

*Politecnico di Milano*  
*School of Doctoral Programmes*  
*Course with foreign Professors*  
«Cities and Landscapes: Transformation, Permanence, Memory»  
*Professors in charge:*  
*Carolina Di Biase - Ilaria Valente - Daniele Vitale*

*Rafael Moneo*

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid  
Harvard Graduate School of Design

# **The theoretical issue of the extension of buildings. The reorganization of Prado Museum in Madrid, 1998-2007.**

2012, 15<sup>th</sup> of May

*Applications / Iscrizioni:*

Marina Bonaventura - marina.bonaventura@polimi.it

*Organization / Organizzazione:*

Laura Balboni, Cassandra Cozza, Francesca Floridia, Chiara Occhipinti



## **Summary / Indice**

4	<b>Rafael Moneo</b> Short Biography
7	<b>Prado Museum Extension.</b> <b>An attempt to escape canonical solutions by proposing an extension in which the old building and the new one maintain a symbiotic relationship without linguistic bias.</b> <b>Madrid, Spain 1998-2007</b> <i>Rafael Moneo</i>
21	<b>Ampliación del Museo del Prado.</b> <b>Una alternativa a las soluciones de ampliación canónicas al proponer una simbiosis en la que viejos y nuevos edificios se superponen sin jerarquía lingüística alguna.</b> <b>Madrid, España 1998-2007</b> <i>Rafael Moneo</i>
31	<b>Bibliography / Bibliografia</b> Main Books and texts by Rafael Moneo / Principali libri e saggi di Rafael Moneo
34	Main Books and texts on Rafael Moneo / Principali libri e saggi su Rafael Moneo

*Prado Museum Extension. An attempt to escape canonical solutions by proposing an extension in which the old building and the new one maintain a symbiotic relationship without linguistic bias. Madrid, Spain 1998-2007*

is taken from

R. MONEO, *Remarks on 21 works*, with photos by Michael Moran, The Monacelli Press, New York, 2010, pp. 613-636.

*Ampliación del Museo del Prado. Una alternativa a las soluciones de ampliación canónicas al proponer una simbiosis en la que viejos y nuevos edificios se superponen sin jerarquía lingüística alguna. Madrid, España 1998-2007*

è tratto da

R. MONEO, *Apuntes sobre 21 obras*, con fotografías de Michael Moran, edición a cargo de Laura Martínez de Guereñu, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010, pp. 613-652.



## Rafael Moneo

### Short biography

José Rafael Moneo was born in Tudela in the province of Navarra (Spain) in May of 1937. He obtained his architectural degree in 1961 from the Escuela Técnica Superior of Madrid. From 1958 to 1961 he worked as a student with the architect Francisco Javier Sáenz de Oiza in Madrid and later from 1961-1962 in Hellebaeck, Denmark with Jørn Utzon, architect of the Sydney Opera House.

In 1963 he was awarded a fellowship at the Spanish Academy in Rome where he remained until 1965. Upon his return to Spain he opened his office in Madrid and began teaching at the Escuela Técnica Superior of Madrid (1966-1970). In 1970 he won a teaching chair in architectural theory at the Escuela Técnica Superior of Barcelona where he was professor until 1980. From 1980 to 1985 he was chaired professor of composition at the Escuela Técnica Superior of Madrid.

In 1985 Rafael Moneo was appointed Chairman of the Architecture Department of the Harvard University Graduate School of Design, a position he held until 1990. In 1991 he was named by Josep Lluís Sert Professor of Architecture at Harvard University Graduate School of Design where he continues to teach.

Among the architect's best known works are the Diestre Factory in Zaragoza (1965-67), the extension of the Pamplona Bull Ring (1967), the Urumea apartment building in San Sebastián (1968-1971), the head office of the Bankinter Bank in Madrid (in collaboration with Ramón Bescos) (1973-1976), the Logroño Town Hall (1973-1976), the National Museum of Roman Art in Mérida (1980-1986), the Bank of Spain in Jaén (1982-88), the head office of Previsión Española Insurance in Seville (1982-1987), the San Pablo Airport in Seville (1987-1992), the Architectural Association of Tarragona (1983-1992), the Atocha Railway Station in Madrid (1985-1992), the transformation of the Villahermosa Palace into the museum for the Thyssen-Bornemisza Collection (1989-1992), the Pilar and Joan Miró Foundation in Palma de Mallorca (1987-1992), the Davis Art Museum at Wellesley College in Massachusetts (1990-1993), the Diagonal Building in Barcelona – in collaboration with Manuel de Solá-Morales (1988-1993), the Cultural Center in Don Benito in Badajoz (1995-97), the Museums of Modern Art and Architecture in Stockholm, Sweden (1994-98), a new building for the municipal government of Murcia (1993-98), the Hyatt Hotel and an office building for Chrysler Daimler Benz on Potsdamer Platz, Berlin (1993-98), the Auditorium and Music Center in Barcelona (1991-1999), the Kursaal Auditorium and Congress Center in San Sebastián (1991-1999), the Audrey Jones Beck Building for the Museum of Fine Arts in Houston, Texas (1993-2000), the Residence of the Spanish Ambassador in Washington D.C. (1991-2004), the Chivite Winery in Navarra (1996-2002), Our Lady of the Angels Cathedral in Los Angeles (1996-2002), the Arenberg Library for the Catholic University

of Leuven in Belgium (1998-2002), new studios for the Cranbrook Academy of Art in Bloomfield Hills, Michigan (1991-2002), the General Archives of Navarra in Pamplona (1996-2003) and the Gregorio Marañón Mothers and Children's Hospital in Madrid (1998-2003), two apartment buildings and the remodeling of the Santa Teresa Plaza in Avila (2000-2004), the reform of the Gran Hotel and Casino for Panticosa Resort in Aragon (2001-2002), the Museum of Contemporary Art of Aragon and Beulas Foundation in Huesca (1998-2005), a housing project in Sabadell (in collaboration with José Antonio Martínez Lapeña and Elías Torres) (2000-2005), the extension to the Bank of Spain in Madrid (2001-2006), a housing project in The Hague, Holland (2002-2006), the Hotel Bahosa in Barcelona (in collaboration with Manuel Solà-Morales and Lucho Marcial, 2003-2007), the Prado Museum Extension (2001-2007), two new hotels and a commercial center in Panticosa Resort, Aragon (2004-2007), the LISE, Laboratory for Interface of Science and Engineering for Harvard University (2000-2007), the Museum of the Roman Theater in Cartagena (2000-2008), the Student Center for the Rhode Island School of Design in Providence (2000-2009), a library for the University of Deusto in Bilbao (2001-2009), a Laboratory for Novartis Campus in Basel, the Souks in Beirut (1996-2009), a civic center in Zaragoza (2006-2010), the Northwest Science Building for Columbia University (2007-2010) and a new parish in Riberas de Loiola San Sebastián (2007-2011).

Works now under construction presently being completed by Rafael Moneo include the access Miradero-Safont and the conversion of the Miradero in Toledo (2000), the Princeton University Neuroscience and Psychology Building (2007) and a Cultural Center in Tudela (Navarra, 2011).

Rafael Moneo combines his professional activity as an architect with that as lecturer, critic and theoretician. His writings have been published in the foremost professional magazines and the presentation of his work through lectures and exhibitions has taken him to numerous institutions on both sides of the Atlantic.

In 2005 Rafael Moneo published his book *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the work of eight contemporary architects*, which has been translated in many languages, and in 2010 *Remarks on 21 Works*.

In 1996 Rafael Moneo was awarded the Pritzker Prize in Architecture. In 2003 Rafael Moneo was awarded the Royal Gold Medal of the Royal Institute of British Architects.

Other prizes and distinctions received by Rafael Moneo are the Gold Medal for Achievement in the Fine Arts by the Spanish Government (1992), the Prince of Viana Prize from the Government of the Province of Navarra (Spain) (1993), Schock Prize in the Visual Arts awarded by the Schock Foundation and the Swedish Royal Academy of Fine Arts in Stockholm (1993), the Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture from the American Academy of Arts and Letters in New York (1993), the Gold Medal of

the French Academy of Architecture and the Gold Medal of the International Union of Architects (1996), the Antonio Feltrinelli Prize from the Accademia Nazionale dei Lincei in Rome (1998), the Creu de Sant Jordi in Barcelona (1999). In 1997 he was elected Académico Numerario of the Royal Academy of Fine Arts of Spain.

In 1994 Rafael Moneo received the «Laurea ad Honorem» from the Istituto Universitario di Architettura of Venice. He has also been honored as Doctor Honoris Causa by the C.U. of Leuven in Belgium (1993), the Royal Institute of Technology of Stockholm (1997) and the École Polytechnique Fédérale de Lausanne (2002).

Rafael Moneo is also a member of the American Academy of Arts and Sciences, member of the Accademia di San Luca of Roma and member of the Swedish Royal Academy of Fine Arts. He is an Honorary Fellow of the American Institute of Architects and the Royal Institute of British Architects.

The buildings of Rafael Moneo have received numerous prizes and distinctions. In 1994 The National Museum of Roman Art was awarded the Manuel de la Dehesa Prize for «Emblematic Public Building in Spain of the Decade 1983-1993»; in 1995 the Diagonal Block, «L'Illa» (in collaboration with Manuel Solà-Morales) was awarded the Manuel de la Dehesa in the III Biennal of Spanish Architecture; in 1998 the Museum of Architecture in Stockholm won the Kasper-Salin Prize awarded by the National Association of Swedish Architects (SAR) and in 2001 the Kursaal Auditorium and Congress Center was awarded the Mies van der Rohe-European Union Contemporary Architecture Prize as well as the Manuel de la Dehesa Prize in the VI Biennal of Architecture of Spain.

# **Prado Museum Extension.**

## **An attempt to escape canonical solutions by proposing an extension in which the old building and the new one maintain a symbiotic relationship without linguistic bias.**

**Madrid, Spain 1998-2007**

*by Rafael Moneo*

Juan de Villanueva was a mature and experienced architect when he received the commission to build the Academy of Sciences and the Cabinet of Natural History in 1782. The Bourbon rulers wanted the Paseo del Prado to become the seat of all the new institutions that emerged with the Enlightenment. Located between the new Royal Botanical Gardens and the road that led to the remains of the Buen Retiro Palace and the church of Los Jerónimos, the site chosen for the «Palace of the Sciences»<sup>1</sup> was undoubtedly crucial for consolidating the importance that the Paseo del Prado already had within Madrid's urban fabric. The building went up quickly. Villanueva had conceived a building with the appearance of formal unity but which in fact enclosed two distinct coexisting institutions. Seen from the Paseo del Prado, the Cabinet of Natural History and the Academy of Sciences – the future Prado Museum – appeared as a single symmetrical building whose most salient feature was a Tuscan portico with six colossal columns. Flanking the portico, arcades crowned with a smaller-scale Ionic colonnade ended to the north and south in two imposing cubic volumes with carefully proportioned openings. The architecture was imbued with the elegance, severity, and measure typical of Villanueva's work, where the desire to introduce rationality in keeping with his commitment to an Enlightenment architectural approach by no means ruled out the sensuality of late Baroque architecture<sup>2</sup>. Even the way in which the Tuscan columns in the portico met the ground with elemental bases is a confirmation of the extent to which Villanueva avoided neoclassical rigidity, indulging in a design that was both sensitive and archaic at the same time.

It is important to emphasize though, how deceptive appearances can be: the subtle organization of Villanueva's building followed familiar, conventional compositional models in its facade along the Paseo del Prado while structuring its program and interior layout in an entirely different fashion. In fact, the building's apparently

---

<sup>1</sup> The Count of Floridablanca added onto the building's initial twofold purpose for becoming «a magnificent Palace of the Sciences». ANTONIO RUMEU DE ARMAS, *El testamento político del conde de Floridablanca*, Madrid, CSIS, 1962, p. 28.

<sup>2</sup> In reference to the Palladianism present in the eighteenth century, see RUDOLF WITTKOWER, *Palladio and Palladianism*, George Braziller, London, 1974.

orthodox composition as seen from the Paseo del Prado – portico, galleries, cubic volumes – was entirely unrelated to the organization of the building's two floors and their respective entrances. Villanueva combined the Cabinet and the Academy in a very singular way. The Academy of Sciences was entered through the southern volume facing the Royal Botanical Gardens, and from there the circulation followed a longitudinal axis running parallel to the Paseo del Prado. This axis organized a sequence of spaces that began with an interior court in the center of the volume and continued through a gallery that was interrupted by a rotunda next to the portico at the main door on the Paseo del Prado. This gallery then extended northwards and ended in a sunken crypt-like space covered with a flat dome that had been excavated into the slope rising up to the church of Los Jerónimos. On the level above, the Cabinet of Natural History ran in the opposite direction, extending southward from an entrance located in the northern volume on this same slope, passing through a portico of Ionic columns that led to a sequence of spaces beginning with a rotunda, proceeding to a gallery (interrupted eventually by a balcony overlooking the lower floor level), and concluding in the cubic volume at the end of the south wing. This volume consisted of a series of bays running parallel to the Paseo del Prado that defined the most important element, a prominent balcony crowning a Corinthian portico opening onto the Royal Botanical Gardens. The Cabinet and the Academy were presented as independent institutions, with entrances on different levels. However, they did share the space that Villanueva referred to as the «basilica», a large hall where both institutions could hold assemblies and meetings either jointly or independently<sup>3</sup>. Villanueva's building was the result of superimposing two independent sequences of spaces that shared only the basilica hall, an architectural episode conceived as a way to resolve the disparity between two distinct architectural sequences contained in a building that appeared to represent unity. The key piece in the design, the basilica hall has been a crucial point of reference in the evolution of the Prado Museum throughout the years.

The building that would later become the Prado Museum could be entered through the Ionic portico on the slope of Los Jerónimos, through the entrance on the Corinthian facade facing the Botanical Gardens, and through the ceremonial gate on the Paseo del Prado. It was a building that unfolded along two distinct horizontal planes set on two opposing longitudinal axes. It was a sophisticated, unexpected, and complex spatial organization, concealed in a calm, collected enclosure. None of this would have been possible without the shrewd use of topography: the Cabinet and the Academy were embedded in the slope between the Buen Retiro Palace and the Paseo del Prado. The apparent submission of the facade to established canons concealed the building's complex structure. Villanueva's intelligent use of the topography allowed superimposing two floors that can be understood as autonomous organisms in which

---

<sup>3</sup> Villanueva used the term «basilica» to describe the space proposed as a hall for academic meetings. PEDRO MOLEÓN GAVILANES, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Museo del Prado, Madrid, 1996.

the movement dictated by entrances on different levels produced opposing orientations. The basilica alone responded to the frontal reading of the building from the Paseo del Prado. We will understand now why we mentioned how deceptive appearances can be.

After the Peninsular War (1808-14), which took its toll on the building when the French dismantled the lead roof and melted it down for ammunition, the «Palace of the Sciences» project was left on hold. It was not until 1817 that the idea arose to house a National Museum of Painting, at which time Villanueva had died. The scale model of Madrid created by León Gil del Palacio in 1830 clearly shows the state in which the building had been left. Literally carved into the hillside between the Buen Retiro Palace and the Prado, it seemed almost finished, except for the basilica hall, which still had no roof. As often seems to occur, it was as if a premonition of future events had left incomplete the area that was more problematic and uncertain – a space that was not fundamental in functional terms but was essential in architectural terms – and that was to become the starting point for any possible transformation.

The first change made to Villanueva's building was the enclosure of the basilica hall. The architect Narciso Pascual y Colomer proposed an altogether different solution, partially closing the upper floor and configuring a gallery referred to as the «Sala de la Reina Isabel» with a balcony along its perimeter overlooking the ground floor (1847-52). This architectural device affected the exhibition layout; the paintings were displayed on the upper floor and the sculptures on the lower level. Although Pascual y Colomer's solution was different, it did follow Villanueva's original conception of the relationship between the upper and lower levels. On the exterior, Pascual y Colomer was responsible for walls that included a series of arcades crowned by a well-defined cornice. In contrast to the boldness of Villanueva's architectural elements, Pascual y Colomer's was a more delineated, precise architecture, one adhering to the aesthetic canons prevailing in the first half of the nineteenth century. This is how the Prado was in the first stage of its existence under the direction of the Madrazo family. And this is how artists like Manet, Rosales, Sargent, and Fortuny might have seen it.

But by the late nineteenth century, architect Francisco Jareño made two crucial interventions. Following the new urban changes that had transformed the hillside of the Jerónimos into a street named Felipe IV, he added a monumental staircase to the Ionic portico (1879-82) and also closed off the balcony in the «Sala de la Reina Isabel», transforming the basilica hall once again (1882-92), perhaps because the collections on the upper floor had gradually taken precedence. A large hall on this floor contained the masterworks of the museum. When the balcony was closed off, the architect Eduardo Saavedra redesigned the roof, increasing the height of the apse in an attempt to be more faithful to Villanueva's architectural language than Pascual y Colomer had been. This intervention enabled Saavedra to improve the lighting in the room, although the facades did not achieve the degree of precision and grace of the earlier architecture. The closing of the balcony opening on to the «Sala de la Reina Isabel» was achieved simply by placing a structural element in the center that divided the basilica hall on the lower

floor, where the sculpture collection continued to be housed. Thus the role of the basilica space in linking the two levels was permanently lost, and in its place an apsidal room appeared on the upper floor that soon became the most prominent space in the entire museum. With Jareño's renovation, the potential reading of the floors as two independent yet equivalent longitudinal axes joined at the basilica hall was distorted forever, and the upper floor took precedence. From then on, Villanueva's building would have a main floor – the upper level – which immediately increased the prominence of the north entrance in the Ionic portico overlooking the Jerónimos embankment.

When the Atocha Train Station opened in 1892, the Paseo del Prado became one of the city's main arteries, changing the way the museum building was perceived. Consequently, the facade on the Paseo del Prado recovered its significance, while the side facades with entrances to the Academy of Sciences and the Cabinet of Natural History became secondary. This preference for a frontal view of the museum from the Paseo del Prado led Fernando Arbós y Tremanti to conceive his extension as an addition of a bay running lengthwise along the rear face (1914-23). This bay was joined to the perimeter of the basilica hall, reducing its dramatic presence, and connected at either end with the north and south volumes, diminishing their value as independent elements. In addition, due to urban development in the Alfonso XII neighborhood behind the museum, a new horizontal plane of reference was introduced. Arbós y Tremanti consolidated this plane when he added two small buildings to accommodate museum facilities, and opened a service alley that called for constructing an embankment to connect it to Ruiz de Alarcón Street, located at a higher level. In fact, Arbós y Tremanti's decision established what would become the museum's growth strategy in the future: the Paseo del Prado facade was to remain unchanged, whereas the rear elevation could accommodate many modifications. Villanueva had carefully avoided this approach when he defined the north and south wings as autonomous elements. As a consequence the collections were displayed in a linear sequence that soon became canonical, when Velázquez's works were moved to the apsidal space on the upper floor and Goya's were placed in the most prominent spaces in the south wing. The structure of Villanueva's building was crucial for establishing the linear display of the collection, and its architecture provided the narrative thread for an account of the history of Spanish painting. In this sense, the Prado is unlike other major museums, such as the Louvre in Paris or the National Gallery in London.

Later on, Pedro Muguruza's projects for the Prado Museum (1925-46) reinforced this longitudinal use of the building. Muguruza dismantled Jareño's stairways, which blocked direct access to the lower level from the northern entrance, and added columns to emphasize the presence of the apsidal room, consolidated by then as the heart of the upper level gallery. Muguruza was also responsible for building the staircase located on the southern end of the apsidal room. Further interventions were made by Fernando Chueca and Manuel Lorente (1954–56), who added new bays to those built by Arbós y

Tremanti at either end of the Velázquez Hall; by José María Muguruza, who filled in the courts and continued the strategy of leaving the Paseo del Prado facade intact (1964-68); and by Francisco Rodríguez de Partearroyo, who installed mechanical facilities of the basement level (1971). These interventions proved that the museum's fundamental structure was powerful enough to endure the burden of change upon its original architecture. Finally, the most recent intervention (1981-84), executed by José María García de Paredes, involved taking down the structure of the apsidal room in the lower level in order to install a lecture hall.

Against this backdrop, let us now consider the various proposals for extending the Prado that have been made in recent years. They have ranged from moving all the works by Goya and his contemporaries to the Thyssen-Bornemisza Museum or the Palacio de Buenavista (currently the Spanish Army General Staff Headquarters) to taking over the former Trade Union Building (currently housing the Ministry of Health) or the Ministry of Public Works Building. In the early 1990s, with support from a broad range of organizations, a consensus was reached to extend the Prado by recovering what had been the remains of the Buen Retiro Palace, namely the Casón, the Salón de Reinos and the Jerónimos cloister. The idea behind this decision was to acknowledge the Prado's past, to remember that it had been erected in the area surrounding the former Buen Retiro Palace, the lodgings of Velázquez, the master whose works the museum holds with the greatest pride. Following these recommendations, the Ministry of Culture sponsored an international competition, with more than seven hundred submissions expressing with absolute freedom how to extend Villanueva's Prado and its subsequent additions. The outcome of the competition is well known: ten projects were selected for a final decision, and the jury was unable to reach an agreement. The award was not granted and two projects were shortlisted: one by the Spanish architects Beatriz Matos and Alberto Martínez Castillo, and another by the Swiss architect Jean-Pierre Dürig. The experience of the competition led the Prado board to secure a larger site by occupying the grounds surrounding the church of Los Jerónimos. This implied reaching an agreement with the Archdiocese, which owned the property. Once the site had been purchased, the museum board drew up a program and established a recommended volume that was the starting point for drawing up the new competition rules. They invited the ten finalists from the previous competition to come up with new proposals, and the project entitled «Buen Retiro», which I will describe below, was unanimously selected.

The extension project must be approached as another chapter in the Prado's long life. This chapter addresses the effect on the museum due to the occupation of the new site defined in the competition rules. The site included the Jerónimos cloister, the spaces surrounding it, and the area between the rear face of the museum and Ruiz de Alarcón Street.

Our project called for reopening the Velázquez entrance under the portico facing the Paseo del Prado, an access that encouraged and channeled movement in the

direction of the cloister. The route from the Velázquez door to the Jerónimos cloister became the narrative thread for an entire series of architectural episodes addressing the specific challenges posed by the program. Thus the Prado, which had always expressed a longitudinal character, in this new chapter of its existence was given a transverse axis that leads visitors from the portico on the Paseo del Prado all the way to the Jerónimos cloister. The museum's permanent collection would be exhibited in Villanueva's original Cabinet of Natural History and Academy of Sciences, once all of the activities unrelated to the exhibition of the works of art had been relocated. All the activities that are secondary yet essential in a museum's everyday life, such as a reception hall, temporary exhibition space, services, and drawing and conservation departments, were to be set along the transverse axis beginning at the portico and ending at the cloister. Also in keeping with Villanueva's intent for the basilica hall, the apsidal room on the ground floor acts as the intersection between both axes, and provides for all the activities that can be shared by the museum and its new extension.

Removing the recently installed lecture hall and recovering the floor of the apsidal room was not easy. The hall's identifying features in Villanueva's original work – its perimeter and the three openings – were all recovered. From the basilica hall, one has the impression of being at the heart of the museum: the lower level galleries appear through the openings on either side, and the windows reveal the buildings surrounding Los Jerónimos. Stuccoed in Pompeian red and embellished with the muses from the Hadrian's Villa excavations that once belonged to Queen Christina of Sweden and were later purchased by Phillip V, this apsidal room now serves as an entry vestibule for the museum.

The glazed galleries surrounding the open court behind the apse lead to a trapezoidal space whose two long sides run parallel to the rear of the museum and Ruíz de Alarcón Street respectively. The shorter ends of this space provide access from the north and south: the northern wing near the Goya Entrance and the southern wing near the Murillo Entrance, facing the Botanical Gardens. In this oblique space, the perspective view is distorted as it reflects the converging alignments of Los Jerónimos and the Paseo del Prado. The open court, revealing the apse begun by Villanueva, consolidated by Pascual y Colomer, and later transformed by Jareño and crowned by Saavedra, dominates the view and confers a strong presence to the museum's architecture within the new extension.

This oblique space, which defies conventional perspectival views, has a floor that is slightly inclined to make the transition between the different levels of the entrances, emphasizing its role as a reception and service area.

The intention is to free the visitor from anything that is not strictly associated with the experience of contemplating the artworks. This large open space is where ticket sales, coat check, rest rooms, information desks, and other services such as a café/restaurant and shops/bookstores can be found. All of these services are housed under the same roof, allowing visitors to move around freely. This area also provides

access to the auditorium and the temporary exhibition spaces, facilitating movement with stairways, escalators, and elevators that lead up to the building arranged around the cloister. The museum level extends under the street, establishing the alignments and the design for the new building. It is important to note that the dimensions of the two temporary exhibition spaces are dictated by the cloister, although they are distinct in their structural features. One of them has a cluster of four columns that help to support the floor above, while in the other the columns are set apart, creating a lightwell lit by a skylight in the roof of the cloister. The section shows how the light flows down, creating continuity between the different levels and revealing the lightwell to be an essential structuring element rather than artifice.

The first escalator takes us to the level of the Ruiz de Alarcón Street, where the new building's main entrance is located. The footprint of the cloister is present again in the new temporary exhibition space, where the enclosed volume within the gallery makes the lightwell particularly prominent. Another temporary exhibition gallery located under the platform on the Jerónimos level and a loading dock on Casado del Alisal Street completes this floor. Moving further up after crossing an intermediate level that leads to the drawing conservation workshop, one reaches the end of the visit, delivered by the escalator to the corner entrance of the cloister. The path to the cloister has determined our itinerary, and in terms of the project itself, it has also provided the structure and framework for the new building. The cloister serves as a lamp shedding light upon the entire new construction, as a work of art tying into the museum's collections, and as an architectural element giving meaning to all that is built around it. The cloister introduces the new transverse axis of the Prado, but it is equally important as an allusion to the past, evidence of what it meant to build in the times of Philip IV, patron of Velázquez. Recovering the cloister offered an opportunity to pay tribute to the importance of the Habsburg monarchy in Spanish history; to do so, it was determined that Leoni's sculptures of Charles V, Isabella of Portugal, Philip II, and Maria of Austria would become the protagonists in this space.

Carefully preserving the cloister while incorporating it into the new extension required a painstaking construction process. The fragility of the nearby buildings and the need to protect the church of Jerónimos called for extreme measures. The existing cloister, which was in ruins, was entirely dismantled to make room for the basement and the temporary exhibition spaces. After being restored, the cloister was reassembled in its original location, now protected by a concrete structure that guaranteed its stability and supported a new roof, as can be seen in the sections. Until now I have described how the transverse axis beginning at the portico on the Paseo del Prado reached the cloister and how this promenade underlies the architecture of the new building. But how could this promenade work into the urban landscape? What meaning do the new buildings have within this context? Extending the museum in the area of Los Jerónimos made it possible to work on what could be considered the Prado's weakest flank: the rear facade. The new extension has completely transformed this east elevation,

in the back of the museum. The faltering, uncertain area where the slope on Ruiz de Alarcón Street meets the enclosures of the volumes added to the museum over the years has been transformed with the construction of a landscaped platform covering the wedge-shaped foyer. Meanwhile, the platform upon which the ruins of the cloister stood has been replaced with a small plaza at the intersection of Ruiz de Alarcón and Casado del Alisal Streets. The stairs leading up to Los Jerónimos play a role here, but the bronze doors sculpted by Cristina Iglesias are the dominant element in the urban landscape.

Seen from the outside, the oblique space that is so important in linking the Prado to the new constructions becomes something that cannot be described as a building, but rather as a feature of the urban terrain with an elevated platform/terrace leading to a roof garden. This roof garden is conceived as a space that mediates between the back of the museum and the building erected around the cloister. As a result the museum re-encounters the slope between the Buen Retiro Palace and the Paseo del Prado in a manner not unlike that of the academy building originally designed by Villanueva. And as a counterpoint, another kind of nature altogether, the bronze doors are worked into the spare, smooth pressed brick facade whose most striking element is a portico with doubleheight striated pillars crowned by a slab of Macael marble. It is important to stress the precision of the brickwork that emphasizes the edges, as we can clearly see on the corner next to the church, where the volume has been subjected to a delicate erosion process that reveals the concrete structure and the arches in the cloister.

The new building and the roof garden help consolidate the urban profile as seen both from Casado del Alisal and from Ruiz de Alarcón Street. The roof garden envelopes the entire Prado area in a green mantle, a viewing platform from which visitors can look across to the nearby Botanical Gardens. The wedge shape of the roof garden has been divided into box hedges enclosed by limestone benches, directing views toward Villanueva's apse. This space reveals the focal point not only for this project but also for most of the interventions that have been made throughout the museum's history. Therefore the extension must be understood as a project that appears to have emerged around that uncovered space, that void we saw in the scale model of Madrid built by Gil de Palacio and which anticipated in its unfinished condition the museum's future.

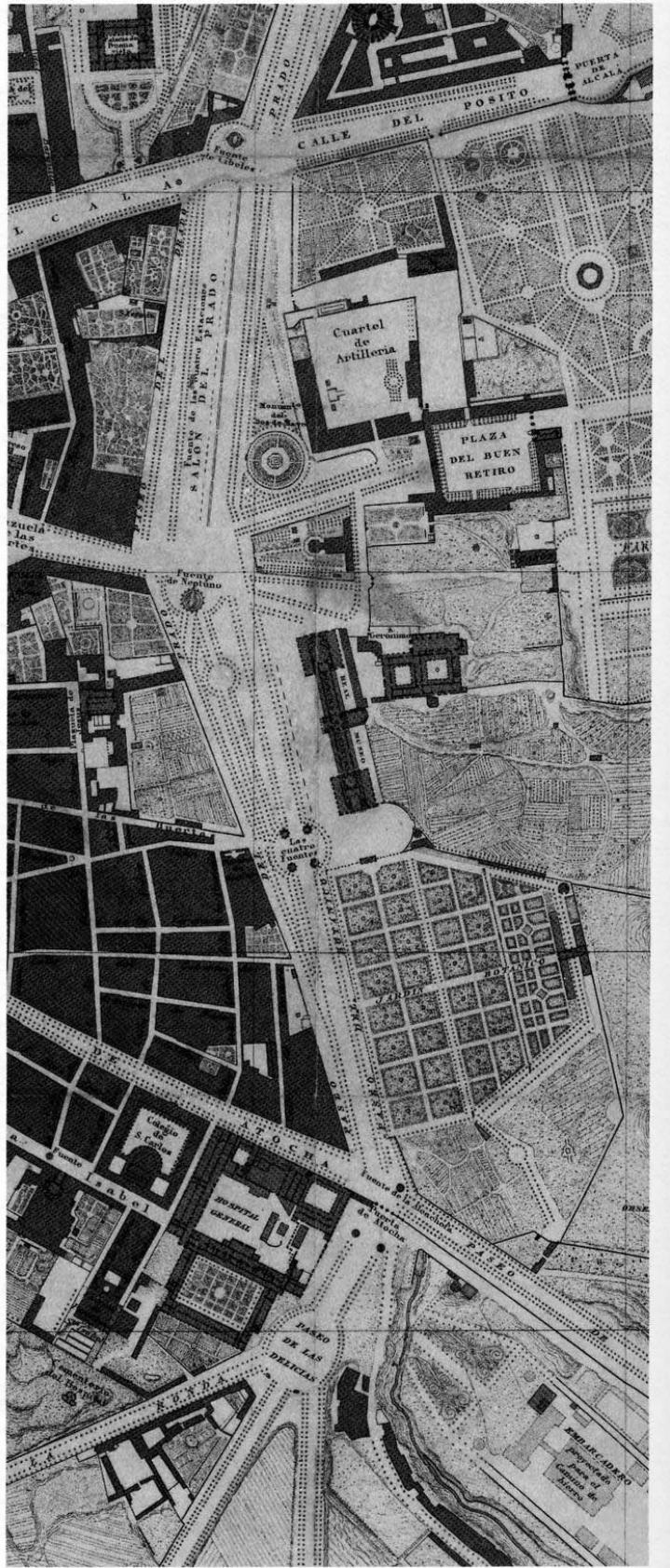
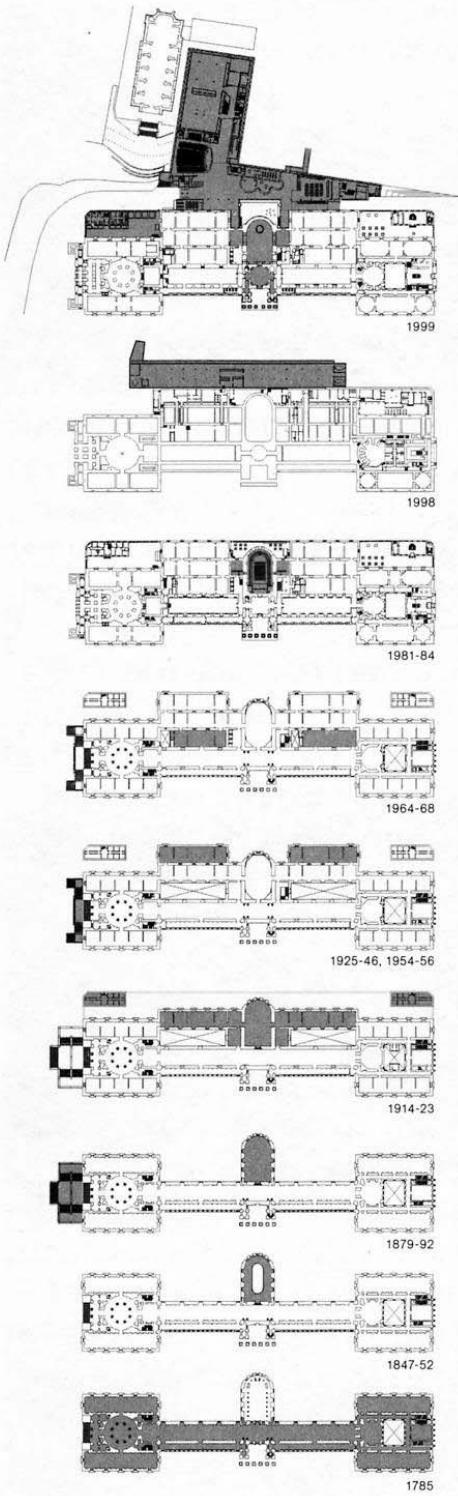
At this point it may be useful to reconsider the significance of an extension such as the one at the Prado, briefly recalling other extension projects in other major museums. Relevant examples include Robert Venturi and Denise Scott Brown's intervention in the National Gallery of Art in London, I.M. Pei at the Louvre and the National Gallery of Art in Washington, D.C., and Norman Foster at the British Museum. The London and Washington projects can be considered quasi-canonical insofar as the extensions are additions; the design for the National Gallery in London attempts to mimic the existing construction while that for Washington sets a striking contrast. The Louvre and the British Museum extensions, on the other hand, are examples of interventions that create substantial changes in the museum's organization and, ultimately, in the architecture

itself. None of this occurs in the Prado extension. Maintaining the identity and integrity of the initial building has been an essential basic premise; the new constructions have emerged without stylistic restrictions, alluding to Villanueva's building by introducing a new transverse axis, yet by no means conceivable as mere additions. The architectures overlap and share certain spaces, such as the Hall of the Muses, yet are autonomous and independent (although they do end up coexisting in a way I might describe as symbiotic). The result is a series of spaces whose continuity makes them scarcely distinguishable from one another. Meanwhile, the bold presence of Villanueva's apse in the reception area makes the new constructions appear as an integral part of the old museum. The Prado extension is an attempt to elude canonical solutions by conceiving the specificity of the circumstances in which the project arose as the basis for a potentially unique solution. The best conceivable reward for me would be to have managed to extend the Prado without previous aesthetic and ideological prejudices or limitations. The Prado proves once again how buildings are destined to grow. Yet their transformation becomes easier if they continue to fulfill programs that are close to those of their original conception.

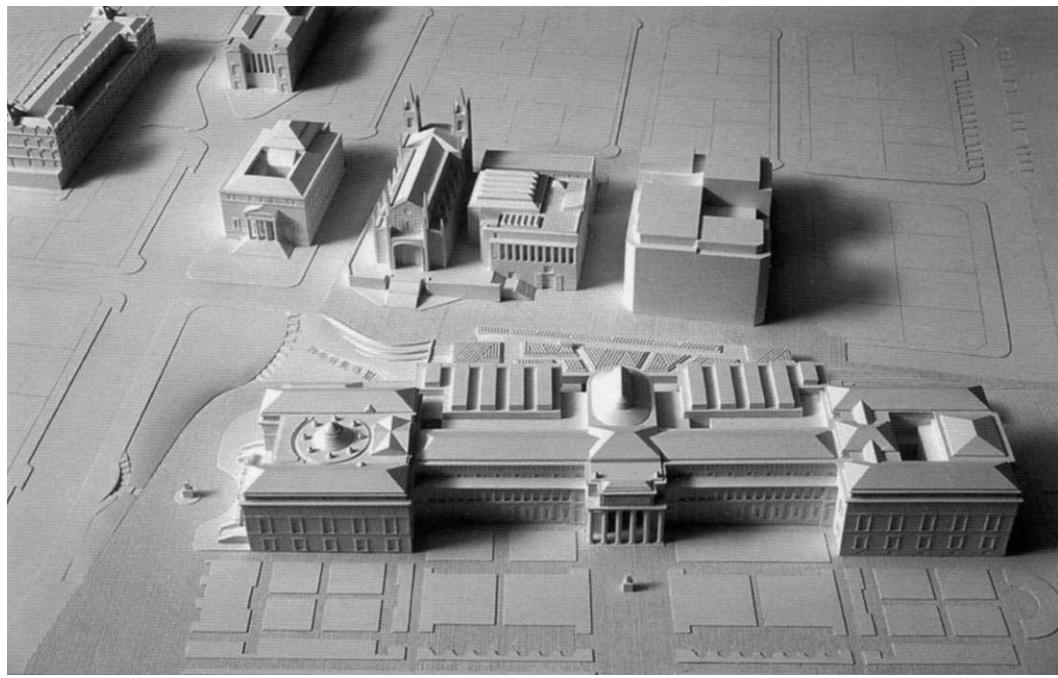
The purpose of Villanueva's building – to house the Cabinet of Natural History and the Academy of Sciences – was not very different from its ultimate use. The history of architecture shows us that as a building's life unfolds over time, it expands, extends, and experiences growth. It also shows us that this growth does not necessarily imply loss of its most valuable attributes; the example of the Córdoba Mosque, among many others, will suffice to support this statement, since its growth was always based on the same formal parameters. It is undoubtedly intriguing to think of the reasons why this occurs, to the extent that we ask ourselves the following questions: did architects leave hidden clues in their works for this to happen? Is there a creative imprint in the second reading, in the interpretations that are an essential part of the process of building over what was built? In any case, I am particularly interested in seeing architecture over time and, as an architect, to understand the preceding episodes in a building's life before setting out to write a new one. Therefore, this description of the Prado Museum Extension project must be understood as a chronicle of the long life thus far of the unique building begun by Juan de Villanueva in 1782.



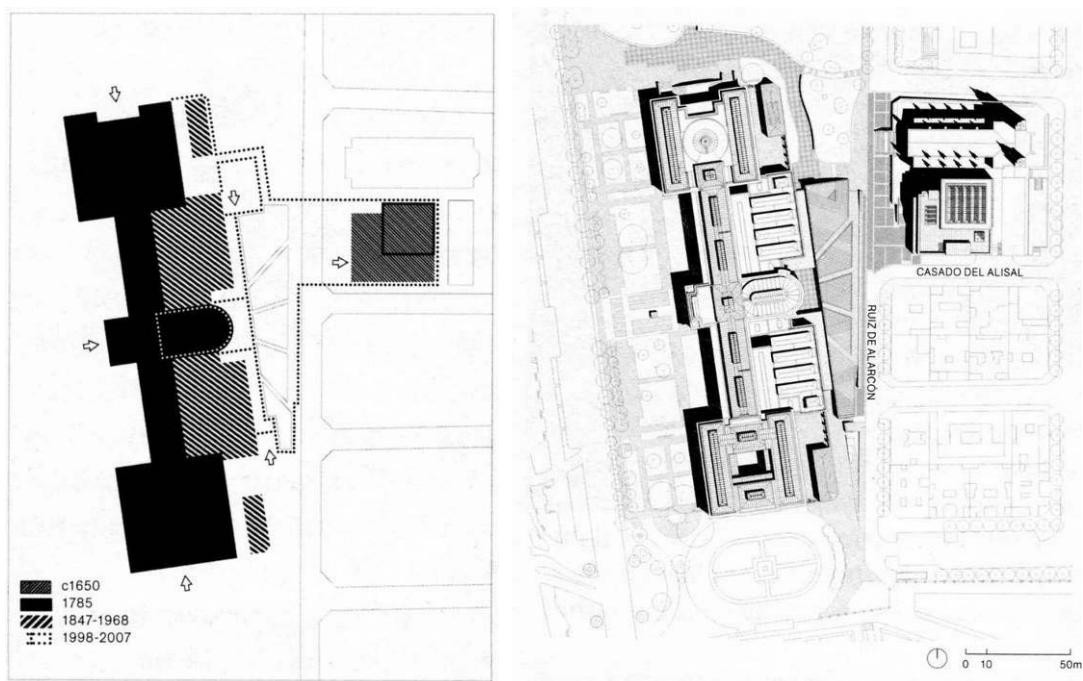
Aerial view of the Prado Museum, the Paseo del Prado, and Atocha Station.



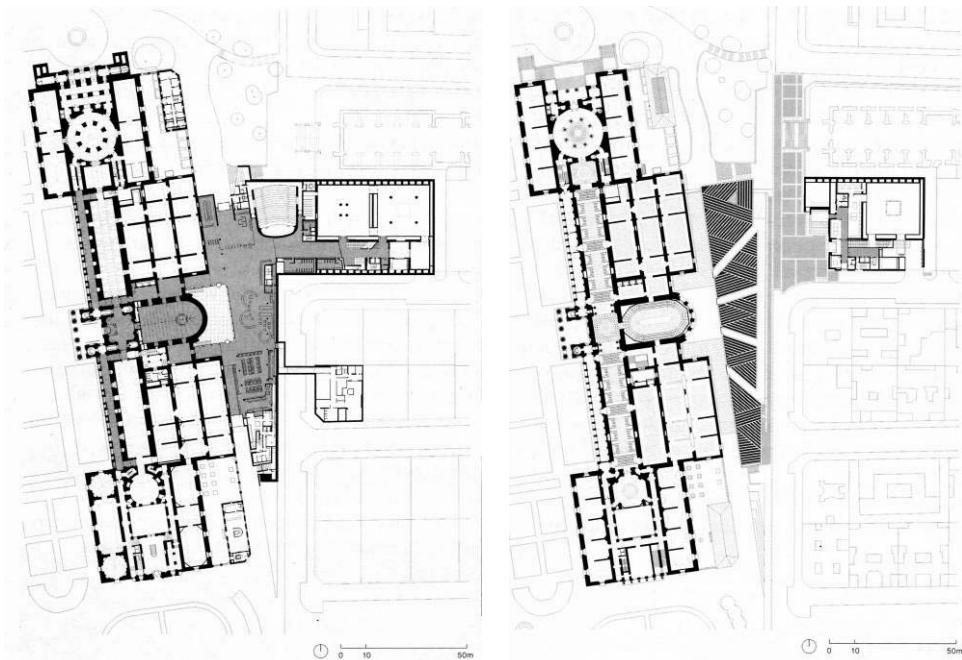
## Sequence of the extension to the Prado Museum from 1847-52 to 2007. Site plan of the Buen Retiro Palace.



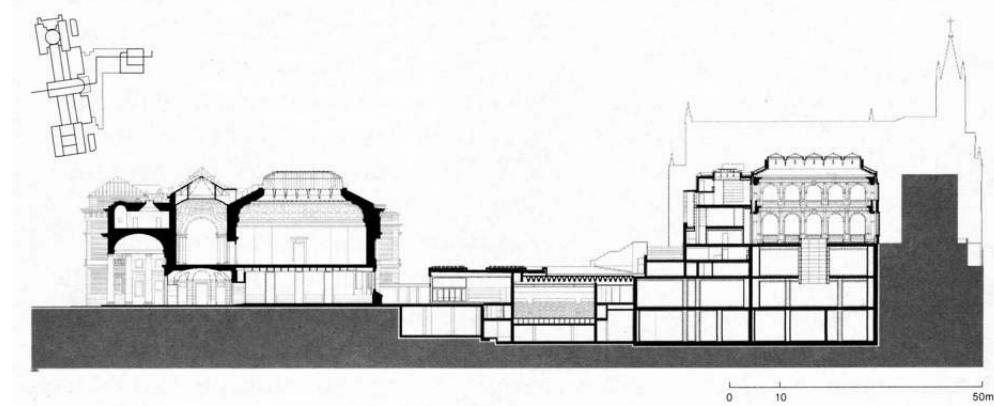
Model of the Prado Museum extension.



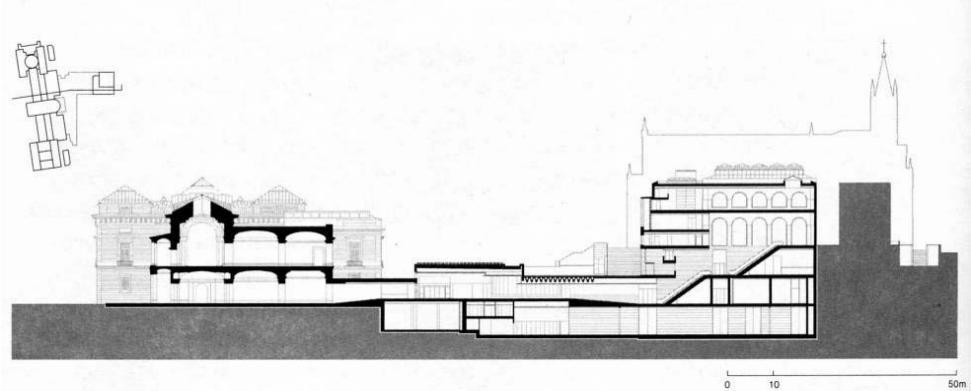
Schematic plan of the extension of the Prado.  
Site Plan.



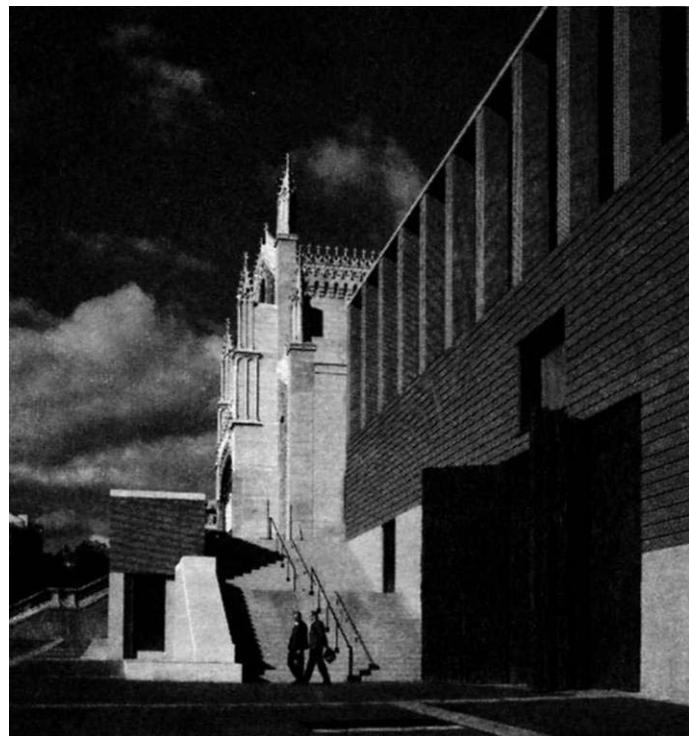
Ground floor plan. Connection between the Velázquez Entrance and the Jerónimos cloister. Level + 635.30 m.  
Prado Museum upper-level galleries and Jerónimos buildings mezzanine. Level + 646.50 m



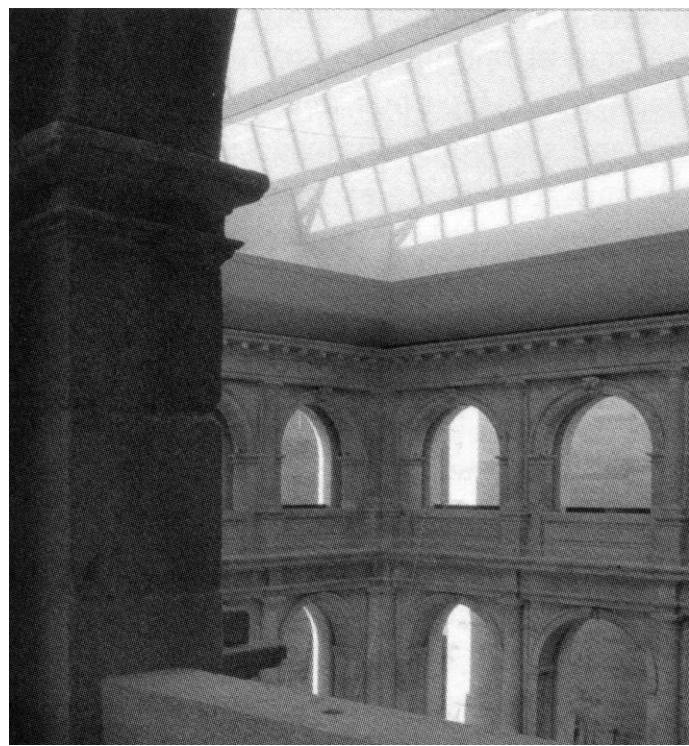
Transverse section through the Velázquez Entrance and the cloister.



Transverse section through the escalators.



Entrance to the Jerónimos Building with the bronze doors by Cristina Iglesias



View of the newly enclosed cloister of Jerónimos

**Ampliación del Museo del Prado.  
Una alternativa a las soluciones de ampliación canónicas  
al proponer una simbiosis en la que  
viejos y nuevos edificios se superponen  
sin jerarquía lingüística alguna.**

**Madrid, España 1998-2007**

*by Rafael Moneo*

Juan de Villanueva era ya un arquitecto maduro y con experiencia cuando recibió el encargo de construir el edificio que albergase las sedes de las recién fundadas Academia de Ciencias y Gabinete de Historia Natural en 1782. Los Borbones habían convertido el eje del paseo del Prado en asiento de todas las nuevas instituciones que traía consigo el Siglo de las Luces. Situado entre el nuevo Real Jardín Botánico y el camino que llevaba a los restos del palacio del Buen Retiro y a los Jerónimos, el solar destinado al palacio de las Ciencias era, sin duda, crucial para consolidar la importancia que en la estructura urbana de Madrid tenía ya el paseo del Prado<sup>1</sup>. El edificio se construyó con rapidez. Villanueva había optado por un edificio con apariencia unitaria que, sin embargo, reconocía la convivencia de dos instituciones diversas. En efecto, el Gabinete de Historia Natural y la Academia de Ciencias – el futuro Museo del Prado – se mostraban hacia el paseo como un único edificio simétrico en el que un pórtico toscano formado por seis columnas gigantes era el episodio más destacado. Una arquería coronada por una columnata jónica de menor dimensión arropaba este pórtico al que interrumpían en uno y otro flanco – desde ahora norte y sur – dos poderosos volúmenes casi cúbicos caracterizados por una serie de bien proporcionados huecos. Toda la arquitectura estaba impregnada de la elegancia, severidad y contención que caracteriza la obra de Villanueva, una arquitectura en la que la voluntad de incorporar la racionalidad que reclamaba su compromiso con la mentalidad ilustrada no era óbice para que todavía palpitara en ella la sensualidad de la arquitectura tardobarroca<sup>2</sup>. Basta examinar cómo las columnas toscanas del

<sup>1</sup> El conde de Floridablanca añadió al doble destino inicial la voluntad de que el edificio fuera en realidad «un magnífico Palacio de las Ciencias». ANTONIO RUMEU DE ARMAS, *El testamento político del conde de Floridablanca*, CSIS, Madrid, 1962, pág. 28.

<sup>2</sup> En referencia al palladianismo que estaba presente durante el siglo XVIII, véase: RUDOLF WITTKOWER, *Palladio and English Palladianism*, George Braziller, Londres, 1974.

pórtico se entregaban al suelo – mediante unas elementales basas – para confirmar cómo la arquitectura de Villanueva escapaba de la rigidez neoclásica para recrearse en un diseño a un tiempo sensible y arcaico.

Pero esto no es lo que nos interesa ahora, sino que en lo que hay que insistir es en lo engañoso de las apariencias, en la sutil organización de un edificio que, sirviendo a modelos de composición conocidos y convencionales en la fachada sobre el paseo del Prado, procedió muy de otro modo al estructurar su programa y sus espacios. Pues en efecto, la aparente ortodoxa disposición que mostraba el edificio cuando se contemplaba desde el paseo del Prado – pórtico, galerías, volúmenes casi cúbicos – nada tenía que ver con la organización de las dos plantas que configuraban el edificio y con el modo en que se accedía a ellas. Villanueva agrupó el gabinete y la academia de muy singular manera.

La Academia de Ciencias tenía su acceso desde el Real Jardín Botánico y se desarrollaba siguiendo un eje longitudinal paralelo al paseo del Prado. Este eje organizaba una secuencia de espacios que tenía su origen en un patio centrado en el volumen casi cúbico sur y que continuaba en una galería interrumpida por una rotonda coincidente con el pórtico de entrada.

Se trataba de una galería que se prolongaba después hacia el norte, terminando en una bóveda rebajada que quedaba enterrada a modo de cripta y que se empotraba literalmente en el terraplén que daba paso a los Jerónimos. En la planta superior, el Gabinete de Historia Natural se movía en sentido opuesto – de norte a sur –, con un acceso desde el terraplén citado a través de un pórtico de columnas jónicas que daba paso a una secuencia de espacios que comenzaba en una rotonda, se prolongaba en una galería – interrumpida por un balcón sobre la planta baja – y continuaba hasta encontrarse con el cubo del pabellón sur. Este último volumen se organizaba mediante una serie de crujías paralelas al paseo del Prado que daban pie a la definición de la pieza más importante abierta al Real Jardín Botánico mediante un prominente balcón que coronaba un pórtico corintio. El gabinete y la academia se presentaban como instituciones independientes – con accesos a distintos niveles y movimientos opuestos y encontrados – que compartían, sin embargo, el espacio al que Villanueva se refería como la «basílica»<sup>3</sup> y en el que las dos instituciones podían celebrar asambleas y sesiones conjunta o separadamente. El edificio, por tanto, se entendía como resultado de superponer dos secuencias de espacios que – tan sólo en la basílica – tenían un ámbito en común. Así, la basílica se entendía como episodio arquitectónico capaz de resolver la disparidad de dos arquitecturas diversas

---

<sup>3</sup> Villanueva denominaba así al espacio que se utilizaba como salón para las juntas académicas.

PEDRO MOLEÓN GAVILANES, *Proyectos y obras para el Museo del Prado. Fuentes documentales para su historia*, Museo del Prado, Madrid, 1996.

contenidas en un edificio que siempre parecía reclamar la unidad. Pieza clave de este esquema, veremos que a la basílica hay que referirse en todo lo que ha sido la evolución en el tiempo del Museo del Prado.

El edificio que iba a ser más tarde Museo del Prado quedaba, por tanto, activado desde el pórtico jónico que se abría en el terraplén de los Jerónimos, desde la puerta frente al Real Jardín Botánico de la fachada corintia y desde el acceso ceremonial del paseo del Prado. Se trataba de un edificio desplegado en dos planos horizontales, que seguían dos ejes longitudinales opuestos. Una organización espacial sofisticada, inesperada, compleja, enmascarada por una envoltura reposada y serena. Pero nada de esto hubiera podido llevarse a cabo sin un aprovechamiento sagaz de la topografía: el gabinete y la academia – el futuro Museo del Prado – quedaban empotrados en la ladera que desde los jardines del palacio del Buen Retiro iba basta el paseo del Prado. La aparente sumisión de la fachada a los cánones establecidos ocultaba la compleja estructura de un edificio en el que el inteligente uso de la topografía había llevado a superponer dos plantas, a las que cabe entender como organismos autónomos independientes y en las que el movimiento, dictado y propiciado por los accesos a distintos niveles, se producía según orientaciones encontradas: tan sólo la basílica respondía a la lectura frontal que del edificio podía hacerse desde el paseo del Prado. Se enmendará ahora porque hablábamos de lo engañoso de las apariencias en la arquitectura.

Tras la Guerra de la Independencia (1808-1814), que tuvo cierta incidencia en el edificio ya que los franceses desmontaron su cubierta de plomo para fabricar munición, el proyecto del palacio de las Ciencias quedó en suspense. Tan sólo en 1817 se pensó que el edificio que Villanueva no había visto terminado – ya que murió en 1811 – pudiera ser sede del Museo Nacional de Pinturas. La maqueta del Madrid de 1830, obra de Leon Gil del Palacio, nos muestra con claridad el estado en el que se encontraba el edificio en dicha fecha. Literalmente encastrado en la ladera que va del palacio del Buen Retiro al Prado, el edificio aparecía casi terminado, salvo en lo que atañe a la basílica, todavía sin cubierta. Diría se que una premonición del futuro, como tantas veces ocurre, dejó pendiente de terminar aquello que resultaba mas problemático e incierto – aquel espacio prescindible en términos funcionales pero no arquitectónicos –, convirtiéndolo en punto de arranque para toda posible transformación.

En todo caso, la primera reforma-intervención, que se llevó a cabo en el edificio de Villanueva, fue el cierre de la basílica, cuando Narciso Pascual y Colomer dio una solución bien diversa a la que proponía Villanueva al cerrar – en parte – el piso alto, configurando una galería perimetral abierta sobre la planta baja, a la que se dio el nombre de «sala de la reina Isabel» (1847-1852). Este

artificio arquitectónico dio pie a una disposición de las colecciones en la que las pinturas quedaban emplazadas en la planta alta, en tanto que las esculturas ocupaban la planta inferior. Si bien diversa, la solución de Pascual y Colomer no rompía la relación planta baja y alta de la solución de Villanueva. En cuanto al exterior, Pascual y Colomer es responsable de unos paramentos que recogen una serie de arcadas coronadas por una bien dibujada cornisa: la corporeidad de los elementos arquitectónicos de Villanueva dejó paso a una arquitectura mas «dibujada», más precisa, si el termino no se entiende fuera de lo que son los cánones estéticos de la primera mitad del siglo xix. El Prado cubrió así la primera etapa de su existencia bajo la dirección de la familia Madrazo, y así debieron verlo artistas como Édouard Manet, Eduardo Rosales, John Singer Sargent y Mariano Fortuny.

A finales del siglo XIX, Francisco Jareño llevó a cabo dos intervenciones que serían cruciales: por un lado – y respondiendo a las nuevas condiciones urbanísticas que habían transformado el terraplén de los Jerónimos en la calle Felipe IV –, dotó al pórtico jónico de una monumental escalinata de seis tramos (1879-1882) y, por otro – posiblemente porque la disposición de las colecciones había reconocido ya un mayor rango a las situadas en la planta alta –, cerró el hueco de la Sala de la reina Isabel, volviendo así a intervenir en la basílica (1882-1892). Ello dio pie a que se produjese una generosa sala en la planta alta en la que quedarían emplazadas aquéllas que se juzgaban piezas maestras del museo. El cierre de la galería dio también ocasión a rehacer la cubierta, proyecto en el que intervino el arquitecto Eduardo Saavedra, quien fue responsable del levante del ábside, tratando de ser más fiel a Villanueva de lo que había sido Pascual y Colomer en lo que a la utilización de los elementos lingüísticos se refiere. Tal intervención permitió mejorar las condiciones de iluminación de la sala, si bien las fachadas no alcanzaron el nivel de precisión y dulzura en la labra a que nos tenia acostumbrados la arquitectura del museo. El cierre del hueco de la sala de la reina Isabel se resolvió de la manera mas simple, situando un elemento estructural en el centro que dividió el espacio de la basílica en planta baja y en la que siguió instalada la colección de esculturas. La basílica – como espacio que trababa los dos niveles – quedó, por tanto, definitivamente olvidada y en su lugar apareció una sala absidal en planta alta que pronto iba a convertirse en el espacio más característico del museo. Con la intervención de Jareño, la posible lectura de las plantas según dos ejes longitudinales independientes – pero equivalentes – trabados por la basílica quedó distorsionada para siempre, dándose preferencia definitiva a la planta alta. El edificio de Villanueva contaría a partir de entonces con una planta noble – la antigua planta alta –, lo que inmediatamente dio

también una cierta primacía al acceso norte desde el pórtico jónico que se abría en el terraplén de los Jerónimos.

Con la apertura de la estación de Atocha en 1892, el paseo del Prado se convirtió en una de las principales arterias de la ciudad y ello tendría su impacto en el modo en el que iba a percibirse el edificio. Desde ese momento, la fachada del paseo del Prado iba a recuperar su importancia, pasando a un segundo término las fachadas laterales que daban acceso a la Academia de Ciencias y al Gabinete de Historia Natural que dieron origen al edificio. Esta preferente visión frontal del museo desde el paseo del Prado llevó a que la nueva ampliación de Fernando Arbós y Tremanti se entendiera como adición de una crujía paralela al eje longitudinal (1914-1923). Dicha crujía iba a encontrarse con el perímetro de la basílica – reduciendo su dramática presencia –, por un lado, y con los volúmenes de los pabellones norte y sur – haciéndoles perder la condición de exentos –, por otro. Además, la urbanización del barrio de Alfonso XII había establecido un nuevo plano horizontal de referencia para el museo, plano que Arbós y Tremanti consolidó con la construcción de dos pequeños edificios destinados a albergar dependencias del museo, dando lugar a trazar una calle de servicio que obligó a construir un talud para enlazarla con la calle Ruiz de Alarcón, situada en cotas más elevadas. Así, la intervención de Arbós y Tremanti instauraba lo que iba a ser la estrategia de crecimiento del museo: se respetaba la fachada del paseo del Prado, pero como contrapartida, se aceptaba que la fachada posterior fuera una espalda, algo que Villanueva había tenido buen cuidado en evitar al dar a los pabellones norte y sur la condición de exentos. En cuanto a la incidencia en la disposición de las colecciones, los nuevos espacios ayudaron a un despliegue lineal de la mayor parte de las pinturas – que iba a convertirse en canónica por aquellas fechas – al desplazar la obra de Diego Velázquez a la sala absidal de la planta alta y la obra de Francisco de Goya a las salas más destacadas del pabellón sur. La estructura del edificio de Villanueva demostró ser de fundamental importancia para establecer el desarrollo lineal de la colección, pasando a ser su arquitectura el hilo conductor para relatar lo que había sido la historia de la pintura española. Algo que no ocurre en otros museos de importancia comparable, como pueden ser el Louvre en París o el National Gallery de Londres.

Más adelante, los proyectos para el Museo del Prado de Pedro Muguruza (1925-1946) insistieron en reforzar este uso longitudinal del edificio. Muguruza desmontó los tramos de la escalera de Jareño que impedían el paso directo a la planta baja desde las puertas situadas al norte y enfatizó – con columnas – la presencia de la sala absidal, convertida ya en centro y corazón de la galería de la planta alta. Por otra parte, Muguruza fue responsable de la construcción de la

escalera situada en el flanco sur de la sala absidal. Las intervenciones de Fernando Chueca y Manuel Lorente (1954-1956) – quienes adosaron nuevas crujías a las de Arbós y Tremanti a cada lado de la sala Velázquez –, la de José María Muguruza – quien ocupó los patios y continuó la citada estrategia de respetar la fachada del paseo del Prado (1964-1968) – y, más tarde, la de Francisco Rodríguez de Partearroyo – quien emplazó las instalaciones en la planta del sótano (1971) –, mostraron lo anchas que han sido las espaldas del museo para recibir el peso que sobre su arquitectura han implicado todas estas ampliaciones. Por último, habría que mencionar que la más reciente de las intervenciones en el museo (1981-1984), la que llevó a cabo José María García de Paredes, fue una intervención que tuvo por objeto desmontar la estructura de la sala absidal de la planta baja para instalar en ella un salón de actos.

Así las cosas, digamos ahora que las propuestas para ampliar el Museo del Prado en los últimos años han sido variadas y numerosas. Propuestas tan dispares como la de trasladar toda la obra de Francisco de Goya y sus contemporáneos a lo que es hoy el Museo Thyssen-Bornemisza o al palacio de Buenavista (hoy sede del Estado Mayor del Ejército) se han discutido conjuntamente con otras que proponían la ocupación de la antigua sede del Edificio de Sindicatos – hoy Ministerio de Sanidad – o del Ministerio de Fomento. A principios de la década de 1990 y soportado por muy distintas instancias, se impuso el criterio de que el Museo del Prado se extendiera recuperando lo que fueron los restos del palacio del Buen Retiro, es decir, el Casón, el Salón de Reinos y el claustro de los Jerónimos. Una concepción del Museo del Prado que no ignoraba su pasado, que no olvidase que se había levantado en los aledaños de lo que había sido el palacio del Buen Retiro, donde Velázquez – pintor cuyas obras con mas orgullo conserva el museo – había sido aposentador. Siguiendo estas directrices, el Ministerio de Cultura promovió un concurso internacional al que acudieron mas de setecientos arquitectos, a quienes se pedía ideas que contemplasen – con la mayor libertad – la incorporación de los edificios citados al Museo del Prado de Villanueva. El resultado de dicho concurso es bien conocido: diez proyectos fueron seleccionados para una segunda etapa. El concurso fue declarado desierto concediéndose dos accésits: uno al proyecto de los arquitectos españoles Beatriz Matos y Alberto Martínez Castillo y otro al arquitecto suizo Jean-Pierre Dürig. La experiencia del concurso – más de setecientos proyectos explorando con libertad extrema el posible emplazamiento – llevó al Patronato del Museo del Prado a decidir que el proyecto de ampliación debía garantizar la contigüidad ocupando el suelo disponible en torno a la iglesia de los Jerónimos, lo que implicaba llegar a un acuerdo con la Iglesia, en cuanto que propietaria de dicho suelo. Así, tras comprar el suelo citado a la Iglesia, el Patronato del Museo del Prado redactó un

pian museográfico y estableció una volumetría orientativa que pasó a ser fundamento para la redacción de las bases de un nuevo concurso. Convocó a los diez arquitectos finalistas del anterior concurso a realizar nuevas propuestas, resultando elegido, por unanimidad, el proyecto bajo el lema «Buen Retiro», que trataré de explicar ahora.

Hay que entender el proyecto de ampliación del Museo del Prado como un nuevo capítulo en su ya larga vida. Un capítulo que contempla la incidencia que en el museo iba a tener la ocupación del nuevo suelo – aquél sobre el que se planteó el concurso – y que incluía el claustro de los Jerónimos, el perímetro en torno a él y el área comprendida entre la espalda del museo y la calle Ruiz de Alarcón.

El proyecto que resultó vencedor reclamaba la apertura de la basta entonces clausurada puerta de Velázquez en el pórtico sobre el paseo del Prado, apertura que propiciaba y propugnaba el tránsito desde dicha puerta al claustro. De ahí que el camino que lleva de la puerta de Velázquez al claustro de los Jerónimos se convirtiera en hilo conductor de toda una serie de episodios arquitectónicos que daban pie a resolver los problemas específicos que el programa planteaba. Así, el Museo del Prado – de cuya longitudinalidad hemos hablado largo y tendido en los párrafos anteriores – daba entrada, en este nuevo capítulo de su existencia, a un eje transversal que nos lleva y transporta del pórtico del paseo del Prado al claustro de los Jerónimos. En las galerías que para el Gabinete de Historia Natural y la Academia de Ciencias proyectó Villanueva, se expondrían con carácter permanente las colecciones del museo una vez que, con la adición de las nuevas superficies, se liberase al actual edificio de toda servidumbre/actividad ajena a la de ofrecer las obras a la contemplación del público. Apoyándose en el eje transversal que arranca en el pórtico y que concluye en el claustro, quedarían dispuestas todas aquellas actividades subsidiarias – y tan necesarias, sin embargo – para la vida cotidiana del museo: los espacios de acogida – con todos los servicios que implican las salas de exposiciones temporales –, los gabinetes de dibujo y de restauración de las obras de arte, etc. La sala absidal de la planta baja – de un modo no muy diverso a como Villanueva propuso al proyectar la basílica – sirve de intersección de ambos ejes y se convierte en la pieza a la que se confía el solapamiento de actividades que se produce entre lo que hasta hoy llamábamos Museo del Prado y la nueva ampliación.

Prescindir del recientemente instalado salón de actos y rescatar así para el visitante el suelo de la sala absidal no fue tarea fácil. Se mantuvo íntegramente el perímetro y los tres huecos rasgados que caracterizan la sala, presentes ya en la obra de Villanueva. Desde esta sala, se tiene la sensación de dominar el corazón del museo: a través de los huecos abiertos en los muros de la basílica se ven las

galerías de la planta baja y desde las ventanas se vislumbran lo que son las construcciones en torno a los Jerónimos. Estucada en rojo pompeyano y ornamentada por las musas procedentes de las excavaciones en villa Adriana que pertenecieron a la reina Cristina de Soccia y que adquirió mas tarde Felipe V, esta sala absidal se entiende ahora como espacio introductorio a lo que sera la visita del museo.

Unas galerías acristaladas que abrazan el patio abierto en torno al ábside nos conducen a un espacio trapezoidal cuyos lados más largos coinciden con la espalda del museo, por una parte, y con la alineación de la calle Ruiz de Alarcón, por otra. En los lados más cortos se producen los accesos desde los flancos norte y sur: el orientado al norte, próximo a la puerta de Goya, y el orientado al sur, vecino a la puerta de Murillo y al botánico. Se trata de un espacio oblicuo en el que se distorsiona la visión perspectiva y que refleja el encuentro de las alineaciones de los Jerónimos con las dictadas por el paseo del Prado. El mencionado patio abierto en el que emerge el ábside que comenzó Villanueva, que consolidó Pascual y Colomer y que transformaron Jareño y Saavedra en su coronación, domina la escena y hace que la arquitectura del Museo del Prado esté muy presente en el ámbito de la ampliación. Este espacio oblicuo, que se resiste a la convencional visión perspectiva y en el que prevalece la presencia del Museo del Prado, tiene una ligera pendiente, reconociéndose así su papel de mediador entre los distintos niveles en que se producen los accesos, en tanto que la citada inestabilidad visual acentúa su vocación de espacio de acogida y servicios.

En efecto, se pretende que el visitante quede en él liberado de todo aquello ajeno a la experiencia de la contemplación de las obras de arte. Nos encontraremos, por tanto, en este generoso espacio abierto con las taquillas, los guardarropas, aseos, consignas, puntos de información, etc., y también con la cafetería restaurante y con las tiendas libreras: todo ello bajo el mismo techo y con la intención de que el visitante tome la iniciativa y se mueva con la mayor libertad. Desde este lugar, por otra parte, se accede al auditorio y a las salas de exposiciones temporales y en él se establece una fluida comunicación vertical – escaleras, escaleras mecánicas, ascensores – que nos lleva al edificio construido en torno al claustro. El nivel del Museo del Prado se extiende y se mantiene bajo la calle, cuya geometría junto al perímetro del claustro establecen las directrices y trazas del nuevo edificio. Así, convendría hacer notar que las dimensiones de las dos salas de exposiciones temporales están dictadas por el claustro, aunque ambas acusan sus distintas condiciones estructurales. En tanto que en una de ellas se agrupan las cuatro columnas que ayudan a resolver los forjados, en la otra se distancian, dando pie a un hueco/linterna que permite el paso de la luz que llega desde la cubierta del claustro. Sin duda, el examen de la sección contribuirá a

entender mejor lo que aquí se dice. Sección en la que la luz actúa como fluido que da continuidad a los distintos niveles.

El primer tramo de las escaleras nos permitiría acceder al nivel de la calle Ruiz de Alarcón, nivel en que se encuentra la puerta de entrada al nuevo edificio. Aquí, de nuevo, la huella del claustro está presente en la otra nueva sala de exposiciones temporales en la que la linterna cobra mayor importancia al mantenerse el hueco inaccesible. Hay que mencionar también en este nivel una sala mas de exposiciones y un área de carga y descarga en la calle Casado del Alisal. Continuando la ascensión y tras superar un nivel intermedio que sirve al taller de restauración de dibujos, llegaríamos al fin de nuestro camino: la escalera mecánica nos depositaría en una de las esquinas del claustro en la que también se produce el acceso. El claustro ha dado lugar a lo que ha sido nuestro itinerario y es la meta perseguida la que ha dado pie a toda la serie de episodios descritos. Pero el claustro no ha sido tan sólo el punto de mira que ha dado origen a nuestros movimientos, sino que en términos proyectuales, es también estructura, armazón, soporte del nuevo edificio. El claustro, por tanto, se entiende como lámpara que ilumina toda la nueva construcción; como obra de arte que se incorpora a las colecciones del museo; como elemento arquitectónico que da razón de todo lo que se construye a su alrededor. El claustro es responsable de que se haya instalado un nuevo eje transversal en la arquitectura del Museo del Prado, pero es también – no hay que olvidarlo – referencia al pasado, testimonio de lo que suponía construir en tiempos de Felipe IV, patrono de Velázquez. La conciencia de que el rescate del claustro era la ocasión para recordar la importancia que los reyes de la Casa de Austria han tenido para la historia de España, llevó a instalar aquí los retratos que los Leoni hicieron de Carlos V y de Isabel de Portugal y de Felipe II y de María de Austria.

La conservación estricta del claustro y su incorporación a la obra nueva exigió un laborioso proceso de construcción. La fragilidad de las edificaciones vecinas y la intangibilidad de la iglesia de los Jerónimos, por otra parte, obligaron a extremar las medidas que garantizasen su estabilidad. El antiguo claustro, que se encontraba en ruinas, se desmontó por completo para poder construir los sótanos y las salas de exposiciones temporales. Tras restaurarlo, volvió al que había sido su lugar, protegido por una estructura de hormigón que garantizó su estabilidad y que permitió construir la cubierta, como puede verse en las secciones.

Hemos hablado hasta ahora de cómo el eje transversal que arrancaba del pórtico sobre el paseo del Prado, alcanzaba el claustro y de cómo este tránsito permitía dar razón de la arquitectura del nuevo edificio. Pero, ¿cómo se hacía presente dicho tránsito en el entorno urbano? ¿Qué significación tenían las nuevas construcciones en un ámbito como el que nos ocupa? Que la ampliación

del museo se produjese en el entorno de los Jerónimos permitía actuar en lo que cabe considerar como el flanco débil del museo: la fachada posterior. Digamos, pues, que la nueva ampliación ha transformado por completo este flanco a naciente, la espalda del museo. El impreciso e inseguro encuentro que se producía entre el talud que generaba la calle Ruiz de Alarcón y los paramentos de los volúmenes añadidos al museo a lo largo de los años ha quedado transformado al construirse una plataforma ajardinada que cubre el espacio de acogida, el espacio oblicuo mencionado anteriormente. Por otra parte, la plataforma sobre la que se levantaban las ruinas del claustro ha desaparecido, dando lugar a una plazuela que se produce en el encuentro de las calles Ruiz de Alarcón y Casado del Alisal. En ella desempeñan un papel relevante las escaleras que llevan a los Jerónimos, pero son sobre todo las puertas de bronce, obra de la escultora Cristina Iglesias, las que dominan la escena urbana.

El espacio oblicuo – tan importante para establecer la conexión entre el Museo del Prado y las nuevas construcciones – se traduce exteriormente en algo que no puede identificarse con un edificio y sí con un accidente urbano, con una plataforma/terraza elevada que da origen al proyecto de un jardín. El jardín sobre dicha terraza se entiende como espacio que media entre la espalda del Museo del Prado y el edificio construido en torno al claustro, lo que hace que el museo vuelva otra vez a encontrarse con la ladera que va del Real Palacio del Buen Retiro al paseo del Prado de modo no muy diverso a como ocurría en el edificio de las academias que construyó Villanueva. Y como contrapunto, como otra naturaleza, las mencionadas puertas se integran en la escueta y tersa fachada de ladrillo prensado en la que un pórtico con pilares estriados de doble altura – coronado por una losa de mármol de Macael – es el episodio más destacable. Convendría subrayar ahora la precisión de una fábrica de ladrillos que enfatiza las aristas, como bien puede verse en la esquina próxima a la iglesia, en la que el volumen ha sufrido un cuidadoso proceso de erosión que deja asomar la estructura de hormigón y, por tanto, las arcadas del claustro.

El nuevo edificio y la terraza ajardinada ayudan a consolidar el perfil urbano tanto de la calle Casado de Alisal como de la calle Ruiz de Alarcón. Naturalmente, la terraza ajardinada que cubre el espacio oblicuo está abierta al público, quedando así todo el recinto del Museo del Prado envuelto en un manto verde que puede considerarse como primer término desde el que contemplar el no lejano Real Jardín Botánico. La compleja geometría de la terraza ha quedado dividida en «parterres» encerrados en bancos de piedra, y su trazado nos lleva ineludiblemente al ábside de Villanueva, sin que, como es obvio, podamos alcanzarlo. Este espacio pone de manifiesto cuál fue el quicio sobre el que giraron no tan sólo este proyecto, sino también la mayor parte de las intervenciones que

se han llevado a cabo a lo largo de la historia del museo. La ampliación, por tanto, debe entenderse como una actuación que parece haber surgido de aquel espacio sin cubrir, aquel hueco que advertíamos en la maqueta de Madrid que construyó Gil del Palacio y que anticipaba premonitoriamente cuál iba a ser el futuro del museo.

Puede que fuera de alguna utilidad, llegados a este punto, recapitular acerca del significado de una ampliación como la del Museo del Prado, recordando, si bien brevemente, lo que han sido las ampliaciones de otros museos. Valga para ello traer a colación la intervención de Robert Venturi y Denise Scott Brown en la National Gallery de Londres, las de I.M. Pei en el Louvre y en la National Gallery de Washington, así como la de Norman Foster en el British Museum de Londres. Las de Venturi y Scott Brown en Londres y la de I.M. Pei en Washington habría que considerarlas como intervenciones casi canónicas, en las que la ampliación se entiende como mera agregación, que trata en un caso de ser próxima a la existente (Londres) y en el otro de establecer un poderoso contraste (Washington). El Louvre y el British Museum, por el contrario, serían ejemplos de intervenciones que cambian sustancialmente la organización y, en último término, la arquitectura del museo. Nada de esto, sin embargo, ocurre en la ampliación del Museo del Prado. Mantener la identidad e integridad del edificio de Villanueva ha sido obligado punto de partida, en tanto que las nuevas construcciones se producen sin restricciones estilísticas, referenciadas desde su transversalidad al edificio de Villanueva, pero nunca susceptibles de ser entendidas como un simple añadido. Las arquitecturas se solapan, comparten algún espacio – sala de las musas – pero son autónomas e independientes, si bien terminan conviviendo de un modo que me atrevería a calificar de simbótico. El resultado es una serie espacios que en su continuidad apenas si permite establecer distinción entre ellos. Por otra parte, la definitiva presencia del ábside de Villanueva en el espacio de acogida hace percibir las nuevas construcciones como parte integrante del viejo museo. La ampliación del Museo del Prado como intento de escapar de soluciones canónicas al entender lo específico de las circunstancias en que el proyecto se produce como soporte de una posible solución singular. Si se hubiera logrado ampliar el Museo del Prado sin limitaciones y prejuicios estéticos e ideológicos previos, sería la mejor de las recompensas para quien fue su arquitecto.

El Museo del Prado muestra una vez más como los edificios están abocados a crecer. Y sin duda, su transformación se hace más fácil si continúan sirviendo a programas próximos a los que tuvieron cuando se proyectaron. El uso al que el edificio de Villanueva estaba destinado – el Gabinete de Historia Natural y la Academia de Ciencias – no era muy distinto al que le ha deparado finalmente el

destino. La historia de la arquitectura nos muestra que los edificios, al despegar su vida en el tiempo, se dilatan, se extienden y asumen el crecimiento al que aludimos. Y nos dice también que este crecimiento no supone necesariamente la pérdida de sus atributos más valiosos. El ejemplo de la mezquita de Córdoba, entre muchos otros, bastar la para justificar lo dicho, ya que siempre creció sirviéndose de los mismos parámetros formales. ¿Dejaron los arquitectos impresas pistas ocultas para que así aconteciese? ¿Hay en las segundas lecturas, en las interpretaciones que forzosamente acompañan al «construir sobre lo construido» una impronta creadora? En todo caso, nos interesa sobremanera ver la arquitectura en el tiempo y, como arquitectos, entender lo que han sido los capítulos anteriores de la vida de un edificio para poder redactar uno nuevo. De ahí que la descripción del proyecto de ampliación del Museo del Prado haya que entenderla como crónica de lo que ha sido hasta ahora la vida del singular edificio que comenzó Juan de Villanueva en 1782.

## Bibliography

## Bibliografia

### Main books and texts by Rafael Moneo

### Principali libri e saggi di Rafael Moneo

- R. MONEO, *El poblado dirigido de Entrevías, arquitectos: Francisco J. Sáenz de Oiza, Manuel Sierra Nava y Jaime Alvear Criado*, «Hogar y Arquitectura», 34, maggio-giugno / May-June 1961, pp. 3-28.
- R. MONEO, *Una obra de Ignazio Gardella*, «Arquitectura», VI, 71, novembre / November 1964, pp. 43-50 [sulla «Casa delle Zattere» di Ignazio Gardella a Venezia / on «Casa delle Zattere» by Ignazio Gardella in Venice].
- R. MONEO, *Madrid. Análisis del desarrollo urbano de los últimos veinticinco años*, in «Información Comercial Española», n. 4021, febbraio / February 1967; ripubblicato in / republished in «Hogar y Arquitectura», 75, marzo-aprile / March-April 1968, pp. 47-59 e / and in *Madrid, cuarenta años de desarrollo urbano. 1940-1980*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1981, pp. 101-112.
- R. MONEO, *Prólogo*, in EMIL KAUFMANN, *La arquitectura de la Ilustración. Barroco y Posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Editorial Gustavo Gili S.A., Barcellona, 1974, pp. VII-XXV.
- R. MONEO, *After modern architecture. Entrados ya en el último cuarto de siglo...*, in «Arquitecturas Bis», 22, maggio / May 1978, pp. 2-5; traduzione in tedesco / German translation *Gerade im letzten Viertel des Jahrhunderts angekommen...*, in *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, Verlag Gerd Hatje, Stoccarda 1993, pp. 9-12.
- R. MONEO, *L'opera di John Hejduk ovvero la passione di insegnare. L'architettura alla Cooper Union / The work of John Hejduk or the passion to teach. Architectural education at Cooper Union*, «Lotus international», 1980, 27, pp. 63-81.
- R. MONEO, *L'ampliamento del Banco de España. La replica dell'angolo / Expansion of the Banco de España. The replica of the corner*, «Lotus international», 32, luglio-settembre / July-September 1981, pp. 30-34.

- R. MONEO, *Kahn padre común*, «Arquitecturas Bis», 41-42, gennaio-giugno / January-June 1982, pp. 48-50.
- R. MONEO, *La rappresentazione e lo sguardo*, in *Carlo Scarpa. Opera Completa*, a cura di / edited by Francesco Dal Co e / and Giuseppe Mazzariol, Electa, Milano, 1984, p. 236; trad. Spagnola / Spanish translation, *Carlo Scarpa, pintor veneciano*, «Arquitectura», LXV, 247, marzo-aprile / March-April 1984, p. 19.
- R. MONEO, *The Solitude of Buildings*, «Kenzo Tange Lecture», conferenza tenuta il 9 marzo 1985 in occasione della nomina a Chairman del Department of Architecture della Harvard University e pubblicata dalla Harvard University Graduate School of Design di Cambridge (Mass.) / The «Kenzo Tange Lecture», a commemorative lecture sponsored by the Harvard University Graduate School of Design was given by R. Moneo when he accepted the post of Chairman of the Department of Architecture; the lecture was given on March 9, 1985; ripubblicata in inglese e giapponese / republished in English and Japanese in «a+u. Architecture and Urbanism», 227, agosto / August 1985, pp. 32-41; traduzione tedesca / German translation *Die Einsamkeit der Gebäude*, in *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, Verlag Gerd Hatje, Stoccarda 1993, pp. 13-17; traduzione svedese / Swedish translation *Byggnadens ensamhet*, in *Rafael Moneo. Byggnsader Och Projekt. 1973-1993*; trad. spagnola / Spanish translation *La soledad de los edificios*, «Arkinka», 3, febbraio / February 1996, pp. 33-42; traduzione italiana parziale / Italian translation of partial *La solitudine degli edifici* in «Casabella», LXIII, 666, aprile 1999, pp. 30, 31, 33; nuova traduzione in / new translation in R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 2, *Sugli architetti e il loro lavoro*, a cura di / edited by Andrea Casiraghi e / and Daniele Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 2004.
- R. MONEO, *Comments on Siza's Architecture*, prefazione / foreword in *Alvaro Siza. Figure and Configuration. Buildings and Projects 1986-1988*, Harvard University GSD, Cambridge (Mass.), Rizzoli International, New York, 1988, pp. 8, 9.
- R. MONEO, *The Rigor of Herzog & de Meuron*, introduzione a / introduction to *Herzog & de Meuron. Projects and Buildings 1982-1990*, a cura di / edited by Wilfried Wang, Harvard University GSD, Cambridge (Mass.), Rizzoli International, New York, 1990, pp. 1-5; traduzione italiana / Italian translation *Il rigore di Herzog & de Meuron*, in «Casabella», LX, 633, aprile / April 1996, p. 10.
- R. MONEO, *Introduction*, in *Thinking the Present. Recent American Architecture*, a cura di K. Michael Hays e Carol Burns, Princeton Architectural Press, 1990, pp. 1-5.

- R. MONEO, *On the Nature of Architecture: Site, Time, Specificity*, in *On the City Lecture Series Report*, Nihon Graduate School of Science and Technology, 1993-1994, pp. 154-169.
- R. MONEO, *La ricerca come lascito / The «ricerca» as Legacy*, «Casabella», LIX, 619-620 (numero monografico / Monographic number *Il progetto storico di Manfredo Tafuri / The Historical Project of Manfredo Tafuri*), gennaio-febbraio / January-February 1995, pp. 132-141; ripubblicato parzialmente in inglese con il titolo / partially reprinted in English under the title *Tafuri: A Critical Reception*, in «Newsline», Columbia University, marzo-aprile / March-April 1995, p. 6.
- R. MONEO, *Juan De Herrera and the «discourse of the Cubic Figure», the Lonja of Seville as Cubic Element*, in *Form, Modernism, and History, Essays in Honor of Eduard F. Sekler*, a cura di / edited by Alexander von Hoffman, Harvard University GSD, Cambridge (Mass.), 1996, pp. 11-28.
- R. MONEO, *Architettura, critica, storia*, «Casabella», 653, febbraio / February 1998, pp. 42-50.
- R. MONEO, *The Souks of Beirut*, capitolo del libro / chapter of the book *Projecting Beirut. Episodes in the Construction and Reconstruction of the City*, a cura di / edited by Peter Rowe and Hashim Sarkis, Prestel, 1998.
- R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 1, *Questioni intorno all'architettura*, a cura di / edited by Andrea Casiraghi e / and Daniele Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 1999.
- *El Carmen Rodríguez Acosta*, con testo di / with text by R. Moneo (in spagnolo e inglese / in Spanish and English), Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 2001.
- R. MONEO, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, vol. 2, *Sugli architetti e il loro lavoro*, a cura di / edited by Andrea Casiraghi e / and Daniele Vitale; introduzione di / introduction by D. Vitale, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 2004.
- R. MONEO, *Theoretical Anxiety and Design strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*, MIT, London, 2004; edizione italiana / Italian edition: *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano, 2005.

- R. MONEO, *Costruire nel costruito*, a cura di / edited by Michele Bonino, con una intervista a / with an interview with R. Moneo; postfazione di / afterword by Pierre Alain Croset, Allemandi, Torino-Londra-Venezia-New York, 2007.
- *Saper credere in architettura. Venti domande a Rafael Moneo*, a cura di / edited by Tommaso Vecci e / and Antonio Tartaglia, CLEAN, Napoli, 2007.
- R. MONEO, (edizione americana / American edition) *Remarks on 21 works*, con fotografie di / with photographs by Michael Moran, edited by Laura Martínez de Guereñu, The Monacelli Press, New York, 2010; (edizione spagnola / Spanish edition) *Apuntes sobre 21 obras*, con fotografie di / with photographs by M. Moran, a cura di / edited by L. Martínez de Guereñu, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2010; (edizione inglese / English edition) *Remarks on 21 works*, con fotografie di / with photographs by M. Moran, a cura di / edited by L. Martínez de Guereñu, Thames & Hudson, London, 2010.

## Main books and texts on Rafael Moneo

## Principali libri e saggi su Rafael Moneo

- *Obras de Rafael Moneo*, «Hogar y Arquitectura», 76, maggio-giugno / May-June 1968, pp. 16-51.
- *La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1962-1974*, «Nueva Forma», 108, gennaio / January 1975.
- *José Rafael Moneo*, «Boden», maggio / May 1976, pp. 30-34.
- DANIELE VITALE, *Rafael Moneo architetto. Progetti e opere / Rafael Moneo, Architect. Designs and works*, «Lotus International», 33, 1981, pp. 67-69.
- IGNASI DE SOLÁ-MORALES, *Support, Surface. Il progetto di Rafael Moneo per il Museo Archeologico di Mérida / Rafael Moneo's design for the Archaeological Museum of Mérida*, «Lotus International», 35, aprile-giugno/ April-June 1982, pp. 86-91.
- DAVID DUNSTER, *Madrid, Moneo and Type: An Introduction to the Arguments for Typology*, «UIA. International Architect», 2, 1983, pp. 8-9.
- *Rafael Moneo*, «El croquis», numero monografico/Monographic number, IV, 20, aprile / April 1985.
- *José Rafael Moneo, obras y proyectos, 1981-1986*, «Monografías de Arquitectura Contemporánea», 1, 1986.
- *Rafael Moneo, «a+u. Architecture and Urbanism»*, numero monografico / Monographic number, 227, agosto / August 1989, pp. 27-134 [in inglese e giapponese / in English and Japanese].
- *Museo de Arte Romano de Mérida. Rafael Moneo 1981-1986*, «Anales de Arquitectura», 1989, pp. 40-86.
- FRANCESCO DAL CO, *Murature romane. Il museo di arte romana di Rafael Moneo a Mérida / Roman brickwork. The Museum of Roman Art of Mérida by Rafael Moneo*, «Lotus International», 46, giugno / June 1985. Ripubblicato in inglese / republished in English, *On Moneo's national Museum of Roman Art*, «a+u. Architecture and Urbanism», 227, agosto / August 1989.

- IGNASI DE SOLÁ-MORALES, *La recherche patiente*, «Arquitectura», 271-272, marzo-giugno / March-June 1988, pp. 24-29; pubblicato in portoghese / published in Portuguese in «Architécti», I, 1, febbraio / February 1989, pp. 52-72.
- DANIELE VITALE, *Il progetto, la costruzione, la memoria*, «Phalaris», I, 5, novembre-dicembre / November-December 1989, pp. 6-12.
- *Seis propuestas para el solar K de San Sebastián*, Municipio di San Sebastián, El Croquis Editorial, San Sebastián, 1991.
- *Rafael Moneo 1986-1992*, «A V. Monografías de Arquitectura y Vivienda», numero monografico / Monographic number, 36, luglio-agosto / July-August 1992.
- *Rafael Moneo. Bauen für die Stadt*, catalogo della mostra / Exhibition Catalogue (Vienna, 1° aprile-20 maggio 1993 / Vienna, April 1-May 20, 1993), a cura di / edited by Peter Nigst, Akademie der Bildenden Künste Wien, Verlag Gerd Hatje, Stoccarda, 1993.
- *Rafael Moneo. Byggnader och Projekt. 1973-1993*, catalogo della mostra / Exhibition Catalogue (Stoccolma, ottobre 1993-gennaio 1994 / Stockholm, October 1993-January 1994), a cura di / edited by Karin Winter, Arkitekturmuseet, Stoccolma, 1993.
- *Rafael Moneo*, «Architecture», 1, gennaio / January 1994, pp. 45-85.
- *Rafael Moneo. 1990-1994*, «El croquis», numero monografico / Monographic number, XIII, 64, febbraio / February 1994 [in spagnolo e inglese / in Spanish and English].
- *Bankinter, 1972-1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo*, a cura di / edited by Enrique Granell, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 1994.
- *Rafael Moneo. Contra la Indiferencia como Norma / Anyway*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, Instituto Chileno del Cemento y del Hormigón, Ediciones ARQ, Santiago del Cile, 1995.
- CARLOS JIMÉNEZ, *Moneo desde la cumbre, una crónica del Pritzker*, «Arquitectura Viva», 49, luglio-agosto 1996, p. 13.
- VALERIE GLADSTONE, *The last of the romans*, «Metropolis», maggio / May 1997.

- *Rafael Moneo a Helsinki e Madrid*, «Casabella», 646, giugno / June 1997.
- *Centro culturale a Don Benito: José Rafael Moneo*, a cura di / edited by Marco Casamonti, Alinea, Firenze, 1999.
- *Rafael Moneo. 1995-2000, «El croquis»*, numero monografico / Monographic number, XIX, 98, marzo / March 2000.
- *Rafael Moneo. Audrey Jones Beck Building. The Museum of Fine Arts Houston*, Edition Axel Menges, Stoccarda-Londra, 2000.
- *Grand Hyatt-Berlin. Moneo / Wettstein*, a cura di / edited by Klaus Leuschel [ed. in tedesco e inglese / ed. German and English], con traduzioni in inglese di / with translations in English by Robin Benson, Birkhäuser Verlag, Basilea, 2001.
- KENNETH FRAMPTON, *Labor, work and architecture. Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, Londra, 2002.
- *The freedom of the architect. Rafael Moneo*, Raoul Wallenberg Lecture (2001), a cura di / edited by Brian Carter e / and Annette W. Le Cuyer, The University of Michigan, A. Alfred Taubman College of Architecture, 2002.
- *Rafael Moneo, «Area. Rivista di architettura e arti del progetto»*, numero monografico / Monographic number, 67, marzo-aprile / March-April 2003.
- *Rafael Moneo, «Anfione e Zeto»*, numero monografico / Monographic number, 15, aprile / April 2003.
- *Rafael Moneo diseñador*, a cura di / edited by Juli Capella, testi di / texts by Rafael Moneo e / and Judi Capella, Santa & Cole, ETSAB, Barcelona, 2003.
- *Rafael Moneo, 1967-2004*, a cura di / edited by Fernando Márquez Cecilia e/and Richard Levene, El Coquis editorial, Madrid, 2004.
- MARCO CASAMONTI, *Rafael Moneo. Disegni 1949-2003*, Motta, Milano, 2004.
- MARCO CASAMONTI, GIOVANNI LEONI, *Rafael Moneo (Minimum, Essential Architecture Library)*, Motta, Milano, 2009.