo (fig. 13). En este modelo aparece en la fachada de este cuerpo norte un pórtico tetrástilo, en vez del pórtico in antis– (fig. 14). Algo que, en la búsqueda de relaciones, nos vincula algo más esta fachada con la esbozada en el boceto previo.

Relaciones métricas entre las tres plantas del ala norte del Museo

Sabemos que los dos proyectos conocidos para el Museo del Prado –el desechado y el construido– fueron elaborados al unísono, con el fin de proponer al monarca para su elección, dos *pensamientos* o ideas que recogían propuestas alternativas; y que por lo descrito por Villanueva, comenzó por un proyecto lleno de ambiciones, para proyectar a continuación otro de mayor sencillez. De ahí que deba existir necesariamente

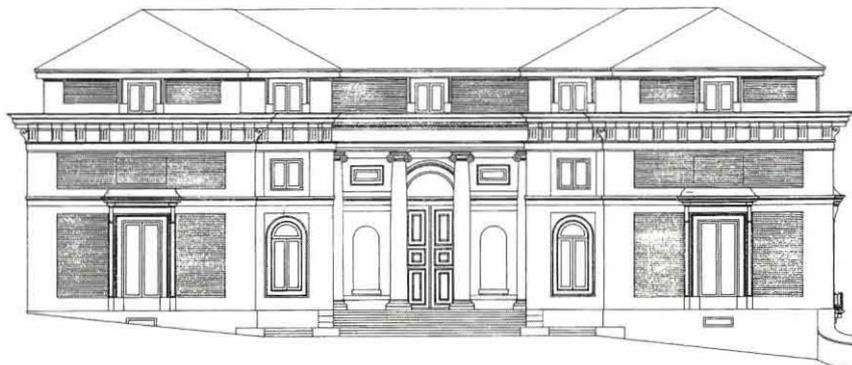


Fig. 14. Alzado definitivo del ala norte.

una cierta relación proyectual y compositiva entre los tres diseños aquí comentados que cabe descubrir.

Podemos suponer que Villanueva comenzó elaborando el boceto que aquí estudiamos. En un segundo momento de la génesis proyectual, y a partir de la idea esbozada en este dibujo previo, tomó dos soluciones para formalizar sus dos soluciones (fig. 15).

En un primer caso –que coincidiría con el proyecto desechado– acortó la longitud de este cuerpo lateral, manteniendo prácticamente igual su anchura. La causa de ello debió estar en el peristilo cubierto que pretendía situar, como elemento principal del proyecto, entre el paseo del Prado y el Museo.

Este elegante peristilo –con el que pretendía emular, según sus palabras

aquellas bellezas y grandiosidades que tenía vistas y observadas en las ruinas de la antigüedad

por sus generosas dimensiones, obligaba a un ajuste muy detallado de las medidas generales del edificio en relación con el solar disponible. Y en especial las de los cuerpos laterales que, por efecto compositivo, se adelantaban respecto al cuerpo longitudinal (fig. 16).

En el segundo caso, en el proyecto ejecutado, Villanueva prescinde

de este peristilo, “habiendo tomado nueva forma general –informa el mismo Villanueva–, no sé si mas sencilla y acomodada, pero sí menos costosa”. En consecuencia, y al gozar de una mayor amplitud para disponer su edificio en el solar disponible, puede mantener la medida de los 163 pies en este cuerpo lateral, conservando las medidas originarias esbozadas en el boceto que estudiamos (fig. 17).

Relaciones compositivas entre las distintas soluciones

Una vez relacionadas las medidas del cuerpo norte en el boceto y en los dos proyectos, ya sólo nos queda intentar dar una explicación de la génesis proyectual del arquitecto en lo referente a la decisión de pasar de una solución rectangular, con un vestíbulo cuadrado, a la solución de un cuerpo cuadrado en la que se inserta un vestíbulo en forma de rotonda.

Cabe pensar, que en el proceso proyectual de adaptación de algunas ideas del primer proyecto al segundo y definitivo –en ese proceso continuo de articulación y más exacta configuración que acompaña todo esfuerzo creativo–, pensase Villanueva en dotar de un mayor protagonismo al vestíbulo o zaguán central de este cuerpo.

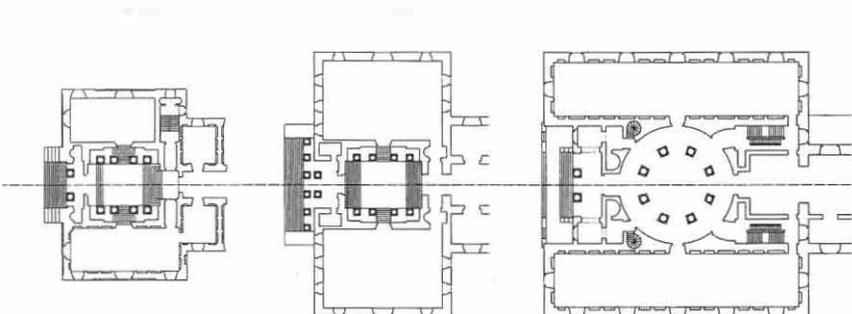


Fig. 15. Análisis comparativo entre las tres soluciones para el ala norte (proyecto desechado, boceto previo y proyecto definitivo).

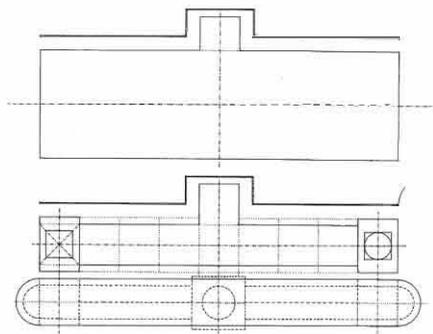


Fig. 16. Esquema compositivo del proyecto desechado (para Museo y peristilo) ajustado al solar disponible.

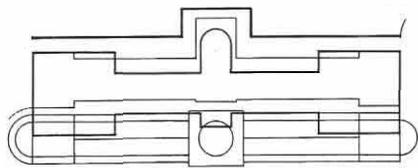


Fig. 17. Comparación entre los dos proyectos situados en el solar disponible.

La idea no es una mera suposición. Recordemos al respecto, que en el boceto previo el vestíbulo era objeto de la máxima preocupación, tal como lo manifiestan los sucesivos tanteos respecto a medidas y número de columnas. Por tanto, y dentro de este continuo proceso de tanteo, ajuste y corrección, Villanueva debió pensar en la idea de insertar un espacio de planta centralizada como vestíbulo o zaguán de entrada al Museo.

Varios hechos propician esta elección. En primer lugar, destacar que Villanueva muestra una clara predilección —muy del gusto palladiano y neoclásico— de jugar con formas y volúmenes de una geometría simple y esencializada, como puede ser la inclusión de un espacio de planta centralizada en otro de directriz circular o cuadrada¹³. Sin ir más lejos, soluciones similares, que nos hablan de esta preferencia, se encuentran en el cuerpo sur del proyecto desechado, que se abre a la actual plaza de Murillo (fig. 9).

Si Villanueva no plantea esta típica solución para el ala norte en el boceto y en el proyecto desechado se debe a la necesidad de ganar la cota de la galería central del piso alto, muy elevada, ya que en esta propuesta, el Museo contaba con tres pisos (fig. 8). Evidentemente, una solución de rotonda sería del todo incompatible con la inserción de los tramos de escaleras.

Ahora bien, es sabido que en el proyecto definitivo Villanueva prescinde de un piso intermedio de gabinetes y aulas; de acuerdo con una decisión derivada, sin duda alguna, del deseo del monarca de erigir un edificio más sencillo y menos costoso¹⁴.

Esta circunstancia hacía innecesaria la inserción de los incómodos tramos de escalera que aparecen en la solución del boceto y en la del proyecto desechado, pudiendo mantener en todo el interior del ala norte una misma cota de altura (fig. 18).

En consecuencia, libre de esta

dependencia funcional, Villanueva podía sustituir, con completa libertad, el zaguán de planta cuadrada con columnas, por la famosa rotonda del Museo. Una rotonda que Villanueva describe con cierto detenimiento en su comentario como un

vestíbulo circular con nave alrededor, que limitan ocho columnas de orden Jónico iguales a las exteriores, las que sostienen el cornisamento de la Nave, y una cúpula ó bóveda esférica adornada de casetones cuadrados, con una Linterna abierta en el medio de pies de diámetro (fig. 19).

Esta rotonda interior, además de ser un tema recurrente en la arquitectura del neoclásico, y de haber sido ensayada por Villanueva en otros proyectos, es la consecuencia lógica de la génesis proyectual esbozada por el arquitecto. Ya que, tanto en el boceto previo, como en el proyecto desechado, este vestíbulo siempre se entendió como una sala hipóstila con columnas de orden jónico.

Rotonda interior que, en su formalización, exigía un diámetro mucho mayor que la anchura del vestíbulo cuadrado; razón última por la que la planta de este cuerpo norte sufre su definitiva transformación de una forma rectangular a una forma cuadrada de unos 163 pies de lado (fig. 11).

A modo de conclusión

En otro trabajo nos hemos referido al estilo de Juan de Villanueva, admitiendo una clara influencia del orden y rigor compositivo de las tipologías formuladas por Palladio y popularizadas en la época neoclásica a través del neopalladianismo inglés¹⁵.

Es evidente, tras el estudio que hemos elaborado sobre la génesis proyectual del cuerpo norte del Museo del Prado, que cada una de estas piezas, aisladas del resto del edificio, reflejan un sistema compositivo de claro sabor palladiano. De hecho podríamos decir que, tomados por sí

13. Esta tipología ha gozado de un gran prestigio en la historia de la arquitectura clásica, y constituye uno de los "problemas recurrentes" del clasicismo. Se trata de la misma tipología —un espacio circular, dentro de un recinto de planta cuadrada— ensayada por Serlio y por Palladio; la *Villa Almerica-Valmanara (La Rotonda)* sería una manifestación más de las posibilidades que este problema conlleva.

14. Cabe pensar que, al prescindir del peristilo exterior en el segundo proyecto, Villanueva tendría que alterar por completo el alzado principal del Museo. Ya que en el primer proyecto esta fachada carecía de toda gracia y elegancia, pues siempre se mostraría oculta por dicho peristilo. Prescindiendo de este piso intermedio, la fachada se articulaba en dos niveles de mejores proporciones, a la vez que se evitaba la línea intermedia de pequeñas ventanas de difícil resolución formal.

15. Cfr. MONTES, C., "El problema del estilo en la arquitectura madrileña del siglo XVIII", cit.

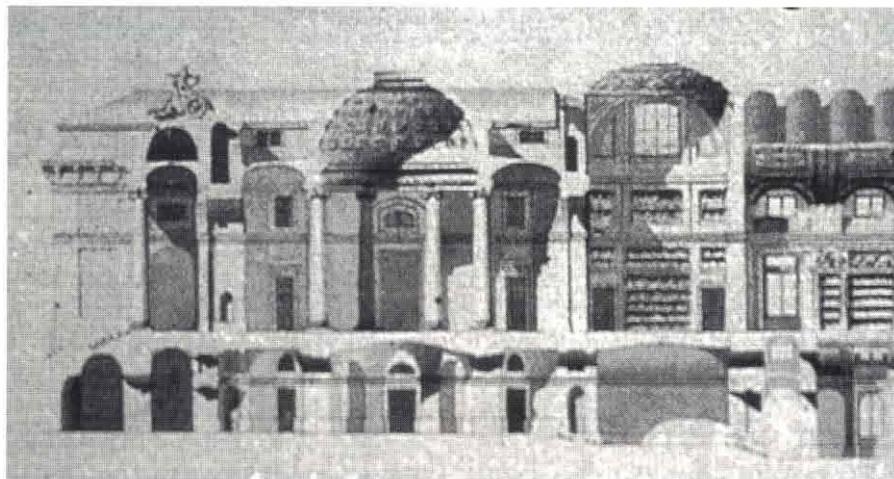


Fig. 18. Sección transversal del ala norte en el proyecto definitivo.

solos, estos pabellones laterales podrían recordarnos a la arquitectura que el inglés Robert Morris presenta en su libro *Select Architecture* publicado en 1755, o a las adaptaciones palladianas popularizadas, entre otros, por James Gibbs¹⁶.

Por otra parte, Villanueva se asemeja a Robert Morris en la geometría de sus sistemas compositivos. Mientras que en la arquitectura del renacimiento, y en la de Palladio, la articulación de espacios y volúmenes se lograba mediante la utilización de cocientes armónicos, Villanueva y Morris utilizan la geometría, pero prescinden de los sistemas proporcionales.

Hemos visto cómo procede Villanueva en el Museo. A partir de una idea muy general sobre la tipología a emplear, basada en volúmenes o espacios de geometrías precisas —cuadrado, rectángulo o círculo—, comienza a trazar ejes y diagonales con el fin de articular los distintos elementos que se conjugan en la totalidad formal.

En consecuencia, podemos afirmar que Villanueva opera con una nueva idea de arquitectura, distinta a la del clasicismo renacentista, compartida por otros notables arquitectos europeos de su época. Una idea que relega la proporción —entendida como garantía de perfección y belleza— en favor de la composición.

En este sentido, Villanueva, al igual que otros arquitectos contemporáneos, anuncia con sus obras el deseo de alcanzar una arquitectura racional, sistemática y económica, donde la ideación formal se torna en la adecuación a unos principios estables de composición. Principios de composición que, en cuanto método útil para la proyectación, se basan en la coherencia del programa o esquema de organización, y en la habilidad para disponer de forma lógica y racional las partes y elementos del edificio.



Fig. 19. Interior de la rotonda central del ala norte del Museo del Prado.

16. Cfr. "El problema del estilo en ...". MOLEON, P., en la obra antes citada, también ha insistido en esta misma influencia, ofreciendo pruebas concretas de la dependencia de Villanueva a modelos concretos de Robert Morris.