

El edificio Villanueva del Real Observatorio Astronómico de Madrid

Pedro Moleón Gavilanes
Arquitecto

Es durante el reinado de Carlos III cuando se produce un cambio fundamental en la arquitectura española en el que podemos constatar la coexistencia de maneras proyectuales muy diferentes en la actividad de nuestros arquitectos, de un barroco-clasicista con Ventura Rodríguez y Francisco Sabatini, por mencionar los más claros y conocidos referentes de esa vía, pero también innovadoras y hasta precursoras en otros; y ambas simultáneamente en el ámbito de dos generaciones, lo que nos habla de la patente diversidad de los protagonistas iniciales de aquel cambio.

Estaríamos ante un primer momento en el que se sabe a qué oponerse, críticos todos los profesores de la Academia de San Fernando con las extravagancias churriguerescas, pero no qué oponer a cambio; se podían señalar y enumerar los ejemplos existentes de lo no deseado, pero no habían llegado aún los modelos españoles contemporáneos de quién y qué proponer como ejemplo. Faltaba lo que podríamos denominar, en los términos propuestos por Ortega, «el epónimo de la generación decisiva» y que éste aflorará con una naturalidad acorde con la necesidad y las ideas para que pudiera ser asumido como conclusión y como verificación, no como un genio casual.

La figura en torno a la cual se resume el sentido de aquel cambio anhelado, de aquel «atrévete a saber» del imperativo kantiano, del atreverse a pensar por sí mismo, a alcanzar ese derecho al conocimiento y al gusto ilustrado, la encontramos sin duda en la personalidad y la obra del arquitecto Juan de Villanueva. Si Ventura Rodríguez era unánimemente reconocido como el «restaurador de la arquitectura en España», en la sentencia de Jovellanos también asumida por Ceán-Bermúdez, en Villanueva se concreta la labor nece-

saría «...para acabar de arraigar en el reino el antiguo arte de construir, y el buen gusto en el adorno de la arquitectura». «Honor y prez de la Arquitectura española» fue Villanueva para Ceán. En este arquitecto se cumplen las condiciones de partida para que sea hoy asumido por la historia como efecto de unas circunstancias que perfilan su singularidad de un modo menos mesiánico que consecuente y vinculable a un linaje de académicos insignes. Su padre, el escultor Juan de Villanueva «el viejo» (1681-1765), «que tanto se afanó a principios del siglo XVIII, y antes que ningún otro, para establecer en Madrid una academia de bellas artes» según relata también Ceán-Bermúdez, fue uno de los directores de estudios de la Junta Preparatoria y director honorario de Escultura en la Academia, ya formada, hasta su fallecimiento. Su hermanastro, Diego de Villanueva (1713-1774), fue director de Arquitectura y de Perspectiva en la misma Academia de San Fernando; más autor que actor, más afortunado en las oportunidades para difundir sus ideas que en la obtención de encargos con los que ponerlas en práctica, fue un personaje polémico, casi marginal, indispuerto con muchos y al que pocos jóvenes estudiantes reconocerían como maestro, aunque de él aprenderían los fundamentos de un pensamiento crítico y abierto a teóricos foráneos que don Diego ensayaba desde sus clases en la Casa de la Panadería.

El arquitecto Juan de Villanueva (Madrid, 1739-1811) fue también el único de la segunda generación de neoclásicos españoles –nacidos en torno al año cuarenta del siglo– sin dependencias discipulares vinculables al taller de un arquitecto de la anterior. Esa relación discipular sólo hubiera sido posible con su hermanastro y en todo caso desde una influencia teórica de éste. Sin embargo, todo parece indicar que don Diego, veinticuatro años mayor que Juan, preparó la aptitud, condujo el talento, aconsejó el pensionado en Roma y diseñó la carrera académica del menor de los Villanueva. Efectivamente, su época de estudiante está jalonada por los primeros premios, en 1754, 1756 y 1757 de las tres clases que había que cumplir; tras el último es nombrado delineador de la obra del Palacio Nuevo a las órdenes de don Diego. Sin embargo este hecho no aquietta su posición; al año siguiente gana una plaza, en la primera convocatoria de la Academia con método y programa, para continuar estudios en Roma, ciudad en la que se encuentra desde enero de 1759 a octubre de 1764, casi seis años de pensionado tras los cuales, urgido por la enfermedad de su padre, regresa a Madrid pasando por Nápoles y visitando Pompeya, Herculano y Paestum, consciente del significado de aquellas ruinas para el conocimiento de la arquitectura de los antiguos.



El arquitecto Juan de Villanueva por Goya (Academia de San Fernando).

Si en todo lo anterior reconocemos los mejores antecedentes y la mejor formación posible en la época para un futuro académico por la Arquitectura, el período de estudio de Villanueva todavía se mantiene en el viaje que realiza, entre 1766 y 1767, junto a Pedro Arnal (1735-1805), que llegaría a ser «uno de los arquitectos más eruditos de su tiempo» según el erudito Ceán, y a las órdenes ambos de José de Hermosilla (+1776), para dibujar las obras de antiguos y modernos en Córdoba y Granada, con una intención menos arqueológica que inductora del interés por una arquitectura histórica desde su recreación proyectiva.

Con tal bagaje Villanueva es nombrado, en 1767, académico de mérito de San Fernando. En 1768 es nombrado arquitecto del Monasterio de El Escorial, empleo que acepta, según sus propias palabras, «...por la proporción que le trae de perfeccionarse en su profesión estudiando en aquel insigne edificio y en su copiosa biblioteca». Con ello Villanueva no hace sino mantener viva la atención sobre su

prolongada voluntad formativa eligiendo, después de Roma y estando ya graduado, el mejor lugar de nuestro suelo en el que otra arquitectura histórica ejemplar le permita un nuevo avance en su educación y aprendizaje del Arte, marcando así todo el desarrollo posterior de su obra.

El período de formación del arquitecto abarca, por tanto y redondeado fechas, los años de 1750 a 1770. Otro período de similar duración le sirve para desarrollar su obra en torno a los años 1770 y 1790. En cada uno de estos intervalos Villanueva cumple con todas las expectativas que sus antecedentes familiares, su independencia discipular, sus estudios y su talento artístico hacían esperar. Quedan alejados de esa última fecha los proyectos para Madrid del Cementerio General del Norte (1804), de un Lazareto de curación (1805), no construido, y de reedificación del Teatro del Príncipe (1805) y otro para la reedificación también de la iglesia de El Pardo (1806); pero incluso sin tales obras, todas hoy inexistentes, la celebridad y trascendencia de su arquitectura permanecería intacta.

En el terreno académico, Villanueva obtuvo los nombramientos de teniente director interino de Arquitectura (1767), teniente director de Arquitectura (1774), cargo al que renuncia en 1784 por sus excesivas ocupaciones y no poder atenderlo, director honorario de Arquitectura (1785) y director general de la Academia de San Fernando por un trienio (1792-1795).

En el campo puramente profesional, Villanueva fue nombrado arquitecto del Monasterio de El Escorial (1768), como vimos, encargado de las obras de los paseos imperiales de Madrid (1775), teniente de Sabatini en la obra de ampliación del Palacio de El Pardo (1776), arquitecto del príncipe e infantes (1777), arquitecto del Buen Retiro (1781) y del palacio y Común del real sitio de San Lorenzo (1781), arquitecto maestro mayor de Madrid y de sus fuentes y viajes de agua (1786), arquitecto mayor del rey con ejercicio en los palacios y sitios reales (1789), arquitecto principal y director de las obras del Palacio Real Nuevo (1797), director de policía y ornato de Madrid y del Camino de El Pardo (1798), comisario ordenador de la Villa (1798), intendente honorario de provincia (1802) y, finalmente, arquitecto mayor inspector de las obras reales de José Bonaparte (1808).

Es en el ejercicio de estos empleos, y desde la situación privilegiada de una carrera siempre ascendente, donde Juan de Villanueva realiza las obras más importantes de su siglo en España. Quisiera, sin embargo, hacer mención también de algo característico de la época que al arquitecto le fue dado conocer:

La vida y la obra de Villanueva se inscriben rigurosamente en el marco del apasionado y singular momento ilustrado español, un momento en el que lo deseado es siempre más ambicioso y rico que lo conseguido; las Luces iluminan las ideas, los proyectos y las intenciones que después la realidad se encarga de minimizar, de devaluar o de impedir; se entiende mejor el entusiasmo de la Razón en los comienzos de las obras que en el choque, a veces brutal, de aquel júbilo primero contra el más limitado vuelo al que obliga la realidad, debilitando y hasta negando la esforzada voluntad del pensador, del político y del creador. Villanueva vive y sufre tanto la gloria como el lastre de ese momento. Sus mejores edificios quedan inacabados a su muerte, su construcción estaba prácticamente paralizada en los últimos años de su actividad y, para ahondar más la herida, el arquitecto no puede evitar servir a una dinastía intrusa en cuyo advenimiento está el origen de su ruina personal, física y económica, y de la ruina de sus mejores obras. Sólo en ese contexto del final del siglo XVIII se entiende que el edificio del Museo, hoy del Prado, esté veintitrés años construyéndose y el Observatorio dieciocho sin llegar a concluirse cuando, en 1808, una invasión extranjera empeora el anterior e imperfecto orden.

Un único paréntesis cabría hacer en ese período y correspondería, al menos para la arquitectura en general y para la de Villanueva en particular, al período de gestión de don José Moñino, conde de Floridablanca, entre 1777 y 1792. Villanueva es, más aun que el arquitecto de la casa real, el arquitecto del ministro de Estado. Es Floridablanca quien lo encumbra dándole los mejores encargos y las mayores atribuciones, consciente de su capacidad. El Museo y el Observatorio son la mejor prueba de ello. Después de 1792, los más importantes proyectos de Villanueva son de promoción municipal. Aranda apenas tiene tiempo de reaccionar como sustituto de Floridablanca; Godoy fue abiertamente hostil al arquitecto mayor del rey; Urquijo y Cevallos tan sólo indiferentes a las artes.

Finalmente, antes de entrar en el estudio del Real Observatorio Astronómico de Madrid que preside este texto, quisiera advertir que la historia del edificio es, constantemente, paralela a la del Museo del Prado, no sólo por la proximidad cronológica y física de ambos establecimientos sino también porque forman parte, junto con el Real Jardín Botánico, de una misma campaña ilustrada para promover en la Corte el estudio, la investigación y la docencia de las ciencias experimentales durante el reinado de Carlos III y la gestión de don José Moñino. Al fin principal de su utilidad pública se añade el fin secundario de hermosear aquella parte de la ciudad sobre la que se

elevan con obras en las que, en palabras de la época, «reinase la regularidad y el buen gusto».

Noticias en torno al Observatorio Astronómico*

Este pequeño edificio de Villanueva ha sido siempre objeto de los más cálidos elogios por parte de la crítica arquitectónica y depositario de una trascendencia singular, más allá incluso de la otorgada al Museo que no dejó de acumular detractores de sus, para algunos, excesivos contrastes y atrevidas licencias.

La unanimidad en el trato de favor que ha recibido el Observatorio la encontramos ya, entre 1820 y 1830, en un discurso de José Sierra leído en la Academia de San Fernando, donde se afirma que «bastaría por sí solo para granjearle [a su autor] un lugar distinguido entre los más célebres artistas».

Al comentar su templete de coronación, en el primer libro monográfico sobre la vida y la obra de Juan de Villanueva, Fernando Chueca y Carlos de Miguel escriben: «Este elemento es, rigurosamente hablando, un anticipo del neohelenismo que más tarde profesarán algunos de los arquitectos más notables del siglo XIX» y más adelante, en un comentario a la totalidad: «El resultado fue un edificio límpido, original, sin precedentes...».

Ambas afirmaciones encontrarán más tarde eco en el profesor Kubler, que abunda en las valoraciones anteriores: «El Observatorio de Villanueva es el primer ensayo importante en el idioma arquitectónico del renacer neoclásico de las formas grecorromanas...», para añadir después: «Villanueva intentó, como Ledoux, reconciliar la exacta expresión de la función con claras abstracciones geométricas en formas contrastadas o antitéticas. Este complejo problema, que comprende utilidad, abstracción y forma pintoresca, todo a la vez, devino la constante obsesión de los arquitectos del siglo XIX en toda Europa y América. Villanueva fue el primero en formularla en España. De esta suerte, cerró una era y abrió otra con el Observatorio»¹.

Si bien la historia del origen del Observatorio nos resulta más conocida, la historia de su construcción no lo es tanto. Sobre ambos aspectos es necesario hacer referencia a la «Noticia histórica del Real Observatorio Astronómico y Meteorológico de Madrid» que escribió en 1860 su Comisario Regio, Antonio Gil de Zárate, para ser publicada en los *Anales* del centro y que permaneció inédita² hasta que J. Tinoco la incluyó en sus *Apuntes para la historia del Observatorio de*

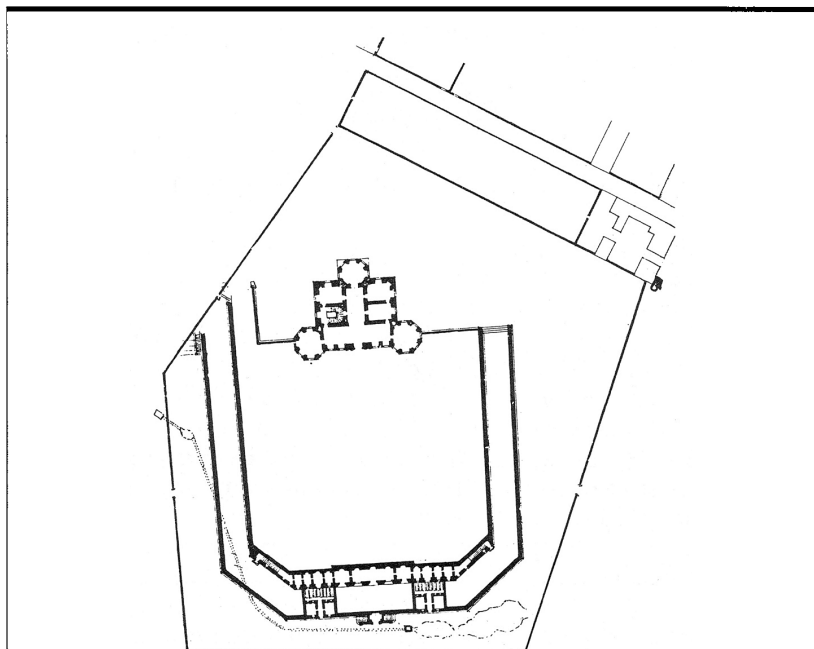


Figura 1^a. – Ch. Perrault. Planta General del Observatorio Astronómico de París.

Madrid editados en 1951. La «Noticia» de Gil de Zárate aporta datos documentales de importancia a los que sólo es posible hacer una objeción: no remiten al archivo del que se han obtenido y, por tanto, su ampliación o comprobación no es posible. Únicamente, al principio de su exposición, el autor menciona la consulta de los antecedentes de la fundación en los fondos documentales del entonces Ministerio de Fomento sin que pueda deducirse si el resto de sus informes proceden del mismo lugar. En cualquier caso su «Noticia» permite conocer ciertos detalles fiables que se ven ratificados por otros estudios o documentos existentes y corrigen igualmente otras aportaciones posteriores.

La iniciativa de la creación del Real Observatorio parece corresponder a Jorge Juan (1713-1773) y a su gestión ante Carlos III y fue acometida por el Conde de Floridablanca durante su ministerio.

«El Rey acogió benévolamente la indicación del sabio marino y dio sus órdenes al arquitecto Don Juan de Villanueva para que presentase los planos del Observatorio; mas, sin que aparezca la

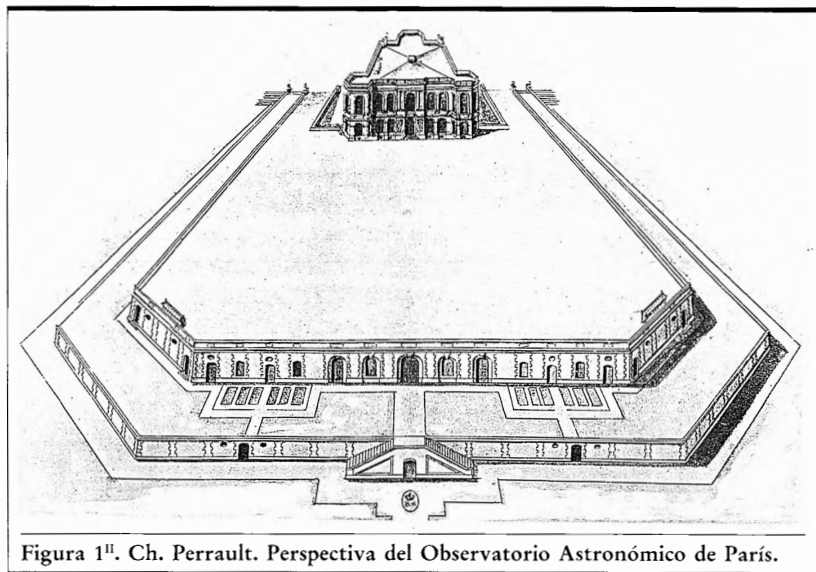


Figura 1^{II}. Ch. Perrault. Perspectiva del Observatorio Astronómico de París.

causa, ni estos planos se trazaron, ni la construcción del edificio empezó hasta bastantes años después, reinando ya el hijo y sucesor de aquel monarca³.»

A pesar del aplazamiento de la construcción, se tomaron las providencias necesarias para dotar al establecimiento de un personal cualificado en el estudio de la Astronomía, para lo cual se pensionó al abate Salvador Jiménez Coronado en un viaje a los principales Observatorios de Europa, con estancia especial en París, donde conocería el edificio que Claude Perrault (1613-1688) construyera para tal destino entre 1667 y 1672, y preparar e iniciar, a su vuelta a Madrid en 1789, «la enseñanza y lecciones teóricas y prácticas» aunque no estuviera realizado todavía el edificio⁴.

Gil de Zárate transcribe, sin fecha, un texto de Villanueva dirigido a Floridablanca sobre los preliminares de su proyectación: «En la cierta suposición de la resolución de V.E. sobre la ejecución del Observatorio Astronómico totalmente de nueva planta en el sitio próximo a la hermita de San Blas, y según el borrador que se está diseñando en este sitio, y presentaré a V.E. con el cálculo de su coste, creo no podría perderse tiempo en el acopio de los materiales más precisos, como cal, pedernal y ladrillo⁵».

El oficio de Villanueva debe corresponder al año 1790 en que tradicionalmente se da por comenzada la obra y muestra al arquitecto

atento a todas las previsiones necesarias para iniciar con celeridad la cimentación del edificio, incluso antes de tener acabado el «borrador» del lugar elegido para su emplazamiento.

El edificio del Real Observatorio se empezaría a construir en 1790⁶ en los llamados «altos de San Blas», junto a la ermita de este santo que ya existía y que se mantuvo frente a la fachada Sur del nuevo edificio. En este lugar existía también un juego de pelota y un polvorín, aunque no sabemos exactamente cómo estaban situados. El polvorín «fue reemplazado por un cementerio que mandó hacer el veedor del Retiro»⁷ y el juego de pelota se reedificó de nueva planta en 1791, según proyecto del maestro arquitecto Carlos del Riego Pica, a pesar del desfavorable y airado informe de Villanueva que considera tal construcción un atentado a la decencia y decoración de la entrada a su Observatorio y califica de «feo Edificio» el propuesto para conseguir la licencia municipal. En su informe, fechado el 4 de julio de 1791, Villanueva menciona: «La nueva obra que se está construyendo para el Observatorio Astronómico por orden de S.M., haviéndose intentado decorar aquella parte proponiéndole [al patrono de la ermita y propietario del frontón cubierto] la refabricación del Juego en mejor lugar, y ofreciéndole así mismo la de la Hermita de nueva planta con algunas otras obras que devían hacerse para el arreglo de todo aquel terreno, y facilitar una decente, y bien decorada entrada a aquel nuevo Edificio, para la ejecución de todo lo cual me hallaba con expresa orden del Exmo. Señor Conde de Floridablanca...»⁸.

Gil de Zárate afirma que la antigua ermita fue derribada y su patrono compensado ya que «en indemnización se le construyó otra enfrente»⁹, pero que lo que se hizo en realidad fue reparar la que había. La construcción de otra de nueva planta, como ofrece Villanueva, no llegó a realizarse.

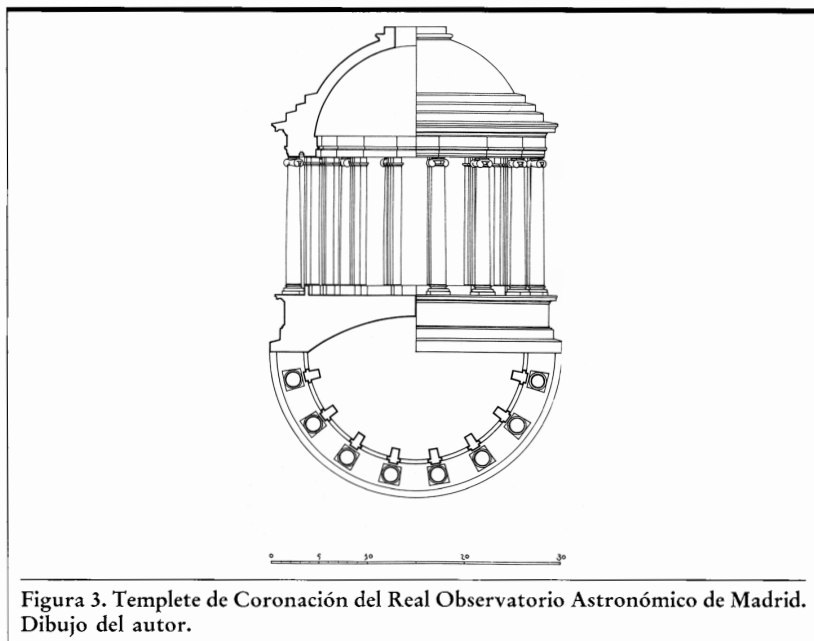
Sabemos, por lo anterior, que Villanueva había llegado a concretar un plano de conjunto para todo el entorno del Observatorio. A este plan general se referirá más tarde su discípulo y sucesor como arquitecto mayor de Madrid, don Antonio López Aguado, con motivo de una nueva solicitud de licencia para reedificar la ermita, el juego de pelota y una casita para el mantenimiento de ambas construcciones sobre el mismo lugar en que se encontraban y, según el solicitante, donde estarían «si por el gobierno intruso no se hubiera demolido» aquello. Para realizarlo se presentan los diseños del arquitecto Matías Gutiérrez. El 17 de octubre de 1819 informa Aguado: «... que cuando se construyó el Rl. Observatorio de San Blas, se formó Plan de todas las inmediaciones por el Arquitecto D. Juan de

testimonio un plano topográfico a escala 1/500, levantado hacia 1870 y hasta ahora inédito, como base para la cartografía de Madrid y conservado en el Instituto Geográfico Nacional¹¹.

En 1792 y en las cartas que, como testamento político envía Floridablanca al conde de Aranda, el primero se refiere al Observatorio diciendo que el edificio «esta ya para concluirse»¹² pero parece que las expectativas del ex ministro de Estado eran demasiado optimistas, quizás por la buena marcha de las obras durante su gestión y la esperanza que tendría en que se continuasen al mismo ritmo. Sin embargo, cuatro años más tarde «la construcción del edificio caminaba lentamente, puesto que Villanueva, en 1796, pedía 300.000 reales para concluirlo...»¹³, y al final del siglo se encontraba parada: «De las cuentas resulta que en 31 de diciembre de 1799 se llevaba gastados en él 1.174.232 reales. Posteriormente nada constaba, sino que la obra seguía paralizada...»¹⁴, a pesar de las quejas de su director, Jiménez Coronado, por la falta de fondos para acabarla y para dejar colocado, en 1802, el gran telescopio Herschel que se pretendía situar sobre el solar ocupado por el cementerio cercano.

Es curioso el dato aportado por Gil de Zárate sobre la actitud de Villanueva ante la futura ubicación de aquel telescopio: «Llegado a Madrid el instrumento suscitose un reñido altercado sobre el sitio en que debía colocarse. Jiménez eligió el cementerio de San Blas, recientemente establecido junto al Observatorio, sobre las ruinas del antiguo polvorín;... Villanueva, de su parte, por deferencia sin duda a los reclamantes (contra la supresión del cementerio), opinaba que debía colocarse en el templete del Observatorio, haciendo en él las modificaciones necesarias para establecer la torre giratoria; pero sobre quedar de esta suerte desfigurado el edificio, Jiménez manifestó que habiendo de tener aquella treinta pies de diámetro, era de temer a tanta altura la acción de los vientos. Convencido el arquitecto, señaló otro sitio a la derecha del cementerio, fuera de la tapia del Retiro; pero no pudo aceptarse por estar más bajo y quedar el horizonte muy limitado hacia la parte opuesta. Triunfó por último Jiménez; el cementerio se trasladó al sitio que actualmente ocupa y colocose el telescopio en su lugar...»¹⁵.

La torre giratoria de 30 pies de diámetro hubiera forzado a alterar por completo el templete de coronación ya que no tiene tal dimensión ni siquiera en el diámetro exterior del cilindro sobre el que apoyan las columnas. Es bastante chocante, por tanto, que fuera el mismo Villanueva quien propusiera la colocación del telescopio en ese lugar ya que, si no estaba aún construido el templete, es difícil imaginar su variación en el proyecto, donde no parece encajar otro



elemento análogo de mayores dimensiones y, si ya estaba construido, esta decisión posterior habría hecho necesaria su demolición. Efectivamente, como señala el texto, cualquiera de las medidas que se tomaran para instalar el telescopio en el templo desfiguraría el edificio y sacrificaría el decoro a la utilidad, sobre todo en una obra medida y cerrada como es el Observatorio. La interpretación de Gil de Zárate sobre la condescendencia del arquitecto con los curas del Retiro, que se oponían al traslado del cementerio, no está de acuerdo con el talante combativo que Villanueva es capaz de desplegar si considera su obra afectada por iniciativas que puedan empeorarla. Tampoco sabemos cuáles serían las «modificaciones necesarias para establecer la torre giratoria» que Villanueva hubiera estado dispuesto a asumir en el edificio.

De todas las noticias aportadas por el Comisario Regio, ésta es la que más necesitaría de una comprobación sobre los documentos originales ya que nos habla de una actitud de Villanueva ante el proyecto y su ejecución que es capaz de sacrificar la *venustas* en aras de la *utilitas* en este caso singular.

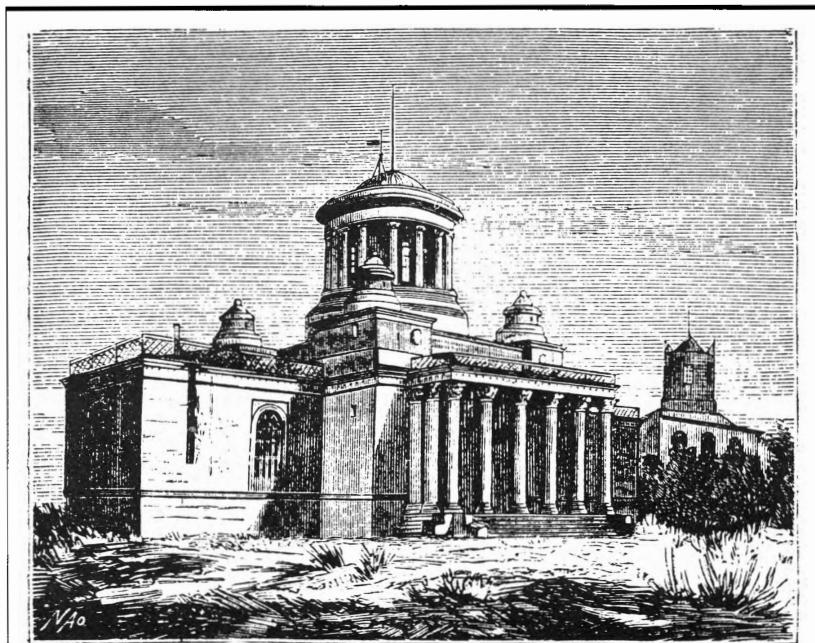


Figura 4. El Observatorio tras las reformas de Pascual y Colomer. Al fondo, la casa de Astrónomos.

No es mucho más lo que sabemos de la construcción del Observatorio Astronómico hasta la ocupación francesa, salvo que no estaba aún finalizada en 1808, cuando el ejército intruso se instaló en sus dependencias, almacenó pólvora en su interior y colocó un cañón en el templete¹⁶. Las edificaciones cercanas de la ermita de San Blas y el juego de pelota fueron derribadas y aquella pólvora almacenada se prendió accidentalmente afectando con su explosión la estructura del edificio. El plomo de sus cubiertas fue sustraído, como en el Museo, y sus bóvedas quedaron también a la intemperie. El resultado de todo ello fue que se hundieron las del pórtico y salón de la derecha—destinado, según el proyecto de Villanueva, a «Pieza de Observación de pasajes» y «Pieza de los Quadrantes»— y la escalera de caracol, más próxima a esta parte, junto con las paredes que la circundan, quedaron quebrantadas¹⁷.

Del lamentable estado al que llegó el edificio da testimonio un torpe dibujo¹⁸ que ilustra el destino militar a que fue dedicado.

Otros buenos documentos para conocer el abandono del edificio en fechas posteriores nos lo ofrecen la acuarela de Genaro Pérez Villamil¹⁹ y la litografía de Andrés Pic de Leopold²⁰.

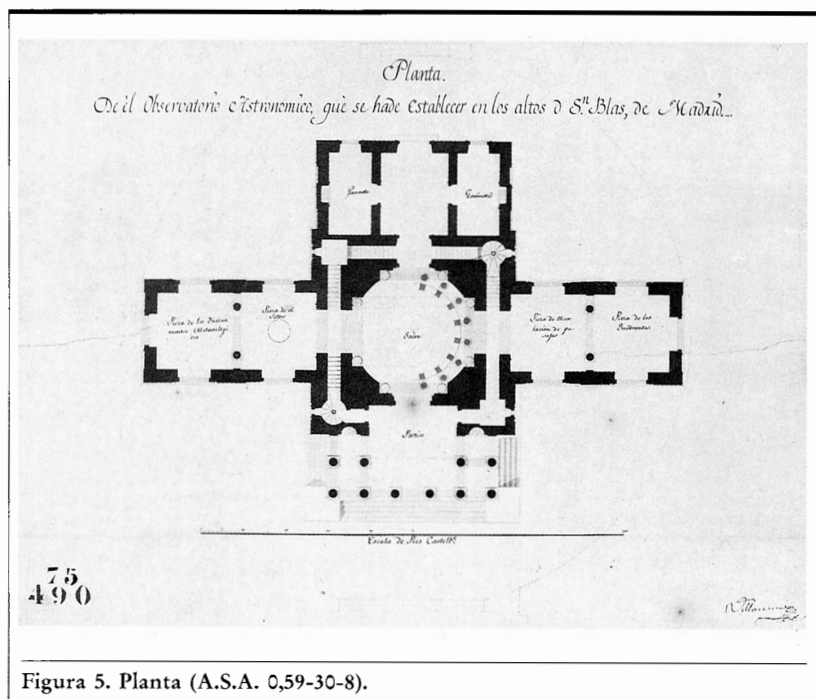
El proyecto de Villanueva

Aunque la iniciativa de erigir en Madrid un Observatorio Astronómico que compitiera con los mejores de Europa se planteó en un momento que corresponde al reinado de Carlos III, el proyecto del edificio se concretaría en una fecha muy cercana o coincidente con el año 1790, ya fallecido aquel monarca, en que comienza su construcción.

Los dos planos que se conservan del proyecto de Villanueva se encuentran en el Archivo de Villa y fueron depositados en él por don Santiago Gutiérrez de Arintero, discípulo y testamentario del arquitecto, junto con la lámina del proyecto definitivo para el edificio del Museo y un informe que se le solicitaba, como empleado del Ayuntamiento, sobre el estado en que se encontraban ambas construcciones y la necesidad de repararlas cuando se produce la evacuación francesa de la Corte en 1813.

La planta (A.S.A. 0,59-30-8) fue publicada por primera vez con motivo de la Exposición municipal de 1982 sobre la labor de Villanueva, incluida en su Catálogo. El alzado de la fachada principal (A.S.A. 0,59-11-8) había permanecido inédito hasta la publicación, hace dos años, de un estudio monográfico sobre la obra de su autor el que se incluye ese importante documento²¹. Ambos planos presentan la firma abreviada del arquitecto, «Villanueva» rubricado, y no consignan fecha.

Junto a estos dos dibujos contamos con otro documento imprescindible para conocer la obra, aportado esta vez por el discípulo favorito de Villanueva, don Isidro González Velázquez. Su perspectiva del edificio, con un punto de vista casi rasante, muestra el Observatorio, desde el ángulo Sureste, en dos originales a la aguada, el de la Biblioteca Nacional (Barcia n.º 1.221) y el del Museo Municipal (I.N. 2.014) que, aunque no difieren entre sí en ninguno de los detalles que nos ofrecen para el estudio del proceso del proyecto, presentan alguna diferencia con los planos iniciales, con la obra construida por Villanueva y con la recomposición del edificio llevada a término, a mediados del siglo XIX, por don Narciso Pascual y Colomer.



Para intentar situar en el tiempo la vista del Observatorio de González Velázquez es necesario considerar los años en que realiza su viaje a Italia, pensionado por Carlos IV, ya que coinciden con la fase más activa de la construcción de esta obra. Entre 1791 y 1795 don Isidro se encuentra fuera de España visitando Roma y la Magna Grecia. En mi opinión es después de este período cuando dibuja la perspectiva. Al marchar había dejado la construcción solamente iniciada y a su vuelta una de las primeras tomas de contacto con su actividad anterior debió consistir en visitar las obras abiertas de su maestro.

En 1795, el Observatorio aún no ha alcanzado tal grado de ejecución, pero ciertos detalles que quedan ilustrados en la perspectiva de González Velázquez nos hablan de decisiones posteriores al proyecto inicial que ya se han concretado con mayor precisión. Me refiero principalmente a las ventanas laterales del frente Sur. Villanueva en su «Fachada» había planteado estos huecos extremos como arcos de medio punto, apoyados sobre la faja superior del basamento

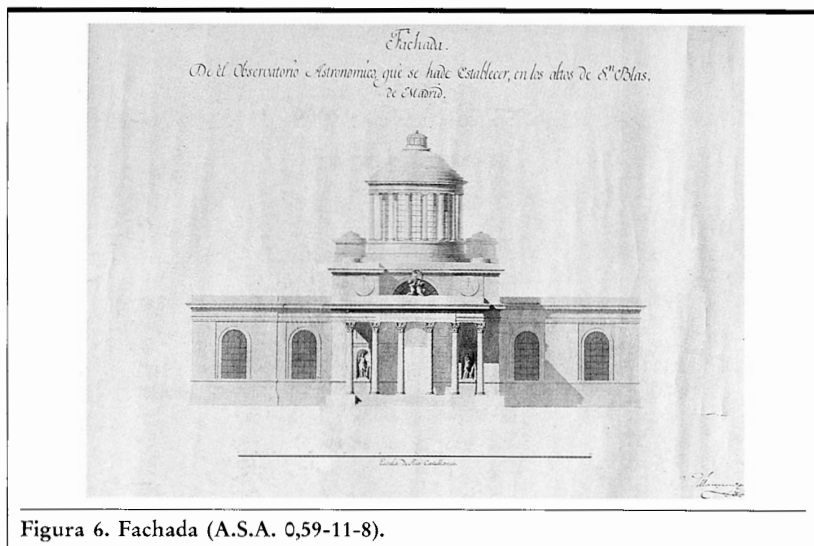


Figura 6. Fachada (A.S.A. 0,59-11-8).

y recercados por una guarnición moldurada. El dibujo de estos ventanales se concreta en la perspectiva tal y como fueron construidos, con una rasgadura vertical que llega a romper la cornisa general del edificio. Igualmente, don Isidro modifica la cornisa con respecto a la dibujada en la «Fachada»; en su perspectiva se interpreta bien el efecto de luces y sombras producido por los modillones y dentículos contruidos en lugar de las lisas molduras que Villanueva dibuja en su alzado del proyecto inicial.

Otras de las alteraciones que presenta la perspectiva con respecto al plan de Villanueva reside en la ausencia o simplificación de la linterna de vidrio, superpuesta a la media naranja del templete, que aparece en el alzado. Lo que dibuja don Isidro no tiene el tamaño de esta linterna y parece un mero soporte de la veleta de coronación, con lo que se habría reducido o renunciado al óculo abierto de la cúpula que la linterna cubría.

Un dato nuevo, añadido a los que aporta la «Fachada» inicial, que encontramos en la perspectiva de González Velázquez es el de la presentación dibujada del cuerpo de escaleras exteriores que unía un nivel inferior con la cota de la plataforma circular sobre la que apoya el edificio. Esta pieza, semienterrada en el talud de la plataforma, enlazaba con el camino que ascendía desde el paseo de Atocha formando «... una especie de pórtico de ladrillo y piedra, dentro del



Figura 7. Isidro González Velázquez. Vista del Observatorio Astronómico de Madrid (M.M.I.N. 2014).

cual dos escaleras, a derecha e izquierda, conducían hasta una terraza rodeada de un fuerte pretil de granito»²².

Estos cuatro elementos mencionados: Los ventanales rasgados, la cornisa más ornamentada, la linterna suprimida o reducida y el cuerpo de escaleras añadido, son los únicos con los que se diferencia, como una fase más avanzada en la precisión final del proyecto, la perspectiva de Isidro Velázquez de la «Fachada» de Villanueva.

Otros detalles permanecen constantes, especialmente el antepecho o peto de coronación de la cornisa, el tarjetón del entablamento de los tres intercolumnios centrales del pórtico, sobre los que se mantiene el grupo escultórico de dos *putti* sosteniendo una bola del mundo, y los dos únicos cupulines proyectados por Villanueva para la parte posterior, flanqueando el templete acristalado.

La aparición de la ermita de San Blas, a la izquierda de la aguada de González Velázquez, nos permite también fecharla antes del año de la invasión francesa en que fue derribada.

Si cotejamos la perspectiva con las vistas mencionadas de Pérez Villaamil y Pic de Leopold, que muestran la obra construida en el estado en que quedó tras la francesada, encontramos dos pequeñas variaciones: el tarjetón del pórtico no llegó a realizarse y se prefirió construir un entablamento continuo; igualmente el podio o dado de

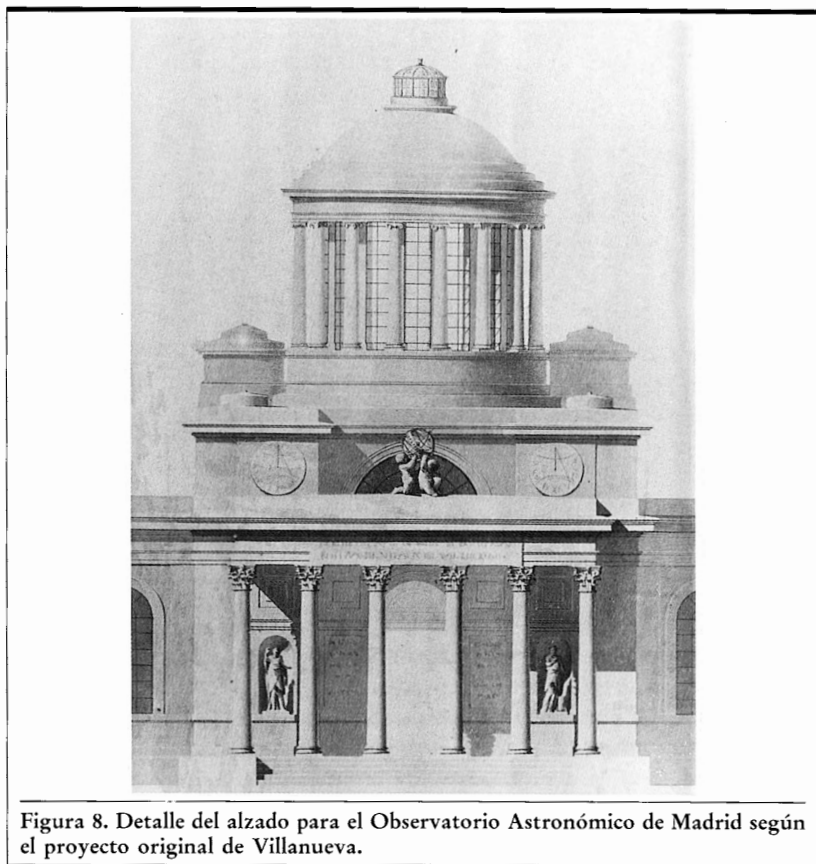


Figura 8. Detalle del alzado para el Observatorio Astronómico de Madrid según el proyecto original de Villanueva.

esquina que acompaña lateralmente el ascenso de las escaleras del pórtico se transformó, en la ejecución dirigida por Villanueva, en unas gradas en ángulo que recogen los peldaños dos a dos, tal y como hoy se presenta la obra. Estos dos factores nos afirman en la conclusión de que la perspectiva de González Velázquez no ilustra la obra construida sino el proyecto más evolucionado con que, a partir de 1795, se está intentando avanzar la construcción del Observatorio, sujeto todavía a las decisiones finales.

Ya ha sido comentado que el Observatorio no llegó a finalizarse por completo en vida de Villanueva, pero lo que faltaba por ejecutar debió de ser muy poco; no más allá de las estatuas de las hornacinas y el grupo escultórico de coronación del pórtico, el acristalamiento

del templete, las columnas interiores de los dos cuerpos laterales –que articulan el doble ámbito para las piezas de los instrumentos astronómicos, tal y como muestra la «Planta» del proyecto inicial– y el banco liso o antepecho de remate de la cornisa general del edificio. El resto de la obra, incluso sus detalles, se encontraba terminado en marzo de 1808.

El Observatorio Astronómico presenta, en el conjunto de la producción de Villanueva, no pocos elementos nuevos o singulares e igualmente numerosas conexiones con planteamientos anteriores. La pieza que acapara una excepcionalidad mayor es sin duda el templete, al que tanta trascendencia se otorgaba en los comentarios iniciales. Intentar rastrear los modelos de los que Villanueva toma la idea para su esquema compositivo resulta una empresa de escasas certezas y abundantemente especulativa. La ausencia de precedentes parece la opinión más común y más que cerrar un período, con la culminación expresiva de un tema anterior, lo que Villanueva consigue es abrir una nueva época en la que su obra se destaca como pionera.

Ya vimos cómo Kubler establecía un paralelo entre los logros de Ledoux y las formulaciones del arquitecto madrileño. Sin embargo ambos debieron de ser desconocidos entre sí, a pesar de sus comunes hallazgos al crear una «arquitectura de las sombras». El libro del francés *La arquitectura considerada bajo sus relaciones con el arte, las costumbres y la legislación* fue publicado en 1804. Entre los grabados que lo ilustran se incluyen edificios construidos o sólo proyectados. De los primeros Villanueva pudo tener noticia a través de viajeros y eruditos ilustrados²³. Del resto sólo en fechas muy tardías, con el Observatorio ya proyectado y en avanzado estado de ejecución.

Con respecto a la arquitectura inglesa que se está planteando en estos años, existe una obra de James Gandon (1743-1823) en la que el profesor Chueca cree reconocer cierta similitud con el espíritu que anima el remate del Observatorio. En 1785 Gandon inicia en Dublín la construcción del Palacio de Justicia. «Su cúpula convertida en un simple tholos griego es un gran acierto que puede partir de dibujos de M.J. Peyre vistos por Gandon en el estudio de Chambers (del que fue discípulo). Una cúpula así en menor escala es la del Observatorio Astronómico de Villanueva²⁴.»

El *tholos* de coronación, en el caso de Gandon, no deja de ser una cúpula cuyo tambor se transforma en peristilo de columnas, pero procede de una traslación de la arquitectura religiosa a la civil al mantener su misión de linterna del crucero o espacio central entre cuerpos del edificio; es un elemento destinado a la iluminación cenital del espacio servido. En opinión de Summerson, la dependencia com-



Figura 9. Sección transversal del Observatorio Astronómico según el proyecto de Villanueva.

positiva del palacio de justicia de Dublín respecto a la catedral de St. Paul, de Christopher Wren (1632-1723) es bastante directa²⁵.

El destino del *tholos* de Villanueva es también compositivo, como remate del desarrollo vertical del edificio, pero tiene un sentido autónomo como templete exento; no actúa como linterna ni sirve para iluminar el espacio inferior del gran salón-crucero, a la manera de la arquitectura religiosa, sino que apoya en el trasdós de su bóveda cerrada, sin establecer ninguna otra dependencia o servidumbre respecto de él, antes bien, condicionando con su presencia impuesta y superpuesta la imagen final del edificio e incluso obligando a una de las escaleras de caracol del interior a darle acceso desde la terraza.

James Gandon fue discípulo de William Chambers (1723-1796) y en el estudio de su maestro pudo consultar las publicaciones de Marie Joseph Peyre (1730-1785) que apuntaba Chueca. También Villanueva pudo acceder a ellas por el ejemplar de las *Oeuvres d'architecture* (París, 1765) del francés existente en la Academia de San Fernando e igualmente a sus teorías en la traducción de Antonio González de la *Disertación de arquitectura sobre la distribución de los antiguos comparada con la de los modernos y sobre el uso que tenían de emplear las columnas* (Madrid, 1789), que igualmente se encontraba en la biblioteca de la Academia.

Otro inglés, Robert Morris (1701-1754), era con seguridad conocido para Villanueva a través del libro *Rural Architecture* (Londres, 1750. Reeditado en 1755 y 1757 con el título de *Select Architecture*), que el arquitecto utilizó como modelo bastante directo en el proyecto inicial y posterior ampliación de la Casita del Príncipe de El Escorial²⁶. Las teorías proporcionales de Morris y su método de trazado de geometrías reguladoras sobre las bases del cuadrado y el círculo subyacen en toda la obra del arquitecto madrileño.

Otra correspondencia con la arquitectura inglesa podría establecerse a través del Observatorio Astronómico de Oxford, reestructurado y completado sobre un proyecto anterior por James Wyatt (1747-1813) en 1786 y que, por la proximidad de fechas, Jiménez Coronado pudo conocer como novedad y del que pudo dar noticia en Madrid. La característica planta cruciforme de aquél sirvió de argumento a don Gaspar de Molina y Zaldívar, marqués de Ureña (1741-1806), para defender su propuesta para el Observatorio de Cádiz en 1791 sin necesidad de mencionar el que Villanueva, también de planta cruciforme, estaba ya con certeza construyendo en los altos de san Blas en esa fecha y que asimismo podría haber servido como referente. Don Gaspar de Molina era académico de honor y de mérito de la Academia de San Fernando y como tal debía de conocer a Villanueva; sabemos que Ureña pasó casi todo el año de 1794 en la Corte, cuando el arquitecto mayor del rey y de la Villa era director general de la Academia, a pesar de sus ocupaciones como intendente honorario y comisario ordenador de los reales ejércitos y director de las reales obras de la nueva población de san Carlos, en el departamento de la Marina gaditana.

El proyecto del Observatorio de San Fernando en Cádiz tuvo al comienzo mejor fortuna que su equivalente en Madrid. Fue construido entre 1793 y 1797, aunque enseguida comenzaron las reformas de lo realizado y, con el tiempo, acabó siendo ampliada y desfigurada la obra original, cosa que no ocurrió tan radicalmente con el de Madrid. Otros datos del de Cádiz nos permiten aclarar ideas sobre el de Villanueva. Ureña presupuestaba el suyo en 1.134.879 reales y daba tres años de plazo para la ejecución. La realidad elevaría coste y tiempo, pero desde tales precisiones verificamos que con los 1.174.232 reales invertidos hasta diciembre de 1799 en Madrid, como vimos, habría habido suficientes recursos como para que estuviera su Observatorio bastante acabado entonces, aunque las obras llevaran años casi paralizadas²⁷.

Continuando con los referentes de la obra de Villanueva, es posible mencionar otra correspondencia con una arquitectura anterior

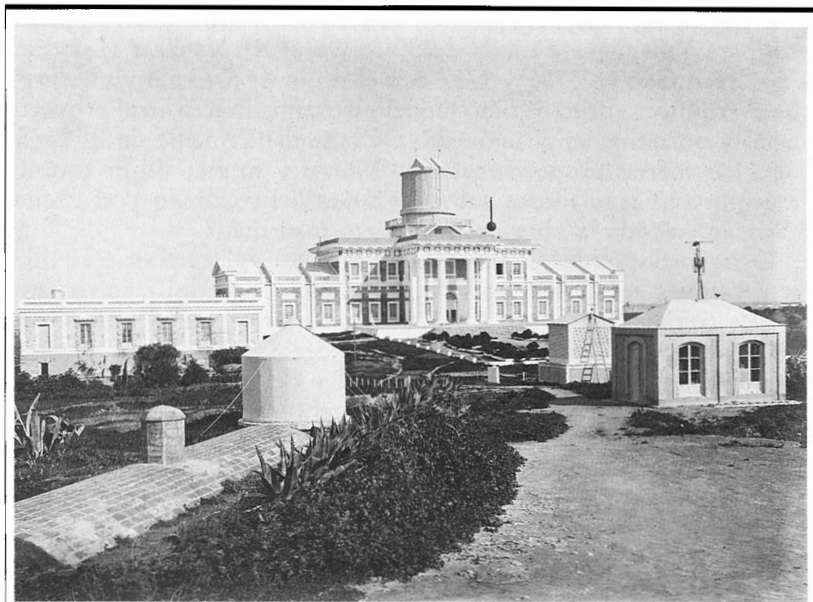


Figura 10. El Observatorio Astronómico de San Fernando en Cádiz hacia principios de siglo.

basada en la existencia de los cupulines junto al templete de coronación.

Manuel Lorente Junquera escribía en 1941 sobre la cúpula del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial: «... por las cuatro escaleras de caracol en los ángulos, se sale a la azotea, sobre la que se levanta el gran tambor que sustenta la cúpula. Las cuatro salidas de las escaleras están cubiertas por pequeñas cúpulas que acompañan armónicamente a la gran cúpula central y son un motivo repetido por Villanueva en el Observatorio Astronómico»²⁸.

Realmente ninguna otra coincidencia se da entre la cúpula escurialense y la propuesta de Villanueva. Incluso es necesario matizar lo anterior con lo que se dijo más atrás sobre la inexistencia, tanto en el proyecto del Observatorio como en la obra construida, de los dos cupulines que se asoman al pórtico corintio, añadidos por Pascual y Colomer y que, en mi opinión, no sólo no eran necesarios sino que perturban la contemplación completa y limpia del templete al intentar una visión desde los ángulos del edificio. Todas las fotografías y grabados posteriores al añadido de las dos garitas del frente Sur

ofrecen una imagen muy distinta de la que permite la perspectiva de González Velázquez, con el *tholos* recortado sin interrupciones.

En el Observatorio no existen las escaleras de El Escorial. Solamente uno de los cupulines proyectados por Villanueva contiene una de las escaleras de caracol, la única que sirve de acceso a las terrazas y al mismo templete. El otro, original del arquitecto, es simplemente la respuesta compositiva que equilibra la fachada posterior del edificio. Igualmente la escalera que da acceso al piso del templete se sitúa en esta fachada posterior, liberando su frente principal de esa presencia y de esa necesidad.

El cuidado con que Villanueva omite en su obra los dos cupulines añadidos después no puede ser casual. Efectivamente debió de tener en su pensamiento los del Monasterio de San Lorenzo al plantearlos. La deliberada supresión de los de la fachada principal, incluso pudiendo justificarlos con un desarrollo mayor en altura de la otra escalera de caracol del edificio, fue rechazada para poder así presentar completa la figura de *tholos*, al rodearlo.

Con la adición tardía de los cupulines anteriores se crean, como se dijo, dos garitas injustificadas, tanto por su función como por su necesidad compositiva, que no mejoran la obra de Villanueva, cerrada y completa en sí misma.

Sin embargo lo que sí nos descubre el paralelo de Lorente Junquera entre los elementos complementarios de la cúpula escurialense y el templete del Observatorio es la ascendencia compositiva de este elemento, deudor de la arquitectura religiosa y transplantado y secularizado, como hizo igualmente James Gandon en Dublín, a una arquitectura civil para conseguir un efecto de coronación en el desarrollo vertical del edificio.

El mismo hecho de que al templete se pueda entrar, que se proyecte acristalado y cubierto para mantener un clima interior, que se sitúe en su centro una mesa fija y de piedra para un fin que desconocemos, que se le quiera otorgar una utilidad que obligaría a su modificación con un mayor diámetro –como vimos cuando Villanueva propuso colocar en él el gran telescopio Herschel– arriesgando con ello el resultado final de la obra; todo concede a este elemento una importancia que va más allá de su mera consideración como un feliz hallazgo formal y de su oportunidad como recurso compositivo. El templete tiene, en el proyecto de Villanueva, un destino funcional añadido, un uso como lugar de observación, una posición en la obra conforme con un programa y una necesidad que da vida a la forma²⁹.

No parece necesario extenderse con demasiada amplitud para ligar el esquema compositivo del Observatorio con el movimiento palla-

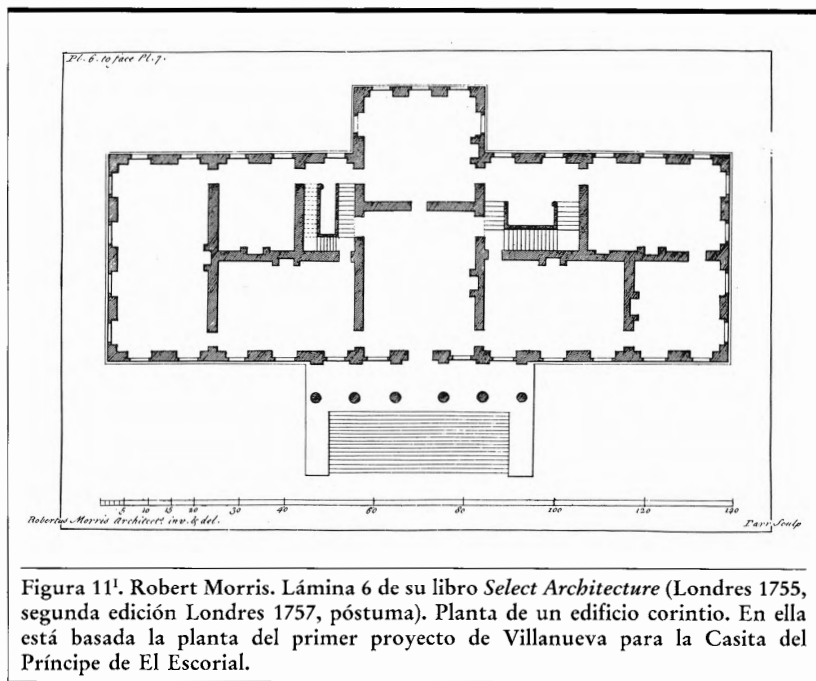
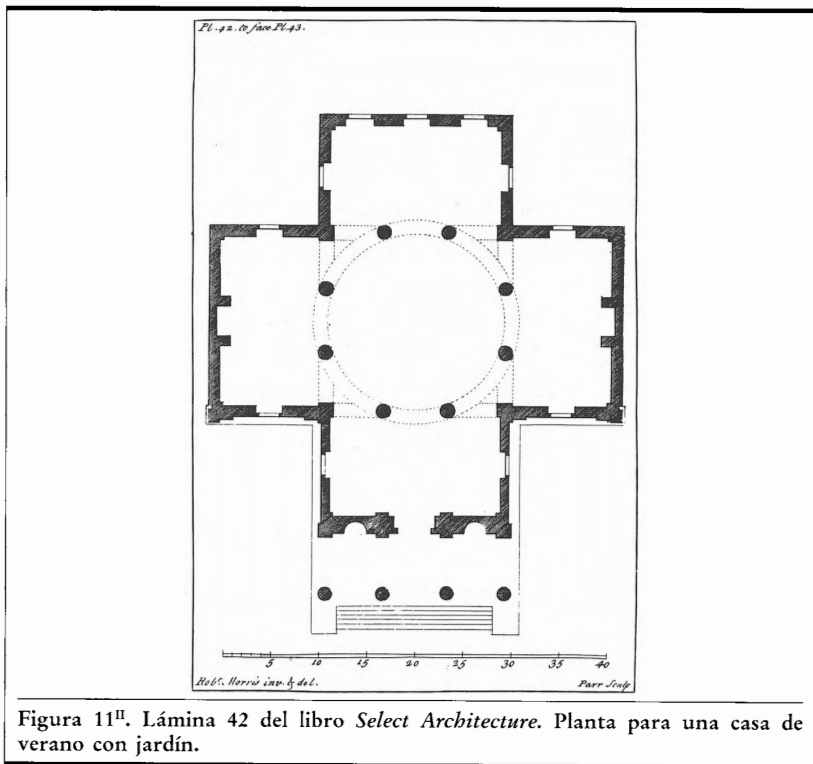


Figura 11'. Robert Morris. Lámina 6 de su libro *Select Architecture* (Londres 1755, segunda edición Londres 1757, póstuma). Planta de un edificio corintio. En ella está basada la planta del primer proyecto de Villanueva para la Casita del Príncipe de El Escorial.

diano que se desarrolla, fundamentalmente en Inglaterra, durante el siglo XVIII y que en España encuentra un eco tardío pero reconocible especialmente en la obra de Villanueva, desde las formulaciones iniciales de las Casitas de El Escorial y El Pardo hasta obras como el mismo Museo, el Ornato para el Palacio de Buenavista y, finalmente, cerrando el círculo de sus trabajos principales, la Capilla del Cementerio de Fuencarral y el edificio que ahora nos ocupa.

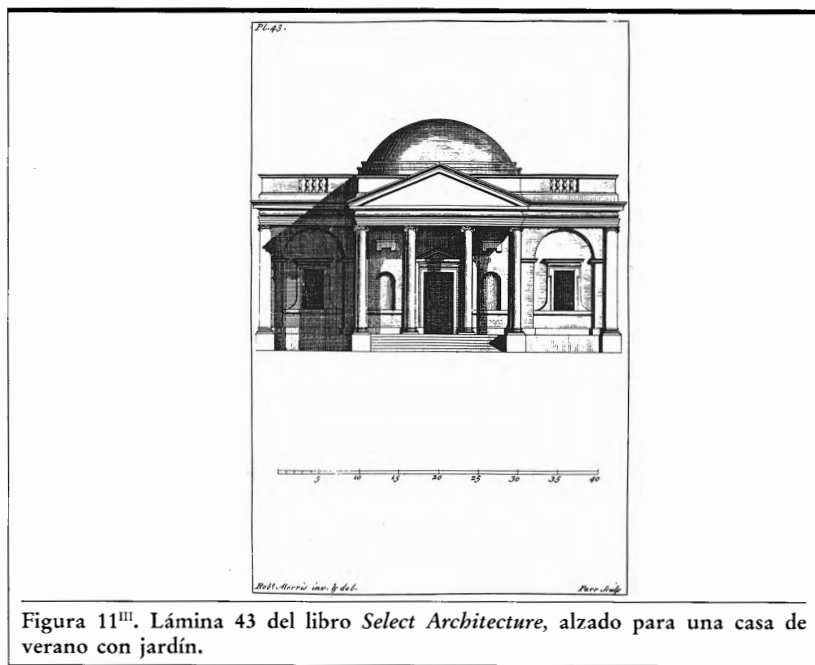
La planta cruciforme con que se concreta el Observatorio se obtiene a partir de un cuerpo central, que contiene la rotonda del salón, al que se adosan dos alas iguales en el eje E-W, un cuerpo posterior, al N., y el pórtico corintio de la fachada meridional. El cuadrado y el círculo, como geometrías esenciales, dominan la composición, a veces de un modo explícito y a veces como trazados reguladores con una presencia virtual. La totalidad de la planta se inscribe en una circunferencia que otorga a su figura una intención de centralidad, mantenida desde el dibujo del proyecto hasta la aguada de González Velázquez; en ella se representa como una plataforma



circular que sirve de apoyo al edificio, con un radio mayor que el inicial, y al cuerpo exterior de escaleras.

Un efecto que, si bien no se ha perdido en el edificio actual, sí ha quedado atenuado por los añadidos y modificaciones posteriores al proyecto de fachada original, es el mínimo resalte de los lados extremos de los dos cuerpos laterales. Estos avanzan levemente respecto de los tramos intermedios entre ellos y el cubo central. Atendiendo a este pequeño gesto proyectual, podemos entender la fachada Sur como una composición de tres cuerpos enlazados por otros dos, figurativamente dependientes de los laterales, en un ritmo AA' B A'A menos rigurosamente palladiano que el esquema ABCBA al que se ciñen, por ejemplo, la Casita del Príncipe de El Escorial, la planta alta del Ornato para el Duque de Alba y el propio Museo, y más relacionado con el ritmo compositivo de la Casita de El Pardo.

A este esquema ordenador se le añade, para alcanzar la compo-



sición completa, el *tholos* de coronación de forma que la totalidad queda concretada en cuatro piezas muy distintas entre sí que Villanueva, sin embargo, consigue no sólo compatibilizar, sino integrar en un difícil equilibrio entre la unidad del conjunto y la diversidad de sus elementos configuradores, basado en un sistema de agregación y superposición que, sin perder la identidad parcial de sus fragmentos, articula el cambiante perfil que presentan la planta y el alzado del edificio.

La concatenación espacial del interior es igualmente notable. La gran rotonda del Salón central es la encargada del enlace en continuidad de las distintas piezas y gabinetes. A ella da acceso el pórtico de la fachada principal y el zaguán de la posterior y en ella se cruzan los dos ejes ortogonales del edificio, el eje de simetría o eje de composición, sobre el que se disponen las entradas en frentes opuestos, y el eje de los recorridos interiores que conectan las dos alas laterales, dedicadas a los instrumentos. Este sistema ordenador, al que se ciñen salas y circulaciones, lo hemos visto aparecer como una constante en las obras de Villanueva desde sus primeros trabajos y alcanza en el Observatorio una claridad aun mayor que en ensayos anteriores.

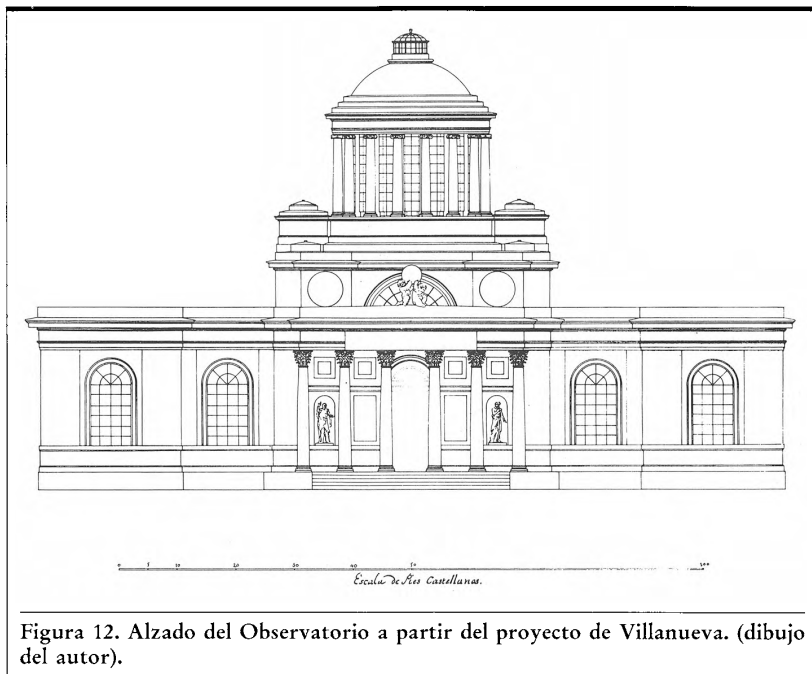


Figura 12. Alzado del Observatorio a partir del proyecto de Villanueva. (dibujo del autor).

Las escaleras son nuevamente, como en el Museo, elementos que ocultan su presencia en el esquema general del edificio; no llegan a destacar como piezas dominantes y se mantienen casi ocultas al visitante. Todo el sistema de circulaciones verticales se dispone en torno al cuadrado en que se inscribe la gran rotonda en una especie de deambulatorio o tránsito perimetral sólo en parte ascendente. En los extremos de una diagonal del cuadrado se sitúan dos ajustadas escaleras de caracol, una de ellas accesible desde el interior y que conduce a los distintos niveles de pisos del cuerpo posterior de oficinas, hasta alcanzar la terraza que lleva al templete; la otra tiene su entrada en el exterior, desde el pórtico corintio, y su desarrollo alcanza solamente el nivel de la cubierta de uno de los cuerpos laterales. Esta última es la más inquietante ya que es posible utilizarla sin llegar a entrar en el interior del edificio y su función no es fácilmente deducible con los datos que aporta la propia obra; la autonomía de uso y de acceso de esta escalera estaría justificada si permitiera llegar hasta el templete, pero esto únicamente es posible alcanzando de nuevo la otra escalera de la esquina opuesta. Hablarla

continuado hasta un nivel superior habría obligado a Villanueva a plantear otros cupulines en la fachada principal, circunstancia que el arquitecto evita cuidadosamente, como ya vimos, cerrando la escalera a una altura conveniente para no perturbar la contemplación del *tholos* superior con dos nuevos cupulines en el frente principal y mantener su figura exenta, sin barreras que impidan parcialmente su percepción completa.

El Observatorio Astronómico, entendido en su totalidad, incluye, como elemento que le pertenece, el ya mencionado cuerpo exterior de escaleras que se situaba frente al pórtico corintio. Esta pieza, adosada al talud de la plataforma circular sobre la que apoya el edificio, le otorga un sentido abierto a una continuidad inmaterial que enlaza, por correspondencia, con ese cuerpo complementario, rigurosamente funcional, de modesta y desornamentada fábrica, que obedece en su aspecto externo a razones constructivas y de pura utilidad y que materializa un espacio alternativo, vacante y disponible, que envuelve la obra; extiende los límites de ocupación de su arquitectura al captar ese espacio envolvente y aéreo que, desde la cima de los altos de San Blas, domina el Observatorio con la presencia del monumento referencial que ordena todo el ámbito circundante desde el que es visible, como flotando sobre la trama en que la ciudad se desarrolla, pero arraigado a la tierra mediante las escaleras semienterradas en el círculo ideal y material sobre el que se erige el edificio. Ese cuerpo de escaleras habría perdido en la actualidad el sentido funcional que lo justificaba en su origen; pero no es menos cierto que la obra, aunque no se resienta de su ausencia, ha perdido a su vez uno de los característicos recursos de Villanueva con los que su arquitectura se adueña de un territorio más extenso, al abrir el recinto ocupado estrictamente por lo construido, sin necesitar los muros que lo cercan.

El edificio actual

El Observatorio Astronómico que hoy es posible contemplar es el resultado de distintas operaciones de consolidación y reforma que se han sucedido tras el estado de ruina parcial y abandono que siguió a la ocupación francesa de la Corte.

En los años de 1813 y 1814, los arquitectos, discípulos y colaboradores de Villanueva, Santiago Gutiérrez de Arintero y Antonio López Aguado, informan sobre los daños que acusa su fábrica y

apremian al Ayuntamiento y a la Corona para atajar su proceso de deterioro³⁰. La consideración simultánea de la necesidad de reparar tanto el Observatorio como el Museo hacen que la política institucional prefiera comenzar la recomposición del segundo, al que se otorga un nuevo destino preferente como Real Museo de Pintura y Escultura, y el edificio de los altos de San Blas queda olvidado, y pospuesta su reparación, ante el mayor interés de Fernando VII por acometer las otras obras y la precariedad de la economía de la época, que no permite la doble inversión necesaria para resolver la ruina de los dos edificios de Villanueva.

Será a mediados del siglo XIX cuando, por fin, se inicien las intervenciones que darán por concluida la ejecución del Observatorio. El arquitecto Narciso Pascual y Colomer es el encargado de proyectar y dirigir aquellas obras que comienzan en 1845, con un presupuesto que se vería desbordado por la realidad del proceso de reparación. En 1846, según Gil de Zárate, o en 1874, según Madoz, se da por concluida la obra. En cualquier caso en un breve período de tiempo comparado con los diez y ocho años que invirtió Villanueva en su ejecución, sin dejarlo acabado por completo.

Es Pascual y Colomer quien cierra con cristales el templete, tal y como proyectó Villanueva, añade los poco afortunados cupulines de la fachada principal y remata la cornisa con una barandilla isabelina, haciendo caso omiso de la solución propuesta por Villanueva de un peto continuo y de obra para su coronación. El mismo Madoz acompaña su artículo de lo que él llama «Observatorio metereológico» con una estampa sobre el estado del edificio tras la actuación de Colomer, en la que son verificables estas intervenciones en un año, el de 1848, inmediatamente posterior a su conclusión.

El establecimiento adquiere así una nueva vitalidad y comienzan a crecer en su entorno otras construcciones complementarias. El arquitecto José Aguilar termina, en 1854, un nuevo edificio para las habitaciones de los astrónomos sobre el que se coloca, al año siguiente, una torre giratoria de madera que había de albergar el ecuatorial Merz³¹. Habían comenzado ya las críticas severas a la utilidad científica del Observatorio, que «satisface tan mal a las exigencias de la astronomía moderna, que no tiene un local a propósito»³².

En 1939, la obra de Villanueva se va a ver alterada nuevamente por la ampliación de dos pequeñas garitas adosadas a uno de los cuerpos laterales, según el proyecto de los arquitectos Antonio Rubio y Lorenzo Ortiz. Estos nichos, convexos hacia la fachada, «... se acusan al exterior por dos medias cúpulas, del mismo estilo que el

resto del edificio, las cuales albergan a los colimadores, cuya temperatura es así la misma de toda la sala y cuyos pilares se asientan sobre el cimiento del edificio...»³³.

En una fecha que desconozco, pero próxima, se produjo una de las mayores pérdidas en los elementos que acompañaban el entorno ligado al edificio de Villanueva. Me refiero al actualmente desaparecido pórtico y escaleras de acceso a la entrada principal, frente a la fachada corintia. Según Tinoco esta pieza exterior de ladrillo y piedra, presente en todos los grabados del XIX, quedó enterrada: «Hoy se entra, desde la calle Alfonso XII, por una puerta trasera del edificio; el pórtico con las escaleras ha sido sepultado entre tierras y escombros, el pretil ya no tiene objeto y en la terraza se han hecho jardines y un estanque en cuyas aguas se refleja la columnata...»³⁴.

El mismo autor, después de declarar las bondades decorativas del edificio, añade nuevas críticas a su capacidad funcional, pues «... no tiene las mejores condiciones que le hagan apto para observatorio, y ni siquiera para oficinas, ya que sus ventanas son pequeñas, sin haber una sola orientada a Mediodía, los techos son abovedados y entre sus gruesos muros quedan unos espacios perdidos, verdaderas *covachuelas*, que no pueden tener aplicación alguna. Hasta las escaleras son incómodas, de caracol, talladas en piedra berroqueña, pero constituyen verdaderas obras maestras de la estereotomía, sobre todo una de ellas, que carece de *nabo* o núcleo central...»³⁵.

Opina que en el templete «no puede instalarse ningún instrumento, como no sea algún pequeño antejo portátil, asomándolo por entre dos columnas». Pero de todas sus objeciones la más importante es la que aporta también Gil de Zárate sobre la orientación del edificio: «... con un error de unos tres grados del N. al E., es decir, en sentido contrario al de la declinación magnética, la cual, en la época en que empezó la construcción, debía ser de unos veinte grados al W»³⁶.

Tal error de replanteo, atribuible no tanto a Villanueva como a los astrónomos que calcularían su posición y orientarían sus ejes, puede significar no sólo una objeción sino incluso una refutación de la utilidad y exactitud de las observaciones que pudieran obtenerse estacionando sobre el edificio.

Esta sería una triste conclusión para una obra en la que Villanueva estaba dispuesto a sacrificar uno de sus elementos de mayor significación y fuerza plástica, el templete, en aras de una utilidad que hubiera exigido reconsiderarlo o alterarlo si, por otra parte, el resultado de lo construido no compensara con creces los argumentos contrarios, deducidos con posterioridad. Las críticas adversas han

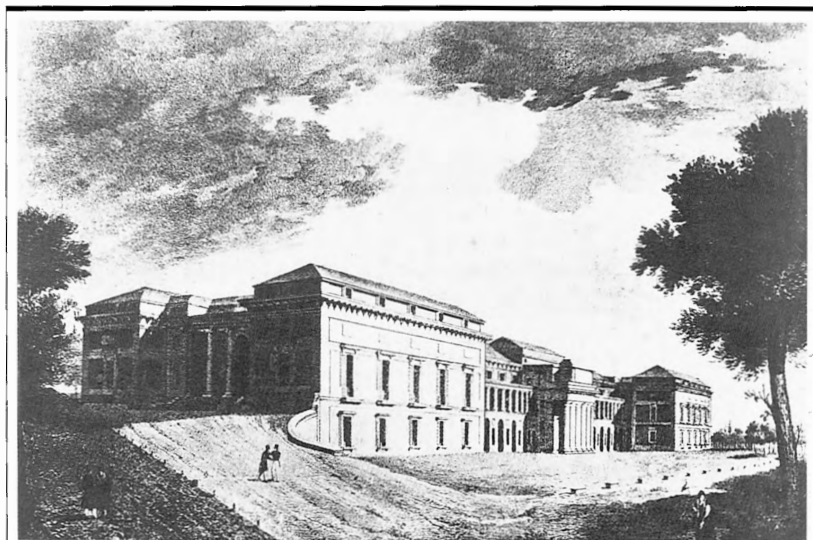


Figura 13¹. «Vista del Real Museo situado en el paseo del Prado». Dibujada por el coronel Carlos Vargas en 1824 y litografiada por Camarón para la *Colección Litografica de cuadros del Rey de España El señor Don Fernando VII*. (Real establecimiento lithografico. Madrid, 1826. Tomo I.)

conseguido que el destino actual del Observatorio sea el de oficinas, biblioteca y futuro Museo de Astronomía.

En diciembre de 1974 se encargó al arquitecto don Antonio Fernández Alba el proyecto de consolidación y restitución histórica del edificio. Redactado en mayo del año siguiente, la obra quedó concluida en 1979³⁷. Con esta última intervención se ha conseguido devolver a un estado próximo al original, más cerca de la imagen alcanzada por Pascual y Colomer que del proyecto realizado y construido por Villanueva, o del representado por González Velázquez, un edificio esencial en el panorama arquitectónico del siglo de la Razón.

El Observatorio Astronómico dentro del panorama general de la obra del arquitecto Juan de Villanueva

I. –Gran parte de la obra de Villanueva está marcada por una doble necesidad y un doble estímulo que su arquitectura resuelve justamen-

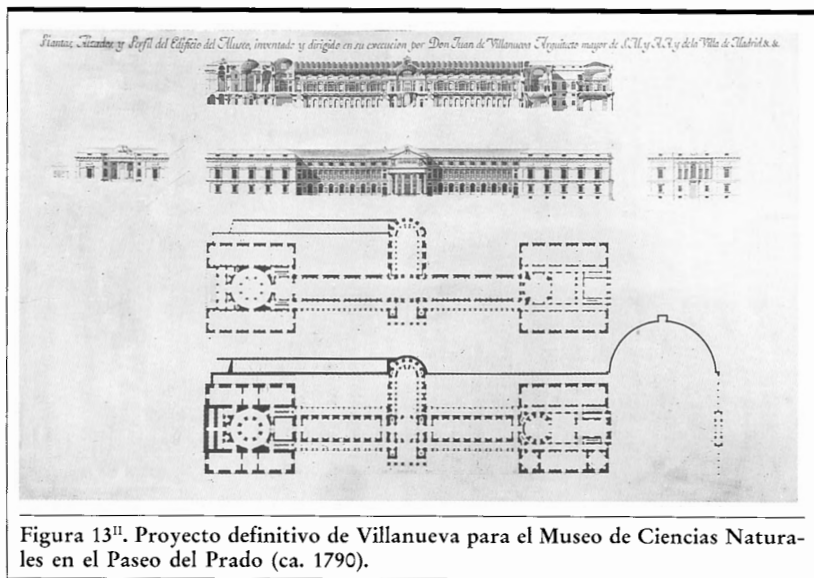


Figura 13^{II}. Proyecto definitivo de Villanueva para el Museo de Ciencias Naturales en el Paseo del Prado (ca. 1790).

te donde el edificio es más sensible al contacto entre ellos: en la fachada como plano de contacto entre el interior y el exterior, entre las solicitudes del orden constructivo, espacial y compositivo del edificio y el orden urbano, la imagen de la ciudad.

En el Museo se plantea la necesidad de un gran frente hacia el Paseo del Prado, pero su destino requiere un programa desarrollado en profundidad, un desarrollo lineal interno que conduzca los itinerarios. Según el programa del edificio, éste no era tanto una dilatada fachada de poco fondo sino, por el contrario, dos estrechos frentes en las orientaciones Norte y Sur que ofrecían su hondura hacia el Paseo; la frontalidad de esa dilatada fachada pública quedaría lateralmente garantizada por el engarce central del Salón de Juntas, ortogonal al eje lineal de los recorridos, dominando la composición desde la monumentalidad de sus elementos significantes. El gran frente urbano queda concretado así y el orden que requiere el interior simultáneamente atendido. La solicitud de esa duplicidad de respuestas es, en el caso del Museo, tan sólo un aspecto parcial de otros muchos requerimientos del edificio. A ella habría que añadir un triple destino funcional, con la necesidad de que cada uno se mantenga diferenciado y autónomo del resto; una consideración del terreno de apoyo, con su original y mantenida doble pendiente, y, además, un interés

programático que lo convierta en emblema estilístico, paradigma del espíritu de su siglo. Tales necesidades provocan una tensa y densa complejidad que el edificio resultante no sólo no oculta, sino que hace explícita con los forzados encuentros y acusados contrastes que traslada al exterior.

El Observatorio sería una pieza singular dentro de este esquema de doble solicitud ya que su posición, distante y aislada de la trama urbana, no requiere la inmediatez de una respuesta como la precedente. Pero su misma posición sobre una colina involucra, junto a la necesidad de atender a un orden que procede del propio edificio, la simultánea atención a su situación dominante y referencial: el edificio se yergue como hito, como presencia en el límite del territorio urbano, y ordena un ámbito circundante que alcanza a todos los puntos desde los que es visible.

II. —La consideración del lugar, su permanencia y su transformación, más allá de los límites de lo construido, involucra también una idea peculiar del territorio en torno a la arquitectura, ese espacio alternativo y complementario al que se extienden los lazos de unión con ella y que en gran parte se ordenan desde el mismo edificio. Entre los grandes temas de la obra de Villanueva, el que se refiere a la extroversión de un orden que traspasa el plano estricto de las fachadas para apropiarse también del exterior, nos conduce a esa consideración del territorio que lo incluye en el entorno referencial que la arquitectura focaliza con su presencia dominante. Quizás donde mejor se aprecia esa intención de recinto abierto creado a partir de un edificio sea en el Museo y en el Observatorio Astronómico.

En el Museo este hecho se revelaba con una gran expresividad mediante la rampa desaparecida que daba acceso a la entrada Norte y el muro de contención semicircular que enlazaba con la cerca del Botánico, en la fachada Sur e igualmente derribado más tarde, produciendo ese sentimiento de un orden extendido, físico y referencial que aumentaba la voluntad de ocupación de su arquitectura más allá del límite de lo construido.

En el Real Observatorio Astronómico, el edificio lanzaba sus puentes al exterior mediante el cuerpo de escaleras que, como en el caso de la rampa del Museo, servía de conexión entre dos niveles del terreno para dar acceso a la entrada principal. La presencia de este cuerpo de escaleras, hoy también desaparecido, aumentaba la verticalidad de la plataforma circular sobre la que se situaba el Observatorio; hacía aun más evidente su condición de foco dominante y de referencia visual: desde allí se observaba y se era observado. El edificio ascendía sobre su base mientras la pendiente de los altos de

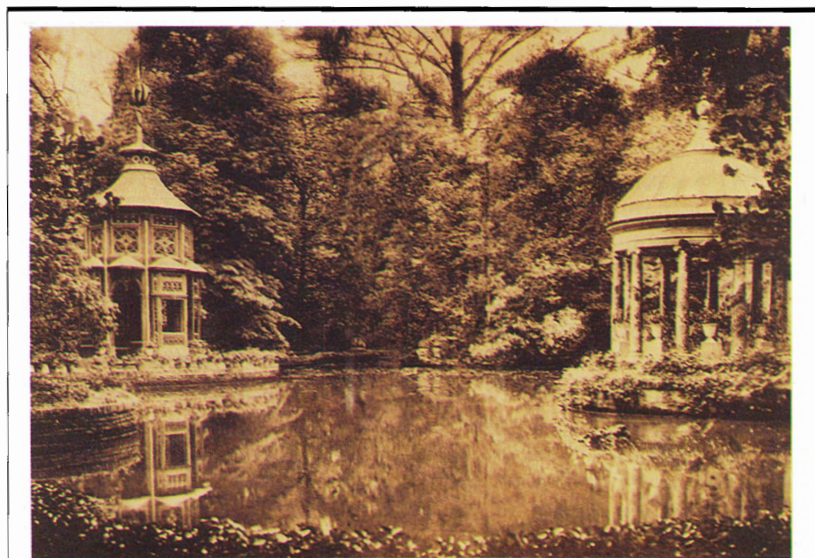


Figura 14. Aranjuez, Estanque de los Peces con el cenador y el Kiosko chino proyectados por Villanueva.

San Blas caía hacia la ciudad. El frente construido de aquellas escaleras servía de arranque de ese aire ascendente, casi ingrávido, que culmina en el templete y, al mismo tiempo, era el reflejo de una ley interna que, procedente del Observatorio, invadía el exterior arraigando la construcción a la tierra, fijando su posición, revelando el centro en que confluyen y del que parten las invisibles líneas que lo construyen; entretejiendo sus límites, transformaba el interior y el exterior, el edificio y el territorio del que se adueña, en un único problema de arquitectura, un único espacio ordenado.

III. –Villanueva, en los años en torno al período 1785-1795, está trabajando sobre dos tipos recurrentes del repertorio temático del clasicismo: el *tholos* y la basílica. Esta es una actitud común en su manera de entender el proceso del proyecto como algo en permanente estado de evolución y de experimentación.

Sus ensayos sobre el tema del *tholos*, bien como rotonda interior, en el caso del Museo, acompañada de un anillo o deambulatorio que amplía su entidad espacial y permite una distancia mayor para su contemplación; bien como elemento aislado y de un deliberado pintoresquismo cromático y ornamental, como en el templete del

estanque chinesco de Aranjuez; bien como elemento de coronación y cierre de la composición vertical del edificio al que se superpone, como en el ornato para el Duque de Alba y en el Observatorio Astronómico; incluyen siempre una constancia figurativa y la búsqueda de un efecto no tanto envolvente como perceptivo. En otras palabras, no parecen lugares para ser usados sino para ser contemplados, aunque nunca se niegue la primera posibilidad ya que la *utilitas* se mantiene como cualidad o atributo intrínseco de la arquitectura.

IV. –No es necesario insistir en la importancia de los pórticos de columnas dentro del vocabulario estilístico del clasicismo. Villanueva utiliza el repertorio tipológico de estos elementos con preferencia, como es usual, para dignificar y singularizar la jerarquía superior de las entradas a sus edificios. Los dístilos *in antis* son, desde un punto de vista cuantitativo, los más usados por el arquitecto y su constancia es verificable, desde las Casitas de El Escorial hasta el Museo, a lo largo de toda su obra. Los pórticos próstilos, avanzados respecto de las fachadas, son menos frecuentes pero, a pesar de ello, es en esta manera de entrada, que resalta su presencia hacia el exterior, en la que Villanueva encuentra un modo peculiar y propio de producir una fórmula espacial característica de su arquitectura.

Es en el edificio del Museo donde Villanueva ensaya las posibilidades de un próstilo en la entrada desde el Paseo del Prado hacia el Salón de Juntas. Aquí inaugura en su obra un recurso espacial que asocia al pórtico un ámbito propio. Este pórtico no es sólo una columnata exenta y adherida al edificio sino que afecta con su presencia a la fachada a la que se adosa. En el Museo el cuerpo central es proyectado hacia el exterior mediante dos cajas de escaleras que avanzan la fachada. Ante ellas se dispone un pórtico hexástilo que genera hacia el interior una excavación y rompe la continuidad virtual del frente de muros de carga; se crea así un espacio profundo, un lugar intermedio, cubierto pero exterior, que altera la línea de cierre del edificio y participa simultáneamente del dentro y el fuera de la construcción. El ámbito producido no tiene un sentido transversal y abierto como en la Casita de El Escorial, sino centralizado, que aumenta la solemnidad del paso hacia el interior, nuevamente centralizado por la rotonda del vestíbulo, previa a la sala basilical, en la sabida secuencia tan elogiada por Chueca (525), que califica el espacio cubierto con una cúpula esquinada como «pórtico semiabierto».

En el Observatorio se conserva la fórmula consagrada en el Museo. El pórtico corintio del frente Sur impone también una profundidad interior. El cuerpo central es nuevamente resaltado pero su línea de cierre virtual retrocede ante el pórtico y éste alcanza así su

propio campo de influencia, vuelve a crear un ámbito excavado, definido y limitado por las columnas exteriores y los muros que lo envuelven.

En los casos en que Villanueva dispone estos pórticos excavados, los muros con los que establecen correspondencia acumulan una cierta profusión ornamental de retopilastras con éntasis, nichos y tableros, guarniciones y recuadros. Pero el lenguaje del clasicismo adquiere entonces no tanto un valor de revestimiento estilístico cuanto de vocabulario estructural que acumula toda la riqueza decorativa del orden para integrarse, vinculado a un criterio de utilidad, en la arquitectura con la cualidad y la naturalidad de la creación que nace de la necesaria definición del espacio y de las solicitudes internas de la propia obra.

V. -Uno de los temas propios del debate crítico del siglo ilustrado, el que cuestiona el valor y el sentido de los órdenes, alcanza a partir del edificio del Museo un interés conceptual que, en mi opinión, cabría calificar de nuevo y original.

Villanueva, sin entrar en disquisiciones teóricas de las que no tenemos testimonios escritos, aporta con sus edificios un modo personal de tratar y caracterizar el destino de cada una de sus partes apoyando sus identidades fragmentarias en los diferentes órdenes con que se dispone, como criterio de totalidad, el organismo completo.

Así, las cualidades vitruvianas de utilidad, solidez y decoro estarán, desde luego, constantemente presentes en su arquitectura y, por extensión, en los órdenes como resultado de su misión de soporte estructural, mecanismo compositivo, recurso ornamental y procedimiento alegórico. Pero habría que añadir también ahora su eficacia como signo de identidad cuyo significado, sin antecedentes y exclusivo de la invención de Villanueva, se basa en el valor instrumental, entendiendo el orden no como fin sino como medio, con que cada uso se adueña de un orden para diferenciarse del resto, mediante su dórico, jónico o corintio respectivo, con la claridad de su propia figuración.

Reconocemos en ello una de las constancias del proceso del proyecto en Villanueva, inaugurada con el Museo y que se manifiesta con el mismo sentido igualmente en obras cronológicamente posteriores: el Ornato para el Duque de Alba y el Observatorio Astronómico. En estos edificios, entendiendo como tal también el Ornato, no se da la complejidad y variedad de programa de usos al que Villanueva tiene que dar respuesta con el primero, pero su esquema compositivo por estratos superpuestos es fácilmente verificable. La función asignada a los órdenes como rasgo estilístico traslada además el criterio

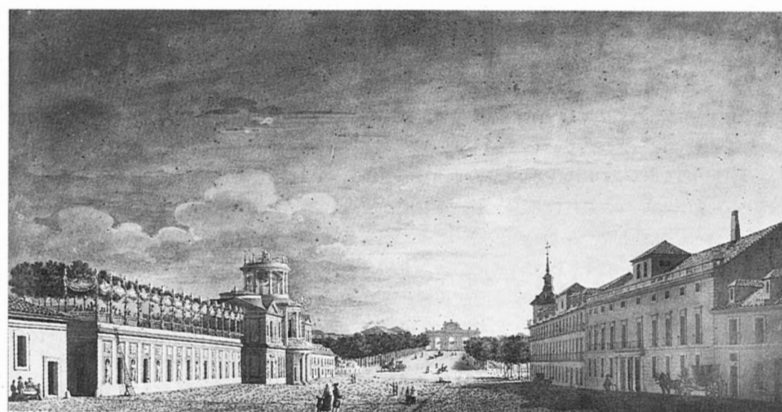


Figura 15. Isidro González Velázquez. Vista de la calle de Alcalá con el Ornato para la cerca del Palacio del Duque de Alba en 1789 (M.M.I.N. 2117).

de identidad con que se presentan a sí mismos los niveles de pisos con que se ordena la totalidad, en los dos últimos casos reforzados por un recurso formal también diferenciador entre el cuerpo bajo y el *tholos* superior como efecto expresivo recurrente, ensayado en el Ornato y realizado en piedra en el Observatorio.

VI. –Pero Villanueva parece ser consciente de las dificultades constructivas que presentan las columnas, como emblema o bandera estilística de un deliberado clasicismo, para establecer con ellas un cierre, no virtual o ideal sino continuo y material, al exterior; para crear la verdadera fachada como cerramiento o piel del edificio, como frontera física entre el exterior y el interior. Su obra nos ha dejado tres ejemplos de una misma actitud ante el problema:

–En la Casita del Príncipe de El Pardo, el pórtico jónico de la entrada principal tiene, a la espalda de las columnas, dos estrechos machones, a modo de traspilastras exentas, sobre los que se reciben las carpinterías y frailerios de las puertas.

–En el Museo, la galería acristalada de la fachada hacia el Prado vuelve a necesitar de unas piezas posteriores, esta vez de mayor sección que las de la Casita, para alojar el cerramiento de vidrio que queda retrasado respecto de los ejes de las columnas, liberando el cambiante perfil de éstas de un difícil encuentro con las carpinterías. En el modelo en madera del proyecto inicial, estos pilares no existen ya que la galería se dejaba abierta al exterior. El proyecto definitivo

reproduce en planta la posición de unos machones a la espalda del pórtico de la galería y el alzado representa las altas ventanas de doble hoja que se disponen entre ellos. El acristalamiento de la galería no llegó a verificarse en vida de Villanueva; lo que hoy vemos cerrando la espalda de las columnas es una intervención posterior que responde al criterio del proyecto final.

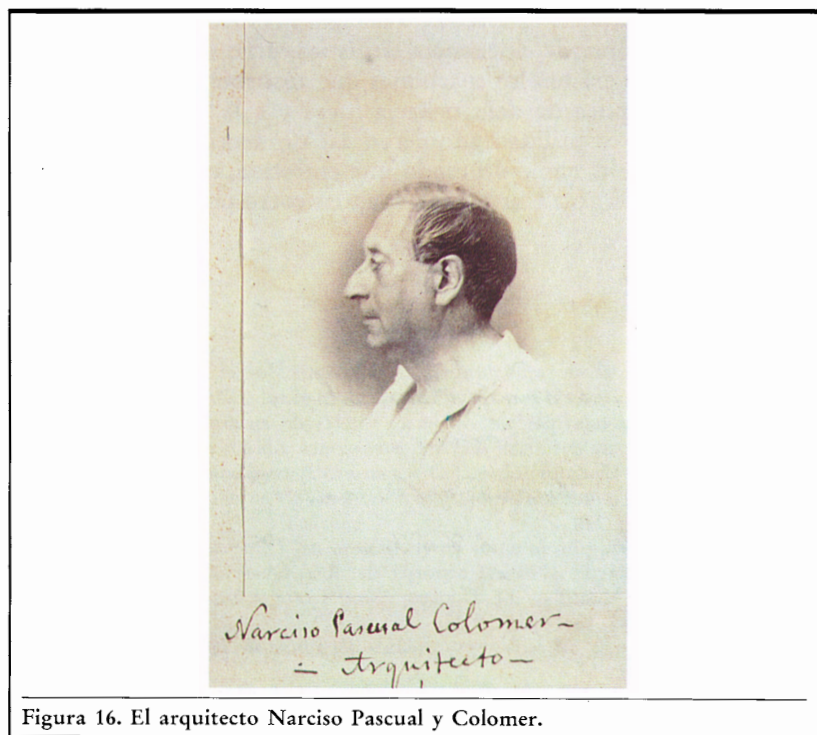
—En el Observatorio Astronómico se utiliza de nuevo el mismo recurso anterior. El templete jónico de coronación se proyecta acristalado y desde el proyecto inicial, esta vez sin dudas o titubeos, aparecen los pilares posteriores, de planta cruciforme, con los que se resuelve la poligonal del cierre de vidrio. La misma sección de estos pilares se ha ido complejizando desde su primera aparición hasta esta última en que se han convertido en elementos diseñados para un destino inequívoco, como piezas intermedias para la articularización de las carpinterías.

En todos los casos en que Villanueva construye estas piezas retrasadas lo hace asociándolas a un orden jónico, pero, en mi opinión, éste es un hecho circunstancial del que no puede deducirse un modo especial de entender el jónico como el único orden al que convienen esos elementos.

He puesto especial cuidado en no nombrar como pilastras lo que he llamado machones o pilares. Creo que, en rigor, ninguna de estas voces explican las piezas que Villanueva utiliza para el concreto fin descrito. No son pilastras si entendemos por ello la «columna de basa cuadrángula, con la misma basa, capitel, cornisa y altura que la columna» (Bails). Los machones de Villanueva son muy diferentes de las características pilastras que el arquitecto asocia a las columnas, con todos y cada uno de los elementos de éstas, incluso el éntasis de los fustes. Tampoco son pilares, entendiendo así el «Machon aislado de planta rectángula, todo igual. Se distingue de la pilastra, en que ésta tiene basa, capitel, y las mismas proporciones que la columna. Se diferencia del machon de un arco, en que el machon resiste empujo, el pilar aguanta peso» (Bails).

En esta última precisión, «el pilar aguanta peso», estaría el punto de desacuerdo entre la definición anterior y la finalidad de los machones situados tras las columnas; aquellos no tienen la misión de soporte, aunque en parte colaboren en un reparto de cargas que sigue confiado a éstas.

Creo que nos encontramos ante un elemento nuevo y conceptualmente importante, dentro del repertorio formal del lenguaje clasicista, con una clara voluntad de instrumento constructivo, en una función vinculada al orden y a la claridad estilística con que éste se presenta



al exterior, liberado del cerramiento. Gracias a los machones posteriores, la columna traslada una limpieza ornamental que la muestra exenta de cualquier otro destino que no sea el asignado a servir como imagen externa, como referencia no perturbada por un encuentro extraño a su origen histórico. El cerramiento de la fachada se traslada a un plano posterior, se asocia a una pieza añadida, en correspondencia con la columna, a la que se otorga una misión nacida de razones constructivas y no estilísticas. De esta forma, columna y machón componen una unidad desdoblada; integran respectivamente la retórica figurativa y la necesaria utilidad práctica. Así se establece una clara autonomía entre fachada y estructura con la especialización del destino de cada elemento de esta unidad binaria, activa y eficaz en tanto que entendida como inseparable en sus componentes diferenciados.

Sin los machones posteriores no es posible el cerramiento, pero sin las columnas aquellos adquieren un significado distinto. Y vice-

versa, sin las columnas exteriores, avanzadas respecto de la línea de cierre, la fachada pierde elocuencia estilística, pero ésta es posible en la medida en que existen los machones que absorben las carpinterías. El edificio se explica de dentro hacia fuera y a la inversa; forma y contenido, estilo y utilidad adquieren así un sentido estructural y espacial indisoluble, como un tejido que entrelaza, en una asociación que da vida a las formas, una duplicidad en correspondencia con una única imagen.

Bibliografía

- * El texto que sigue es un resumen revisado del contenido del libro *La arquitectura de Juan de Villanueva. El proceso del proyecto*. Madrid, COAM, 1988, del que es autor quien firma estas páginas. El lector interesado en ampliar su información podrá acudir a él para encontrar mayores precisiones sobre la obra de Villanueva en general o detalles añadidos sobre el Observatorio Astronómico en particular.
1. George Kubler. *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Ars Hispaniae*. Vol. XIV. Madrid, 1957. Pág. 272.
 2. Se publicó resumida por su autor en el *Anuario del Observatorio* de 1860. Véase Antonio Gil de Zárate. «Noticia histórica del Real Observatorio Astronómico y Meteorológico de Madrid», en J. Tinocco, *Apuntes para la historia del Observatorio de Madrid*. Madrid, 1951, págs. 9-42.
 3. A. Rumeu de Armas. *El testamento político del conde de Floridablanca*. Madrid, C.S.I.C., 1962, pág. 16.
 4. Sobre el Observatorio Astronómico de París y la obra teórica y proyectual de Perrault véase Antoine Picon, *Claude Perrault ou la curiosité d'un classique*. París, Picard, 1988, págs. 197-223 especialmente.
 5. A. Gil de Zárate. «Noticia». Pág. 12.
 6. A. Gil de Zárate. *Ibidem*. No es exacta, por tanto, la fecha de 1793 que da Rumeu de Armas ni que partiera de Godoy la iniciativa de su construcción. Aunque el válido de Carlos IV poseía, entre sus numerosos y ampulosos títulos, el de «protector del Observatorio Astronómico», cuando, en 1792, accede a la Primera Secretaría de Estado, la obra se encuentra ya comenzada. Tampoco es exacto que Floridablanca pretendiera incluir el Observatorio entre las instituciones llamadas a albergarse en el edificio del Museo ya que las alusiones de don José Moñino al estudio de la Astronomía y a su unión sobre un mismo paraje con el Botánico y el Museo se entienden referidas a la proximidad física de los tres establecimientos más que a la coincidencia o superposición de tales usos sobre el mismo edificio. Véase, en *Origen y fundación...*, la pág. 97.
 7. A. Gil de Zárate. *Ibidem*.
 8. A.S.A. 1-52-27.
 9. A. Gil de Zárate. *Ibidem*.
 10. Véase A.S.A. 1-58-40 y el art. de María del Carmen Simón Palmer «La ermita y el cerrillo de San Blas». A.I.E.M., Madrid, 1973.
 11. Congreso CG-26.
 12. A. Rumeu de Armas. *El testamento político...*, pág. 163.
 13. A. Gil de Zárate. «Noticia». Pág. 31.

14. A. Gil de Zárate. «Noticia». Pág. 34.
 15. A. Gil de Zárate. «Noticia». Págs. 26-27.
 16. Madoz. *Diccionario*. Tomo X. Madrid, 1850, pág. 816.
 17. A.S.A. 3-459-76.
 18. J. Tinoco. *Apuntes*. Láminas finales.
 19. Reproducido en el Catálogo de la Exposición *Juan de Villanueva. Arquitecto (1739-1811)*. M.M. Madrid, 1982, pág. 149.
 20. Reproducido en el Catálogo cit., pág. 150.
 21. Véase Pedro Moleón, *op. cit.* pág. 279.
 22. J. Tinoco. *Apuntes*. Pág. 68.
 23. Sabemos que, por ejemplo, Pedro Arnal mantenía contacto estrecho con Francia y con la producción bibliográfica que allí se editaba, bien representada en su biblioteca particular. Sobre la biblioteca de la Academia de San Fernando véase: Claude Bedat. «La Biblioteca de la Real Academia de San Fernando en 1793». *Academia*. núm. 25 y 26, segundo semestre de 1967 y primer semestre de 1968. Págs. 5-52 y 33-80.
 24. Fernando Chueca. *Historia de la arquitectura occidental*. Tomo IX. *Neoclasicismo*. Madrid, 1985. Pág. 152 y fig. 91.
 25. John Summerson. *Architecture in Britain 1530-1830*. En *The Pelican History of Art*. Somerset, 1983. Pág. 448.
 26. Sobre la utilización del libro de Morris por Villanueva, véase Pedro Moleón, *op. cit.*, pág. 92 y también del mismo autor, «La arquitectura de las Luces en tiempos de Carlos III. Don Juan de Villanueva y la conexión inglesa» en *Carlos III Alcalde de Madrid. 1788-1988*. Madrid, 1988, págs. 335-354.
 27. Sobre el marqués de Ureña véase la reseña de Claude Bedat. *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*. Madrid, F.U.E., 1989, págs. 201 y 394. Sobre su obra del Observatorio, véase Luis F. Martínez Montiel. *El Real Observatorio Astronómico de San Fernando (1767-1869)*. Sevilla, Revista de arte sevillano núm. 4, 1989.
 28. M. Lorente Junquera. «Sobre la cúpula del Escorial y sus precedentes italianos». A.E.A., núm. 46. Madrid, 1941. Pág. 380.
 29. Queda un camino por explorar en el acercamiento al valor y al significado del templete. El profesor Bonet apuntaba, a propósito del Ornato para el Duque de Alba, que la inspiración del *tholos* abierto «procede de monumentos masónicos franceses». Desconozco cuáles fueron, si los hubo, los contactos masónicos que Villanueva pudo mantener o las fuentes que pudo manejar sobre el simbolismo de determinadas formas. Sobre la masonería coetánea de Villanueva véase el libro de Ferrer Benimeli *La masonería española en el siglo XVIII*. Madrid, 1974. Sobre el simbolismo esotérico de los números en Villanueva, véase el art. del profesor Javier Seguí «Formación y comprensión». T.A.U., núm. 205/206. Madrid, 1967, págs. 19-41.
- Creo, no obstante, que al resultado del Observatorio y, antes, del Ornato se puede llegar a partir del mismo espíritu de su siglo si se posee la voluntad, la posibilidad y el atrevimiento de no silenciar las propias ideas.
- Por mi parte, quisiera aportar aquí la referencia a una obra, hasta ahora ignorada en su relación con el Observatorio, apoyándome en la idea del profesor Chueca: «... en la reserva de imágenes de la memoria visual puede encontrarse la base de una estética de la Arquitectura». *Rev. de Ideas Estéticas*. Núm. 4. Madrid, 1943.
- Dentro del terreno de las asociaciones visuales basadas en la analogía de las imágenes es digna de mención la evidente proximidad formal y hasta de detalle que presenta el Observatorio de Villanueva con el Templo de Delfos de la pintura de Claude

Gellée, llamado el Lorenés (Chamagne, 1600-Roma, 1682), conocida como «Vista de Delfos con una procesión propiciatoria» y conservada en la Galería Doria-Pamphili de Roma.

El cuadro ofrece en un lado la representación frontal de un edificio que se yergue sobre una plataforma circular, a la que se accede desde una escalinata que parece situarse sobre un puente. La arquitectura de ese Templo se compone mediante un cuerpo central con pórtico hexástilo de columnas corintias coronado por una balaustrada horizontal sobre su entablamento; sobre ella crece un cilindro y un tambor columnado, un *tholos* de columnas pareadas, cubierto mediante un cascarón sobre un nuevo tambor. A un lado del cuerpo central, estratificado según se ha descrito, se organizan dos nuevos cuerpos menores, enlazados con el anterior mediante unas molduras que prolongan la cornisa del pórtico corintio, uno intermedio, abierto como arco triunfal, y otro en el extremo que parece resaltar levemente su fachada respecto al anterior, rematado por un neto sobre la cornisa. La parte correspondiente al otro lado que no permite ver la pintura sería previsiblemente simétrica. Al pórtico corintio se llega tras unas nuevas gradas y tiene la entrada en el intercolumnio central, más ancho que los laterales. Pequeñas hornacinas, pequeñas en la medida en que se interpreta un gran tamaño para el edificio, contienen estatuas y otros motivos ornamentales, pilastras y tableros, se concentran en el interior del pórtico.

La composición es claramente macrocéfala, especialmente por la excesiva altura del segundo tambor sobre el que apoya el cascarón de la cúpula y por el también excesivo diámetro del *tholos*. Tapando todo lo que se eleva por encima de la cornisa, el Templo de Delfos imaginado por el Lorenés presenta un sensible parecido con el Observatorio Astronómico; también, en su conjunto, la composición entera del edificio ofrece un paralelo evidente con el Observatorio. En éste se ha corregido precisamente la desproporción que acusa el sistema de coronación del Templo del Lorenés, ajustándolo, en la evocación o recreación que de él pudo hacer Villanueva, al programa y la escala requeridos por su proyecto y a una relación entre los elementos de la composición más propia de la obra de arquitectura que de la plástica pictórica.

El cuadro fue pintado hacia la mitad del siglo XVII, cerca del año 1650 en que Velázquez retrata al Papa Inocencio X, Doria, en su segunda visita a Roma. La obra del Lorenés se encuentra en el Palacio de esta familia, en la vía del Corso, y Villanueva tuvo que sentirse atraído por la fachada de Valvassori y por el patio bramantesco que alberga su interior. Allí, durante su pensionado, pudo conocer la pintura de Gellée y anotar mentalmente una imagen visual que, años más tarde, depurada y perfeccionada, trasladaría a los altos de San Blas, en Madrid.

30. Véase A.S.A. 3-459-76. «Sobre la conservación y reparación del Museo y Observatorio y aprovechamiento del Retiro». También Pedro Moleón, *op. cit.*, pp. 287-303.
31. J. Tinoco, *Apuntes*, pág. 58.
32. J. Tinoco, *op. cit.*, pág. 56.
33. J. Tinoco, *op. cit.*, pág. 62.
34. J. Tinoco, *op. cit.*, pág. 68.
35. J. Tinoco, *op. cit.*, pág. 69.
36. J. Tinoco, *op. cit.*, pág. 70.
37. Véase Antonio Fernández Alba, *El Observatorio Astronómico de Madrid*. Madrid, Xarait, 1979.