

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Departamento de Arte y Arquitectura
Escuela de Arquitectura

El Museo de Masas en España (1951-1992)
Orígenes y Evolución de su Arquitectura

TESIS DOCTORAL


Doctorando: Antonio José Galisteo Espartero, arquitecto
Director: Francisco Javier Boned Purkiss, doctor arquitecto





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

AUTOR: Antonio José Galisteo Espartero

 <http://orcid.org/0000-0001-5282-6494>

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es





UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

Departamento Arte y Arquitectura

Javier Boned Purkiss, Doctor por la Universidad Politécnica de Madrid y Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Málaga, perteneciente al Área de Composición Arquitectónica del Departamento de Arte y Arquitectura:

HACE CONSTAR:

Que Habiendo dirigido la tesis doctoral titulada **"El Museo de Masas en España (1951-1992). Orígenes y Evolución de su Arquitectura"**, realizada por **D. Antonio Galisteo Espartero**, dentro del Programa de Doctorado **"Técnicas de Representación Gráfica y Diseño"** (R.D. 778/1998), ésta cumple las condiciones para que su autor pueda optar al Grado de Doctor por la Universidad de Málaga

En Málaga, a 12 de noviembre de 2015

EL DIRECTOR

Javier Boned Purkiss

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA





*A todos los que son,
porque lo son todo.*



ÍNDICE GENERAL DE LA TESIS

PRESENTACIÓN Y METODOLOGÍA	11
PARTE 1. EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA PRE-DEMOCRÁTICA	43
Bloque 1. 1951-1958	45
1. Marco contextual	47
2. Años 50: El nacimiento del museo de masas en España	61
Arquitectura 1951-1958	85
Bloque 2. 1958-1975	107
3. Años sesenta: Años perdidos y la importancia de lo espontáneo	109
Arquitectura 1958-1975	123
PARTE 2. EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA	175
Bloque 3. 1975-1986	177
4. Transformaciones histórico-políticas: un nuevo marco	179
5. Transformaciones teóricas: arquitectura, comunicación y semiótica	205
6. El museo como espacio escénico	245
Arquitectura 1975-1986	255
Bloque 4. 1986-1992	309
7. El museo como espacio para el usuario	311
Arquitectura 1986-1992	335
CONCLUSIONES	384
Referencias bibliográficas	395

ÍNDICE DESARROLLADO DE LA TESIS

PRESENTACIÓN Y METODOLOGÍA	11
A. El museo, o la catedral del siglo XX	13
A.1. Enunciado del tema de exposición ¿Por qué el museo?	13
A.2 Naturaleza y tipo de investigación ¿Por qué el museo de masas?	16
B. El museo en la España democrática. Una nueva consideración lingüística	19
B.1 Límites de la Investigación.	19
B.2 Aspectos principales de la investigación.	21
C. Estado de la cuestión	23
D. Metodología	29
D.1 Propósitos y objetivos de la investigación	29
D.2 Estructura de la investigación y metodología	31

PARTE 1. LA ARQUITECTURA DEL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA PRE-DEMOCRÁTICA

Bloque 1. 1951-1958

1. Marco contextual	47
1.1 Introducción	49
1.2 El momento político e histórico	52
1.2.1 El fin de la autarquía y la política cultural en la España de los años 50	52
1.3 El momento arquitectónico	55
1.3.1 El retorno a la modernidad: primeros pasos	55
1.3.2 Madrid y el impulso desde las instituciones	57
1.3.3 El caso catalán	58
1.3.4 1970: El Paseo de la Castellana de Madrid, imagen de cambio	59

2.	Años 50: El nacimiento del museo de masas en España	61
2.1	Introducción. El nacimiento del museo de masas en España	64
2.1.1	Los años 50: el fin de la autarquía y el reencuentro con el exterior	66
2.2	El momento museístico en España	67
2.2.1	El lento despertar del tejido cultural en España	68
2.2.2	Revista de archivos, bibliotecas y museos	69
2.2.3	El verdadero estado del museo español en los años 50	73
2.3	La labor de Ruiz-Giménez y Fernández del Amo	79
2.3.1	Fernández del Amo: Memoria para la Instauración de un Museo (1955)	80
 Arquitectura 1951-1958		
A1	Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1953-1959)	87
A1.1	Concurso Nacional de Arquitectura 1953: Anteproyecto de edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid	87
A1.2	Adaptación del edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1953-1957)	94
A2	El primer gran edificio expositivo: Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1958)	99
A2.1	El pabellón de la Exposición de Bruselas	100
A2.2	Un edificio expositivo, imagen del primer gran éxito de crítica y público tras la guerra	104

Bloque 02. 1958-1975

3. Años sesenta: Años perdidos y la importancia de lo espontáneo	109
3.1 Introducción. Los años perdidos	111
3.1.1 Cambio de rumbo y años perdidos	111
3.2 Un museo estatal a destiempo	113
3.2.1 Génesis y emplazamiento del MEAC	113
3.2.2 Inauguración y final de un edificio que nacerá viejo	117
3.3 Los episodios espontáneos	119
3.3.1 La iniciativa privada, aparición y madurez de los organismos autónomos y el valor del patrimonio	119

Arquitectura 1958-1975

A3 Museo Español de Arte Contemporáneo (1969-1975)	125
A3.1 El MEAC de Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez	125
A4 Ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1963-1970)	133
A4.1 Estado previo: El edificio de 1945	133
A4.2 La ampliación del museo: 1963-1970	135
A5 El Caso Catalán (1960-1975)	143
A5.1 Museo Picasso de Barcelona (1960-1963)	143
A5.2 Fundación Joan Miró (1971-1975)	148
A5.3 Teatro-Museo Dalí Figueras (1968-1974)	153
A5 Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca (1966)	161
A6.1 Cuenca, posiblemente la primera operación de marketing museístico en la historia de España	161
A6.2 La idea de un visionario: Fernando Zóbel	161
A6.3 La clave del entendimiento público-privado	165
A6.4 Museos y patrimonio: La influencia del caso italiano	166
A6.5 Un entorno mágico: La cultura del simulacro	168
A6.6 Repercusión del museo para la ciudad	172

PARTE 2. LA ARQUITECTURA DEL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA

Bloque 3. 1975-1986

4.	Transformaciones histórico-políticas: Un nuevo marco	179
4.1	Introducción. Hacia el museo del nuevo milenio	181
4.2	Estado de los museos en España en 1970	182
	4.2.1 1970, punto de partida: La labor de Gaya Nuño y de Nieto Gallo	182
	4.2.2 Organización administrativa del Museo en España en 1970	184
4.3	Cambio cultural en España. Estado democrático y cultural	187
	4.3.1 El cambio cultural en España	187
	4.3.2 Estado democrático y cultura	188
4.4	Normativa museística en el estado de las autonomías	191
	4.4.1 El estado constitucional, la nueva legislación y el museo	191
	4.4.2 El museo estatal	192
	4.4.3 El museo de las autonomías	195
	4.4.4 El museo privado	197
4.5	El visitante como campo de estudio	199
	4.5.1 El público, piedra angular del museo de masas	199
	4.5.2 El MOMA como pionero en la relación público-museo	200
	4.5.3 El estudio del público en el viejo continente	202
	4.5.4 El estudio del visitante del museo Español	203

5.	Transformaciones teóricas: Arquitectura, comunicación y semiótica	205
5.1	Introducción	207
5.2	Cultura de masas, comunicación y semiótica	209
	5.2.1 Los orígenes de la comunicación como campo de estudio	209
	5.2.2 La gran división: Estructuralistas y empiristas	210
	5.2.3 Cultura de masas, posmodernismo y el boom de la lingüística	211
5.3	Semiótica y arquitectura. La nueva semántica	215
	5.3.1 La componente comunicativa de la arquitectura	215
	5.3.2 Semiótica y arquitectura en los años setenta	216
	5.3.3 La arquitectura como lenguaje en sentido estricto. El formalismo estructuralista	218
	5.3.4 La alternativa empirista	223
	5.3.5 Conclusiones	224
5.4	El Simposium de Casteldefells	226
	5.4.1 Desarrollo y evolución de los estudios semióticos en España	226
	5.4.2 El Simposio de Casteldefells	227
	5.4.3 El agotamiento de la estructura y la alternativa empirista	229
	5.4.4 Consecuencias del Simposium	236
	5.4.5 Semiótica, arquitectura y Arquitecturas Bis	238
5.5	El museo como espacio de comunicación	239
	5.5.1 Semiótica y museo	240
	5.5.2 El museo como espacio de manipulación	242
	5.5.3 El museo como espacio heterotópico	243
6.	El museo como espacio escénico	245
6.1	La historia, lo histórico y el museo semantizado	247
	6.1.1 La vuelta de lo histórico	249
	6.1.2 La memoria y el museo semantizado	250
	6.1.3 España y el museo de la memoria imaginada	251

Arquitectura 1975-1986

A7	Centro de Arte Reina Sofía (1980-1986)	257
	A7.1 Los orígenes del edificio: El Hospital General de Madrid	260
	A7.2 La cultura del simulacro o la preparación del contenedor: de hospital a museo	265
	A7.3 Antonio Fernández Alba y la <i>Mise-en-scène</i>	268
	A7.4 Centro de Arte Reina Sofía: Hacia el contenedor unitario	276
A8	Barcelona pre-Juegos Olímpicos	283
	A8.1 De nuevo, el caso catalán	283
	A8.2 La llegada de la democracia: la hora del Libro Blanco y el Plan de Museos	285
	A8.3 Museo de la Ciencia de Barcelona (1979-1980)	287
	A8.4 Fundación Antoni Tapies (1986-1990)	291
A9	Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1986)	295
	A9.1 Los orígenes del proyecto	296
	A9.2 Inventando un museo para Mérida	298
	A9.3 Moneo y el museo hiperreal	300

Bloque 4. 1986-1992

7.	El museo como espacio para el usuario	311
7.1	El museo del tercer milenio	313
	7.1.1 Hacia el museo del siglo XXI	313
	7.1.2 La Nueva Museología y el marketing de museos	315
	7.1.3 Los referentes: De Nueva York a París	318
7.2	El milagro español	329
	7.2.1 Bilbao y el Efecto marca	330

Arquitectura 1986-1992

A10	Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (1987-1992)	337
	A10.1 La Comisión asesora: de Centro de Arte a Museo de masas	338
	A10.2 La actuación de Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, y la cinemática del visitante	346
A11	Centro Cultural de la villa de Bilbao. La Alhóndiga de Bilbao (1987-1990)	363
	A11.1 El Bilbao pos-industrial de los años ochenta	364
	A11.2 El edificio de la Alhóndiga	367
	A11.3 El proyecto de Fullaondo, Oteiza y Sáenz de Oíza	369
	A11.4 El fin de un proyecto adelantado a su tiempo	381

CONCLUSIONES 383

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS 395

Referencias bibliográficas 397

Fuentes de las ilustraciones 411

Índice de figuras 416



A. EL MUSEO, O LA CATEDRAL DEL SIGLO XXI

A.1 Enunciado del tema de exposición.

¿Por qué el museo?

Un museo es -ha sido- la colección que alberga, sin duda, pero también su arquitectura y el visitante que la disfruta. De esta forma, elegir al museo como tema de análisis implica situarse en un lugar privilegiado donde van a converger varios campos teóricos, como van a ser la arquitectura, el arte, la museología y la sociología.

Así, cada vez que se habla en la actualidad de un nuevo museo, se está hablando de mucho más que un lugar para la contemplación de las obras de arte que contiene en su interior.

Los museos se han convertido, en las sociedades modernas surgidas del impulso revolucionario de la ilustración, en un espacio ejemplar donde puede llevarse a cabo la conmemoración unánime, el ritual secular mediante el cual la sociedad admira un conjunto de logros culturales que, y al mismo tiempo la vinculan con el conjunto de la humanidad (Zunzunegui, 2003:63-64).

Bajando de escala y desde un punto de vista completamente subjetivo y personal, el museo ha estado presente de una forma más o menos latente a lo largo de todo mi proceso formativo en forma de espacio, de escenario mágico, donde todo puede ser posible.

Aún recuerdo, siendo un niño, allá por la década de los noventa, cada excursión a Madrid como una nueva ocasión para perderme junto a mi familia por aquellos enormes edificios plagados de obras de arte, como van a ser el Museo del Prado o el Reina Sofía, y aprender de las Meninas o del Guernica, o aquel viaje familiar a París al iniciar la adolescencia donde aprendí que debajo de una pirámide de vidrio, a las faldas de un palacio, cabía todo un centro comercial -*Gioconda* y resto del museo incluidos-, y que las obras de arte no le hacían ascos a una antigua estación de tren, o al interior de una colorida y tecnológica refinería, un edificio-máquina que parecía engullir a los visitantes que se acercaban a él por la pintoresca plaza donde se asienta.

Será sin embargo en los primeros años del siglo XXI, cuando con el inicio de mis estudios universitarios en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, experimenté un encuentro casi místico con un edificio que hasta el día de hoy va a generar en mi interior un cierto cosquilleo que no soy del todo capaz de explicar.

Y es que, solo cinco años antes de mi ingreso en la escuela de arquitectura, Frank Gehry y su «efecto Guggenheim» van a suponer un punto de inflexión dentro del panorama arquitectónico global de fin de siglo -más bien la confirmación definitiva de una «libertad de forma» buscada a lo largo del siglo XX por figuras tan ilustres como Hugo Häring, Hans Scharoun o Jørn Utzon (Capitel,1999:39-43) entre otros-.

Como va a remarcar el profesor Antón Capitel, siendo múltiples los entusiastas y menos los detractores, no podrá dudarse del enorme éxito cosechado por el museo bilbaíno, el cual va a concitar el entusiasmo tanto del público como de los profesionales, acertando de lleno con la sensibilidad de una época, de un momento.

De esta forma, el Museo Guggenheim de Bilbao va a estar presente a lo largo de toda mi etapa formativa como arquitecto, puesto que, tanto los profesores como los propios compañeros, van a tomar el edificio proyectado por el arquitecto canadiense como una nueva forma de hacer arquitectura¹, hecho que va a conllevar apasionantes debates en las nutritivas clases de proyectos o en las de teoría y composición arquitectónica, siempre con el museo como tipología estrella, como proyecto paradigmático.

Y a pesar de todo, este hecho no va a ser del todo nuevo, puesto que, a lo largo de su historia, la arquitectura del museo va a estar conectada, de una forma más o menos consciente, a la imagen que va a generar en la ciudad dentro del imaginario colectivo. Las instituciones usarán la arquitectura como lenguaje, como medio de transporte de la información, de un mensaje, siendo el canal la imagen proyectada de la misma en su entorno, a través de las masas.

En el renacimiento, el poder eclesiástico y la nueva burguesía van a pugnar por acaparar y apadrinar a los artistas de la época, de modo que sus creaciones los sitúen

1 Con el edificio de Bilbao, Frank Gehry va a traspasar los límites establecidos para la concepción de una nueva tipología museística, llegando incluso a marcar las pautas de un nuevo modo de concebir el proyecto arquitectónico, por lo que será común hablar de proyectos «tipo Guggenheim».

en un papel destacado en la historia, diferenciándolos del resto y consagrándolos de por vida en su papel de patronos.

Tras la revolución francesa, será el estado el que se ponga, entre otros campos del arte y la cultura, en manos de la arquitectura para difundir su mensaje a través de la misma. En la actualidad, el papel de la arquitectura, y más en concreto de la arquitectura museística como medio de lenguaje, va a continuar intacto. Sin embargo, la repercusión del rol desempeñado por los nuevos museos, sean institución u objeto arquitectónico, ha crecido exponencialmente en los últimos años. Este suceso será fruto de unos cambios en la forma de entender el mundo que se van a producir en las últimas cuatro décadas.

Tras la crisis del petróleo de 1973, se pondrá en marcha un proceso de reestructuración económica que va a ser emprendido a la vez por empresas y gobiernos y que pondrá fin a tres décadas del estado del bienestar. Dicha reestructuración no será posible si en aquellos años no hubiese confluído un desarrollo basado en las nuevas tecnologías, informática y telecomunicaciones, (creándose lo que se denomina «espacio de flujos») con un escenario urbano emergente y por descubrir, la llamada ciudad posindustrial. Esta reorganización industrial y tecnológica ha transformado la geografía productiva del planeta y, por consiguiente, a las ciudades que lo pueblan. La producción industrial se ha transferido de los países más avanzados a zonas menos desarrolladas en busca de una mano de obra más barata, el trabajo de oficina ha permitido la recolocación de las empresas en cualquier lugar del mundo, y el sector financiero ha provocado una expansión global.

Por ello, es evidente que los servicios han sustituido a la industria como sector económico de la ciudad global, y esto ha supuesto una transformación en las mismas. De este modo, los vacíos generados en las ciudades debido a la marcha de la industria, y el crecimiento de otros sectores tales como el turismo, han propiciado una transformación urbana sin precedentes (García Vázquez, 2004:57-60).

Estos hechos, unidos a las consecuencias derivadas de la entrada de lleno en la era de la información y de la imagen, representadas en la cultura de masas, han

conllevado un esfuerzo por parte de las ciudades de crear su propia marca, su propia identidad, a través de la creación de iconos normalmente asociados a la arquitectura contemporánea, buscando así un sitio como producto en el mapa de la aldea global.

Será en esa evolución del mundo desarrollado donde el museo se va a convertir, prácticamente como regla general, en la nueva referencia a nivel publicitario, la imagen de marca de toda ciudad global que se precie, el punto de inflexión de una trayectoria político-urbanística capaz de transformar no solo una ciudad, sino toda una región. Será generadora de la gota de aceite que origine la expansión de una mancha con el deseado efecto transformador. En definitiva, mucho más que un edificio, la catedral del siglo XX, y probablemente, la del siglo XXI.

A.2 Naturaleza y tipo de investigación. ¿Cuál es el museo de masas?

Los esfuerzos por la definición del ente «museo» han estado activos prácticamente en los últimos ciento cincuenta años. Habiendo surgido durante la Revolución Francesa, el museo va a situarse en el ojo de la tormenta del progreso, sirviendo como catalizador para la articulación de tradición y nación, legado y canon, suministrando de esta forma los mapas maestros para la construcción de la legitimidad cultural.

De igual modo, la institución va a contribuir al establecimiento de la identidad de la civilización occidental trazando límites externos e internos que dependerán, tanto de las exclusiones y marginalizaciones, como de las codificaciones positivas. Al mismo tiempo, el museo moderno será atacado siempre como un síntoma de osificación cultural por todos aquellos que luchan por la vida y el renacimiento cultural y contra el peso muerto del pasado. Sin embargo, en el cambio de la modernidad a la posmodernidad, el museo va a sufrir una sorprendente transformación:

"quizás por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo en su sentido más amplio ha cambiado de papel, pasando del de chivo expiatorio al de hijo predilecto en la familia de las instituciones culturales.

[...] La planeada caída en desuso de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una implacable museo manía. El papel del museo como lugar de una conservación elitista, como un bastión de la tradición y la alta cultura, cedió su puesto al museo como medio masivo, como un lugar de 'mise en scène' espectacular y exuberancia operática."

(Huysens,1994:152)

De esta forma, el museo desarrollado a lo largo de las últimas cuatro décadas, va a romper con su antecesor desde un punto de vista que va a afectar al leitmotiv mismo del propio ente, gracias al desplazamiento de la obra de arte -hasta este momento protagonista única de la escena- a un plano secundario, a favor de la consagración de un nuevo actor principal dentro del proceso museístico, el visitante, nueva piedra angular del museo de masas. Éste será pues, un factor fundamental de nuestro estudio.

El proceso descrito en los párrafos anteriores va a ser complejo y poco homogéneo, por lo que la presente investigación tratará de llevar a cabo un recorrido transversal a lo largo de diversas disciplinas implicadas en el mismo, donde se va a hacer especial hincapié en lo arquitectónico, pero también en lo museístico, lo sociológico, lo filosófico o lo artístico.

El presente trabajo pretenderá poner de manifiesto las diversas teorías relacionadas con el estudio y el entendimiento de la arquitectura como espacio de comunicación existentes e imperantes a lo largo del periodo de gestación y constitución del museo de masas, centrándonos en el caso de España. De esta forma, se pretende llevar a cabo la caracterización de algunos de los lugares comunes existentes en el desarrollo del museo surgido en los años setenta y desarrollado hasta finales del siglo XX, llamado *de masas*, y de la componente comunicativa inherente al mismo, entablando un ejercicio dialéctico a través del propio lenguaje arquitectónico presente.

Para ello será necesario en primer lugar ofrecer algunas pinceladas sobre los antecedentes históricos al museo de masas y su evolución, centrándonos en el análisis de las décadas precedentes y en ejemplos de casos precursores, plasmando así el marco teórico e histórico

como punto de partida. En segundo lugar, presentar las características principales de la génesis, la estructura interna y el desarrollo experimentado por el museo en las décadas finales del siglo pasado, para finalmente tratar de tamizar gran parte del estudio a través del análisis de la componente comunicativa, una de las piedras angulares del museo de masas.

Cabrá destacar que la presente investigación no va a partir de cero, puesto que se ha pretendido llevar a cabo un estudio progresivo de la materia. En este sentido, la presente tesis doctoral es la continuación del trabajo de investigación tutelado desarrollado para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, dentro de mis estudios de doctorado. Dicho trabajo, bajo el título «*El Museo como Icono*», va a plantearse como un ejercicio didáctico a modo de entrenamiento de fondo basado en la ganancia de conocimiento en cuanto a la materia museística se refiere. Se tratará, por consiguiente, de un campo de investigación que va a requerir de unos conocimientos previos acerca de la historia del museo desde el punto de vista arquitectónico, de una iniciación a la semiótica y de un estudio pormenorizado de los modelos actuales y recientes en lo que a museos se refiere.

A través de los trabajos previos se ha pretendido llevar a cabo el estudio de la evolución histórica del proyecto museístico, iniciando de esta forma un viaje a través de la arquitectura del museo, estableciendo un punto de partida para la presente investigación entendida como un ejercicio de largo alcance y recorrido, con el objetivo de sentar unas bases de conocimiento sólidas que permitan un correcto desarrollo del tema en cuestión durante el presente trabajo.

Así pues, el trabajo de investigación tutelado va a ser desarrollado con la finalidad de llevar a cabo un recorrido a lo largo de la historia del museo como institución, a través del estudio, tanto de los proyectos utópicos teóricos más influyentes como de los museos construidos más relevantes, tratando de establecer una secuencia lógica que explique el desarrollo y la evolución de los proyectos museísticos a lo largo de la historia, comenzando con los primeros proyectos de museos públicos surgidos en la Revolución Francesa, y terminando con los museos modernos de mediados del siglo XX, antesala del actual museo de masas y punto de partida de la presente tesis.

B. EL MUSEO EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA. UNA NUEVA CONSIDERACIÓN LINGÜÍSTICA

B.1 Límites de la Investigación.

Como hemos comentado en los apartados anteriores, el museo que conocemos hoy día, denominado *de masas*, va a ser fruto y descendiente directo del museo surgido entre los años setenta y ochenta del siglo pasado y gestado a partir de la década de los cincuenta, gracias a unos cambios económicos, culturales, políticos y sociológicos a nivel global de los que hablaremos a lo largo de la presente tesis.

Por este motivo, si entendemos por turismo cultural, tal como lo hace la Organización Mundial de Turismo (WTO-OMT), como aquel que se mueve motivado por el atractivo de la cultura, el arte, los estudios, los festivales, los monumentos, los sitios históricos o arqueológicos o las manifestaciones folclóricas o peregrinaciones, no nos cabe duda que los nuevos museos, surgidos en muchos casos desde la administración en forma de grandes operaciones arquitectónicas, están generando y contribuyendo a la creación de nuevos flujos de visitantes que se mueven por alguna de esas motivaciones.

Resultará evidente que los beneficios de la implicación pública en los grandes proyectos museísticos, necesitarán de una adecuada pátina de legitimación social, pasando por la participación, la transparencia y la comunicación de las intervenciones, por la generación de consensos políticos, por la interiorización y por la apropiación de los colectivos ciudadanos. Se va a tratar en definitiva de trenzar los proyectos con el tejido civil para que sirvan a una efectiva revalorización de los espacios ciudadanos y que al mismo tiempo sintetizen ricas experiencias y posibilidades para un efectivo turismo de consumo cultural.

Por lo tanto, estando inmersos en un mundo globalizado, donde el papel de la cultura va a aparecer prácticamente mercantilizado, la creación de nuevos museos va a situarse a la orden del día, fruto de la competencia establecida entre las grandes ciudades en busca de la creación de nuevas imágenes, de nuevas identidades, iconos que propicien la generación de nuevos focos turísticos y económicos.

Debido a lo anterior, podremos afirmar que la tarea de llevar a cabo un estudio acerca del museo de masas, tema eminentemente genérico -no será la intención de la presente investigación desarrollar un enunciado panorámico-, se va a antojar compleja, debido a la infinita casuística existente a lo largo y ancho de todo el planeta, y las particularidades no ya del caso de cada país, sino de cada caso en concreto. Además, la elección de unos límites concretos y definidos para la presente tesis doctoral no va a responder únicamente a motivos logísticos, puesto que trataremos de desentrañar los entresijos de un caso complejo, comentado por muchos, alabado y criticado por otros, pero de un éxito innegable: el museo de masas en España.

Y es que, como va a afirmar la profesora Layuno (2003:181-182), los museos van a convertirse en España en el símbolo cultural de la nueva etapa democrática, gracias a unas causas y a unos objetivos diversos de corte sociocultural y artístico, político o económico que van a confluír en la generación de una gran multitud de nuevos museos. Sin embargo, la condición novedosa del caso español no va a residir en el «hacia dónde vamos», sino en el «de dónde venimos».

De esta forma, iniciaremos la investigación en la década de los años cincuenta, con el inicio del fin del periodo autárquico y el nombramiento como Ministro de Educación de Joaquín Ruiz-Giménez. Resultará apasionante analizar la notable variación que se va a producir en la España democrática respecto a la situación de la etapa precedente, donde la escasez de interés y apoyo oficiales traducido en un déficit notable de infraestructuras y a una financiación nula, unido a un atraso museográfico y museológico aparente, van a propiciar museos alojados en edificios inadecuados, con instalaciones museográficas obsoletas y con una proyección social y cultural prácticamente inexistente.

Fijado el punto de partida en los años cincuenta y definido el ámbito geográfico de estudio, llevaremos a cabo el análisis del museo español a lo largo de la década de los sesenta, setenta y ochenta desde un punto de vista arquitectónico, donde vamos a situar al espectador como nuevo centro gravitatorio de todo el sistema de generación de museos.

Por el camino, se hará especial hincapié en el paso del régimen franquista a la España de las autonomías, finalizando la presente investigación en el año 1992, año clave para el devenir Español dadas las celebraciones de los juegos Olímpicos de Barcelona y de la Exposición Universal de Sevilla, y a nivel museístico, gracias a la apertura completa y definitiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid.

B.2 Aspectos principales de la investigación.

Será difícil hacer referencia al panorama teórico de la arquitectura desarrollada a partir de la década de los años cincuenta del siglo pasado sin aceptar la posibilidad de desarrollo de un enfoque semiótico de la misma. Es más, con bastante probabilidad, la componente comunicativa inherente a cualquier actuación arquitectónica va a presentarse como una de sus principales características, por lo que el estudio de la arquitectura como lenguaje va a estar más que justificado.

De una arquitectura dogmática, inductiva y empírica -en definitiva, *científica*-, como va a ser la desarrollada por los postulados racionalistas durante el transcurso de los años veinte, treinta y cuarenta del pasado siglo, vamos a asistir al resurgir de una actitud de incredulidad hacia lo establecido por parte del colectivo, de un cambio de paradigma enfocado a la recuperación de la *crítica* arquitectónica.

Con el inicio de la segunda mitad del siglo, una parte de la investigación arquitectónica, que durante tantos años habrá estado completamente enfocada en la funcionalidad de la arquitectura -la depuración de la *máquina*-, se va a centrar precisamente en el estudio de aquellas cuestiones negadas u olvidadas por los postulados racionalistas, entre las cuales vamos a destacar la *dimensión comunicativa* de la arquitectura.

De esta forma, se va a poner de manifiesto que,

"En el nivel estético, la actividad crítica es una actividad semiótica por excelencia. Lo que el crítico hace es detectar y, no lo olvidemos, también crear significaciones, explicitándolas y evaluándolas."

(Tudela, 1975:15)

Así, ante una arquitectura que no va a poder prescindir ya de la componente significativa, se va a pasar de la investigación de lo racional, a una re-evaluación del momento de la crítica arquitectónica y a una toma de conciencia de la fundamental dimensión semiótica de esta actividad crítica. En definitiva, gracias a esta nueva mirada, el espacio arquitectónico,

"[...] en el que el ser humano se mueve y desarrolla su actividad es entendido y analizado como dotado de sentido, como lugar donde se despliega una significación"

(Zunzunegui, 2003:19)

En nuestro caso, el estudio de la componente comunicativa de la arquitectura del museo de masas se va a convertir en piedra angular del desarrollo de la presente tesis, puesto que, a lo largo de la historia del museo como ente independiente, nunca va a estar tan patente la existencia de un contrato comunicativo como en las últimas cuatro décadas. De esta forma, el museo-máquina, diseñado como dispositivo perfecto a base del análisis de datos y procedimientos empíricos, se va a transformar en un espacio *semantizado*, donde la seducción por parte del propio museo va a convertirse en motivo fundamental, debido a multitud de factores, como estudiaremos posteriormente.

El redescubrimiento de la dimensión semántica en el museo va a coincidir con el enorme auge de la lingüística experimentado a partir de los años sesenta, hecho que va a alterar sustancialmente el contexto cultural de la época y que no podrá dejar de tener repercusión en el terreno de las artes. Este hecho va a coincidir, tanto con una crisis en torno al concepto museo, como con una vuelta al gusto por *lo histórico*, al redescubrimiento del pasado, donde será frecuente la aparición de una infinidad de discursos relacionados con la memoria.

Estos cambios van a propiciar una transformación en el museo conocido hasta la fecha, obteniendo un organismo vivo donde el usuario, flamante paradigma, tanto de la nueva museología como de la industria de consumo cultural, va a convertirse en el protagonista de un complejo proceso semántico, de un contrato donde el espacio museístico se va a convertir en la «*mise-en scène*» de la manipulación.

C. ESTADO DE LA CUESTIÓN

La presente investigación persigue, como objetivo final, el llevar a cabo el estudio del devenir arquitectónico y tipológico del *ente* museo desarrollado en las últimas décadas del siglo pasado en España, el denominado museo de masas. Esta ambiciosa tarea implica situarse en un lugar privilegiado donde van a converger al menos tres campos teóricos:

a) La teoría y práctica de la disciplina arquitectónica a lo largo de la historia del museo en España a partir de los años cincuenta del siglo pasado;

b) La evolución histórica, tanto de las tendencias artísticas como sociológicas, entrando de lleno en el estudio de la cultura de masas en nuestro país;

c) El abordaje del proyecto museístico desde un punto de vista semiótico y comunicativo, analizando el lenguaje de la arquitectura del museo desde una disciplina ajena a ésta;

De esta forma, obtenemos un punto de vista amplio y multidisciplinar, estando todo ello enmarcado en un contexto en el que interactuarán factores de orden político, social, cultural, económico e ideológico.

Se propone por lo tanto, realizar una evaluación de las consecuencias arquitectónicas, tipológicas, formales y lingüísticas, que los diversos aspectos mencionados habrán ejercido en la arquitectura del museo, todo ello bajo la óptica de una delimitación territorial -España- y cronológica -la cultura de masas-.

Marco arquitectónico

La presente tesis pretende materializar un hilo conductor arquitectónico para un país que, a lo largo de los años cincuenta y sesenta del siglo veinte, tratará de volver a mirar hacia una modernidad perdida tras la Guerra Civil, y que durante los años setenta y ochenta, va a experimentar una gran evolución arquitectónica y cultural.

De esta manera, a la hora de esbozar un emplazamiento contextual en el que situar la presente investigación, recurriremos a numerosas publicaciones relacionadas con la historia de la arquitectura en general, de la mano de teóricos de prestigio internacional como Kenneth Frampton, entre otros, y de la arquitectura española en particular, gracias a la obras de autores como Antón Capitel y Juan Miguel Hernández de León.

Esta tarea se va a ver reforzada gracias al estudio de numerosos artículos publicados en una serie de revistas dedicadas al arte y a la arquitectura de la época, los cuales van a aportar, en forma de reportajes y sesiones críticas, una mirada teórica hacia la arquitectura española que se va a extender desde el fin del periodo autárquico hasta bien entrada la democracia.

Cabrá destacar de igual forma, que, de manera análoga y adentrándonos en el campo específico del museo, van a resultar de gran importancia las obras publicadas por la profesora María Bolaños, las cuales van a dibujar un completo recorrido por la historia del museo como institución en España, así como las obras publicadas por los profesores Alfonso Muñoz Cosme¹, Josep María Montaner y Jordi Oliveras², y , en gran medida, María Ángeles Layuno Rosas³, allanando el camino de la presente investigación en numerosas ocasiones.

Continuando con la evolución del museo en nuestro país, resultarán fundamentales los documentos publicados a lo largo de dichas décadas por el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, personaje destacado de la élite cultural española, el cual, en varios periodos distintos, va a plasmar el verdadero estado del museo en España, llevando a cabo un pormenorizado estudio acerca del devenir de más de doscientos museos repartidos por todo el territorio nacional en los años cincuenta y sesenta, así como de los publicados por el Director General de Bellas Artes, Gratiano Nieto Gallo, ya en los años setenta, esbozando el panorama museístico español previo a la democracia.

Resultará asimismo interesante recorrer los sugerentes números y el sin fin de artículos publicados en la «*Revista de archivos, bibliotecas y museos*», cuya publicación va a ser retomada por el Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos en 1947, convirtiéndose

1 Quien va a estudiar la evolución histórico-arquitectónica de la tipología expositiva a lo largo de la historia.

2 Arquitectos que van a dedicar parte de su actividad investigadora a trazar el presente y el futuro del museo del presente siglo.

3 Cuya tesis doctoral y posteriores publicaciones van a desgranar el devenir de la arquitectura del museo de arte contemporáneo en España.

dicho documento en prácticamente el único canal a través del cual se van a tratar cuestiones mueográficas en la España de mediados de siglo.

Por último, y como complemento al estudio de la evolución histórica, sociológica y arquitectónica experimentada en España por los espacios expositivos en el periodo estudiado, llevaremos a cabo el análisis pormenorizado de doce proyectos museísticos desarrollados a lo largo de prácticamente cuarenta años. De esta forma se estudiarán, a parte de los documentos mencionados y de las fuentes primarias consultadas provenientes de los propios autores, publicaciones monográficas de cada proyecto, haciendo especial hincapié en una serie de tesis doctorales dedicadas al estudio del desarrollo de un museo en concreto, como veremos posteriormente.

Marco filosófico

A lo largo de las cuatro décadas en las que se desarrollará la presente tesis, el museo va a sufrir una transformación prácticamente sin precedentes a lo largo de todo el mundo. Dichos cambios van a estar directamente relacionados con la evolución experimentada, no sólo en los ámbitos de la cultura y el arte, sino en prácticamente la totalidad de los estamentos que van a conformar a la nueva sociedad de masas, como ya apuntarán filósofos de la talla de Jean-François Lyotard o Fredric Jameson, entre otros.

Por su parte, el filósofo alemán Andreas Huyssen va a desarrollar parte de su carrera investigadora en torno al fenómeno de *automuseización* sufrida por gran parte de la sociedad actual. Tras la Segunda Guerra Mundial y el periodo de posguerra, comenzarán a aparecer y a potenciarse discursos relacionados con la memoria, con el valor de lo histórico, hechos que va a propiciar el ascenso del museo hacia la posición privilegiada actual. Este fenómeno va a coincidir con la transformación sufrida por la sociedad a nivel planetario gracias a la revolución tecnológica experimentada a partir de los años setenta y a la entrada de lleno en la era de la información, tal y como va a poner de manifiesto el arquitecto y catedrático Carlos García Vázquez, a lo largo de varias publicaciones de interés, hecho que va a transformar las ciudades y a los ciudadanos que las pueblan, a un ritmo que no va a conocer precedentes.

En lo relativo al museo, resultará interesante el estudio de las obras publicadas por la historiadora y crítica de arte Françoise Choay, acerca del entendimiento del museo como un espacio de consumo, así como de los artículos publicados por el museógrafo Duncan F. Cameron, donde ya a principio de los años setenta se va a anticipar la transformación del museo conocido hasta la fecha.

Cabrá destacar en este punto la figura del arquitecto José Luís Fernández del Amo, quien, en la década de los años cincuenta y como director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, va a proponer un modelo de museo completamente avanzado para su época y que va a sentar un precedente digno de estudio.

Por último, será interesante el análisis de la evolución de los estudios donde el visitante del museo va a convertirse en protagonista. Dichos estudios, que van a comenzar en la década de los años veinte en Estados Unidos, van a alcanzar cierta entidad en los años sesenta en Europa, de la mano de los sociólogos Pierre Bourdieu y Alain Darbel, gracias a la publicación de varias obras donde van a llevar a cabo el análisis de numerosos museos europeos desde la óptica del visitante, llegando dicha corriente hasta nuestros días, hecho que se va a ver reflejado, por ejemplo, en la reciente creación del «*Laboratorio Permanente de Público de Museos en España*»⁴.

De forma análoga, van a resultar de interés la obra del museólogo Luís Alonso Fernández, la cual va a llevar a cabo el análisis de la corriente museológica conocida como *nueva museología*. Dicha tendencia va a proponer, ya desde finales de los años sesenta, un museo nuevo, que va a gravitar en torno a conceptos novedosos relacionados con la democratización cultural, la concienciación de la comunidad, y el diálogo entre los sujetos implicados, convirtiendo al museo en parte principal de ese diálogo.

Marco teórico

En un mundo donde el usuario -el consumidor- ha adoptado el papel preponderante en prácticamente cualquier proceso sociológico posible, parece lógico asumir que el espacio donde se van a desarrollar dichos procesos, va a convertirse a su vez en un espacio semantizado y comunicativo.

⁴ Entidad pionera y gran fuente documental acerca del estudio del visitante en nuestro país.

De esta forma, la semiótica, entendida como la disciplina que va a estudiar los procesos comunicativos inherentes a la sociedad que conocemos hoy día, va a presentarse como una nueva mirada, no la única, bajo la cual poder realizar una teoría y una crítica arquitectónica acorde a los cambios experimentados por la sociedad en las últimas cuatro décadas.

Dentro de los estudios semióticos, comenzaremos analizando las diferentes corrientes de pensamiento existentes en los años setenta, coincidiendo con el boom de la lingüística experimentado por el viejo continente. De esta forma, comenzando por los escritos del lingüista Ferdinand de Saussure, y continuando con la obra de teóricos influyentes de la talla de Leonard Bloomfield, Louis Hjelmslev o Roland Barthes, el formalismo estructuralista va a defender que la comunicación va a estar formada por un sistema cerrado de relaciones estructurales, en el cual los significados y los usos gramaticales de los elementos lingüísticos dependerán de los conjuntos de posiciones creadas entre todos los elementos del sistema. Continuando los trabajos iniciados por Barthes, será interesante también estudiar la obra de José Luís Prieto y, sobre todo, de Umberto Eco, puesto que dichos autores van a hacer especial hincapié en el análisis de una semiótica de la funcionalidad, planteando un punto de vista interesante y revisionista con respecto al racionalismo más purista.

Entrando de lleno en los estudios semióticos relacionados expresamente con la arquitectura y con el análisis de la componente comunicativa inherente a los espacios arquitectónicos, comenzaremos nuestro estudio con un valioso documento publicado por la Universidad de Sevilla en 1975, es decir, en plena vorágine de cambio en torno, no sólo al museo, sino a la forma de entender la arquitectura en general. Se va a tratar de la tesis doctoral presentada por el arquitecto Fernando Tudela, bajo la dirección del catedrático Rafael Manzano Martos, bajo el título «*Hacia una semiótica de la arquitectura*». Dicho documento va a radiografiar el panorama semiótico-arquitectónico existente a mediados de los años setenta, convirtiéndose en un documento compilativo donde se va a esbozar de forma bastante clara y nítida el universo teórico planteado, con sus distintas corrientes, en torno al entendimiento de la arquitectura como un proceso comunicativo cargado de significación.

Tomando el trabajo de Tudela como guía, vamos a estudiar a autores relevantes como los italianos Emilio Garroni, Maria Luisa Scavini, Urbano Cardarelli, o Renato de Fusco, quien va a defender el entendimiento de la arquitectura como un medio de masas más.

En pleno auge de los estudios lingüísticos, va a resultar fundamental el estudio de las actas del Simposio celebrado en Castelldefels en 1972, bajo el título «Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos»⁵.

En dicho encuentro, va a cobrar gran protagonismo una corriente opuesta al estructuralismo, que va a continuar con las teorías de Charles S. Peirce, desarrolladas por Klaus Koenig, basadas en los preceptos de la escuela empirista, influenciada por la psicología conductista y la filosofía pragmatista americana. De esta forma, de la mano de figuras como el filósofo Xavier Rubert de Ventós, el arquitecto Oriol Bohigas y, sobre todo, del filósofo y crítico de arte Tomás Llorens, se va a poner de manifiesto el agotamiento y la inoperancia de los estudios estructuralistas, pasando a entender el signo arquitectónico como un estímulo, que va a provocar determinadas conductas en el espectador.

De hecho, la figura de Tomás Llorens va a resultar fundamental a la hora de realizar un análisis acerca del devenir del museo español en los años ochenta y noventa, gracias a su papel fundacional en el caso del Instituto de Arte Moderno de Valencia y a su participación en la gestación del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Por último, las transformaciones conceptuales del museo surgidas en los años setenta, tendrán una traducción arquitectónica recurrente a lo largo de las últimas décadas del siglo veinte. De esta forma, se van a generar espacios arquitectónicos comunicadores de una serie de cuestiones que extralimitarán la disciplina, hecho que va a implicar la indagación de la dimensión semántica del propio museo. Para tal fin, haremos especial hincapié en la línea desarrollada por la profesora Francisca Hernández, quien va a estudiar la capacidad comunicativa del espacio museo, y, sobre todo, del profesor Santos Zunzunegui, cuyas numerosas publicaciones van a resultar fundamentales en el estudio del museo como espacio de manipulación.

5 Se tratará de un encuentro académico de tres días donde se analizó en profundidad la componente semiótica de la arquitectura.

D. METODOLOGÍA

D.1 Propósitos y objetivos de la investigación.

Con el inicio de la década de los años setenta del siglo pasado, las instituciones museísticas van a verse inmersas en un proceso de transformación que va a poner fin al tradicional debate acerca del entendimiento del museo como un contenedor elitista –un mausoleo- de obras de arte. Dichos cambios van a restituir al ente museístico a una posición de autoridad cultural tradicional, convirtiéndose en la punta de lanza de la familia de las instituciones culturales.

Debido a la enorme transformación experimentada por el museo a lo largo de las décadas siguientes, el espacio expositivo -gestado, administrado y anunciado como un espectáculo promovido por patrocinadores- se va a acercar cada vez más al mundo del espectáculo, de la feria popular y del entretenimiento de la masa, gracias a las trayectorias convergentes cada vez más acusadas adoptadas por la cultura, el capital y la política (Huysens, 1994:161).

Establecido lo anterior, el propósito principal de la presente tesis gravita en torno al análisis de las diversas teorías relacionadas con el estudio y el entendimiento de la arquitectura como espacio de comunicación, existentes e imperantes a lo largo del periodo de gestación y constitución del museo de masas en España.

Para ello, se pretende llevar a cabo, la comprensión, la racionalización y la posible teorización del proceso evolutivo experimentado por el museo español¹, a lo largo del periodo comprendido por los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta del pasado siglo, a través de la recopilación, el estudio y los posteriores análisis de un material que conforma la carga teórica del presente trabajo y que desglosaremos en apartados posteriores.

Para tal fin, se pretenden lograr los siguientes objetivos:

- Trazar un mapa conceptual a través de los ejemplos de arquitectura expositiva surgidos en España a partir de la segunda mitad del siglo XX, haciendo especial hincapié en el singular desarrollo experimentado por la arquitectura museística

1 Entendido como espacio arquitectónico donde el usuario va a convertirse en el protagonista del proceso comunicativo inherente a dicho espacio.

en la España democrática y profundizando en la componente lingüística del museo y la evolución de la misma.

- Analizar, desde un punto de vista donde la arquitectura va a ser puesta al servicio de la cultura de masas, la evolución de la tipología expositiva a partir de los años cincuenta y su relación directa con el cambio experimentado por la cultura hacia posiciones influenciadas por el capital y la sociedad de consumo, haciendo especial hincapié en el caso español.
- Poner de manifiesto las relaciones existentes entre el auge experimentado en los años setenta y ochenta por parte de las teorías semióticas relacionadas con el estudio de la componente comunicativa en la arquitectura, y las transformaciones arquitectónicas experimentadas por los museos a partir de los años ochenta.
- Exponer y analizar los resultados del Simposio celebrado en Catelldefels en 1972 sobre arquitectura y semiótica, poniendo especial énfasis en los roles que van a desempeñar algunos de sus participantes en el desarrollo del museo español una década después.
- Llevar a cabo una investigación primaria basada en la observación directa, la obtención y el tratamiento de datos, la sistematización del material recogido y la posterior presentación de los resultados.

Para poder completar el propósito y los objetivos de esta investigación, los siguientes capítulos servirán para crear un marco conceptual con fuentes y citas que han sido extraídas de diversas fuentes bibliográficas.

En particular, esta revisión documental va a girar entorno a los tres grandes conceptos de la presente tesis:

- a) La evolución histórica de la arquitectura del museo en la España democrática .
- b) La relación existente entre el museo surgido en los años setenta y ochenta y la cultura de masas.
- c) La importancia de las componentes lingüística y comunicativa inherentes al museo del siglo XXI.

D.2 ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN Y METODOLOGÍA

ESTRUCTURA DE LA INVESTIGACIÓN

Debido al amplio periodo de tiempo estudiado a lo largo de la presente tesis -prácticamente cuarenta años-, a los diversos campos teóricos que van a confluír en el desarrollo de la misma, y al punto de inflexión que va a significar para el devenir de España, y por ende, del museo español, la muerte de Franco y el inicio del periodo democrático, se ha optado por articular el desarrollo teórico del presente documento en dos partes teóricas bien diferenciadas, divididas éstas a su vez en cuatro bloques históricos. De esta forma, tomando la llegada de la democracia a nuestro país como charnela, la presente tesis va a estructurarse como sigue:

- Parte 1. El Museo de Masas en la España Predemocrática
 - Bloque 01_1951-1958
 - Bloque 02_1958-1975

- Parte 2. El Museo de Masas en la España Democrática
 - Bloque 03_1975-1986
 - Bloque 04_1986-1992

La extensión y delimitación de cada bloque en el tiempo no va a ser aleatoria. De esta forma, cada bloque temático va a recoger un periodo de tiempo perfectamente acotado y definido, a lo largo del cual vamos a poder identificar unos lugares comunes, unas pautas más o menos claras y reiteradas, en relación a la identificación del museo de masas en España, su gestación, y posterior desarrollo, haciendo especial hincapié en la formulación de una teoría de la arquitectura de los museos para cada periodo señalado.

Cada bloque va a estar estructurado a su vez en dos partes diferenciadas. Por un lado, se proponen para cada periodo una serie de capítulos teóricos donde se plasme el devenir de dicho periodo, tanto a nivel histórico como a nivel teórico, poniendo especial ímpetu en el estudio del museo español desde una óptica tamizada por la crítica arquitectónica, museográfica, semiótica y sociológica. Por otro lado, se plantea, a modo de ejemplos prácticos donde contrastar la teoría planteada, el estudio pormenorizado de una selección personal de los proyectos considerados más influyentes en cada época.

PARTE 1. EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA PREDEMOCRÁTICA

La primera parte estará dedicada al estudio del museo de masas en la España predemocrática. Dicho apartado va a estar dedicado al análisis de la gestación del museo que conocemos hoy día, cuyos inicios vamos a situar en el año 1951, como veremos en los apartados siguientes.

La Parte 1 se va a estructurar en dos bloques, desarrollados como sigue:

BLOQUE 01. 1951-1958

El primer bloque comienza con la llegada al Ministerio de Educación Nacional del Ministro Joaquín Ruiz-Giménez, y el nombramiento del Arquitecto José Luís Fernández del Amo como director del recién creado Museo Nacional de Arte Contemporáneo, y se extenderá en el tiempo hasta la destitución de éste en 1958.

A lo largo de dicho bloque, se analizarán unos años efervescentes, novedosos y valientes, con un marcado carácter teórico y poca obra construida, a lo largo de los siguientes capítulos teóricos:

- **1. MARCO CONTEXTUAL**

Se trata de un capítulo introductorio donde se va a esbozar un contexto, tanto a nivel político como social que sienta las bases de la investigación, en el que se pondrá especial atención a la nueva generación de arquitectos surgidos en los años cincuenta y sesenta. Estos van a significar una vía de conexión con los movimientos imperantes en el exterior para una España que va a comenzar a dejar atrás el duro periodo de la posguerra, y que iniciará con anhelo el recorrido hacia la modernidad perdida.

- **2. AÑOS CINCUENTA: EL NACIMIENTO DEL MUSEO DE MASAS EN ESPAÑA**

En el segundo capítulo de la tesis, vamos a analizar los primeros intentos y prototipos, provenientes de la administración, de edificios de museos, los cuales se van a erigir en verdaderos precursores del museo del siglo XXI.

De esta forma, dedicaremos un apartado al análisis del verdadero estado del museo español en los años cincuenta, continuaremos con el estudio de la gestación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo para finalizar el capítulo con un apartado dedicado al Pabellón Español para la Exposición Universal de Bruselas.

- **ARQUITECTURA 1951-1958.**

Por último, se propone un apartado dedicado al análisis de la arquitectura desarrollada en el presente periodo, donde se analizarán los siguientes proyectos:

- *Museo Nacional de Arte Contemporáneo (1953-59)*
 - *Anteproyecto para edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid. Ramón Vázquez Molezún. 1953*
 - *Adaptación del edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. José Luís Fernández Del Amo. 1953-1957*
- *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas. Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. 1958*

BLOQUE 02. 1958-1975

El segundo bloque comienza con la destitución del equipo de Ruiz-Giménez, y la llegada al Ministerio de Educación nacional de un gabinete de un marcado carácter conservador, hecho que se va a prolongar hasta la muerte de Franco.

De esta forma, se analizarán unos años diametralmente opuestos a los estudiados en el bloque anterior, y que vamos a considerar como perdidos, debido al inmovilismo y a la falta de iniciativa exhibida por parte del régimen en materia museística. Como contrapunto, se analizarán también una serie de episodios espontáneos generados en su mayoría desde la iniciativa privada, ofreciendo unos ejemplos pioneros y muy valiosos, significando la práctica totalidad de la producción de arquitectura museística en prácticamente veinte años.

- **3. AÑOS SESENTA: AÑOS PERDIDOS Y LA IMPORTANCIA DE LO ESPONTÁNEO.**

El tercer capítulo teórico de la tesis, comenzará con el cambio de rumbo que va a experimentar la política cultural española con la llegada de los tecnócratas al gobierno a finales de los años cincuenta, poniendo de manifiesto el inmovilismo mostrado durante éstos años. Así, y ante la prácticamente nula producción museística desarrollada por el Régimen, haremos especial hincapié en el estudio de una serie de episodios considerados espontaneos e independientes, alguno de los cuales pasarán a convertirse en un claros ensayos y actuaciones primitivas de marketing museístico.

- **ARQUITECTURA 1958-1975.**

Se propone un apartado dedicado al análisis de la arquitectura desarrollada en el presente periodo, donde se analizarán los siguientes proyectos:

- *Museo Español de Arte Contemporáneo.* Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez. 1969-1975
- *Ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao.* Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa. 1963-1970
- *Museo Picasso Barcelona.* Joaquín Ros de Ramís e Ignasi Serra Goday. 1960-1963
- *Fundación Joan Miró.* José Luís Sert. 1971-1975
- *Teatro-Museo Dalí de Figueras.* Joaquín de Ros y de Ramis y Emilio Pérez Piñero. 1968-1974
- *Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.* Fernando Barja y Francisco León Meler. 1966

PARTE 2. EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA

La segunda parte comienza con la llegada de la democracia a nuestro país, y va a estar dedicada al estudio del museo de masas en España en el periodo democrático hasta 1992, año clave para el país en cuanto a la proyección cultural internacional se refiere, gracias a la celebración de los Juegos Olímpicos de Barcelona y de la Exposición Universal de Sevilla, así como a la apertura definitiva del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, hechos gracias a los cuales España va a entrar de lleno en el circuito internacional museístico.

La Parte 2 se va a estructurar en dos bloques, desarrollados como sigue:

BLOQUE 03. 1975-1986

El periodo estudiado en el tercer bloque se inicia con la muerte de Franco y coincide con los inicios de unos años ilusionantes, a la vez que fundamentales para el devenir del museo, no sólo en España, si no a nivel planetario. Por ello, se analiza prácticamente una década donde se van a establecer todos los principios políticos, sociológicos, administrativos, teóricos y arquitectónicos necesarios para el posterior desarrollo del museo de masas en España. Este periodo va a presentar una progresiva producción arquitectónica en materia museística, la cual va a eclosionar en 1986 con la inauguración parcial del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, y con la apertura del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, una de las principales obras de Rafael Moneo, tal y como veremos en los siguientes capítulos teóricos.

● 4. TRANSFORMACIONES HISTORICO-POLÍTICAS

La segunda parte de la tesis va a comenzar con un capítulo dedicado al establecimiento de un nuevo marco contextual en 1975. De esta forma, se analizarán el estado general del museo español en dicha fecha y los cambios culturales que va a experimentar España a raíz de la llegada de la democracia. Dichos cambios van a conllevar un aluvión de novedades en materia normativa en lo que a museos se refiere, haciendo especial énfasis en la evolución de los estudios de visitantes en los museos, centrándonos en el caso español.

● **5. TRANSFORMACIONES TEÓRICAS. ARQUITECTURA COMUNICACIÓN Y SEMIÓTICA**

El quinto capítulo va a sentar las bases teóricas de gran parte de la tesis, estando dedicado al estudio de la componente comunicativa inherente al museo de masas. Tras la introducción, dedicaremos un apartado a las relaciones existentes entre la semiótica, la comunicación y la cultura de masas, estableciendo un panorama teórico acerca de las diferentes corrientes de pensamiento imperantes. Acto seguido, profundizaremos en el estudio de una semiótica arquitectónica, analizando las diferentes vías de estudio de la componente comunicativa existente en el espacio arquitectónico. Se dedicará un apartado independiente al estudio del Simposio de arquitectura y semiótica llevado a cabo en Casteldefels en 1972, y sus consecuencias teóricas. Por último, el quinto apartado va a ser enfocado en el caso del museo, al hacer especial hincapié en el análisis del espacio expositivo actual entendido como un espacio de manipulación.

● **6. EL MUSEO ESCÉNICO.**

En el sexto capítulo se va a poner de manifiesto la relación existente entre los nuevos museos democráticos y el uso de *lo histórico*, hecho inherente a su concepción arquitectónica. De esta forma, el museo va a impregnarse por completo de los discursos relacionados con *la memoria*, por lo que el uso museístico pasará a ser albergado, en muchos casos, en el interior de edificaciones existentes, las cuales van a actuar como una especie de *puesta en escena* teatral ideal.

● **ARQUITECTURA 1975-1986.**

Se propone un apartado dedicado al análisis de la arquitectura desarrollada en el presente periodo, donde se analizarán los siguientes proyectos:

- *Centro de Arte Reina Sofía*. Antonio Fernández Alba. 1980-1986
- *Museo de la Ciencia de Barcelona*. Jordi Garcés y Enric Soria. 1979-1980
- *Fundación Antoni Tapies*. Lluís Domenech Girbau y Roser Amadó. 1986-1990
- *Museo Nacional de Arte Romano de Mérida*. Rafael Moneo. 1986

BLOQUE 04. 1986-1992

El periodo estudiado en el cuarto y último bloque se inicia tras la apertura parcial del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y del Museo Nacional de Arte Romano en Merida en 1986. A partir de este punto, vamos a asistir al transcurso de un periodo de seis años donde, una vez superado el periodo de transición política experimentado por el país, el museo español va a sufrir una transformación, tanto ideológica como arquitectónica, sin precedentes, hecho que va a estar completamente patente en la transformación y posterior apertura definitiva del Museo Reina Sofía de Madrid en 1992, entre otros ejemplos, como analizaremos a través de los siguientes capítulos:

● **7. EL MUSEO DEL VISITANTE.**

Una vez afianzados los apasionantes años de la transición democrática, y asumidas ya las nuevas reglas del juego en materia normativa, tecnológica y funcional, el museo democrático español comenzará una nueva etapa de madurez y asimilamiento de las tendencias internacionales.

En pocos años, el museo español entrará en contacto con las tendencias imperantes en todo el mundo, proponiendo un museo concebido y diseñado para las masas, donde el visitante va a ser el verdadero protagonista, gracias a la explosión del consumo cultural y a la transformación de los museos en centros atractores a nivel internacional.

● **ARQUITECTURA 1986-1992.**

Se propone un apartado dedicado al análisis de la arquitectura desarrollada en el presente periodo, donde se analizarán los siguientes proyectos:

- *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.* José Luís Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro. 1986-1992
- *Centro Cultural de la Villa de Bilbao La Alhóndiga.* Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza. 1987-1990

CONCLUSIONES

Por último, la tesis va a concluir su extensión con un último apartado dedicado al planteamiento de las conclusiones obtenidas a lo largo del trabajo de investigación.

METODOLOGÍA Y PLANTEAMIENTO OPERATIVO

El método de trabajo ha consistido fundamentalmente en leer, recopilar datos, opiniones, informes, escuchar, seleccionar al fin todo ello para enfrentarlo según un criterio determinado. Con ello se quiere hacer elocuente unas características -inherentes tanto a la arquitectura de finales del siglo XX en general, como a sus museos en particular- que, aún latentes en todos los escritos y análisis, no se encontrarán, en nuestra opinión, todavía suficientemente explícitas.

Para tal fin, ha sido necesaria una compilación y resumen ordenado de lo investigado: desde el punto de vista cronológico, por autores, temático, objetual, etc. Para ello, la investigación base ha consistido en una indagación y revisión de todas las fuentes y medios disponibles (directas e indirectas, impresas y manuscritas, bibliográficas, hemerográficas, documentales, así como la presencia de los propios museos estudiados como documentos vigentes y parlantes...).

Entre las distintas fuentes documentales que se han manejado se destacan las siguientes:

- Bibliotecas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, de la Facultad de Filosofía y Letras Y General de la Universidad de Málaga
- Bibliotecas de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Biblioteca General de la Universidad de Sevilla
- Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Biblioteca Rector Gabriel Ferraté de la Universidad Politécnica de Cataluña
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid
- Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid
- Biblioteca de la Fundación Juan March
- Bibliografía existente y búsqueda de todo lo publicado en libros, revistas y congresos desde la época a la actualidad
- Archivo digital de la Universidad Politécnica de Madrid
- Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota
- Archivo Coderch del Centro de Documentación de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Politécnica de Cataluña
- Archivo digital de la Universidad de la Rioja

- Archivo del Museo de Bellas Artes de Bilbao
- Archivo digital del Museum of Modern Art of New York (MOMA)
- Fotografías históricas de los edificios y fotografías del estado actual
- Actas del Simposio «*Arquitectura, Historia y Teoría de los signos*», celebrado en Castelldefels en 1972
- Estadísticas en materia visitantes procedentes de diversas instituciones, tales como museos, patronatos, ayuntamientos, comunidades autónomas o del estado.
- Hemerotecas de los diarios ABC, El País y diversos diarios de ámbito local
- Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España
- Archivo Histórico de RTVE
- Boletines oficiales y legislación en materia museística de diversa índole
- Red de bibliotecas de Museos (BIMUS), perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
- Archivos de la producción profesional de los diferentes autores

De forma análoga a lo anterior, se asistido y participado en numerosas conferencias, seminarios y cursos relativos a la temática tratada, de los que destacaremos los siguientes:

- «*El Museo: Su gestión y su Arquitectura*». Círculo de Bellas Artes de Madrid. (2010)
- «*La última arquitectura de museos y su impacto en la ciudad*». Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (2013)

Por último, y a modo de trabajo de campo, se han visitado, a lo largo del territorio nacional, algunas de las obras que se estudiarán de forma pormenorizada en la presente tesis, con objeto de tener un conocimiento directo de los fenómenos espacio temporales descritos.

De forma complementaria, y con el objeto de llevar a cabo una correcta contextualización del caso español, se han visitado también una serie de museos fuera del territorio nacional, obteniendo así una panorámica más amplia del devenir del museo de masas en las últimas décadas del siglo XX.

A modo de síntesis, se enumeran en el siguiente índice los centros visitados más destacados y con mayor repercusión de cara al desarrollo y la elaboración de la presente tesis:

Museos visitados en España:

- Museo Nacional de Arte Romano, Mérida
- Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), Madrid
- Museo Nacional del Prado, Madrid
- Caixa Forum, Madrid
- Museo del Traje, Madrid
- Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Museo de las Ciencias Príncipe Felipe, Valencia
- Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia
- Museo Picasso, Barcelona
- Museo de Arte Contemporáneo (MACBA), Barcelona
- Fundación Antoni Tàpies, Barcelona
- Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona
- Fundación Joan Miró, Barcelona
- Museo de la Ciencia (CosmoCaixa), Barcelona
- Caixa Forum, Barcelona
- Teatro-Museo Dalí, Figueras
- Museo Guggenheim, Bilbao
- Museo de Bellas Artes, Bilbao
- Museo Picasso, Málaga
- Museo Carmen Thyssen, Málaga
- Centre Pompidou, Málaga
- Colección del Museo Ruso de San Petersburgo, Málaga
- Museo Arqueológico, Sevilla
- Museo de Bellas Artes, Sevilla
- Parque de las Ciencias, Granada
- Fundación Pilar y Joan Miró, Mallorca
- Conjunto Arqueológico de Madinat Al-Zahra. Córdoba
- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer, Avilés.

Museos visitados fuera de España

- Museo del Louvre, París
- Centro Nacional de Arte Georges Pompidou, París
- Museo de Orsay, París
- Museo Quai Branly, París
- British Museum, Londres
- Tate Modern, Londres

- Victoria and Albert Museum, Londres
- Natural History Museum, Londres
- Altes Museum, Berlin
- Museo Judío, Berlin
- Old National Gallery, Berlin
- Pergamon Museum, Berlin
- Neue nationalgalerie, Berlin
- Gliptoteca, Munich
- Alte Pinakothek, Munich
- Neue Pinakothek, Munich
- Museo BMW, Munich
- Pinakothek der Moderne, Munich
- Museum Brandhorst, Munich
- Museos Vaticanos, Roma
- Museo nacional de las artes del siglo XXI (MAXXI), Roma
- Thorvaldsens Museum, Copenhague
- Museo Arqueológico Nacional, Atenas
- Museo de la Acrópolis, Atenas



PARTE 01

EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA PRE-DEMOCRÁTICA









1.1 Introducción

Al contrario que lo sucedido con otras edificaciones tales como la biblioteca, el templo o el palacio, los espacios destinados a la exposición no contarán con una tipología propia claramente diferenciada hasta mediados del siglo XVIII. De este modo, la historia del museo como ente independiente va a ser corta, pero muy intensa. En tan solo doscientos cincuenta años, el devenir del museo va a ser convulso y experimental, lo que propiciará una constante renovación, tanto del modelo institucional como del arquitectónico.

Así, del *museo-templo*, entendido como contenedor universal de la sabiduría iniciado por la ilustración y desarrollado en el siglo diecinueve, se pasará, no sin antes superar una dura crisis provocada por los movimientos vanguardistas de principios del siglo veinte, al *museo-máquina*, modelo paradigmático de las teorías funcionalistas propuestas por el Movimiento Moderno en los años treinta y cuarenta, y desarrolladas durante los años cincuenta y sesenta.

Sin embargo, la década de los setenta va a marcar un punto de inflexión en la historia del museo al contar con un nuevo reto. De ser un templo de la sabiduría y un dispositivo expositivo perfecto y depurado, pasará a convertirse en un espacio por y para las masas, con todo lo que ello va a implicar. Esta situación, aunque bastante generalizada, no va a ser completamente homogénea, puesto que las diferencias políticas, económicas y culturales de cada zona marcarán las diferentes velocidades de desarrollo del museo.

En el caso español, al igual que en el desarrollo arquitectónico, la producción museística se verá fuertemente lastrada por la guerra civil y el posterior periodo de posguerra, por lo que la transición natural del museo decimonónico al museo moderno se verá completamente truncada. Dentro de un periodo de completa oscuridad encontraremos pequeños haces de luz que, sin lugar a dudas, van a iluminar el camino recorrido por el museo que conocemos hoy día en España.

De esta forma, situaremos el contexto de la presente investigación en un periodo de transición, instantes antes de que se produzca la ruptura definitiva entre el

museo moderno y el museo contemporáneo en la década de los años setenta, siempre desde una óptica concreta, centrada en el caso español.

El museo de masas en la España pre-democrática

La primera parte de la tesis tratará de poner de manifiesto la aparición de un Museo de masas primitivo en España a lo largo de los años cincuenta y el complejo y tortuoso desarrollo de éste a lo largo de las dos décadas venideras, hasta la consagración del fenómeno con la llegada de la España de las autonomías en los años ochenta.

Para ello, nuestro relato va a comenzar con un primer capítulo donde se va a esbozar el panorama político, cultural y arquitectónico tras el periodo de posguerra, coincidiendo dicho periodo con el inicio de los años cincuenta, el fin de la autarquía y la apertura hacia el exterior del país.

Analizaremos los condicionantes externos, el contexto político y arquitectónico a principio de la década de los cincuenta, momento histórico donde va a coincidir una cierta relajación por parte del régimen en cuanto a su relación con el estamento cultural se refiere, con la aparición de una etapa de florecimiento arquitectónico, un retorno de la modernidad de la mano de arquitectos de la talla de Ramón Vázquez Molezún, Javier Sáenz de Oiza, Alejandro de la Sota, José Antonio Coderch o Miguel Fisac, entre otros.

Acto seguido, se iniciará un segundo capítulo dedicado al nacimiento del museo de masas en España, llevando a cabo un análisis del papel de la iniciativa pública y del empuje oficial en el periodo comprendido entre 1951 y 1958, años brillantes y fructíferos para el devenir del museo futuro en España.

En dicho apartado, se estudiará el aporte de dos figuras fundamentales en el desarrollo del museo que conocemos hoy día como van a ser los arquitectos José Luís Fernández del Amo -y su labor como museólogo al frente del Museo Nacional de Arte Contemporáneo-, y Ramón Vázquez Molezún, y las propuestas y proyectos de museo y espacios expositivos desarrollados por éste a lo largo de la década, donde anticipará el museo que vendrá treinta años después.

Por último, el tercer capítulo estará dedicado al tortuoso devenir del museo público en España a partir del cambio de la política cultural experimentado por el país con la llegada de los ministros tecnócratas a finales de los años cincuenta. Se iniciarán así unos años sesenta prácticamente perdidos, donde el proyecto estrella del ámbito público, el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), va a resultar todo un fracaso.

Sin embargo, en dicho periodo, vamos a estudiar también la aparición de unos episodios aislados, espontáneos, de unos museos periféricos de gran interés, fruto en muchos casos de la iniciativa privada.

De esta forma, con ejemplos como el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, la Ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao, o la creación del Museo Picasso de Barcelona, se va a anticipar lo que estudiaremos en la segunda parte de la tesis, relativa al museo de masas en la España democrática.



01 Foto histórica del interior del Museo del Prado en los años veinte.

1.2 El momento político e histórico

Al inicio de la década de los años cincuenta del siglo XX, la escasa política cultural desarrollada por el régimen franquista en España durante más de diez años tras el fin de la Guerra Civil va a experimentar un agotamiento manifiesto. De esta forma, será visible la escasa rentabilidad política basada en una autarquía marcada por la escasez de medios exhibidos hasta el momento, que deberá comenzar a abrir las fronteras hacia el exterior.

Sin embargo, y a pesar de la precariedad y la escasez, el devenir de la cultura en la España de las siguientes décadas va a gestarse en estos primeros años. De hecho, como va a afirmar el catedrático de literatura española en la Universidad de Barcelona Jordi Gracia:

"La telaraña retórica de los años cuarenta y cincuenta difumina una política cultural precaria, minúscula, si se quiere, pero fundamental en el futuro de quienes optaron por el arte y la cultura en la España de Franco. La primera vanguardia plástica -en pintura o escultura-, los primeros núcleos de compositores nuevos, o los más prometedores equipos cinematográficos se movieron cerca de las dependencias oficiales, así como el racionalismo arquitectónico obtuvo en el cambio de década 1940-1950 un espaldarazo oficial que [...] lo habilitaría desde entonces como imagen del urbanismo del régimen."

(Gracia, 1996:23)

1.2.1. El fin de la autarquía y la política cultural en la España de los años 50

Tras más de una década marcada por el calor de la euforia posbélica, el régimen franquista, aislado y maltratado en el ámbito político internacional, pretenderá proyectar una imagen cultural más moderna, donde se comenzarán a abrir las costuras de un país hermético y opaco hasta la fecha. De esta forma, en 1951 se llevará a cabo el relevo del hasta entonces Ministro de Educación, el católico José Ibáñez Martín, por el joven y experimentado democristiano Joaquín Ruiz-Giménez Cortés, avalado por una política eficaz en el Vaticano y que estará acompañado por un equipo intelectual de calado.

El trabajo realizado por Ruiz-Giménez podría haberse quedado en meras operaciones estéticas de cara al exterior, y en pequeños gestos de apertura en materia de acercamiento y colaboración con quienes constituían el sector cultural más activo de Falange en torno a la revista *Escorial*. Sin embargo, el cambio de rumbo en la cultura oficial de la década será matizado y lento, pero visible, llevando a cabo una regresión respecto a los megalómanos proyectos de los años cuarenta (Gracia, 1996:24-25).

Con la llegada de Ruiz-Giménez al Ministerio de Educación Nacional¹, la cultura oficial del Regimen va a seguir una especie de programa de actuación política, el cual va a estar basado fielmente en algunas de las ideas de la *alta política* promulgadas por Herrera Oria -mentor de Ruiz-Giménez-, y que va a retomar el programa planteado por el Ministro de Asuntos Exteriores Alberto Martín-Artajo seis años antes, en el cual se va a proponer la apertura de unos moderados y prudentes cauces legales al diálogo y al razonamiento, así como el desmontaje del aparato de partido único mediante la incorporación más plena de Movimiento, Sindicatos y Auxilio Social al Estado y la renovación de los departamentos y las líneas de su política (Muñoz Soro, 2006:267-269). Como afirmará el catedrático Jordi Gracia:

"la incidencia cultural del falangismo, el intento frustrado de configurar una Nueva Cultura y un Nuevo Arte ajeno a la decadencia estética de entreguerras, limpio de impurezas judaizantes y marxistas, entraba en una existencia vegetativa desde el final de la Guerra Mundial, y apenas ostentaría algún marginal protagonismo hasta su práctica defunción con la llegada a los gabinetes franquistas de jóvenes católicos tibiamente liberales".

(Gracia, 1996:24)

Será ese sabor liberal aportado por el equipo de Ruiz-Gimenez el que propicie unos últimos años al frente del Ministerio convulsos, debido a los enfrentamientos existentes entre las diferentes familias ideológicas del Régimen. En octubre de 1955, con motivo de la muerte del filósofo Ortega y Gasset, se va a celebrar en el aula magna de la Facultad de Filosofía y Letras un acto en memoria del pensador, profesor de gran parte del equipo, incluido el propio Ruiz-Giménez.

¹ Cabe destacar que el Ministerio de Educación nacional va a ser despojado de las competencias en materia de prensa con la llegada del equipo de Ruiz-Giménez, pasando éstas al nuevo Ministerio de Información y Turismo.

Este hecho va a ser seguido con gran preocupación desde El Pardo, puesto que la Iglesia no tardará en condenar cualquier tentación de integrar la obra intelectual de autores como el propio Ortega o Miguel de Unamuno, confesionalmente anticatólicos.

En un clima de crispación aparente, los incidentes de febrero de 1956 en Madrid precipitarán la situación meses más tardes. De esta forma, el episodio de un disparo a un militante falangista desencadenará el cierre de la universidad, la suspensión de varios de los artículos del Fuero de las Españas y la detención de decenas de alumnos y licenciados, conllevando días más tarde el cese del Ministro, poniéndose fin a lo que, años después, el filósofo José Luís López-Aranguren (1969:62) va a calificar como "*la única y genuina esperanza de apertura brindada por el sistema*".



01 Portada del Diario ABC, donde se recoge el nombramiento del falangista Rubio García como nuevo Ministro de Educación Nacional, tras la destitución de Ruíz Giménez, el 17 de febrero de 1956.

1.3. El momento arquitectónico

Con la finalización de la guerra civil española, el gobierno del régimen franquista pondrá en marcha un mecanismo de depuración profesional de los arquitectos exiliados y de un gran número de los que van a permanecer en España. De esta forma, se pondrá fin, de manera temporal, al debate ideológico suscitado en torno a la modernidad, dilapidando así cualquier resquicio vanguardista o funcionalista, y logrando retrasar su llegada hasta dos décadas más tarde.

1.3.1 El retorno de la modernidad: Primeros pasos

Será a mediados de los años cincuenta cuando España vuelva a sentir el influjo de la modernidad arquitectónica¹ de la mano de dos proyectos de suma importancia e influencia para el devenir de la arquitectura española.

Por un lado, en 1954, un joven Francisco Javier Sáenz de Oiza, en conjunto con José Luís Romaní y con el escultor Jorge Oteiza, obtendrán el Premio Nacional de Arquitectura con su proyecto de una capilla para el Camino de Santiago.

La propuesta, que no se llegará a construir, va a ser diseñada de forma paralela a la construcción de la basílica de peregrinación en Aránzazu por parte del arquitecto navarro. Como afirmará el doctor Sáenz Guerra (2005), hijo del propio Sáenz de Oíza, en su tesis doctoral de título «*La capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza, Romaní y Oteiza : análisis desde la visión de Sáenz de Oíza*», la necesidad de desmarque de las diatribas impuestas por la Iglesia de Roma en el desarrollo de la basílica, así como las influencias adquiridas por el arquitecto durante su viaje a Estados Unidos, van a coincidir con referentes de la talla de Mies Van Der Rohe, Frank Lloyd Wright o Jorn Utzon, y van a propiciar el desarrollo de una propuesta absolutamente rompedora con todo lo anterior, consiguiendo:

"una polémica combinación entre la figuratividad escultórica de Oteiza y una ligera estructura espacial que parecerá recordar la presencia de los postes de conducción eléctrica en un campo de trigo".

(Sáenz Guerra, 2005:7)

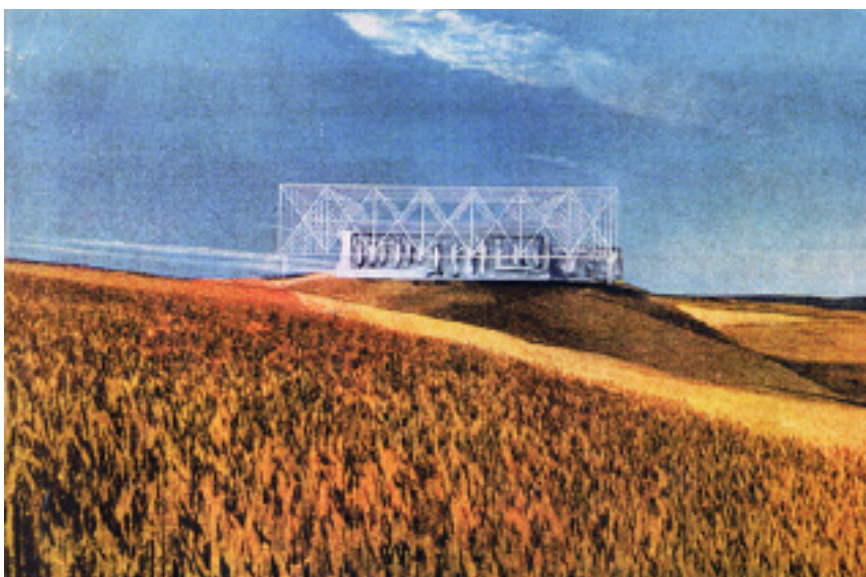
1 Será importante destacar que, en aquellos momentos, la recuperación de la vanguardia va a estar condicionada a la continuidad de la tradición histórica, como va a afirmar Hernández León (2007:7).

Por otro lado, será un proyecto de clara vocación expositiva, el pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, llevado a cabo por los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, el que supondrá un hito de referencia para el complejo proceso de la recuperación de modernidad en la arquitectura española, consiguiendo la aceptación por parte del régimen franquista de una arquitectura ajena a las exigencias ideológicas de un estilo internacional, como ya analizaremos en posteriores apartados.

Como comenta el profesor Hernández de León:

"La transformación socioeconómica del país tenía su correspondencia, no sin conflictos, en una mayor complejidad en el panorama cultural, que recuperaba las tensiones ideológicas y teóricas que habían construido el debate disciplinar previo a la guerra civil. En cierto modo, el pabellón de España en Bruselas, aún sin la dimensión dramática y simbólica del pabellón español en la Exposición Internacional de París en 1937, volvía a situar en una arquitectura efímera el hito narrativo. Porque si el pabellón de la República Española, proyectado por Josep Lluís Sert, es el trágico epílogo del primer debate sobre lo moderno, el pabellón de España en Bruselas puede ser el prólogo de la recuperación de la nueva arquitectura"

(Hernández León, 2007:8)



01 Francisco Javier Sáenz de Oiza, José Luís Romani y Jorge Oteiza. *Proyecto de una capilla para el Camino de Santiago, 1954.*

1.3.2 Madrid y el impulso desde las instituciones

Como antesala a la gran revolución que va a significar el pabellón de España para la Exposición Internacional de Bruselas, se va a producir un hecho sin precedentes en el epicentro del área de influencia del régimen franquista en la arquitectura española.

De esta forma, en 1953, se va a llevar a cabo la publicación por parte de la Dirección General de Arquitectura del denominado Manifiesto de la Alhambra. Dicho documento, que vendrá firmado por un nutrido número de arquitectos, de la talla de Francisco Cabrero, Aburto, Zuazo, Bidagor, Domínguez Salazar, Larrodera, Carlos de Miguel, Fernando Chueca y Miguel Fisac entre otros, supondrá la adopción de una posición concreta del sector madrileño, llevando a cabo una crítica interna en el mismo núcleo de poder administrativo. Se pretenderá llevar a cabo una revolución desde arriba, con unos objetivos claros, basados en el establecimiento del modelo granadino como paradigma de la compatibilidad entre continuidad histórica y abstracción formal.

Este hecho se pondrá de manifiesto bajo la figura de Miguel Fisac, quien en sus trabajos para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas demostrará una capacidad innata para la búsqueda de referencias en la arquitectura italiana o nórdica. De igual modo, y bajo una trayectoria arquitectónica más significativa, destacará la contribución proyectual de Alejandro de la Sota, cuyos proyectos para la sede del Gobierno Civil de Tarragona, en 1957, y, sobre todo, la construcción en 1962 del gimnasio del Colegio Maravillas en Madrid, pasarán a convertirse en referente de las generaciones posteriores.

En el ámbito del habitar y la colonización del territorio, va a tener gran importancia el programa de obras del Instituto Nacional de Colonización, el cual se va a constituir como un laboratorio de experiencias arquitectónicas más allá del control ideológico del régimen. Destacarán los poblados de Esquivel (1952) y Fuencarral (1955), del propio De la Sota, así como la obra de José Luís Fernández del Amo, quien logrará la inclusión de un sistema de trabajo abstracto de los elementos significativos de lo rural, puesto de manifiesto en sus poblados de Vegaviana (1954), El Realengo (1957) y la Vereda (1963).

1.3.3 El caso catalán

Como hemos indicado anteriormente, será por tanto en la década de los cincuenta donde la arquitectura española experimente un cambio de rumbo hacia las corrientes ya establecidas en Europa, matizadas siempre bajo un halo de tradicionalismo y regionalismo que dotará a las nuevas propuestas de un espíritu propio.

Este hecho va a verse reflejado en Cataluña, dado que el marcado carácter centralista del régimen va a propiciar un mayor 'descuido' hacia regiones más periféricas. Esto propiciará que los arquitectos catalanes mantengan una actitud más cercana respecto al debate sobre la continuidad de los movimientos de vanguardia.

Arquitectos de la talla de José Antonio Coderch, Manuel Valls, Josep M. Sostres, Antoni de Moragas, Joaquim Gili, ya consagrados por entonces, y otros más jóvenes que comenzarán a despuntar, como Oriol Bohigas, Josep Martorell y Manuel Ribas i Piera van a formar el Grupo R², grupo surgido como reacción a la arquitectura de corte académico monumentalista desarrollada en los años de la posguerra española, con la voluntad de entroncar con la actividad desarrollada antes de la Guerra Civil por el GATCPAC.

En 1952, en las Galerías Layetanas de Barcelona se llevará a cabo una exposición de obras del grupo, donde se incluirá uno de los proyectos más influyentes llevados a cabo por estas fechas, la casa Ugalde. Se tratará de una vivienda unifamiliar diseñada por José Antonio Coderch en 1951 y situada en Caldes d'Estrac, Barcelona. Sobre una colina dotada de unas vistas fantásticas, según el arquitecto, se llevará a cabo un ejercicio paisajístico de apreciación del lugar, con un entendimiento de la topografía y de la vegetación existente excepcional. Coderch registrará en la geometría de la vivienda cada accidente de terreno, llevando a cabo una elocuente síntesis entre cultura popular mediterránea y las aportaciones modernas.

Del mismo modo que Coderch en la casa Ugalde, el arquitecto Josep María Sostres aunará modernidad y tradición profundizando de este modo en una nueva arquitectura. Esta "*tradición de lo nuevo*", como afirma Hernández León (2007:19-20), y a la vez *recuperación de la modernidad*³, se va a ver reflejada a lo largo de

2 La "R" va a proceder de la vocación de Reintegración cultural y arquitectónica con la que va a emerger el grupo.

3 como afirmará en tantas ocasiones el historiador, crítico de arte y filósofo Tomás Llorens, como veremos a lo largo de la presente tesis.

toda su obra, destacando los proyectos de la sede para el periódico El Noticiero Universal (1963) y, sin lugar a dudas, en la Casa Moratíel (1957), donde el arquitecto catalán consigue enlazar de lleno con las corrientes externas relacionándose más con lo exterior que con lo interior.

Debido a la diferencia generacional, el Grupo R se disgregará, creando nuevas tendencias y formas de pensar. De esta manera, Oriol Bohigas y Josep Martorell, a los que posteriormente se asociará David McKay, crearán el estudio MBM, desde donde reclamarán una *tercera vía* para la confrontación entre vanguardia y tradición, cercano al posterior realismo arquitectónico. El realismo del grupo se verá reflejado en obras como el conjunto de viviendas en la Calle Pallars, de 1959, o en su conjunto residencial de la Avenida Meridiana, de 1960.

1.3.4 1970: El Paseo de la Castellana de Madrid, imagen del cambio

En torno a los años 70, el proceso de incorporación de la arquitectura española a los debates ideológicos internacionales estará prácticamente superado. Siguiendo con lo expuesto por el profesor Hernández León (2007:22-23), va a haber varios factores que van a explicar dicha situación. A la evidente continuidad que tendrá la interpretación específica de la modernidad, habrá que añadir la incorporación profesional de una nueva generación de arquitectos formados bajo el rechazo de los postulados tradicionales, bebiendo de una mayor permeabilidad respecto al contexto internacional, una vez agotada la autarquía cultural propuesta por el régimen. En este sentido, la revisión crítica del racionalismo ortodoxo, efectuada por Aldo Rossi, Robert Venturi y Denise Scott-Brown en los años sesenta, defendiendo una idea de modernidad sin ruptura con la memoria, dejarán una huella notable en las escuelas de arquitectura.

En 1968, Sáenz de Oiza habrá terminado la obra de las Torres Blancas en Madrid. De este modo, el arquitecto navarro, erigido como maestro de las nuevas generaciones, va a desarrollar una arquitectura con la naturalidad que otorga el sentirse respetado, pero al mismo tiempo bajo el influjo de la nueva cultura crítica moderna.

Será uno de sus discípulos más aventajados, un joven Rafael Moneo en conjunto con Ramón Bescós, quien en la primera mitad de los años setenta lleve a cabo un ejercicio expresivo de la necesaria revisión disciplinar en el edificio Bankinter (1972-1976), en el Paseo de la Castellana de Madrid. De esta forma, Moneo llevará a cabo un edificio fundamentalmente urbano, en el que el quiebro del volumen reflejará las sugerencias del contexto, cuidando al máximo el uso del ladrillo aplantillado como material dominante, transportándonos a un tiempo a un Madrid y a un Chicago decimonónicos.

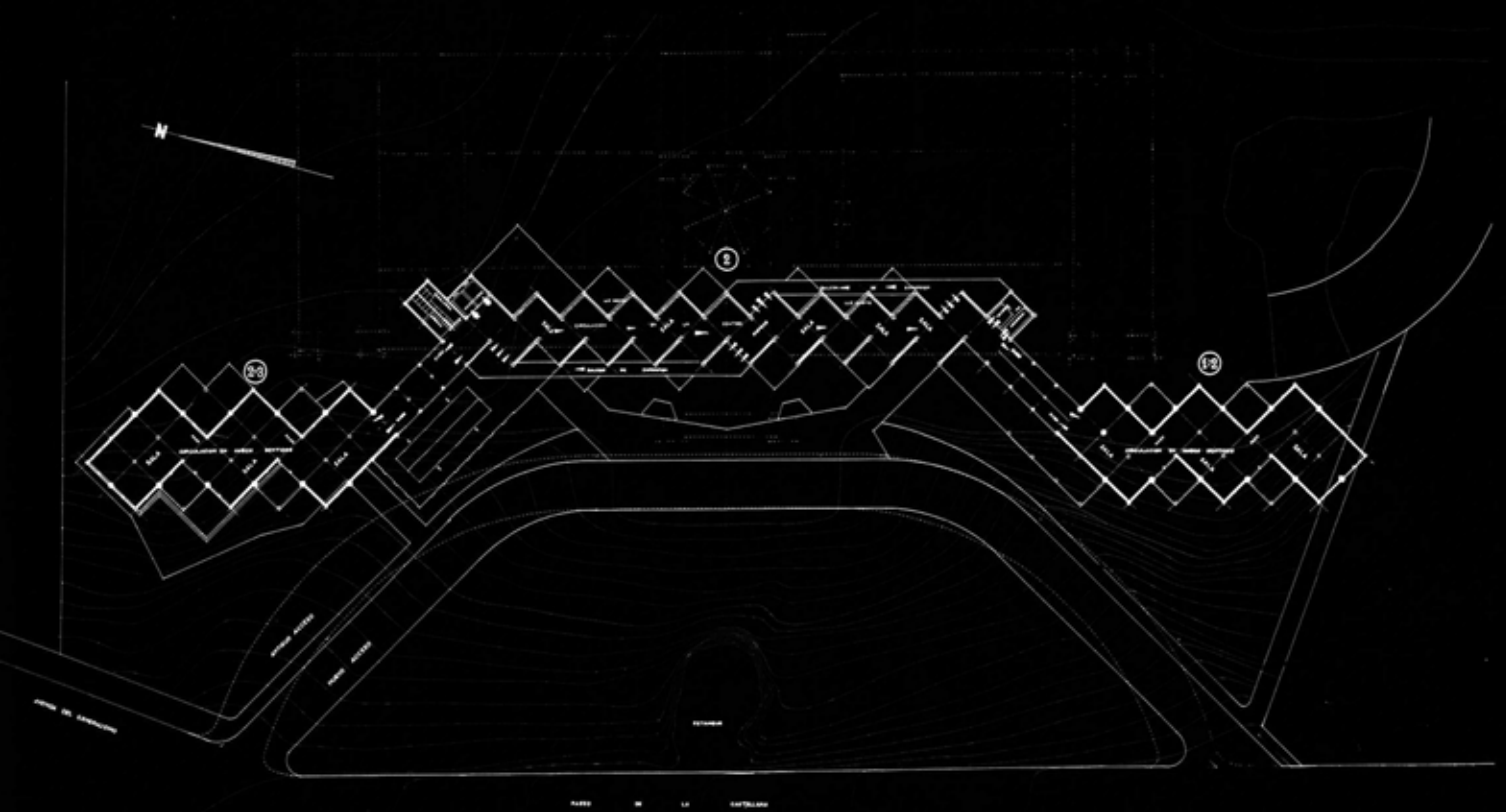
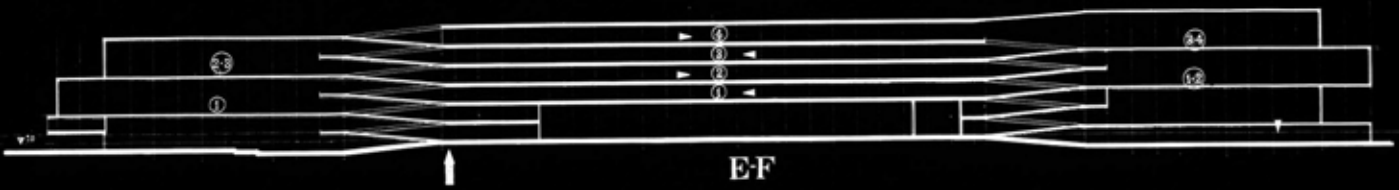
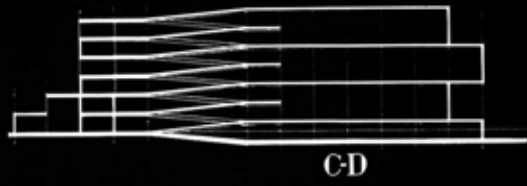
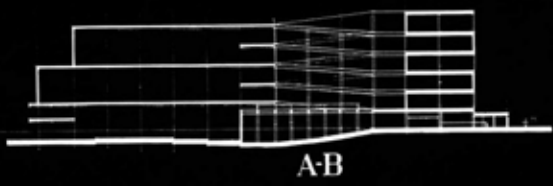
Siguiendo la línea de revisión arquitectónica propuesta por Moneo, y coincidiendo prácticamente en el tiempo con el ocaso del régimen franquista, el Paseo de la Castellana se va a convertir en un escaparate para la nueva arquitectura española, todo ello gracias a la aparición de una serie de edificios singulares a lo largo de la gran arteria madrileña, que lograrán proyectar la nueva imagen de la capital de un país que cada vez más va a mirar al exterior. Como muestra cabe destacar la sede de la compañía IBM (1968) de Miguel Fisac, el edificio de la Unión y el Fénix (1971), de Luís Gutierrez Soto, la sede del Banco Bilbao (1971-1981) de Sáenz de Oiza o la sede de Bankiunión de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, entre otros.

Finalmente, con la muerte de Franco en 1975 y la aparición del estado de las autonomías propuesto por la constitución de 1978, se va a romper con la tradicional bipolaridad entre Madrid y Barcelona, produciéndose una diseminación de los focos culturales a lo largo de todo el territorio nacional, finalizando así el retorno de la arquitectura española hacia la modernidad iniciado en los años cincuenta -siempre bajo los dictados de la tradición y de lo existente-, pasando en la década de los sesenta, desde los focos de Madrid y Barcelona, por una paulatina revisión formal y estilística, logrando cada vez más una mayor apertura hacia las corrientes internacionales.

Fruto de este esfuerzo, las nuevas generaciones que comenzarán a operar en los años setenta van a desarrollar ya una arquitectura sin tapujos, generando así una nueva imagen del país, cada vez más abierto al exterior. Será la arquitectura de esta España plural y diversa de 1975 la que marque el punto de partida para la arquitectura que estará por llegar.



02 Rafael Moneo y Ramón Bescós. *Axonometría de la ampliación de la sede de Bankinter en el Paseo de la Castellana, Madrid. 1972-1976.*





2.1 INTRODUCCIÓN. EL NACIMIENTO DEL MUSEO DE MASAS EN ESPAÑA

La arquitectura surgida y generada a lo largo de los años cincuenta va a servir de modelo, de forma más o menos consciente, a las manifestaciones artísticas y arquitectónicas del momento, en lo que podrá considerarse como una '*segunda modernidad*' que aparecerá y se desarrollará tras la Segunda Guerra Mundial, y que coincidirá, arquitectónicamente hablando, con la reconstrucción de las arrasadas ciudades europeas.

De esta forma, la década de los cincuenta va a asistir a un cambio fundamental en la concepción del hecho arquitectónico, pues comenzarán a aparecer en escena objetos que, una vez hecho público el desencanto producido por el lenguaje del Movimiento Moderno, van a presentar una auténtica conmoción en la crítica internacional, produciendo inevitablemente nuevas formas de entender y producir arquitectura. Como va a afirmar el doctor Javier Boned,

"El hecho interdisciplinar, la interrelación de las ciencias y de las artes a niveles sutiles y novedosos, la aparición de la semiótica, del pop, el desarrollo de la publicidad, [...], van a favorecer este tipo de lectura nueva de la arquitectura y de la obra de arte en general, entendida como "estructura significativa", generadora a su vez de nuevas realidades lingüísticas"
(Boned, 2004:18)

España, a pesar del régimen franquista, y como hemos visto a lo largo del apartado anterior, no va a ser una excepción. De hecho, en materia museística, la década de los años cincuenta podrá ser considerada como la del nacimiento de un nuevo modelo de museo, el museo de masas, formal y conceptualmente diferente al modelo tradicional imperante hasta la fecha.

Se tratará de unos años frescos y muy productivos en materia teórica, aunque con pocos ejemplos construidos. Sin embargo, gracias al trabajo de arquitectos de la talla de José Luís Fernández del Amo o Ramón Vázquez Molezún, se va a generar un material teórico muy valioso, gracias a unos proyectos no construidos novedosos y a unos escritos donde se va a plantear un modelo de museo muy cercano al actual, con sesenta años de antelación.

2.1.1 Los años 50: el fin de la autarquía y el reencuentro con el exterior

Tras la durísima posguerra, una política basada en el apoyo por parte de España a las potencias del Eje durante la Segunda Guerra Mundial, y una profunda autarquía como modelo de estado, el país va a experimentar un vuelco en sus políticas, tanto económicas como de relación con el exterior, al finalizar los años cuarenta.

Así, el evidente fracaso del modelo autárquico va a conllevar que, desde los inicios de los años cincuenta, se produzca un giro en la política económica, gracias al cual se aplicará una liberalización parcial de precios y del comercio y la circulación de mercancías, hecho que finalizará en 1952 con el fin del racionamiento de alimentos.

Estas medidas traerán una cierta expansión económica, hecho que se verá reflejado en 1954, fecha en la que se superará por primera vez la renta por habitante desde 1935. De esta manera, se pondrá fin a veinte años perdidos en el desarrollo económico español, llevándose a cabo una apertura hacia el exterior, como van a poner de manifiesto las nuevas políticas llevadas a cabo en relación al turismo en la década de los cincuenta.

La guerra fría y el consiguiente cambio en la política internacional norteamericana propiciarán también que desde 1951 comience a llegar ayuda económica norteamericana, inferior a la recibida por los países beneficiarios del Plan Marshall, pero que va a permitir importaciones de bienes de equipo imprescindibles para el desarrollo industrial.

Este acercamiento hacia todo *lo americano*, también se va a apreciar en lo relativo a los museos. De esta forma, la inauguración años atrás -en 1939- del Museum of Modern Art de Nueva York, obra de Philip Goodwin y Edward Durell Stone, va a conllevar la puesta en escena del museo-máquina por excelencia y la creación del dispositivo expositivo paradigmático, erigiéndose como museo-manifiesto, representante máximo de las directrices marcadas por el movimiento moderno.

El MOMA se convertirá, de esta forma, en el museo más influyente de los dos primeros tercios del siglo veinte, no solo desde el punto de vista arquitectónico, sino desde ámbitos tan diversos como la museología, el arte y el mundo de la cultura en general.

Relativo a lo anterior, la doctora María Fullaondo va a afirmar, en una interesante obra creada a partir de su tesis doctoral, bajo el título «*Casas en el Jardín del Moma. La Consolidación de un museo*», que

"El MOMA ha sido testigo del desarrollo del arte moderno asumiendo, por voluntad propia, el papel de narrador de esa historia. Ahora bien, lo que realmente refleja la dimensión e importancia de esta institución dedicada al Movimiento Moderno -que la distingue de otras muchas del mismo tipo- es que su actividad expositiva, didáctica y organizativa se ha convertido, en algunas ocasiones, en un factor determinante para el desarrollo de la historia que se había propuesto contar".

(Fullaondo, 2010:27)

De esta forma se va a poner de manifiesto que el MOMA va a entenderse, desde todos los puntos de vista -arquitectura, museología, entidad- como mucho más que un museo. Sin embargo, este hecho va a coincidir en el tiempo con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939, lo que va a suponer un drástico final a una primera etapa experimental del *museo-máquina*, la cual va a extenderse desde 1930 hasta 1940, donde, como ya hemos comentado anteriormente, arquitectos tan influyentes como Mies Van der Rohe o Le Corbusier, van a generar un trabajo dotado de una gran carga teórica.

Así, el desarrollo de nuevos museos se va a ver truncado prácticamente en todo el mundo, no solo durante el desarrollo de la Segunda Guerra Mundial hasta 1945, sino también durante el duro periodo de posguerra, extendiéndose dicho periodo hasta la segunda mitad de la década de los cincuenta.

Dada la crítica situación de destrucción, y las necesidades de reconstrucción a las que se va a enfrentar la práctica totalidad del continente europeo, será en Estados Unidos donde se comiencen a generar nuevos museos a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta.

A pesar de la gravedad de la situación, y dadas las grandes cantidades de dinero utilizadas por el país americano en la reconstrucción europea, va a ser el impulso de un modelo «*evergético*» a través de la iniciativa privada, el que propicie la aparición de nuevos e influyentes edificios expositivos.

De esta forma, de la mano de arquitectos como Louis I. Kahn, Philip Johnson o Frank Lloyd Wright, se llevará a cabo una primera revisión del modelo moderno, marcando en muchos casos las pautas a seguir durante las décadas venideras, sirviendo de inspiración posteriormente a diversos arquitectos españoles.

01 Philip Goodwin y Edward Durell Stone. Imagen exterior del *Museum of Modern Art (MOMA)* en Nueva York. 1939



2.2 EL MOMENTO MUSEÍSTICO EN ESPAÑA

La época experimental comprendida entre los años treinta y cuarenta, donde arquitectos de la talla de Le Corbusier o Mies Van der Rohe van a llevar a cabo la búsqueda de modelo de museo paradigmático, dará paso a una generación de museos herederos de dichos modelos, pero con un marcado aire de transición, cada vez más alejado de las doctrinas modernas.

De este modo, en los años sesenta y principio de los setenta, el modelo de museo moderno, definido y perfeccionado en las décadas anteriores, entrará en crisis debido a factores funcionales, sociales y culturales. Respecto a lo anterior, el profesor Muñoz Cosme afirmará que

"la arquitectura del museo moderno, diseñada para unas condiciones determinadas, fruto de un ejercicio de optimización, depuración y racionalización de los espacios expositivos, no será capaz de resolver la nueva situación, en la que los usos van a huir de la zonificación, mezclándose, conviviendo en los mismos espacios, y en que las necesidades presentarán un crecimiento continuado, con una transformación constante de los requisitos técnicos y ambientales."

(Muñoz Cosme, 2007:245)

Este periodo de cambios en la arquitectura va a coincidir, como apunta la profesora Bolaños,

"[...] en el plano internacional, con una de esas reevaluaciones a que los museos se someten a sí mismos con periodicidad constante"

(Bolaños, 1997:412)

capitaneada por el movimiento de Mayo del 68, a semejanza de la ocurrida en el primer tercio del siglo veinte, iniciada desde las vanguardias y que dará como fruto la muerte del museo-templo, y la aparición del museo-máquina, conllevando la creación de organismos internacionales y el reconocimiento de los saberes museográficos.

Esta situación, aunque sí bastante generalizada, no va a ser completamente homogénea, puesto que las diferencias políticas, económicas y culturales de cada zona marcarán las diferentes velocidades de desarrollo del museo.

2.2.1 El lento despertar del tejido cultural en España

Tras la finalización de la guerra civil, y tras dos duras décadas de paralización cultural, la vida intelectual del país iniciará una senda marcada por una lenta diversificación y por una apertura servida en pequeñas dosis, alejándose poco a poco de las obsesiones megalómanas y costumbristas del primer falangismo. De esta forma, la rigidez cultural oficial de los primeros años comenzará a padecer un proceso de relajación sistemática a mediados de los años cincuenta propiciado, entre otros factores, por un incipiente desarrollo económico -que comenzará a dejar atrás los efectos de una posguerra devastadora-, y los inicios del fenómeno turístico -que inyectarán en el país nuevas ideas y costumbres-, hechos que se van a ver refrendados en el reconocimiento por parte de la ONU en 1955 (Diario ABC, 15 de diciembre de 1955).

En cuanto a los museos se refiere, tras la creación en los primeros años del régimen de la Inspección General de Museos¹, la llegada al Ministerio de Educación de Joaquín Ruiz-Giménez en 1951, va a significar una pequeña burbuja de apertura y de relajación de la vigilancia por parte del régimen. Así, el estado de adormecimiento artístico y cultural se ocultará bajo el disimulo de un velo de rutinaria actividad, capitaneado por la creación de un sin fin de pequeños establecimientos y la inauguración de varios museos municipales ubicados en poblaciones de tipo medio, ocupando edificaciones que contarán normalmente con algún valor patrimonial. Del mismo modo, se construirá algún museo de nueva planta, y se ampliarán las dependencias de otros, todo ello como consecuencia de una evolución paulatina de la actividad rutinaria, más que de una política diseñada y planificada.

A pesar del ritmo desesperadamente lento en la regeneración de las condiciones propicias para el desarrollo de un sustrato cultural real, los comienzos del aperturismo comentados en el apartado anterior van a resultar un verdadero balón de oxígeno para el desarrollo de una museología propia, puesto que, gracias a los nuevos vientos insuflados desde Estados Unidos y Europa, el florecimiento museístico experimentado por estos países va a llegar a España, aunque, lamentablemente, tan solo en forma de proyectos teóricos cargados de buenas intenciones.



01 Portada del diario ABC. 15 de diciembre de 1955.

¹ Este hecho propiciará la incorporación de una serie de museos, los arqueológicos, al cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos.

2.2.2 Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos

En los años cincuenta se comenzará en España una labor divulgativa de los modelos de museos imperantes en el resto del mundo gracias a la labor y el esfuerzo de una serie de profesionales españoles, normalmente funcionarios, a través de la publicación de artículos acerca de sus viajes y experiencias. De esta forma, ejemplos como el MOMA o el Museo Guggenheim de Nueva York, van a ser considerados modelos paradigmáticos de lo que en el exterior se empezará a conocer como *centros culturales*, edificios polifacéticos y versátiles, capaces de albergar en un mismo espacio disciplinas tan dispares como las artes visuales, la música, el teatro, una biblioteca, un auditorio, e incluso un restaurante, cuyo máximo exponente va a ser el «Arts Center» inglés.

A este respecto, cabe destacar la iniciativa llevada a cabo desde el ya mencionado cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos -también anticuarios-, consistente en retomar en 1947 la publicación cuatrimestral de la «*Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*»² organizada en secciones, donde, a parte de la publicación de artículos académicos relacionados con la actividad directa del citado cuerpo facultativo, se dará cabida a trabajos originales, se difundirán las distintas colecciones, se recogerán las novedades bibliográficas y se publicarán las noticias oficiales relacionadas con los museos, entre otros temas.

A parte de la propaganda y el auto bombo relacionado con los méritos propios y del enaltecimiento de los museos españoles³, se llevará a cabo también una tímida reseña del panorama museístico internacional, que si bien en los primeros años va a causar ciertas controversias y recelos⁴, a lo largo de la primera mitad de los años cincuenta va a significar una vía de acceso clara de las nuevas corrientes museísticas en España. De este modo, en 1950, la revista va a publicar la crónica de un viaje de estudios a Estados Unidos realizado con la ayuda del Consejo Superior de Investigaciones Científicas por Miguel Tarradell, becario de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo principal objetivo será el estudio de las colecciones de historia y arqueología de los principales museos americanos.

2 La publicación de la mencionada revista se habrá detenido en 1931.

3 Materializado a través de la publicación de reportajes de cierta calidad, documentados normalmente con planos y abundante material fotográfico.

4 Se llegará a cuestionar la conveniencia de la generación en los museos de espacios tales como "el restaurante y otros servicios igualmente extraños a sus colecciones" (*Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1949, número 3:604).

Tras iniciar y desarrollar su relato con un análisis técnico basado en el estudio de las colecciones y de las formas de exposición y catalogación de las obras, va a llamar la atención la dedicación de gran parte del artículo a la narración de lo que el investigador va a titular como «*El Espíritu de los Museos Americanos*». En este apartado, Tarradell comenzará poniendo de manifiesto las claras diferencias conceptuales en cuanto al entendimiento del museo como entidad se refiere:

"Precisamente, una de las cosas que más impresión producen al visitante de la Europa meridional interesado en estas cuestiones es comprobar la enorme proyección social que allí tiene el museo. Ha sido creado y funciona dirigido no a un núcleo de entendidos, sino hacia toda una ciudad o hacia todo el país, en toda la complejidad de sus habitantes. El museo norteamericano es mucho menos solemne, mucho menos hierático que el nuestro, y, por tanto, probablemente más eficaz.

Permanece abierto al público durante muchas horas cada día y está pensado para que estas se puedan pasar en su interior completas, dedicándose a la contemplación y al estudio con las máximas comodidades posibles. En todos ellos existe la necesaria calefacción y, en la mayoría, aire acondicionado en verano. Nos referimos, naturalmente, a los grandes museos, que son muchos más de los que parecen a primera vista. Tampoco acostumbra a faltar la cafetería -el restaurante rápido, indispensable en la vida americana- y el teléfono público".

(Tarradell, 1950, tomo tres:652-653)

A continuación, el investigador va a detallar la cuidada relación del museo americano con sus visitantes, basada en una laboriosa política de divulgación universal del conocimiento, por lo que resaltaré la presencia constante en los edificios destinados a fines expositivos -de los que va a destacar que normalmente van a ser edificados para tal fin, y no reutilizados- de la sala de conferencias, y la importancia de la biblioteca, de la tienda de libros, y de la publicación por parte de los museos de todo tipo de productos divulgativos, tales como folletos para todas las edades, postales, fotografías y grabados.

Por último, Tarradell va a relatar el aforo masivo del público americano a los museos, basándose en una experiencia vivida en el Metropolitan Museum de Nueva York:

"El público en general, responde a esta atención que se le presta y acude en gran número. Vivíamos en Nueva York cuando se expuso temporalmente en el Metropolitan una magnífica colección de pintura y orfebrería de los museos de Viena, y pudimos comprobar, un día tras otro, durante semanas, la enorme riada humana que inundaba las salas "

(Op. Cit.)

De esta forma, el asombro del investigador español ante las escenas contempladas va a poner de manifiesto la enorme brecha existente entre los museos americanos como paradigmas del nuevo museo de masas, y la situación decadente, obsoleta y cerrada existente en España.

Dos años más tarde de la publicación de las experiencias americanas, la revista publicará un artículo firmado por la conservadora y posterior directora del Museo Arqueológico de Sevilla, Concepción Fernández-Chicarro, titulado «*Museografía*». En dicho artículo, la conservadora va a plasmar unas ideas bastante clásicas y academicistas en cuanto al funcionamiento y la organización de un museo se refiere, donde la catalogación, conservación, exposición, etc. de las piezas van a cobrar prácticamente todo el protagonismo.

Sin embargo, en el apartado relativo a «*El museo y el público*», Fernández-Chicarro va a plantear la necesidad de concebir al museo moderno como un lugar de vida intelectual intensa, y no como un almacén de antigüedades. De esta forma, la arqueóloga y museóloga propondrá la necesidad de una ruptura ante la limitación extendida en la mayoría de museos españoles, donde solo se van a desarrollar labores de conservación y estudio, buscando un fin instructivo y estético. De este modo, afirmará que:

"El museo no se hace para un pequeño círculo de especialistas, sino para una gran masa de público instruido".

(Fernández-Chicarro, 1952, tomo 2:536)

Del mismo modo, la conservadora planteará, de una forma bastante ligera, temas relativos a la idoneidad del establecimiento de los museos en edificios de nueva planta construidos para tal fin, las características de los mismos, los recorridos y las circulaciones que deben albergar estos, así como la importancia del control y del estudio de las finanzas y la economía del museo, realizando en este último aspecto claras referencias al modelo americano.

Será dos años más tarde, en 1954, cuando el arqueólogo Augusto Fernández de Avilés publique el artículo «*Cuestiones Museográficas. El Museo Arqueológico de Bilbao*». A pesar de lo particular del artículo, el arqueólogo va a plantear una primera parte del mismo dedicada al entendimiento del museo en general, tratando cuestiones fundamentales tales como la definición del concepto de museo o la definición de la misión, tanto del conservador como del propio establecimiento, donde va a dedicar un apartado, de manera similar a la formulada por Fernández-Chicarro dos años atrás, al museo y el público.

Aunque siempre desde un punto de vista tamizado por cuestiones docentes -el arqueólogo la llamará "*función social del museo*"- y no por cuestiones relacionadas con el consumo ni con los objetivos mercantilistas, Fernández de Avilés va a defender que el museo deberá desarrollar unas funciones claras de "*atracción y de retención*" del visitante, añadiendo que dicha labor va a ser:

"muy compleja y delicada, ya que por ser variables las condiciones de los visitantes y obedecer también su asistencia a estos Centros a muy distintas causas -incluso accidentales o de comodidad- el Museo ha de «hablar» a cada uno en su idioma"

(Fernández de Avilés, 1954, 2:631)

El arqueólogo defenderá el uso de campañas de propaganda de los museos mucho más directas que las experimentadas hasta la fecha, basadas en la edición de una serie de fichas de cada museo editadas por la Dirección General de Turismo.

Para tal fin, Fernández de Avilés va a exponer el modelo utilizado por varios museos americanos, consistente en el establecimiento de una política de propaganda mucho

más personalizada y directa, centrada en el usuario de a pié, basada en la realización de:

"charlas y conciertos gratuitos dentro del museo, hojas con itinerarios, edición de folletos, o incluso el envío de cartas (letter-booklets) consistentes en una pequeña reseña del museo a veces en clave humorística, redactada como si el remitente refiriese al destinatario su visita"

(Op. Cit)

En cuanto a la retención del visitante, Fernández de Avilés defenderá una acción directa sobre el mismo a través de tres vías: a) mediante las publicaciones -guías, boletines, periódico, noticiario, films documentales-; b) mediante el personal del museo -visitas guiadas y la celebración de exposiciones temporales-; y c) mediante el propio material del museo -gracias al uso de maquetas, reproducciones, reconstrucciones, fotografías y haciendo especial hincapié en la instalación en el hall del museo de un gran mural en color de cada una de sus plantas, donde se indicará la distribución de sus salas y servicios-.

Los citados artículos pondrán punto final al corto debate sobre museografía y museología iniciado por la revista con su vuelta a la actividad en 1947, puesto que, tras una primera mitad de los años cincuenta esperanzadora, la temática de la misma en cuanto a museos se refiere se verá drásticamente reducida a meros artículos técnicos, hecho quizás relacionado con cambio de aires que se le dará a la revista a partir de 1955.

2.2.3 El verdadero estado del museo español en los años 50

A pesar de la valiosa aportación al panorama museológico nacional de los artículos reseñados en el apartado anterior, y del esfuerzo mostrado por parte del personal investigador al tratar de acercar las nuevas tendencias provenientes, sobre todo, de los museos americanos, lo cierto es que el panorama de los museos españoles a mitad de los años cincuenta va a ser bastante desalentador. Este hecho se va a poner de manifiesto en una obra de importancia dada la absoluta escasez de documentos similares, publicada en 1955 por el historiador Juan Antonio Gaya Nuño, bajo el título de *«Historia y Guía de los Museos de España»*.

En dicha publicación, el historiador va a llevar a cabo una labor de recopilación e inventariado de excepción, puesto que va a generar un balance consistente, según el autor, en la visita y la recopilación de los datos relativos a su historia, al edificio contenedor, al personal técnico, a los fondos y a la bibliografía, de todos los museos de España.

En lo relativo a las cuestiones más teóricas, relacionadas con el funcionamiento del museo como institución y del papel del estado en cuanto a las políticas de museos se refiere, Gaya Nuño incluirá un prólogo donde llevará a cabo una dura y valiente crítica al sistema -si es que puede denominarse así- de museos estatal existente en 1955.

De esta forma, y tras poner de manifiesto la escasa bibliografía existente al respecto -apenas cuatro obras de finales del siglo XIX-, y las situaciones tan heterogéneas y dispares en las que se van a encontrar los diferentes museos españoles, el historiador va a denunciar una falta total de planificación integral, realizando una dura crítica a la política estatal, afirmando que:

"éste es el más grave mal. Se habla y se actúa, se mejora y se enriquece un museo, pero jamás se trata de los museos, de los museos de España".

(Gaya Nuño, 1955:15)

Así, nos encontraremos ante un panorama disperso, desigual y completamente descoordinado, donde los doscientos once museos registrados por el autor, van a estar caracterizados por estar sujetos a una

"disparidad de entidades, al desprecio por la curiosidad del visitante, unido a la pereza intelectual y al desdén hacia la letra impresa"

(Op. Cit.)

Estudiando la relación de museos existentes en España en 1955 aportada por Gaya Nuño, podremos establecer, a parte de una serie de diversas temáticas minoritarias -navales, militares, taurinos, etc- que van a suponer aproximadamente un quince por ciento de la cuota total, cuatro grandes grupos, según la temática y el organismo director: museos religiosos (21,32%), arqueológicos (18,48%), etnológicos y locales (24,16%) y de bellas artes (19,90%).

Tipos de museo	Número de museos	Porcentaje
Religiosos	45	21,32%
Bellas artes	42	19,90%
Arqueológicos	39	18,48%
Museos locales	40	18,95%
Folklóricos y etnológicos	11	5,21%
Navales	8	3,79%
Artes decorativas, textiles y de cerámica	5	2,36%
Taurinos	4	1,89%
Arte Moderno	4	1,89%
Teatro y música	3	1,42%
Militares	2	0,94%
Otros	8	3,79%
TOTAL	211	100%

Figura 01 Producción propia a partir de Gaya Nuño (1955).

Como podemos observar en el gráfico adjunto, los museos relacionados con algún estamento religioso -parroquiales, catedralicios, diocesanos, etc.- serán de los más numerosos, con más de un veinte por ciento de cuota, ocupando en su mayoría dependencias incluidas en monasterios, iglesias o catedrales.

Los museos arqueológicos van a contar con una organización bastante eficiente -razón motivada gracias a su encuadre en el cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, como ya se ha comentado en anteriores apartados.

Los museos de arte van a estar dedicados casi en su totalidad a la exposición de obras anteriores al siglo XIX, así como, en menor medida a las artes decorativas, artes textiles o de cerámica. Debido a este hecho, tan solo vamos a localizar en el inventario cuatro museos dedicados al arte moderno, como serán el Museo de Arte Moderno de Barcelona, el Museo de Arte Moderno de Olot, el Museo de Arte del Siglo XIX y Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, y el Museo de Arte Moderno de Vitoria. Por último, cabrá destacar la enorme presencia a lo largo del territorio nacional de los museos dedicados al estudio del folclore y las raíces locales de cada región.

02|03 Vistas generales del Museo Arqueológico de Sevilla durante los años cincuenta, como ejemplo de museo durante dicha época. (Página siguiente)



Este hecho se va a ver materializado gracias a la instalación de un sin fin de museos con temáticas relacionadas con las costumbres populares y etnología, significando prácticamente un cuarto del total de los museos en España.

El excelente documento aportado por Gaya Nuño, va a poner de manifiesto que el museo español de 1955 no va a gozar de buena salud. Realizando un balance acerca de los doscientos once museos estudiados por el historiador obtendremos un panorama poco esperanzador, puesto que la realidad obtenida va a estar caracterizada por una política basada en la improvisación, carente de una planificación clara, y alimentada por una rutina que no va a hacer más que disimular los verdaderos problemas y retrasar así las posibles soluciones, una especie de falsa anestesia cuyos efectos van a propiciar un enorme retraso con respecto al marco internacional de la época.

A modo de conclusión, y como destaca la profesora Bolaños:

"podría esbozarse el perfil característico que define la política cultural y patrimonial de estas dos décadas de la dictadura: el uso de los museos y los monumentos como una coartada cultural de evasión y no de encuentro de la identidad; el gusto por un encuadramiento de los valores; la idealización estética de lo rural; la postulación del arte sacro como expresión extrema de la cultura; la consideración de sus riquezas artísticas como un almacenamiento reconfortante de mercancías, que justifica la abundancia de museos en un sistema estadístico, numerable y apropiativo [...]"

(Bolaños, 1997:415-416)



04 Inauguración, en 1946, del Museo Arqueológico de Sevilla.

2.3 LA LABOR DE RUÍZ-GIMÉNEZ Y FERNÁNDEZ DEL AMO

La llegada al ministerio de educación del catedrático Joaquín Ruiz-Giménez Cortés en 1951 y las nuevas ideas introducidas por su gabinete, dejando atrás corrientes anti vanguardistas y un excesivo monopolio academicista, van a propiciar un nuevo panorama en cuanto al arte contemporáneo en España se refiere. De esta forma, mediante un Decreto publicado el 18 de octubre del mismo año firmado por el director general de Bellas Artes, Antonio Gallego Burín, se va a suprimir el Museo Nacional de Arte Moderno dividiéndolo en dos museos, los Nacionales de Arte del siglo XIX y de Arte Contemporáneo.

El primero, quedará instalado en la parte alta de la sede del antiguo Museo Nacional de Arte Moderno ubicado en el Palacio de la Biblioteca y de los Museos Nacionales, situado en el madrileño Paseo de Recoletos, pasando el de Arte Contemporáneo a ocupar la parte baja del mismo.

La renovación y el cambio impulsados por los propios estamentos oficiales quedarán patentes desde el propio decreto de creación del museo, donde en todo momento se va a perseguir la gestación de un *"verdadero museo de arte contemporáneo"* -el nuevo gabinete ministerial va a ser consciente de que el extinto Museo Nacional de Arte Moderno se va a encontrar hipotecado por su pasado- de manera similar a la de *"la mayoría de los países"*, con unas funciones definidas que propicien la creación de un

"órgano vivo de información y de estímulo de la vida artística española con la organización de exposiciones temporales y monográficas, e instrumento de relación con el extranjero".

(decreto de 9 de octubre de 1951)

La puesta en marcha del Museo de Arte Contemporáneo va a despertar grandes esperanzas entre el sustrato artístico más renovador de la época, que desde décadas atrás va a asistir con cierta envidia a la creación y expansión del MOMA de Nueva York, o a la apertura en 1947 del Musée d'Art Moderne de París, modelos con criterios museológicos muy lejanos a los del anticuado Museo de Arte Moderno de 1951.



Esta esperanza se va a ver refrendada con el nombramiento como primer director del museo del arquitecto José Luís Fernández del Amo, persona muy en contacto con las corrientes artísticas nacionales más progresistas y con los movimientos internacionales de la época- llegando a afirmar en la prensa en numerosas ocasiones que una de sus obsesiones será hacer popular el arte contemporáneo (Arriba, 17 de febrero de 1952)-, y quien, según la profesora Layuno, podrá ser considerado como

"el primer museógrafo y museólogo español en materia de arte contemporáneo".

(Layuno, 2003:89)

2.3.1 Fernández del Amo: Memoria para la Instauración del Museo 1955

En 1955, cuatro años después de su nombramiento, y metido de lleno en la vorágine de las obras de la reforma en la sede de la Biblioteca y en el anhelo de la consecución de un nuevo edificio *ex novo* -como veremos en los apartados siguientes-, Fernández del Amo va a presentar en el pleno del patronato -contando con la presencia del propio ministro de Educación Nacional- un documento bajo el título «*Museo de Arte Moderno. Memoria para su Instauración*».

01 Joaquín Ruiz Giménez jurando el cargo como ministro de educación en 1951

El texto va a plasmar las inquietudes y los anhelos del director hacia lo que deberá ser un museo de arte moderno modélico, plasmando con gran pasión y vehemencia, y de una forma clara y sin tapujos, tanto sus ideas futuras acerca del devenir de la institución, como la lastimosa situación por la que va a atravesar, no solo el estrato artístico, sino todo el ente cultural en nuestro país de forma generalizada, realizando una dura crítica al modelo seguido hasta ese momento.

En la memoria, y ante la pregunta de cómo ha de ser el museo, Fernández del Amo va a plantear desde un primer momento que un museo de arte contemporáneo debe cumplir y satisfacer las funciones de albergar, dar a conocer como instrumento de cultura, y fomentar el arte.

Según Fernández del Amo, el museo debe albergar el arte, no como una simple colección de lo ya sancionado por una opinión, establecido por la academia y muerto con la Historia, sino como instituto abierto a la novedad, donde prácticamente se va a diluir la frontera entre el creador y el espectador, en una cooperación social frente al fenómeno del arte, puesto que, según el autor

"el arte es arte en cuanto se crea y en cuanto se participa"

(Fernández del Amo, 1955, en Jiménez-Blanco, 1989:277)

Del mismo modo, el director va a plantear la importancia del museo como medio para dar a conocer el arte, afirmando que no debe concebirse únicamente para una minoría iniciada y culta, por lo que las funciones explicativas y transmisoras en el proceso expositivo del museo van a antojarse fundamentales para tales fines.

Por ello, resaltaré la necesidad de formar en cuestiones artísticas al gran público, convirtiéndose en misión del Museo de Arte Contemporáneo

"ensanchar la onda lanzada por el artista en su creación recóndita"

(Op. Cit.)

por lo que Fernández del Amo va a defender un museo para el gran público, para la masa, aunque siempre desde un punto de vista didáctico y pedagógico.



Dada la prioridad que el director del museo va a dar al impacto del mismo entre el gran público, va a realizar una dura crítica a la negativa labor que los medios de comunicación van a llevar a cabo en el tratamiento dado al nuevo museo por esas fechas, demostrando una gran valentía al denunciar la carencia de una información real y objetiva, anticipando la enorme relevancia del papel que los medios de comunicación de masas van a jugar en el devenir de los museos en las décadas venideras.

Por último, Fernández del Amo va a destacar la capacidad del museo como medio de fomento y promoción del arte, comparando la situación del museo español, ensimismado y aislado, con otros ejemplos europeos y americanos de gran éxito a su juicio, como van a ser los museos de Arte Moderno de Nueva York, el de Arte Contemporáneo de Sao Paulo o el centro de Arte de Arkansas.

Para ello, el autor va a defender una relación entre usuario y museo más flexible y menos tamizada por la pesada carga de los estamentos oficiales, por lo que va a proponer la creación de una Asociación de Amigos del Museo, logrando de esta forma una asistencia moral e intelectual además de una inyección económica de importancia.

Para el funcionamiento de la asociación, Fernández del Amo va a plantear la creación de un club, ubicado en las instalaciones del museo, facilitando la aparición de un lugar destinado a la tertulia, a la realización de seminarios y sobre todo, al intercambio social.

02 Fernández del Amo, junto a José Caballero y Cristino Mayo en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. 1953

Para tal fin, se presentará en el mismo año al Ministerio de Educación Nacional el «*Proyecto de Reforma de la Sala de Estampas y adaptación de locales para la Sala de Exposiciones y Hemeroteca del Museo Nacional de Arte Contemporáneo*», realizado por Alejandro de la Sota por encargo del propio museo, donde se va a plantear la ubicación del club aprovechando un hueco bajo las escaleras de la biblioteca, el cual no va a llegar a construirse.

Del mismo modo, y a pesar de la etapa sumamente didáctica y en ocasiones romántica que Fernández del Amo va a demostrar como director del museo, en su memoria también tendrán cabida modelos de autofinanciación del mismo muy avanzados para la época, donde la participación del gran público va a ser fundamental.

Para ello planteará las concesiones para el establecimiento en el interior del museo de una librería, de un restaurante, de una bolsa de arte, de un mercado de las artes, de una sala de reproducciones, etc., dejando claro que el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo debe albergar otras funciones completamente ajenas a los fines expositivos, pero completamente necesarias y compatibles, propiciando así la afluencia masiva de público.

De igual manera va a afirmar que:

"a este efecto de gravitación en el ambiente social de la ciudad, es muy importante que el museo se encuentre emplazado con un criterio urbanístico actual, abierto al trasiego diario de la población con espacios libres para estancia, jardín infantil en convivencia con el arte al aire libre, restaurante, bar, sala de proyecciones, teatro griego para la plástica de la música y el ballet".

(Fernández del Amo, 1955, en Jiménez-Blanco, 1989:277)

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo de este primer periodo, encarnado en la figura de su director, se va a constituir en claro oasis dentro de la política museística de España en los años cincuenta y sesenta, donde las figuras de Ramón Vázquez Molezún y de José Luís Fernández del Amo van a confluir de manera espontánea, posibilitando así el anticipo del museo posfuncionalista.

De esta forma, tanto los postulados planteados por el primer director en su memoria de instauración y en sus pioneras soluciones museográficas, como el anteproyecto presentado por el joven Vázquez Molezún, van a significar un enorme salto en el tiempo en lo que a la definición del museo contemporáneo se refiere.

Por primera vez en España se va a asistir a la concepción de un modelo de museo diferente y novedoso, donde el espectador va a pasar a ocupar el centro de gravedad del mismo, pasando la obra a un segundo plano.

Por ello, se comenzará la búsqueda de un contenedor teórico desde un primer momento, -sin existir si quiera la colección, fórmula muy habitual en nuestros días- donde los espacios modulares e isótropos, multiusos y abstractos destinados a la exposición van a convivir en igualdad de condiciones con los espacios ideados específicamente para el visitante, como va a ser el restaurante, la tienda, el jardín infantil o el bar.

En definitiva, el Museo Nacional de Arte Contemporáneo y todo lo que le va a rodear en sus inicios, va a anticipar de una forma teórica la llegada, treinta años antes, del museo de masas de finales de siglo, por lo que su importancia va a resultar capital en lo que al desarrollo del museo de hoy se refiere.





A1 MUSEO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1953-1959)

A1.1 Concurso Nacional de Arquitectura 1953: Anteproyecto de Edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid

Con el aterrizaje de Fernández del Amo como flamante director del nuevo museo, se buscará desde el primer momento la respuesta a uno de las principales retos con los que se va a encontrar el nuevo equipo directivo, la necesidad imperiosa de una nueva sede para el arte contemporáneo.

Sobre este tema, la revista «*Índice de Artes y Letras*» publicará en 1952 un artículo titulado «*El museo ha muerto. ¡viva el museo!*», donde personalidades relacionadas directamente con el arte van a dar su opinión acerca de las características que deberá poseer un hipotética nueva sede para el museo de arte contemporáneo.

De esta forma, el ya mencionado en apartados anteriores Juan Antonio Gaya Nuño, expondrá que el edificio definitivo podrá ser:

"un museo de acero y cristal que podría resultar baratísimo si se adoptara el modelo que Le Corbusier brindó gratuitamente, hace años, desde Cahier d'Arts. Pero eso entra ya en la categoría de los sueños".

(Gaya Nuño, 1952, revista Índice de artes y letras)

En cuanto a la ubicación del mismo, artistas y críticos como Pancho Cossío y Moreno de Páramo (1952, en Jiménez Blanco 1989) indicarán que el nuevo museo deberá situarse donde la vida moderna transcurra, en "*un lugar de fácil vista*", destacando desde un primer momento la faceta de hito, tanto a nivel urbano como cultural.

Será en 1953 cuando se va a convocar un concurso nacional para dotar de una sede al Museo Nacional de Arte Contemporáneo, ubicando el futuro edificio en los llamados *Altos del Hipódromo*, zona de crecimiento natural del norte de Madrid, en un solar próximo al Museo de Ciencias Naturales en el eje del Paseo de la Castellana.

El jurado, formado por los arquitectos Luis Moya -quien en 1933 va a participar en el IV Concurso Nacional de Arquitectura para el Anteproyecto de Museo de Arte Contemporáneo, ganado por Fernando García Mercadal y que nunca se llegará a ejecutar-, Francisco Prieto Moreno y Modesto López Otero, va a elegir el proyecto presentado por Ramón Vázquez Molezún, quien desarrollará el anteproyecto durante su estancia de pensionado en la Academia de Roma.

Será durante dicha estancia en la capital italiana donde el joven arquitecto español experimentará de lleno su primer contacto con el pensamiento arquitectónico de vanguardia, asistiendo a un bombardeo de referencias procedentes de las artes plásticas, y tejiendo a la vez una red de relaciones sociales y vínculos profesionales, estableciendo contactos con los nombres que durante esas fechas estarán llevando a cabo una revisión crítica de la arquitectura desde Italia, entre ellos un personaje como Bruno Zevi.

Pero sobre todo, durante su periplo italiano tendrá la oportunidad de conocer personalmente la obra y la figura aurática de Frank Lloyd Wright ¹, arquitecto que va a influir decisivamente en su carrera, por lo que arquitectos de la talla de Josep María Sostres, miembro del barcelonés Grupo R, van a definir a Vázquez Molezún como el más significativo divulgador de las ideas wrightinianas en nuestro país (García Alonso, 2007 :428).

De esta forma, el programa presentado por el arquitecto en la propuesta va a resultar bastante novedoso puesto que se va a alejar bastante de los postulados dominantes en España por esas fechas.

Así, se va a presentar un edificio donde van a cohabitar usos tan dispares como el salón de conferencias, salas específicas para exposiciones temporales, almacenes, talleres de restauración o restaurante.

Al analizar el proyecto presentado al concurso por el joven arquitecto, llaman la atención dos elementos claros, puesto que la propuesta de Vázquez Molezún va a ahondar en dos cuestiones respondiendo perfectamente a temáticas de nuestros días, anticipando quizá de esta forma el museo imperante en la actualidad.

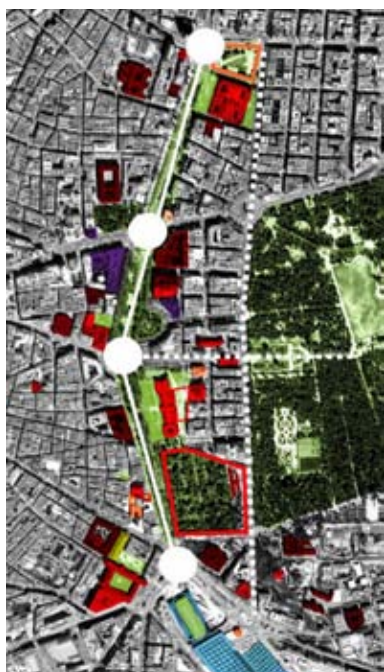
1 La exposición monográfica celebrada en el Pallazo Strozzi de Florencia en 1951, bajo el título «*Mostra di Frank Lloyd Wright*» va a resultar esclarecedora para el arquitecto gallego.



1) La primera cuestión tiene que ver con el emplazamiento del museo, puesto que el edificio se va a situar en el Paseo de la Castellana. Vázquez Molezún justificará dicho emplazamiento en una sesión crítica de arquitectura publicada en la «*Revista Nacional de Arquitectura*» en 1954, de las tantas organizadas en la época por Carlos de Miquel, en la que participarán Enrique Colás, Javier Lahuerta, Alejandro de la Sota, Manuel Herrero Palacios, Antonio Rubio, Luís Moya y Antonio Vallejo, alegando que:

"el Paseo de la Castellana, que es la vía más y importante y de más gracia y belleza de la capital, debe alojar todos los Museos, y así como ya están el Museo del Prado y la Biblioteca Nacional, con su conjunto de museos, el de Arte Moderno tiene una situación muy definida en este emplazamiento"

(Vázquez Molezún, *Revista Nacional Arquitectura* 1954:15)



02 Mila Nikolić. *Diagramas del paseo del arte en Madrid*. 2009.

De este modo, el arquitecto realizará un pronóstico en la década de los años cincuenta acerca de una realidad de candente actualidad en nuestros días, como va a ser la creación de un clúster de museos² a lo largo del Paseo de la Castellana.

Este hecho, junto con otros muchos casos, va a ser estudiado, más de cincuenta años después de lo exuesto por Vázquez Molezún, por la arquitecta Mila Nikolić (2009), a lo largo de su tesis doctoral «*Ciudad de Museos. Clústeres de museos en la ciudad contemporánea*», dirigida por el doctor Jordi Oliveras en el departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Barcelona.

En el citado documento, la arquitecta va a dedicar uno de los apartados de la tesis al estudio del "Paseo del Arte" generado a lo largo del Paseo del Prado de la capital madrileña, poniendo de manifiesto que la idea propuesta por Vázquez Molezún de agrupar una serie de equipamientos culturales a lo largo de uno de los ejes más importantes de la ciudad va a convertirse en toda una realidad a partir de la década de los años noventa, siguiendo el ejemplo de éxito cosechado por el modelo de agrupación museística desarrollado en multitud de ciudades del mundo tales como París, Berlín, Roma, Munich, Washington o Londres.

2 Aglomeración y red de museos que establecen relaciones polisémicas con su entorno, las cuales definen su lugar físico en la ciudad (Nikolić, 2009:3)

Así, el proyecto presentado por Vázquez Molezún va a anticipar un modelo de museo que va a ocupar el lugar dejado por el sector industrial en la ciudad posmoderna y en su economía, adoptando también la lógica de aglomeración y comportamiento espacial de éste, ejemplificando la *"industrialización de la cultura"*, y poniendo de manifiesto que:

"treinta años después del Beabourg y diez después de Bilbao, los puntos de inflexión en la comprensión de la IMPORTANCIA DE SU UBICACIÓN Y DIMENSIÓN PÚBLICA, la distancia y los ejemplos son suficientes para apreciar la trayectoria del boom museístico y su impacto en la clusterización museística y en la estructura urbana"

(Nikolić, 2009:5)

2) El segundo punto candente tendrá que ver con la concepción del museo en sí, puesto que, al tratarse de un proyecto para una institución sin colección permanente, el arquitecto va a plantear un edificio isótropo, polivalente, muy dinámico, donde el verdadero protagonismo es compartido a partes iguales entre el visitante y el espacio generado.

Sobre este tema y el museo planteado, afirmará el propio Vázquez Molezún que:

"es para todas las manifestaciones artísticas, como, por ejemplo, las artesanías e industriales que con el arte tengan algún contacto; así, por ello, dentro de una modulación que parece rígida, se consigue una gran modulación para todas."

(Vázquez Molezún, Revista Nacional Arquitectura 1954:15)

De esta forma, se va a concebir un museo multifuncional, basado en la concatenación de unos espacios tipo, celulares, donde el espacio destinado a la exposición -leitmotiv del debate museístico durante ciento cincuenta años- es resuelto mediante la disposición de salas rectangulares con altura simple o doble altura, según la necesidad de la exposición, que van completando la oferta expositiva a medida que el visitante va recorriendo el edificio. Y es que, analizando la planta y la sección de la propuesta, se observa como el museo planteado por Vázquez Molezún es un museo concebido para el visitante, más que para la obra expuesta³.

3 Muy al estilo del Museo Guggenheim de Nueva York, planteado en 1959 por Frank Lloyd Wright, proyecto con el que, a pesar de las evidentes diferencias formales, va a compartir diversos elementos conceptuales, relacionados sobretodo con la dinámica del visitante.



03 Ramón Vázquez Molezún. Maqueta y fotomontaje del Anteproyecto de Edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid. 1953

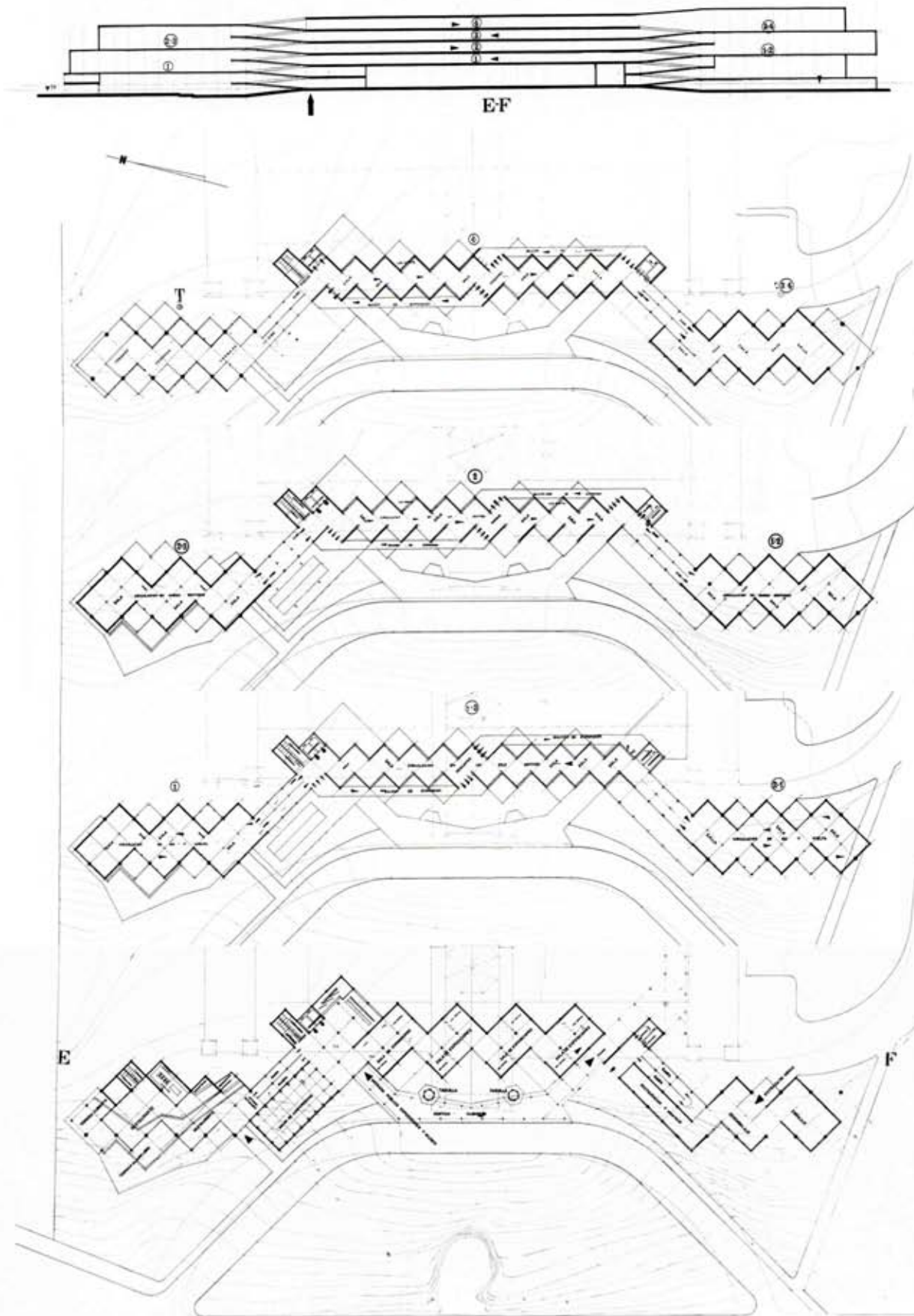
Así lo ponen de manifiesto las grandes superficies destinadas al flujo de visitantes -tanto en horizontal como en vertical, con unos recorridos en rampa que coserán las tres grandes piezas que van a formar el conjunto-, las zonas de descanso, habituales a lo largo de todo el recorrido, la sala de conferencias -ubicada en planta baja, buscando la posibilidad de independencia de usos-, el gran número de terrazas y balcones destinados esparcimiento, así como la ubicación en planta baja de un enorme restaurante, dotado con los servicios necesarios para atender a un gran número de visitantes.

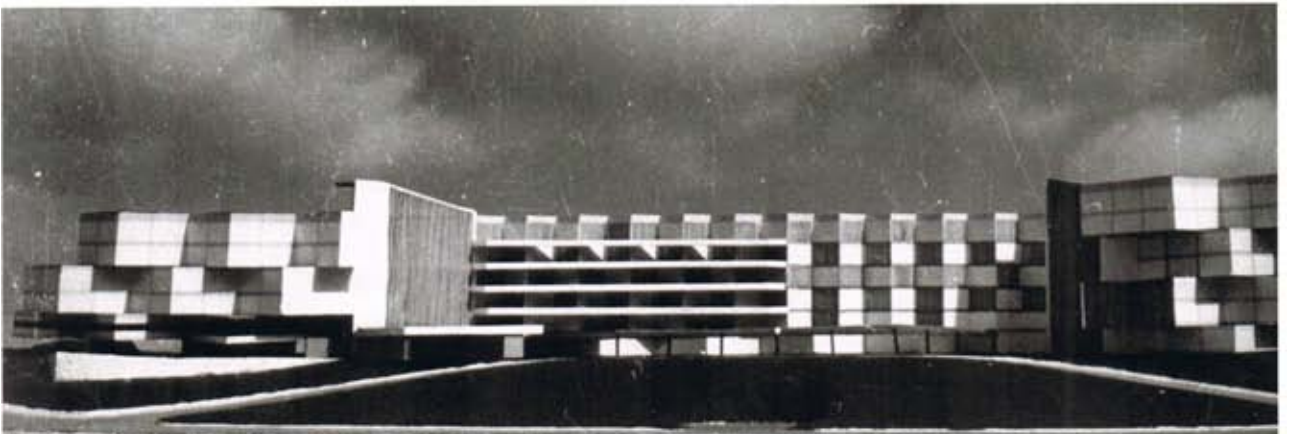
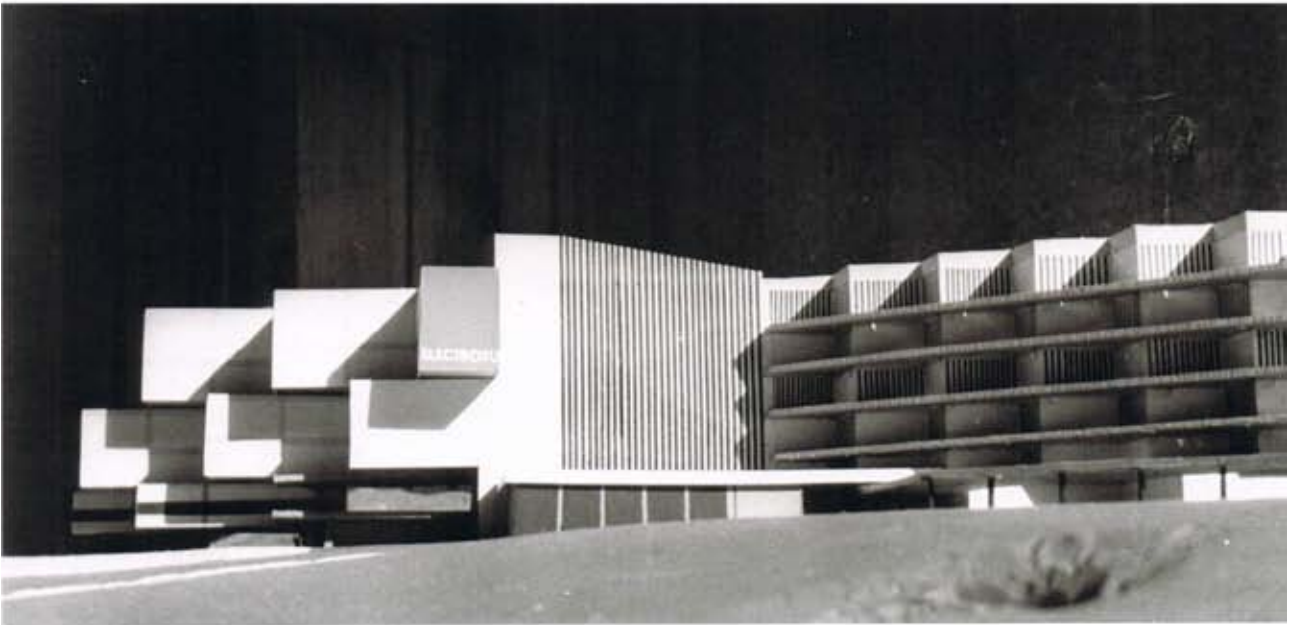
Respecto al funcionamiento del museo planteado por Vázquez Molezún, Luís Moya, jurado del concurso, va a afirmar que:

"lo único que está claro es que el edificio que corresponde a nuestra época es éste, hecho para visitantes en manadas. Las cuales, puestas en rampas y galerías, pueden recorrerlas de modo continuo, como en una cadena de fabricación, con ritmo que tiene en cuenta un factor físico tan importante hoy como es la velocidad, como dijo Aburto en otra ocasión"

(Luís Moya, Revista Nacional Arquitectura 1954:15)

04 Ramón Vázquez Molezún. Planimetría del Anteproyecto de Edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid. 1953 (Página siguiente)





El proyecto presentado por Vázquez Molezún no llegará a construirse, por lo que pasará a ese selecto grupo de propuestas teóricas, no construidas, pero de un incalculable valor y con unas capacidades de seducción y de influencia notables.

Por lo tanto, nos encontramos ante un proyecto que se desmarca de los postulados modernos de planta y recorrido libre, y que anticipa el museo de masas actual con cincuenta años de antelación, en el cual, coincidiendo con los postulados del TEAM X, vamos a detectar una vocación estructuralista donde la marcada homogeneidad se va a ver materializada en unos espacios absolutamente heterogeneos, sinérgicos, donde el todo va a ser algo más que la suma de las partes, donde la aparente complejidad nos va a ser devuelta paradójicamente en forma de sistema intuitivo, convirtiéndose de esta forma en un proyecto pionero, más aún si cabe, si analizamos la producción museística española hasta la fecha de concepción de la propuesta.

A1.2 Adaptación del edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo Nacional de Arte Contemporáneo 1953-1957

Con el anhelo de construcción de una nueva sede para el nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo siempre presente, José Luis Fernández del Amo presentará como solución provisional en 1953 un proyecto de adaptación del edificio de la Biblioteca Nacional de Madrid para la instalación del museo bajo el título de «*Proyecto de Obras de Adaptación en el edificio de la Biblioteca Nacional para la instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo*».

El proyecto se planteará como una reforma temporal que solucione los problemas más urgentes, aumentando la superficie expositiva y dotando a las salas de la luz adecuada, pero sin renunciar a seguir solicitando el tan ansiado edificio propio adecuado a su uso, con todas la esperanzas puestas en el concurso convocado en el mismo año.

05 Ramón Vázquez Molezún. Maqueta del *Anteproyecto de Edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid*. 1953 (Página anterior)

De esta forma, las obras comenzarán inmediatamente y serán completadas por el «*Proyecto de Obras Complementarias para la Instalación del Museo de Arte Contemporáneo en el Edificio de la Biblioteca*», redactado en junio de 1955 y que será aprobado en septiembre del mismo año.

La actuación presentada por Fernández del Amo se va a centrar en la rehabilitación para fines expositivos del patio suroeste del antiguo Museo de Arte Moderno, disponiendo únicamente de este espacio y de la Sala de Estampas -ambas en planta baja- para ubicar los fondos relativos al nuevo Museo Nacional de Arte Contemporáneo, puesto que toda la planta superior del edificio de la Biblioteca Nacional ocupada anteriormente por el Museo de Arte Moderno, va a estar ocupada por el Museo Nacional de Arte del Siglo XIX tras la separación de los fondos.

La actuación museográfica va a consistir en la ejecución del cerramiento perimetral del patio y la posterior ordenación del espacio resultante en cuatro áreas bien definidas, diferenciadas entre sí por unos muros de ladrillo, configurándose como los verdaderos soportes expositivos de la propuesta.

Estos paneles no van a llegar al suelo, al estar soportados mediante el uso de unos elementos metálicos que van a dotar al conjunto de una sensación de ingravidez y de ligereza, a la vez de que van a proporcionar una enorme amplitud y continuidad a todo el espacio, a pesar de lo reducido del mismo.

A su vez, el espacio obtenido será de nuevo loteado, esta vez de forma flexible y dinámica, gracias a la instalación de unos tabiques móviles, completando así la experiencia expositiva.

En el plano cenital va a destacar una estructura metálica formando una celosía en forma de retícula la cual va a filtrar la luz procedente del patio, complementado por la instalación de un sistema de iluminación artificial, cuyas instalaciones se van a situar entre los muros originales y los de nueva construcción.

Con esta actuación, Fernández del Amo va a plantear una solución museográfica que va a desvincularse por completo de un contenedor con una carga historicista

tan fuerte como el palacio de las Bibliotecas y Museos Nacionales de la Castellana, proponiendo un ejercicio claro de desemantización arquitectónica del museo, consiguiendo crear, como afirma la profesora Layuno (2003:131), un espacio desemantizado y despojado se significado dentro de un edificio cargado de lenguaje, como que va a ser la Biblioteca de Jareño y Ruiz de Salces.

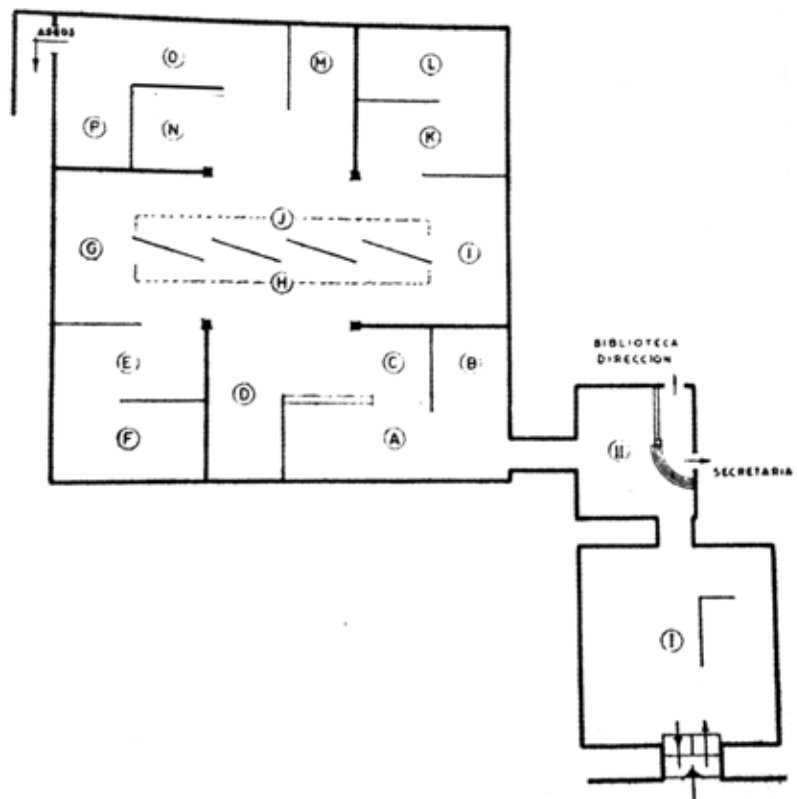
Sin embargo, y a pesar del esfuerzo compositivo del arquitecto y director del museo, las carencias expositivas se van a poner de manifiesto debido a las dimensiones y a las condiciones formales y conceptuales que las nuevas corrientes artísticas van a demandar. Así, dadas las dimensiones y las limitaciones espaciales del nuevo espacio generado, el museo se verá obligado a organizar las exposiciones temporales en un recinto fuera del propio museo, la denominada *Sala Negra*, espacio cedido por la empresa constructora Huarte, situada en un edificio cercano al museo.

06 José Luís Fernández del Amo. *Imagen de la Sala Negra en la Instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo. 1953*



Dicho espacio va a llevar más allá el concepto de espacio expositivo despojado de lenguaje alguno, puesto que va a poner en marcha la solución de «caja negra», consistente en el pintado de la totalidad de los paramentos de color negro, posibilitando de esta forma la exposición del arte de la vanguardia más experimental, resultando un espacio de lo más innovador e influyente, como se pondrá de manifiesto en el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, donde años después se va a instalar una sala neutralizada del mismo modo mediante el negro, llamada también Sala Negra.

La obras de transformación de parte de la planta baja del Palacio de la Biblioteca y Museos propuestas por Fernández del Amo se van a alargar en el tiempo hasta 1957, año en el que el entendimiento cultural y la relación entre el ministerio de cultura y el director del museo van a cambiar drásticamente. De esta forma, la etapa política que comenzará en 1951 se va a cerrar con el cambio de gobierno del 25 de febrero de 1957. El nuevo gabinete creado, de corte más conservador y muy cercano a una política cultural distinta a la planteada por Ruiz-Giménez desde 1951, llevará a cabo algunos cambios tanto en el planteamiento del Museo como en las personas sobre las que recaerá el futuro del mismo.



07 José Luís Fernández del Amo. *Planimetría para la Instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo.* 1953

A2 EL PRIMER GRAN ESPACIO EXPOSITIVO: PABELLÓN DE ESPAÑA EN LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE BRUSELAS (1958)

Como hemos visto en el apartado anterior, dedicado a los primeros años de vida del Centro Nacional de Arte Contemporáneo, el devenir de la década de los años cincuenta, época experimental, atrevida y brillante, va a resultar realmente fructífero. Tras la oscura y represiva posguerra, se experimentará un periodo donde se va a observar cierta apertura -más bien relajación- política, hecho que se va a ver reflejado en el desarrollo de una creatividad y una fuerza innatas por parte de los hasta entonces aletargados sustratos culturales, una llama innovadora que lamentablemente se va a ir apagando con los sucesivos cambios de gobierno llevados a cabo por el régimen franquista.

Si desde el punto de vista museístico Fernández del Amo va a constituirse como el primer museólogo en materia de arte contemporáneo de nuestro país, convirtiéndose en verdadera avanzadilla de las teorías más vanguardistas e innovadoras en lo relativo a la arquitectura de museos, el anteproyecto planteado por Vázquez Molezún en el Paseo de la Castellana va a significar un auténtico hito dentro de la forzosamente paralizada y anestesiada arquitectura española, llegando a afirmar el ya mencionado arquitecto Luís Moya que dicho edificio será uno de los más influyentes de su época (García Alonso, 2007:429).

La calidad del edificio planteado por Vázquez Molezún será puesta de manifiesto en las ya comentadas sesiones críticas llevadas a cabo en torno al mismo, donde arquitectos de la talla de Carlos de Miquel, Luís Moya, o Alejandro de la Sota, coincidirán en que el único gran defecto de la obra de Molezún va a ser el no haber sido realizada (Urrutia Núñez, 1994:268).

Este hecho va a quedar aún más patente en otra sesión crítica llevada a cabo quince años después de la celebrada con motivo del proyecto de Vázquez Molezún, como estudiaremos en capítulos posteriores, en un encuentro crítico en torno al Premio Nacional de arquitectura obtenido en 1969 por los arquitectos Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez por la propuesta para la construcción del Museo Español de Arte Contemporáneo.

Varios arquitectos van a solicitar la construcción del edificio proyectado por el arquitecto gallego, poniendo de manifiesto la enorme influencia que ejercerá sobre las generaciones coetáneas y venideras de arquitectos, llegando hasta nuestros días.

Definitivamente, el proyecto de la Castellana no va a llegar a construirse, por lo que pasará a formar parte del imaginario colectivo. Sin embargo, y a pesar de su contrastada calidad, no va a ser el proyecto expositivo más influyente de los proyectados por Vázquez Molezún, tanto dentro de España, como en el panorama internacional.

A2.1 El pabellón de la Exposición de Bruselas

Tras su regreso como pensionado en Roma, Vázquez Molezún va a irrumpir en el panorama arquitectónico nacional como un arquitecto con una personalidad firme y decidida, dotado de una arquitectura versátil, capaz de poner en práctica una especie de «*manierismo*» donde cada obra va a ser el resultado de un nuevo reto, y donde cada solución dada va a convertirse en una transgresión respecto a la referencia de la que se parte (Urrutia Núñez, 1994:268).

De esta forma, la arquitectura de Vázquez Molezún podrá enmarcarse en el manierismo moderno surgido con el inicio de la segunda mitad del siglo XX de la mano, sobre todo, del TEAM X, en cuanto que las formas arquitectónicas se van a repliegarse y a expandir sobre sí mismas simultáneamente, donde la idea de organización va a primar sobre la de composición, donde va a ser más importante una intensificación semántica singular de las formas que la extensión sintáctica de un código preexistente.

El arquitecto gallego va a experimentar en cada obra el acto complejo de la creación, del descubrimiento de lo nuevo, de lo preciso, el cual no va a estar reñido con la enriquecedora experiencia de compartir autoría con otros compañeros en multitud de proyectos. Así, junto a su inseparable compañero José Antonio Corrales, y tras desarrollar un par de proyectos una vez llevado a cabo su restablecimiento en España, la pareja de arquitectos va a ganar el concurso de ideas para la construcción del Pabellón Español en la Exposición Universal de Bruselas de 1958.

Se va a tratar de un concurso de ideas convocado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, cuyo resultado va a poner inocentemente de manifiesto la voluntad de comparecer en una muestra internacional con una propuesta acorde a las tendencias dominantes en el resto del mundo, lejos ya de los pastiches folklóricos presentados por el país en anteriores citas.

Del mismo modo, las condiciones de partida impuestas por las bases del concurso van a resultar bastante estrictas, puesto que, en una parcela que poco va a ayudar -será bastante alargada, con el borde curvo y estará dominada por una colina de unos seis metros de altitud- se va a exigir un edificio desmontable, capaz de respetar la ubicación de la arboleda existente, por lo que el proyecto ganador tendrá que salvar la aleatoria disposición de los árboles existentes en la parcela.

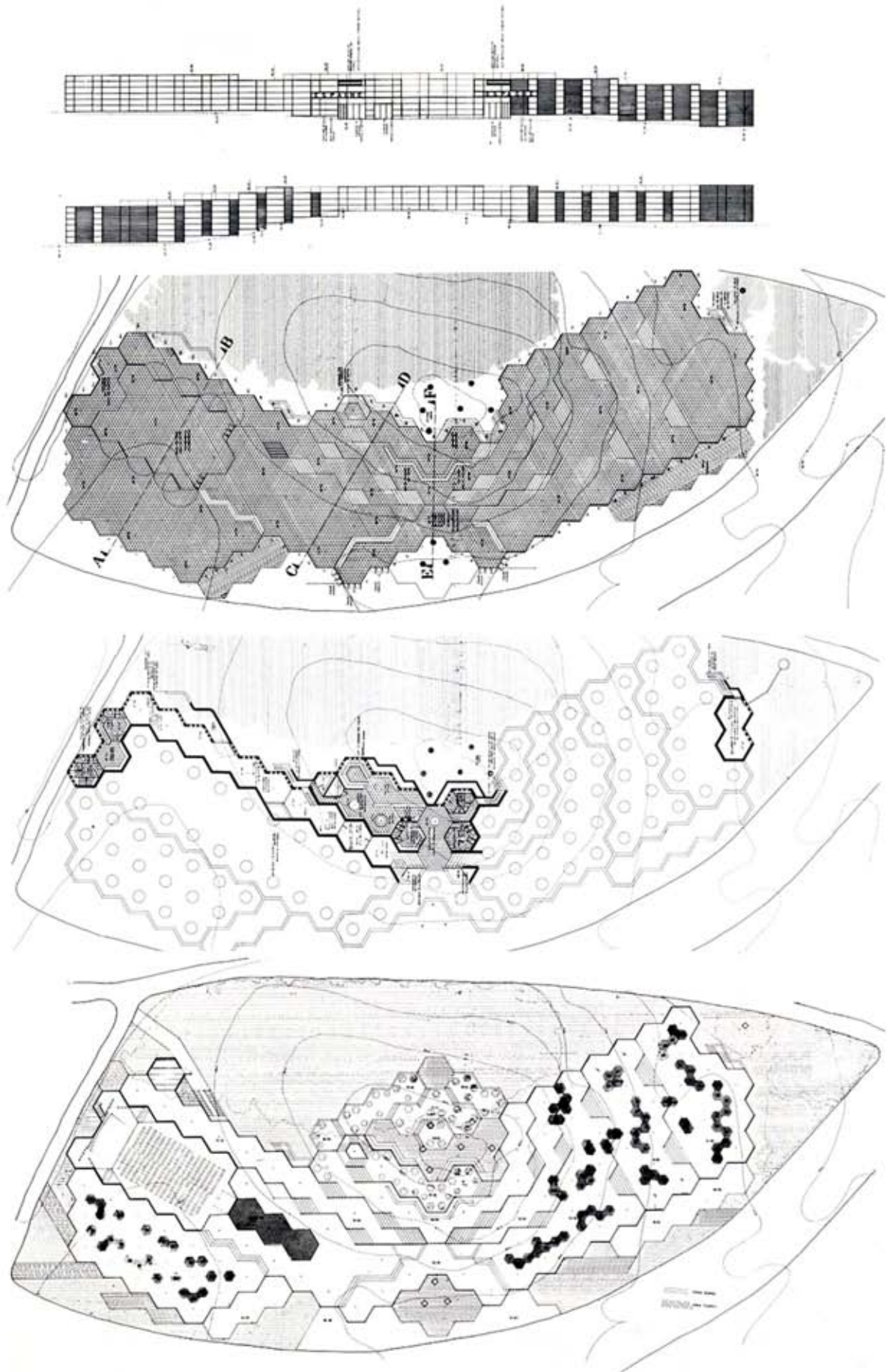
Bajo los anteriores condicionantes, prácticamente la totalidad de los anteproyectos presentados se van a situar en una posición claramente renovadora, de ahí que el concurso sea un hito dentro de la lenta pero constante recuperación arquitectónica nacional, inmersa, a veces sin saberlo, de lleno en la incesante búsqueda de la ansiada modernidad.

01 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. Maqueta del *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas*. 1958

02 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. Planimetría del *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas*. 1958 (Página siguiente)

Este será el caso de la propuestas planteada por el equipo formado por los arquitectos Ruiz Hervás, Íñiguez de Onzoño, Rafael Leoz y Vázquez de Castro, o de las presentadas por arquitectos de la talla de Rafael de Aburto o Carlos de Miguel, las cuales van a coincidir en una adaptación de la moderna caja expositiva de vidrio y acero, adaptadas a las posibilidades tecnológicas y al déficit de materiales propio de un país de posguerra.







Sin embargo, ante una ocasión única, y con un escaparate de enorme resonancia publicitaria, la propuesta presentada por Vázquez Molezún y Corrales va a resultar elegida. Los propios autores van a expresar que la posible solución para el conjunto de condicionantes planteados en el concurso tendrá que ser resuelto mediante el uso de un elemento modular, un elemento de cubierta, prefabricado, ligero, que por repetición, y de forma espontánea, en palabras de los propios arquitectos, "*nos diera la planta*" (revista nacional de arquitectura nº 198. Junio 1958).



Así, la propuesta de Corrales y Molezún va a ser fruto de una disposición caprichosa de la naturaleza que va a facilitar una solución afortunada y sencilla. Se partirá de un elemento modular autónomo, racionalista, formado por un paraguas metálico dotado de una cubierta hexagonal cóncava, formada por seis triángulos de 1,5 metros de lado, y una esbelta columna metálica, fácilmente desmontable, que hará las veces de bajante para el agua de lluvia.



Como se puede apreciar en la planta del pabellón, con un solo módulo de partida, el hexágono, se va a poder llegar a un concepto de perpetua variación, consiguiendo así infinitas posibilidades espaciales. De igual forma, en la sección se va a apreciar que dicho módulo estructural también va a significar la altimetría del propio edificio, el cual se adaptará, según los casos, a la topografía del terreno, generando unas entradas de luz, completamente ocultas en un principio en la propia planta del conjunto.

De esta forma, la planta generada por la yuxtaposición del módulo generado va a ser completamente flexible, adaptándose de forma orgánica a las irregularidades presentadas por el terreno del parque Heysel en Bruselas, obteniendo el máximo aprovechamiento material y espacial, generando un indefinido bosque de columnas.

En cuanto a los alzados, no serán más que el fruto de una consecuencia, el resultado directo de la aplicación de una idea puramente abstracta, alteraciones rítmicas de una serie de texturas de vidrio o de ladrillo. No se compondrán, no se diseñarán, tan solo se van a disponer los elementos en función de una idea más general, en función de un determinado ritmo de texturas y volúmenes.

03|04|05 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. *Imágenes exteriores del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas. 1958*

A2.2 Un edificio expositivo, imagen del primer gran éxito de crítica y público tras la guerra

La sección geométrica del módulo que dará vida al sistema ideado por los arquitectos se resolverá mediante la abstracta apropiación morfológica y semántica de uno de los condicionantes claves en el punto de partida, el árbol, generando un paraguas autónomo respecto a las dos funciones principales que lo ligan al resto y organizando la disposición de estos módulos en un programa en forma de «V» que colonizará toda la colina.

No hay duda de que, a pesar de constituirse como un edificio eminentemente abstracto, el pabellón va a contener una fuerte carga conceptual y semántica, con ecos procedentes de la arquitectura de Frank Lloyd Wright¹ como ya ocurrirá en el museo propuesto por Molezún en 1953 comentado en el apartado anterior.



06 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. *Imagen exterior del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas. 1958*

1 Este hecho va a quedar patente al contemplar los interiores de las oficinas Johnson Wax (1936) concebidos por el arquitecto americano.



De esta forma, el carácter impuesto por los arquitectos a la obra va a perseguir la consecución de un espacio ideado para el visitante, espiritual y fenomenológico, muy lejano respecto al deseo de la comisión española de llenarlo de objetos y reclamos nacionales.

Así, en palabras del propio José Antonio Corrales, la intención de los arquitectos va a ser la de generar un espacio por y para los sentidos, capaz de transportar al visitante a otro mundo, lejano a lo terrenal, por lo que afirmará que, a pesar de la propuesta aceptada por la comisión,

"teníamos ideas más sutiles, dejarlo todo en vacío, música de Falla, versos de Juan Ramón y dibujos de Picasso. El desideratum de la irrealidad, una especie de paraíso".

(AA. VV., 2004:41)

De esta forma se pondrá de manifiesto la voluntad de los arquitectos de generar un espacio expositivo estimulante para los visitantes, donde los elementos expuestos, el propio edificio, va a pasar a un segundo plano. Un espacio donde el mundo de los sentidos, de las sensaciones va a ocupar el lugar dominante, muy al estilo de los museos de la actualidad, en los cuales las sensaciones provocadas, de forma intencionada, en los visitantes y, por lo tanto el estudio y el análisis de las mismas, van a convertirse en una verdadera obsesión para museólogos y arquitectos a partes iguales.

Para un edificio cuyo uno de sus principales retos será el de proyectar una imagen exterior tanto de la arquitectura española como del desarrollo del país entero, la crítica internacional será unánime. Además de conseguir el primer premio en el concurso de ideas celebrado en España en 1956, el pabellón recibirá la Medalla de Oro del Círculo de Estudios de Arquitectura de París (1958) y los arquitectos fueron nombrados caballeros de la Orden del Rey Leopoldo (1958).

En 1959, ya finalizada la Exposición, el pabellón va a ser desmontado y trasladado a España. Se reconstruirá, con una forma completamente nueva y bajo la dirección de los arquitectos en la Casa de Campo de Madrid, demostrando que la versatilidad del edificio prometida en el concurso de ideas va a ser toda una realidad.

07|08|09 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. *Imágenes interiores del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas. 1958*

José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún proyectaron un edificio magnífico, que supondrá para un país necesitado de reconocimiento exterior un rotundo éxito de público y crítica. La Arquitectura española volverá a situarse en el circuito internacional veinte años después de la guerra civil, significando prácticamente el pistoletazo de salida para una generación de jóvenes arquitectos dispuestos a recuperar la modernidad perdida.

En cuanto a los edificios expositivos, tras la propuesta no construida presentada por el propio Vázquez Molezún para el museo en la Castellana, y las ideas planteadas por José Luís Fernández del Amo un par de años atrás para el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, España va a materializar un edificio atractivo, seductor, diferente, donde, podríamos afirmar que, por primera vez, se va a presentar un edificio expositivo creado por y para los sentidos, donde la percepción sensorial del visitante se va a situar en el centro del discurso expositivo, pasando los objetos a exponer a un segundo plano, con lo que este cambio conceptual va a suponer.

Lamentablemente, tras la producción museística española, tanto materializada o no, tan valientemente brillante como lamentablemente escasa, de los años 50, la política cultural del país va a dar un cambio de rumbo. Se imposibilitará así la continuidad de un periodo tan excitante y atrevido, quedando la generación de nuevos espacios expositivos de calidad de las décadas venideras en manos de pequeños organismos autónomos, como analizaremos en el apartado siguiente.

10 Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. *Imagen interior del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas. 1958*











3.1 INTRODUCCIÓN.

3.1.1 Cambio de rumbo y años perdidos

El desarrollo del museo en España conoció una década de los años cincuenta que, a pesar de la cercanía aún de la guerra, de la dura posguerra y del recelo hacia todo *lo nuevo* que ello va conllevar, se presentó cargada de voluntad, de nuevas ideas, y, sobretodo, de una efervescencia aparente en lo relativo a los museos.

Como hemos comentado en el apartado anterior, al inicio de los años cincuenta, el sistema de museos español¹ va a estar claramente anticuado, muy lejano a las directrices que los nuevos criterios museológicos modernos van a ir imponiendo en los centros de arte de nueva aparición en la práctica totalidad del mundo occidental. La llegada en 1951 al gobierno del ministro democristiano Joaquín Ruiz-Giménez y su equipo, va a posibilitar el desarrollo de un periodo corto -el ministro va a ser relegado de su cargo en 1956, tan solo cinco años después de su nombramiento- pero muy intenso en lo que a una verdadera política cultural en general, y de museos en particular, se refiere.

Sin embargo, tras este periodo ilusionante, experimental y lamentablemente breve, promovido por los estamentos oficiales y debido, seguramente, al cambio de rumbo en el ámbito cultural impuesto por el régimen en los años sesenta y al efecto retardado de la anestesia oficial a la que se va a ver sometido el país, la actividad museística del estado va a verse reducida prácticamente a cero, donde la rutina y el paso de los años va a ralentizar cualquier iniciativa hasta llevarla prácticamente al fracaso. La crisis vivida en el mundo universitario de la capital en 1956 va a poner fin a lo que, años después, se va a poder calificar como la única genuina esperanza de apertura brindada por el sistema, poniendo en evidencia una fuerte contradicción interna dentro del régimen, hecho que va a desembocar en la necesidad de una nueva opción radical, alejada de los paradigmas impuestos por los democristianos.

El fracaso de esa especie de tentativa liberal, va a marcar definitivamente el rumbo de la política cultural del régimen en las dos décadas siguientes, aun a costa de perder una parte muy importante de sus apoyos sociales.

¹ Si es que se pudiera definir como sistema (Gaya Nuño, 1955; Bolaños, 1997)

En lo museístico, la situación va a ser completamente análoga. Tras los seis años de mandato de Ruiz-Giménez y su equipo, comandados por el Director General de Bellas Artes Antonio Gallego Burín, donde (de la mano de Fernández del Amo) se va a plantear un modelo de museo paradigmático y completamente adelantado para su época, la situación va a sufrir de nuevo una parálisis total. Con la destitución de Fernández del Amo en 1958, se va a poner fin de forma drástica al único halo de luz capaz de filtrarse entre todo el entresijo ideológico del régimen en lo que a museos se refiere, perdiendo así una oportunidad única de recuperación real de la cultura española, y de la asimilación por parte de ésta de las nuevas corrientes internacionales.

Con el inicio de los años sesenta, el Museo en España va a entrar en un estado de rutina, donde el régimen franquista va a llevar a cabo una serie de operaciones de mantenimiento, inauguración y re-inauguración de museos ya existentes, con el fin de proporcionar una propaganda beneficiosa. Se va a tratar de una década donde la obsesión del estamento oficial radicará en la necesidad de transmisión, tanto al interior del país, como al exterior, de una sensación de normalidad, de estabilidad oficial en lo relativo a la cultura, por lo que no va a ser compatible con el emprendimiento de grandes acciones ni con la puesta en marcha de perfiles avanzados y transgresores en torno a la creación museística.

De hecho, a finales de la década, en 1968 -prácticamente quince años después de la creación del Museo Nacional de Arte Contemporáneo como ente independiente-, con la llegada de un nuevo gabinete al Ministerio y la reunificación de las colecciones del Museo Nacional de Arte del Siglo XIX y del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el Museo Español de Arte Contemporáneo, se va a poner en marcha el diseño y la construcción de la anhelada sede para el citado museo como edificio *ex novo*, presentándose la ocasión como una verdadera oportunidad para introducir al país en las nuevas corrientes museográficas y arquitectónicas latentes en la principales capitales del mundo desarrollado.

Lamentablemente, y como analizaremos en el siguiente apartado, el nuevo buque insignia de la museología del régimen no va a estar a la altura de las circunstancias, por lo que el desarrollo de los grandes museos estatales quedará emplazado hasta la década de los años ochenta.

3.2 UN MUSEO ESTATAL A DESTIEMPO

Con el nombramiento en 1958 del arquitecto Fernando Chueca Goitia como nuevo director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, se dará comienzo a un periodo de diez años donde, con una política mucho menos agresiva que la puesta en marcha por José Luís Fernández del Amo, se perseguirá tanto la consolidación real del centro, como el afianzamiento del prestigio del Museo como organismo oficial presente en el panorama artístico español, en contacto con el panorama internacional.

De esta forma, y gracias a una década marcada por una dirección de perfil más bajo¹ que la desarrollada por el primer director, se logrará el afianzamiento institucional del Museo Nacional de Arte Contemporáneo gracias a la consecución de una serie de hitos, entre los que van a destacar la inauguración oficial del centro en 1959, la exposición de obra gráfica de Pablo Picasso en 1961, y el definitivo ingreso en la colección permanente del museo de tres obras de la serie «*el pintor y la modelo*», de dicho autor, en 1966.

Será en noviembre de 1968 cuando se cierre esta segunda y última etapa de la vida del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, puesto que, con la publicación del Decreto de 21 de noviembre de dicho año, se va a crear el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), fruto de la unión de nuevo de los dos museos nacionales surgidos en 1951 –de Arte Contemporáneo y de Arte del siglo XIX- volviendo de esta forma a contar la institución en sus fondos con aquellos que, pertenecientes al siglo anterior, fueron escindidos para lograr una colección más adecuada a su cometido teórico en servicio del arte contemporáneo.

3.2.1 Génesis y emplazamiento del MEAC

Como ya hemos apuntado, el nacimiento del MEAC se va a producir mediante la publicación de un decreto a finales de 1968 firmado por Villar Palasí, donde, tras realizarse una dura crítica al anterior museo, culpable a todos los efectos del fracaso de la anterior política cultural, se va a establecer y a organizar la nueva institución, definiendo las obras que constituirán los fondos del nuevo museo, así como la organización interna del mismo, cuya dirección va a recaer en la figura de Luís González Robles.

¹ Chueca Goitia va a desarrollar una labor quizás menos ambiciosa, pero más práctica que la llevada a cabo por Fernández del Amo (Jiménez-Blanco, 1989:131).

Desde un primer momento, el nuevo Patronato del museo, presidido por Florentino Pérez Embid, Director General de Bellas Artes, va a plantear como problema fundamental y previo a otras necesidades, el asunto de la nueva sede del museo (Pérez Embid, 1969, en Jiménez-Blanco, 1989:290), cuestión puesta de manifiesto desde la publicación del Decreto de fundación de la nueva institución, y que al final va a resultar decisiva en el escaso éxito con el que va a contar el nuevo museo, a lo largo de su corta andadura.

De esta forma, en la Sesión celebrada por el Patronato del Museo Español de Arte Contemporáneo el 19 de febrero de 1969 y recogida como anexo en el valioso libro publicado por la historiadora y crítica de arte María Dolores Jiménez-Blanco en 1989 bajo el título «*Arte y Estado en la España del siglo XX*», se va a tratar como primer punto dentro del orden del día la cuestión de las "*posibilidades de la construcción de un nuevo edificio*", planteándose así una oportunidad única en cuanto a la materialización de un sueño colectivo, anhelado durante muchos años por todo el sustrato cultural español. En dicha reunión del Patronato, su presidente, Pérez Embid, va a señalar la necesidad imperiosa de edificar un nuevo museo en Madrid, añadiendo que, sobre el posible emplazamiento del mismo, habrá recibido cinco sugerencias sobre posibles ubicaciones, indicadas a continuación:

- Ampliación del Pabellón Velazquez del Retiro
- Reforma de la Casa de la Moneda
- Adaptación del Cuartel del Conde Duque
- Aprovechamiento del solar previsto para el Teatro de la Opera
- Construcción de un Museo de nueva planta en la Ciudad Universitaria

Como podemos ver en las actas de la citada reunión, las tres primeras opciones van a estar basadas en la reutilización de espacios ya existentes, de alto valor patrimonial, que no habrán sido concebidos en su origen para fines expositivos.

A su vez, en la cuarta opción se propondrá la ocupación de una parcela destinada a la construcción del futuro Teatro de la Ópera, mientras que en la última posibilidad reseñada por Pérez Embid, se planteará la construcción

de un museo de nueva planta en una parcela ubicada en la ciudad universitaria propiedad del Ministerio de Educación y Ciencia.

Tras cuestionar a las cuatro primeras propuestas y poner de manifiesto "*las serias dificultades*" que va a entrañar la consecución de las mismas, el presidente del Patronato va a señalar como opción idónea a la idea de ubicar al futuro museo en la parcela de la Ciudad Universitaria, a pesar de estar destinada a albergar al Museo de la Ciencia y de la Técnica.

Sobre este tema, el presidente del Patronato va a exponer la posibilidad, tanto de modificar la ubicación de dicho museo como de posponer la realización del mismo, alegando que la parcela de Ciudad Universitaria, situada entre la Escuela Superior de Arquitectura y la Casa de Velazquez, y anexa a la Escuela de Aparejadores, al Museo de Reproducciones Artísticas, al Instituto de Restauración de Obras de Arte y a la Facultad de Bellas Artes, formará parte en un futuro de un "*núcleo artístico docente*", finalizando su alegato, a modo de resumen, con que:

"la solución más conveniente [...] es el emplazamiento del Museo en la Ciudad Universitaria, ya que presenta las siguientes ventajas:

Primero.- Completar con la mayor dignidad un grupo de edificaciones destinadas a actividades artísticas

Segundo.- Resaltar, por su marco, la brillantez de la construcción.

Tercero.- Contaría con fáciles aparcamientos.

Cuarto.- Ser un solar destinado por el Ministerio para la edificación de un Museo, el de la Ciencia y de la Técnica, cuya construcción es necesaria, pero no urgente".

(Pérez Embid, 1969, en Jiménez-Blanco, 1989:292)

Una vez conocida la firmeza con la que Pérez Embid va a defender su propuesta de museo en la Ciudad Universitaria, serán varios miembros del Patronato los que pondrán en duda la idoneidad de la ubicación señalada por el director.

Se llegará a plantear otras ubicaciones alternativas, como la retomada por el crítico de arte Antonio Manuel Campoy, de utilizar el solar ubicado en la entonces conocida como Avenida del Generalísimo, en el cual se proyectará la construcción del Teatro de la Ópera, o las planteadas por Diego Angulo Iñiguez, entonces director del Museo del Prado, y por el pintor Juan José Tharrats, las cuales van a defender la rehabilitación del Palacio de Villahermosa, y la ubicación del museo en su emplazamiento actual, respectivamente.

Del mismo modo, será el coleccionista de arte Miguel García de Sáez quien se va a mostrar más crítico con la propuesta del Director, exponiendo ante el Patronato que:

"los museos americanos, que hace algún tiempo intentaron construirse fuera de la ciudad, han vuelto al recinto urbano, pues se tiene hoy el convencimiento de que estos centros son visitados más por contingentes ciudadanos y turísticos que por estudiantes."

(García Saez, 1969, en Jiménez-Blanco, 1989:292)

De esta forma, la ubicación, principal carencia, entre otras, de la que va a adolecer el MEAC va a ser puesta de manifiesto de forma muy temprana, prácticamente en la reunión de su constitución.

Así, los problemas que va a entrañar una sede ubicada lejos del ciudadano, de su consumidor principal, serán expuestos, como hemos comprobado, por los propios miembros del patronato antes incluso del comienzo de la construcción del museo.

No obstante, el Patronato dará el voto de confianza necesario a su presidente con el fin de realizar las gestiones pertinentes para la consecución de la construcción del nuevo museo en la parcela ubicada en la Ciudad Universitaria. De este modo, el Patronato se va a decantar por una propuesta polémica y desafortunada desde sus orígenes, desoyendo, entre otros, a lo ya reseñado en el presente capítulo y expuesto por un joven Vázquez Molezún en el año 1953, donde va a anticipar la idoneidad de conformar un cluster de museos en torno a la vía más transitada y con más futuro de la ciudad, la Castellana, ubicación idónea para el Museo de Arte Contemporáneo según el arquitecto gallego.

3.2.2 Inauguración y final de un edificio que nacerá viejo

Rodeado de todas las circunstancias expuestas anteriormente, en 1975 nacerá oficialmente un edificio ubicado a las afueras de la ciudad, hermético, aséptico, cuyo único guiño hacia el visitante radicará en la enorme escalinata de acceso al mismo y en los jardines interiores que la rodearán, elementos que a la postre, van a ser humanizados por el gentío, llegándose a celebrar en dicho espacio eventos de todo tipo, como exposiciones al aire libre o incluso desfiles de moda, bastante polémicos en su tiempo.

Quedará muy lejos la solución final² y definitiva del MEAC, diseñada por los arquitectos Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez, de la propuesta presentada por Vázquez Molezún veintidós años atrás. En ambas se observarán edificaciones abstractas, diáfanos, pero con claros matices diferenciadores.

En las dos se entregará al visitante un espacio isótropo y libre, pero, mientras en la propuesta de López de Asiaín y Díaz Domínguez, la libertad resultará incontrolada e incontrolable, la propuesta de Vázquez Molezún va a tener un plan, una intención en cuanto a la relación usuario-museo bien definida y estudiada, ya que va a contar con la experiencia del visitante como elemento diferenciador dentro del proceso de concepción del proyecto, por lo que se tratará de una libertad de movimientos relativa, dirigida y direccionada.

Fruto de todo lo anterior, la andadura, tanto del MEAC como de su recién estrenada sede de Ciudad Universitaria va a ser mucho más corta de lo esperado, puesto que, en 1987, el Museo Español de Arte Contemporáneo va a quedar encuadrado dentro de la colección del flamante Centro de Arte Reina Sofía.

El edificio va a ver acelerado su propio final, dado su prematuro deterioro, con la aparición de una cierta "vejez precoz". Y es que la solución planteada en el MEAC va a gravitar en torno al propio edificio y a su talante tecnológico y vanguardista -la sede se va a inaugurar como "*alarde de la técnica*", según la prensa del movimiento-, demostrando un ejercicio de ensimismamiento tal, que gran parte del presupuesto destinado al Museo Nacional de Arte Contemporáneo va

² El estudio del proyecto para la sede del MEAC ha sido desarrollado en el apartado «A3 El Museo Español de Arte Contemporáneo 1969-1975», incluido en el *Bloque 02. 1959-1975*, de la presente tesis.

a ser utilizado en la reparación y el mantenimiento de las "modernas" instalaciones -climatización, iluminación, riego automático, etc.- con las que va a estar equipada la misma.

Esta situación se traducirá en una distribución del gasto desigualmente repartida entre mantenimiento del edificio, y la organización de actividades o la realización de nuevas adquisiciones, hecho que, junto a los prematuros desperfectos aparecidos en el cerramiento de aluminio de la fachada va a propiciar la aparición de un debate³ en torno a la idoneidad de la nueva sede.

Tras un intento desesperado a través de un proyecto de reforma y ampliación del museo presentado por los arquitectos Antonio Fernández Alba y Jaime Gil Zuricalday, presentado en 1981, llevado a cabo en 1982 tras varias modificaciones, y con la inauguración en mayo de 1986 de la primera fase del Centro de Arte Reina Sofía, se pondrá fin definitivo al MEAC.

El anuncio al Patronato del MEAC del Director General de Bellas Artes, Miguel Satrústegui, en diciembre de 1986, de la supremacía del Reina Sofía sobre el malogrado MEAC, no hará sino confirmar la desaparición de la institución al año siguiente, en 1987, tan solo doce años después de la inauguración de la flamante sede de la Ciudad Universitaria.

He aquí la corta vida de un edificio anhelado por tantos durante tanto tiempo, cuyo nacimiento, generación y posterior materialización no va a estar a la altura de las circunstancias ni de las expectativas creadas. Un museo cuyo funcionamiento teórico va a plantearse obsoleto y mal dirigido, con el paso cambiado. Se tratará de un gran centro tecnológico, sí, de estudio y enfocado a la investigación, pero completamente lejano al usuario, a la masa, verdadera protagonista en el museo del presente, y, sobre todo, del futuro.

En definitiva, el estado va a acometer un proyecto con veinte años de retraso, planteando un museo basado en preceptos antiguos, por lo que, en lo que podremos calificar como una enorme ocasión perdida, va a estar condenado al fracaso desde el día mismo de su inauguración.

3 El periodista y escritor Santiago Amón y los arquitectos autores del proyecto del museo van a escenificar un cruce de cartas bastante acalorado, en el diario ABC en el año 1981.

3.3 EPISODIOS ESPONTÁNEOS

3.3.1 La iniciativa privada, aparición y madurez de los organismos autónomos y el valor del patrimonio

A pesar del inmovilismo del régimen durante estas dos décadas, y quizás debido, en parte, a éste, la actividad cultural y museística en España va a gravitar, desde el ente público -muy poderoso, pero con un tamaño tal que le va a dificultar la práctica totalidad de movimientos-, hasta los pequeños organismos independientes, prácticamente autónomos, muy cercanos a la élite cultural y alojados normalmente en las ciudades periféricas.

La historiadora y actual directora del Museo Nacional de Escultura, María Bolaños, va a sintetizar con gran acierto el perfil característico que va a definir la política cultural del régimen franquista en la década de los sesenta, destacando:

"[...] el uso de los museos y los monumentos como una coartada cultural de evasión y no de encuentro de la identidad; el gusto por un encuadramiento de los valores; la idealización estética de lo rural; la postulación del arte sacro como expresión suprema de la cultura; la consideración de sus riquezas artísticas como un almacenamiento reconfortante de mercancías, que justifica la abundancia de museos -tantos son los tesoros que el genio nacional ha producido!- en un sistema estadístico, numerable y apropiativo, que redundaba en otro de los mitos de la época, el de «prosperidad» del país, una prosperidad que, como la enumeración de sus museos, tiene un carácter de globalidad abstracta, también estadística, casi comercial y naturalmente discriminativa."

(Bolaños, 2008:415-416)

Así, y a pesar de la actitud del régimen, la actividad artística en un territorio cada vez más conectado con las tendencias procedentes del exterior va a ir en aumento. De esta forma, ante un régimen monolítico, sin intención de experimentar nuevas fórmulas ni de promover nuevas actuaciones de renombre¹, la iniciativa privada va a recoger el relevo, manteniendo viva la llama del nuevo museo en nuestro país, y sosteniendo en muchos casos prácticamente la totalidad de la innovación museística y de la difusión cultural durante más de veinte años.

¹ Salvo la excepción del MEAC, analizada a lo largo del presente capítulo.

El gran relato museístico va a cambiar de escala, al pasar drásticamente de la novela estatal a los micro-relatos autónomos, de la historia planificada a los episodios espontáneos. Del museo de estado, a las fundaciones e iniciativas privadas de pequeña escala.

Este cambio de tendencia va a evidenciarse en mayor medida en las zonas periféricas del país, en *las provincias*, debido quizás a una moderación de la vigilancia por parte del lejano epicentro franquista, y las cercanas corrientes artísticas e ideológicas imperantes en Estados Unidos, Inglaterra o Francia, hechos que van a posibilitar la gestación de organismos autónomos con identidad propia.

La anestesia aplicada por el régimen al sustrato cultural se va a reducir a medida que nos vamos alejando de la capital del país, hecho que va a propiciar que en regiones con un gran arraigo cultural y una identidad muy marcada se desarrollen fenómenos al margen, y en ocasiones en contra, de lo establecido desde Madrid.

Esta atomización de la producción cultural en España va a coincidir con la germinación en toda Europa de un fenómeno que va a estar relacionado con la reutilización de edificios históricos como sedes de nuevos museos.

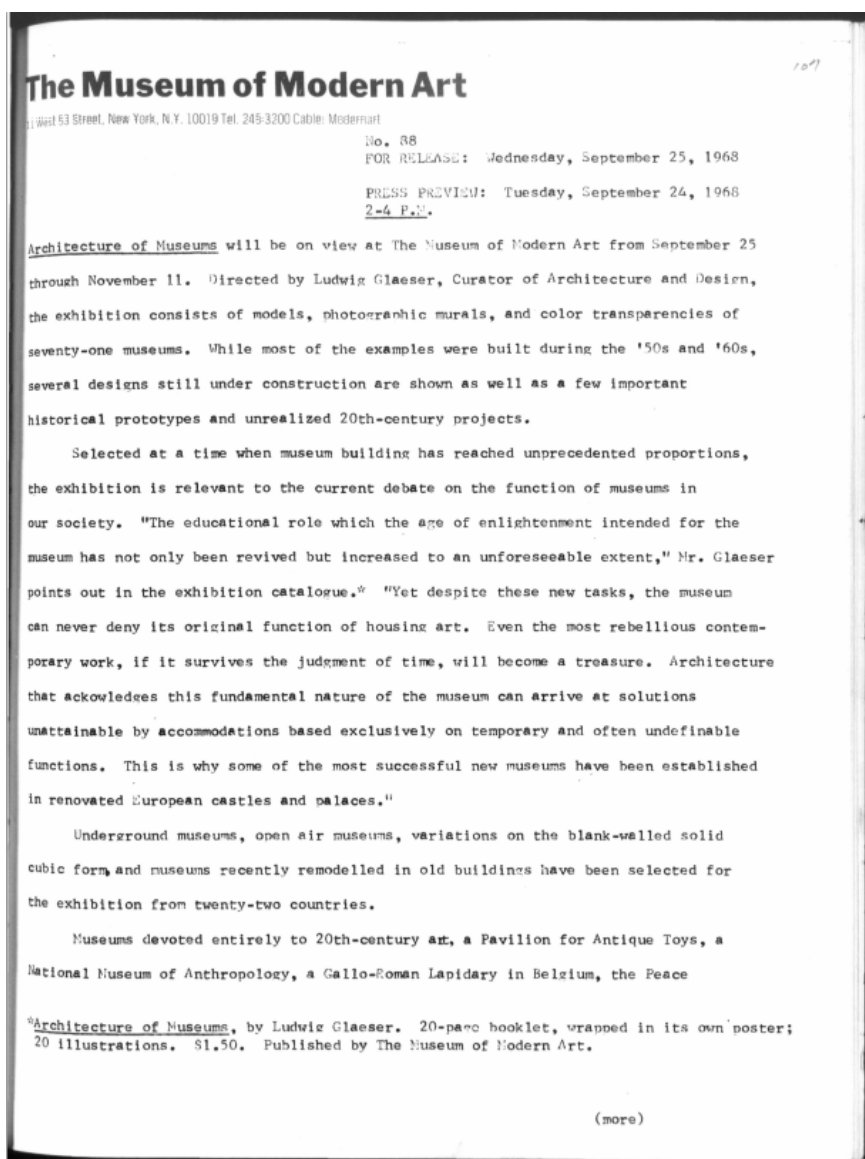
De esta forma, una vez finalizada la segunda Guerra Mundial, van a aparecer sectores enmarcados en los sustratos culturales de todo el continente que van a poner en duda cada vez más la ortodoxia del racionalismo funcionalista, dando paso a unas corrientes donde la sensibilidad y el entendimiento hacia el contexto urbano y paisajístico, van a encontrar un buen terreno de cultivo. De esta forma, se van a desarrollar políticas de recuperación del patrimonio arquitectónico y su rehabilitación para fines culturales y museísticos.

En Italia, va a desarrollarse un caso singular en cuanto a la forma de entender tanto la rehabilitación como la generación de nuevos museos tras la Gran Guerra.

Unido a un trato exquisito hacia el patrimonio, numerosos arquitectos italianos van a poner de manifiesto una especial delicadeza a la hora de interpretar la relación existente entre continente y contenido, esto es, entre objeto expuesto y el propio museo contenedor, marcando un

claro hito en la museología moderna, como estudiaremos en profundidad a lo largo de los apartados posteriores.

Esta tendencia va a gozar rápidamente de una enorme difusión internacional, como pondrá de manifiesto la exposición sobre arquitectura de museos que celebrará el MOMA en 1968, bajo el título «*Architecture of Museums*», donde se hablará de la flexibilidad de la nueva arquitectura de museos, así como de la revolución del diseño museográfico experimentada por nuevos arquitectos italianos, de los que el comisario de la exposición, Ludwig Glaeser (1968:4), va a destacar la capacidad de renovación de edificios y de reorganizar las colecciones en los mismos.



01 Extracto de la publicación «*Architecture of Museums*», publicada por el MOMA en 1968.

De esta forma, la nueva casuística italiana va a marcar las pautas a posteriores museos europeos, generando un modo de actuar que va a estar presente en la arquitectura de museos hasta nuestros días.

En España, y a pesar del inmovilismo por parte del estado durante los años sesenta y setenta, serán numerosos los casos de museos y espacios destinados al arte que se van a alojar en edificaciones históricas, relacionadas directamente con el patrimonio histórico.

Así, ejemplos como el museo de Elche, de 1969; el museo de Villafamés, en Castellón, inaugurado en 1972; o, sobre todo, el exitoso Museo Picasso de la Calle Montcada en Barcelona, estudiado en el siguiente apartado, van a poner de manifiesto la aparición de una nueva forma de diálogo entre el espacio histórico y la obra expuesta.

Esta aproximación de los artistas y críticos de arte a los espacios históricos va a marcar sin duda una tendencia a partir del nacimiento del paradigmático Museo de Arte Abstracto español de Cuenca, inaugurado en 1966, ejercicio cuyas implicaciones históricas van a superar el mero gesto, gracias al empeño de una iniciativa privada muy preparada, y a un plan perfectamente diseñado, donde el particular diálogo entre contenedor y contenido va a ser clave del éxito del museo.



02 Fachada del Museo de Villafamés, tras su inauguración en 1972.





A.3 MUSEO ESPAÑOL DE ARTE CONTEMPORÁNEO (1969-1975)

A3.1 El MEAC de Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez

Una vez elegida la ubicación para la nueva sede del museo, Pérez Embid va a encargar, sin previa consulta al Patronato, la redacción del proyecto al arquitecto sevillano Jaime López de Asiaín, hecho que va a provocar una gran controversia dentro de los miembros del Patronato, provocando la dimisión del escultor José Luís Sánchez y del pintor Manuel Hernandez Mompó.

En junio de 1969, el proyecto presentado por Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez va a ser galardonado con el Premio Nacional de Arquitectura de ese mismo año.

Los arquitectos van a plantear una máquina didáctica, un artefacto con un programa basado en el modelo de museo planteado por el subdirector y conservador del museo Joaquín de la Puente, miembro del Cuerpo de Conservadores de Museos, el cual va a exponer que:

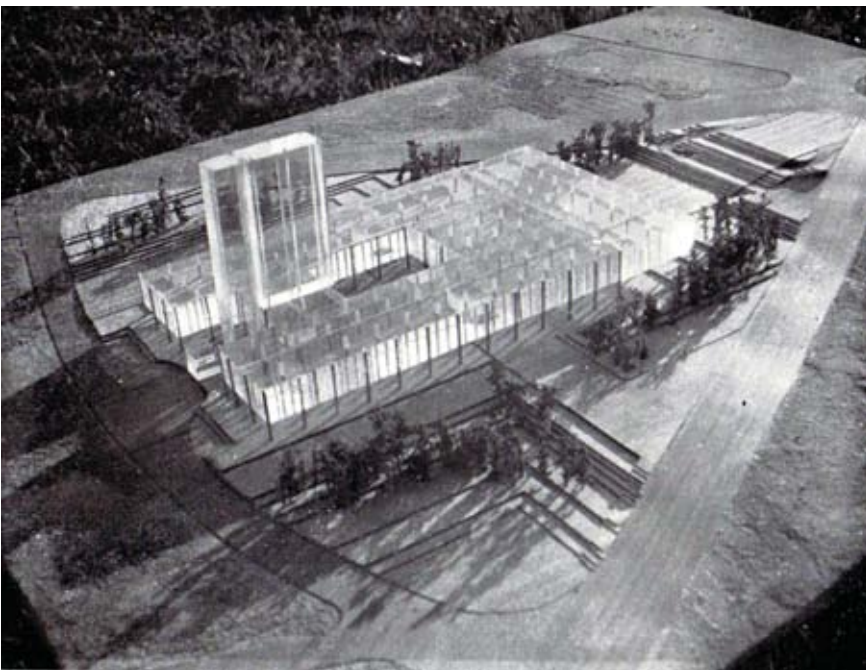
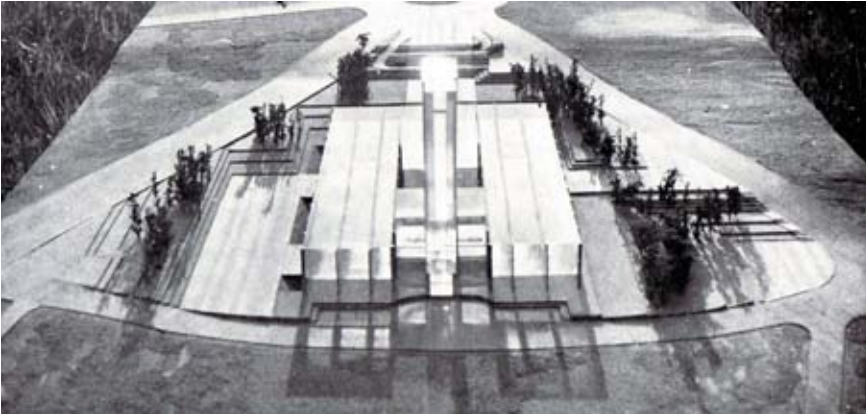
"el museo se concibe como un servicio multiforme que, desde el punto de la actividad docente irradie a todos los estratos culturales y sociales de manera científica, didáctica, y también lúdicamente".

(De la Puente, 1969, en Jiménez-Blanco, 1989:296)

De la Puente va a defender un modelo de museo planificado desde dos vertientes claras. Por un lado, destacará el carácter científico e investigador, mientras que por otro lado va a hacer especial hincapié en la faceta educadora del mismo. Será este punto de vista oficialista, académico y funcional¹, el que propicie la concepción de un museo basado en un programa anquilosado y anticuado, poco acorde con las nuevas realidades que se estarán experimentando, tanto en el resto del continente europeo, como, sobre todo, en América.

De esta forma, se va a generar un programa donde las zonas destinadas a la conservación, a los servicios especializados en la restauración de las obras y al almacenaje de las mismas van a gozar de un papel destacado dentro de la distribución de todo el conjunto.

¹ Muy alejados de lo planteado por José Luís Fernández del Amo en 1955 en su memoria para la Instauración del Museo de Arte Moderno, ya comentado en el presente capítulo.

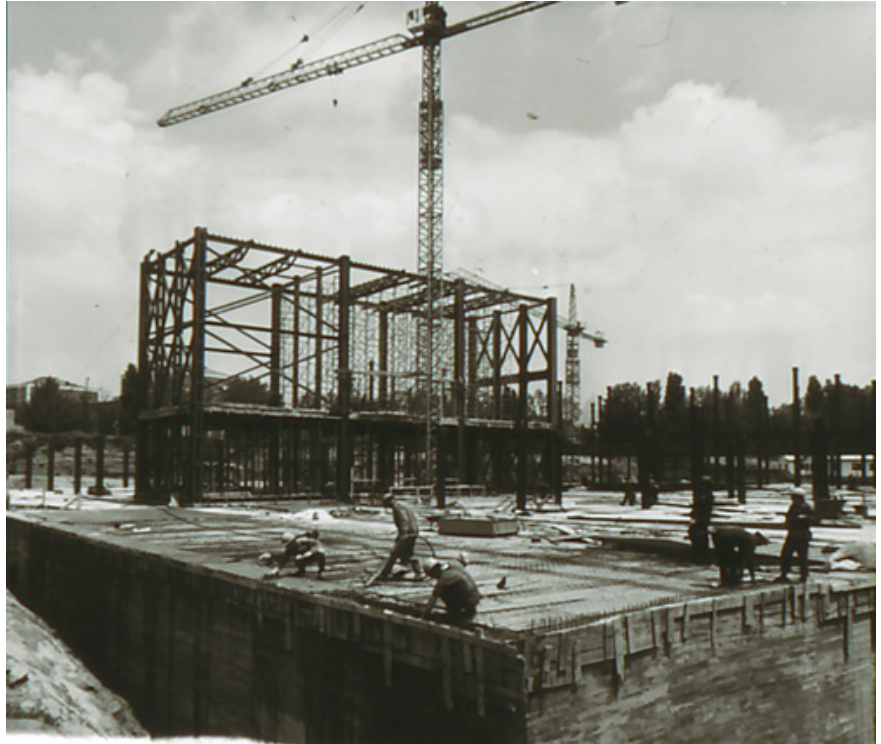


En definitiva, el MEAC va a entenderse desde su planteamiento teórico como un laboratorio de la cultura. Un museo demasiado teórico, poco fenomenológico y humano, que, por lo tanto, va a estar alejado conceptualmente del usuario final y que, como edificio abstracto respecto a su entorno,

"iconográficamente silencia cualquier referencia a su contenido artístico-cultural, mimetizándose con otras tipologías"

(Layuno, 2003:138)

01 | 02 Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez Imágenes de la maqueta del MEAC. 1969



Bajo las anteriores premisas, los arquitectos López de Asiaín y Díaz Domínguez van a diseñar un prototipo inspirado en el modelo de museo ilimitado planteado por Le Corbusier en 1939, organizado según un sistema estructural modular.

A pesar del desarrollo internacional, de tendencias cada vez más alejadas de los postulados más puristas del Movimiento Moderno, los arquitectos van a proponer un edificio completamente continuista con los ideales racionalistas del Estilo Internacional.

De esta forma, van a ser fieles a las ideas de un racionalismo ortodoxo y académico, cercano, como hemos comentado, a la vertiente fundacional del Estilo Internacional, que se va a traducir en una *“institucionalización de la tecnología como lenguaje”* (Layuno, 2003:139), patente en la construcción de grandes edificios públicos, que van a erigirse en símbolos representativos del poder económico y político, imagen semántica del desarrollismo y la industrialización del país hacia el exterior (Capitel, 1986:32-37).

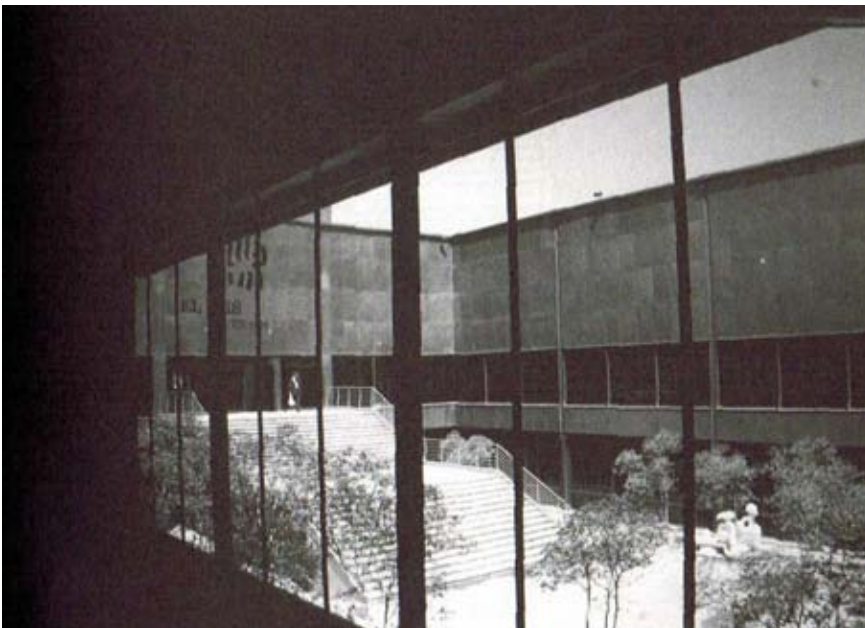
03 Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez. Fotografía de la construcción del MEAC. 1969-75

Se planteará un edificio abstracto, carente de lenguaje museístico alguno, que desde su concepción va a convivir ensimismado respecto a su entorno, y que, basándose en los trabajos de Le Corbusier y, sobre todo, de Mies van der Rohe, va a plantear una síntesis tipológica fruto de la mezcla del pabellón expositivo acristalado del arquitecto alemán y de los rascacielos americanos, quedando muy marcada la componente tecnológica del edificio.

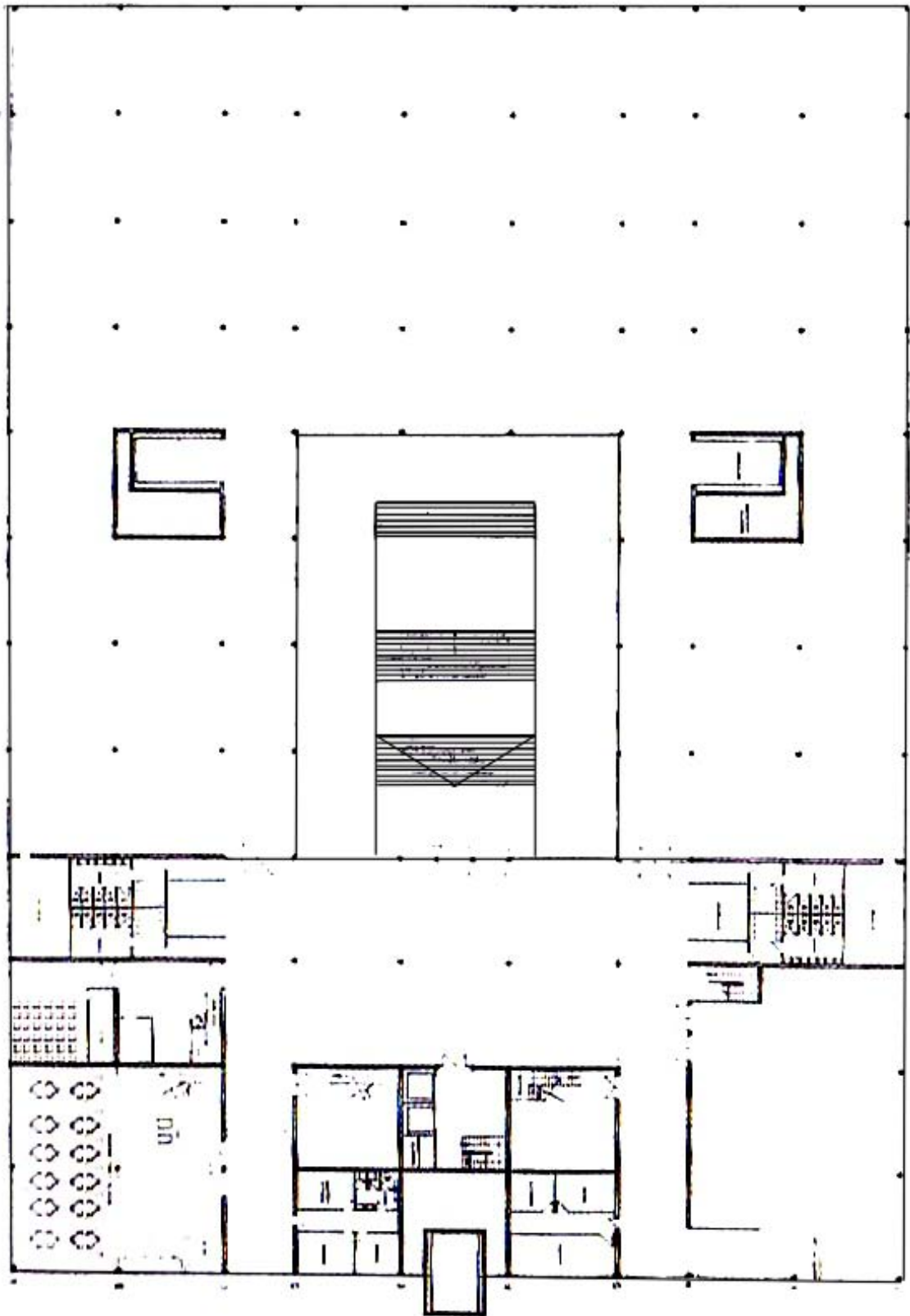
Tomando como referencia los principios higienistas promulgados por la museología moderna, el edificio se encontrará rodeado por un amplio jardín, el cual se va a apropiarse de la planta baja, puesto que la edificación se va a articular en tres niveles, el sótano, la planta primera, de volumen horizontal elevado sobre pilotis, y la torre.

La zona expositiva va a responder a la perfección a los modelos planteados por Mies, basándose ésta en la propuesta de un espacio isótropo y diáfano, fruto de la ya cuidada modulación estructural.

Y es que el museo diseñado por López de Asiaín y Díaz Domínguez va a constituir un proyecto surgido desde el estudio minucioso de la función y de la técnica, del entendimiento del museo como laboratorio y centro de investigación, como consecuencia del desarrollo un sistema constructivo muy estudiado, y no desde la comprensión de las necesidades del verdadero protagonista de los nuevos museos, el visitante.



04 Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez. Fotografía desde el interior del patio central y de la escalera de acceso del MEAC. 1969-75





Si el museo decimonónico va a girar en torno a la obra de arte, como templo expositivo dedicado a la contemplación y al deleite de la misma, el museo moderno va a girar en torno a sí mismo.

De esta forma, temas como la construcción del edificio, la distribución y estudio de sus espacios, el acondicionamiento técnico del mismo, o la posibilidad de crecimiento de la edificación, van a marcar las pautas a la hora de confeccionarlo.

El MEAC propuesto por López de Asiaín y Díaz Domínguez va a funcionar como una máquina diseñada al milímetro, muy conceptual y programática, dotada con todos los avances técnicos de la época, donde todo se trata de predecir y anticipar desde su potencialidad didáctica y científica, incluida la ubicación del centro de gravedad del desarrollo urbanístico de la ciudad, de modo que el edificio permanezca bien situado en un futuro, pero donde el único factor impredecible, el visitante, parece no estar cómodo, no terminar de ubicarse.

05 Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez. Planta de exposiciones del MEAC. 1969-75 (Página anterior)

06 Jaime López de Asiaín y Ángel Díaz Domínguez. Fotografía exterior del MEAC. 1969-75

Poco antes de la finalización de las obras, en 1974, el ya mencionado historiador, Juan Antonio Gaya Nuño, encargado, como hemos estudiado, de analizar el estado de la totalidad de los museos existentes en España a mediados de la década de los cincuenta, va a poner de manifiesto con dureza y cierta ironía parte de los problemas y carencias de la nueva sede del MEAC citados en los párrafos anteriores, comentando, acerca de la ubicación del nuevo museo que:

"Se encargó a los arquitectos López de Asiáin y Díaz Domínguez la construcción de una tremenda mole vertical en un lugar de Madrid inconcebible como sede de museo alguno: en la Ciudad Universitaria, esto es, no saliendo al paso de ningún posible visitante, sino obligándole a realizar toda una excursión (¿No escarmentamos en cabeza ajena? ¡No es la distancia del Museo de Montjuich a la Plaza de Cataluña lo que le disminuye en grave proporción la afluencia de público!) Pero la improvisación no reconocía límites, como tampoco la falta de previsión y de lógica."

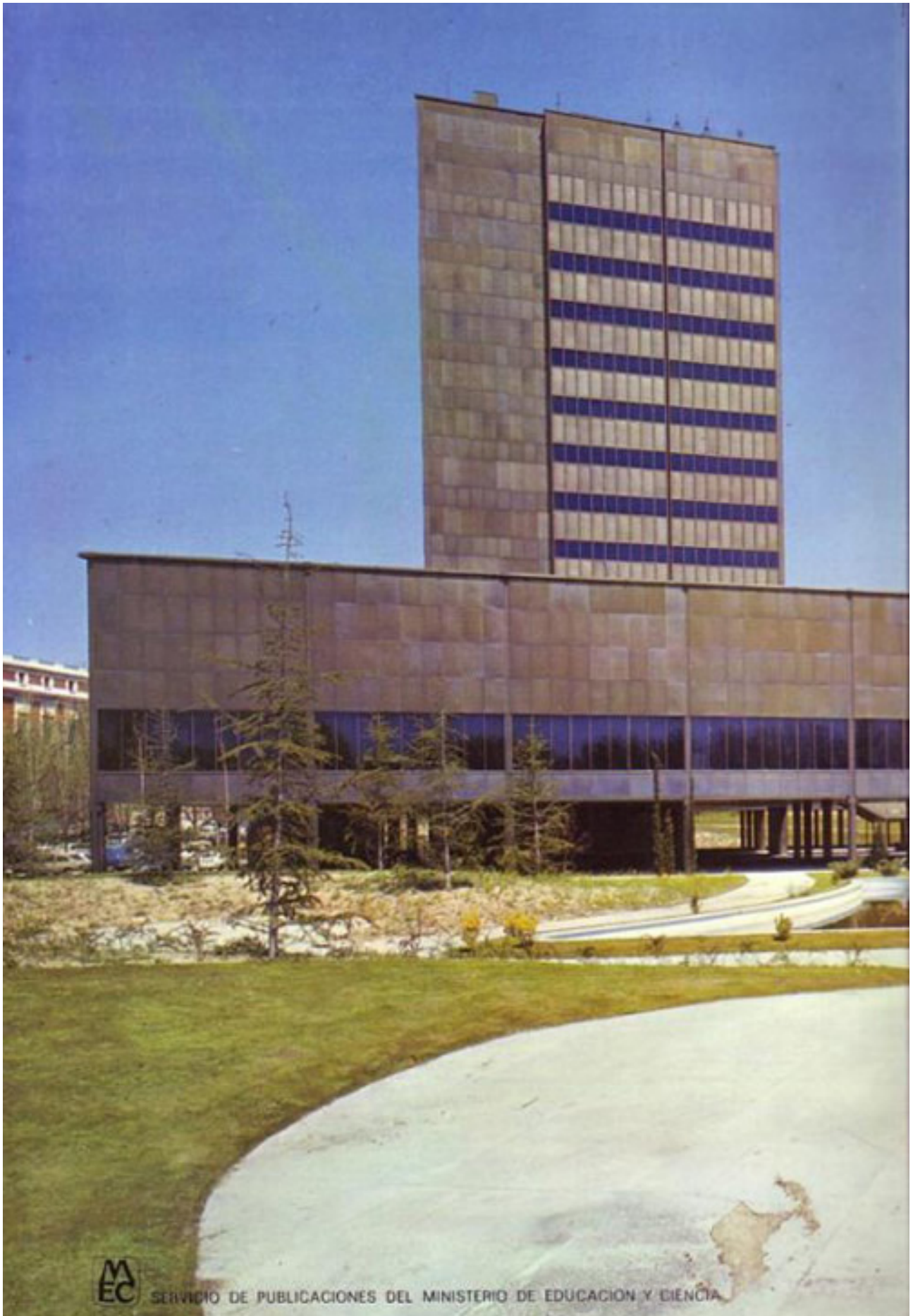
(Gaya Nuño, 1974)

Respecto a la tipología del edificio -prácticamente acabado en la fecha de publicación del artículo- y su relación con el usuario, el crítico va a añadir que el museo:

"es un pequeño rascacielos de once plantas, esto es, dificultando innecesariamente el recorrido hasta obligar al visitante a que el mayor tiempo de su estancia lo pase metido en un ascensor. Las pobres gentes que sabemos poca cosa de museos creíamos, con perfecta inocencia, que la disposición clásica y horizontal bien que con dos o tres plantas, era la adecuada. Confiteor mea culpa".

(Op. Cit.)

Las palabras de Gaya Nuño en el artículo, cuyo título será «El Museo de Arte Contemporáneo. Una Broma pesada en Madrid», van a anticipar de una forma sistemática el devenir de dicho museo antes de su inauguración, poniendo de manifiesto sus grandes carencias.



A4 AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1963-1970)

Junto al caso aislado –y desafortunado– del MEAC, la producción oficial de nuevos edificios de museos en España tras la posguerra, y hasta la eclosión del estado de las autonomías en los años ochenta, va a ser especialmente pobre, como ya se ha puesto de manifiesto en apartados anteriores.



De igual modo, los museos ya existentes en dichas fechas van a padecer una actividad casi automatizada, donde el estado natural va a responder a un día a día continuado, basado en la rutina diaria de la supervivencia. Esta situación será especialmente acuciante en los museos de las provincias, desconectados en mayor medida de las corrientes artísticas existentes en la capital.



Sin embargo, ante una situación tan precaria, extendida a lo largo y ancho de la totalidad del territorio nacional, van a surgir pequeños puntos de luz, organismos prácticamente independientes, que van a mostrar el camino.

El Museo de Bellas Artes de Bilbao va a ser una de esos maravillosos ejemplos, llegando a ser calificado por Gaya Nuño (1955:14) como "*museo de vida ejemplar*".



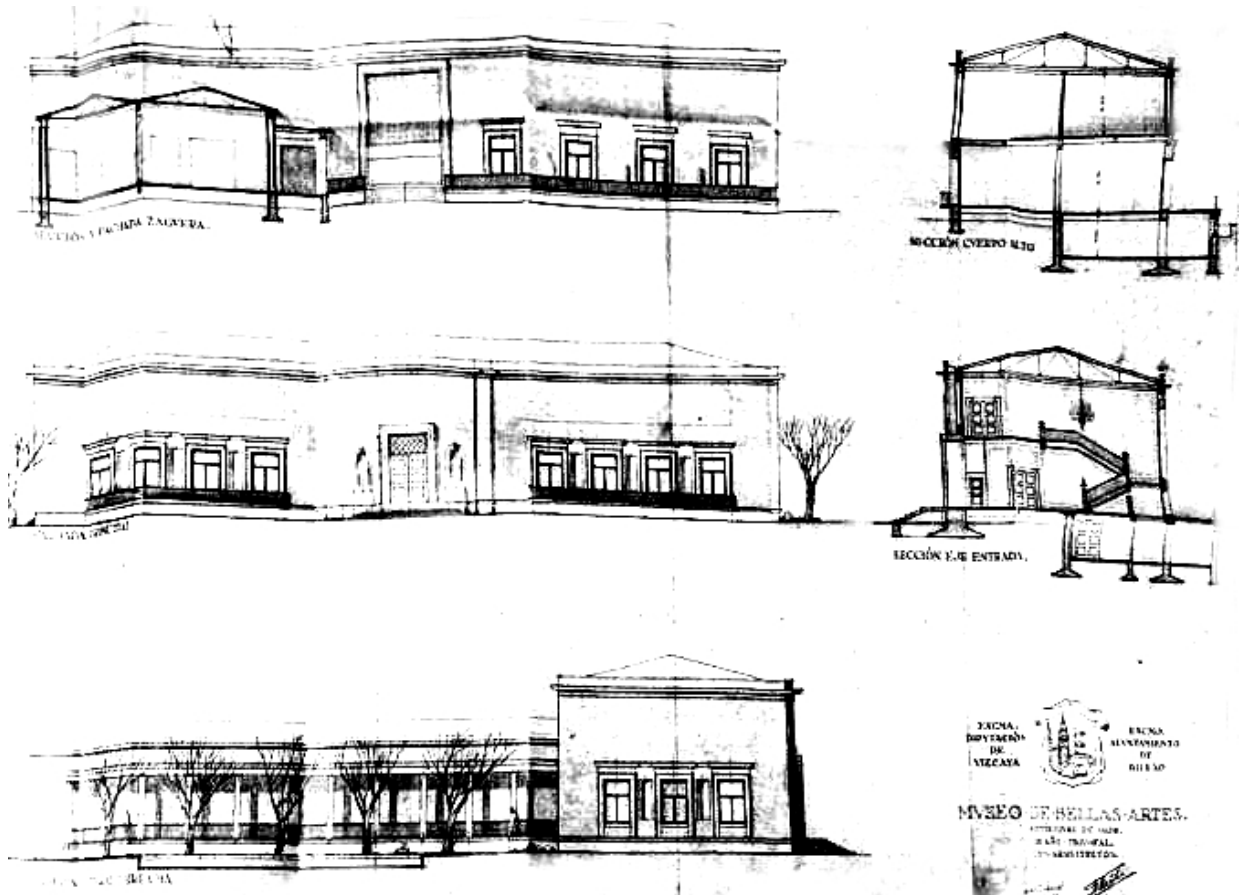
A4.1 Estado previo: El edificio de 1945

A la finalización de la guerra civil, el ayuntamiento de Bilbao y la diputación de Vizcaya van a firmar un acuerdo mediante el cual se propicie la construcción de un edificio de nueva planta destinado a albergar las colecciones de Bellas Artes y de Arte Moderno -fusionadas bajo la misma dirección y patronato- las cuales habrán estado dispersas desde 1937.

De esta forma, tras la finalización de unas obras que, debido al estado en que se va a encontrar el país -inmerso en plena posguerra, donde el abastecimiento de cemento va a convertirse en una cuestión de importancia-, y que van a alargarse durante seis años, en 1945 se llevará a cabo la inauguración de un edificio exclusivo para las colecciones mencionadas anteriormente, obra del arquitecto provincial Gonzalo Cárdenas y del arquitecto municipal Fernando Urrutia.

01|02 Gonzalo Cárdenas y Fernando Urrutia. *Imágenes exteriores del Museo de Bellas Artes de Bilabo.* 1945.

03 Gonzalo Cárdenas y Fernando Urrutia. *Imagen interior del Museo de Bellas Artes de Bilabo.* 1945.



El edificio, diseñado casi en su totalidad por el joven Urrutia (Vélez,1992:25), va a estar impregnado del formalismo academicista e historicista de escuela, y del ímpetu de un arquitecto recién titulado, llegado a Bilbao recientemente durante la guerra.

04 Gonzalo Cárdenas y Fernando Urrutia. *Planimetría del Museo de Bellas Artes de Bilabo*. 1945.

De esta forma, el arquitecto va a plantear un edificio de corte historicista, con una planta depurada y racional, que va a funcionar como una gran "L" de dos plantas de altura, donde uno de los lados va a contar también con una planta en semisótano. El edificio, ubicado en el por aquel entonces llamado *Parque de las Tres Naciones*, va a estar articulado únicamente por una sucesión de salas expositivas y galerías de estilo palaciego, con unos ritmos estructurales bastante definidos, rotos únicamente por la pieza del hall, la cual albergará la escalera.

En definitiva, se va a plantear un edificio concebido, en exclusiva, por y para la obra de arte¹, donde el espectador va a situarse claramente en un segundo plano, siguiendo los preceptos marcados por los museos concebidos en Europa a lo largo del siglo XIX, los museos -templo, poniendo de manifiesto el desfase que va a presentar España en lo que a nuevos museos se refiere.

¹ Cabe destacar que en su concepción programática y funcional, el museo estará compuesto en su totalidad por salas expositivas.

A4.2 La ampliación del Museo: 1963-1970

Durante las siguientes dos décadas el museo va a ir aumentando su colección de forma paulatina, en un ejemplo de saber hacer, prácticamente sin precedentes entre los museos provinciales españoles de la época, que va a situar al museo bilbaíno como uno de los organismos más vivos y activos del panorama museístico y cultural de la España de los años cincuenta y sesenta, como van a demostrar las numerosas exposiciones temporales llevadas a cabo entre 1945 y 1970, y la serie de conferencias y cursos desarrollados entre 1953 y 1968 (Vélez, 1992:402-405).

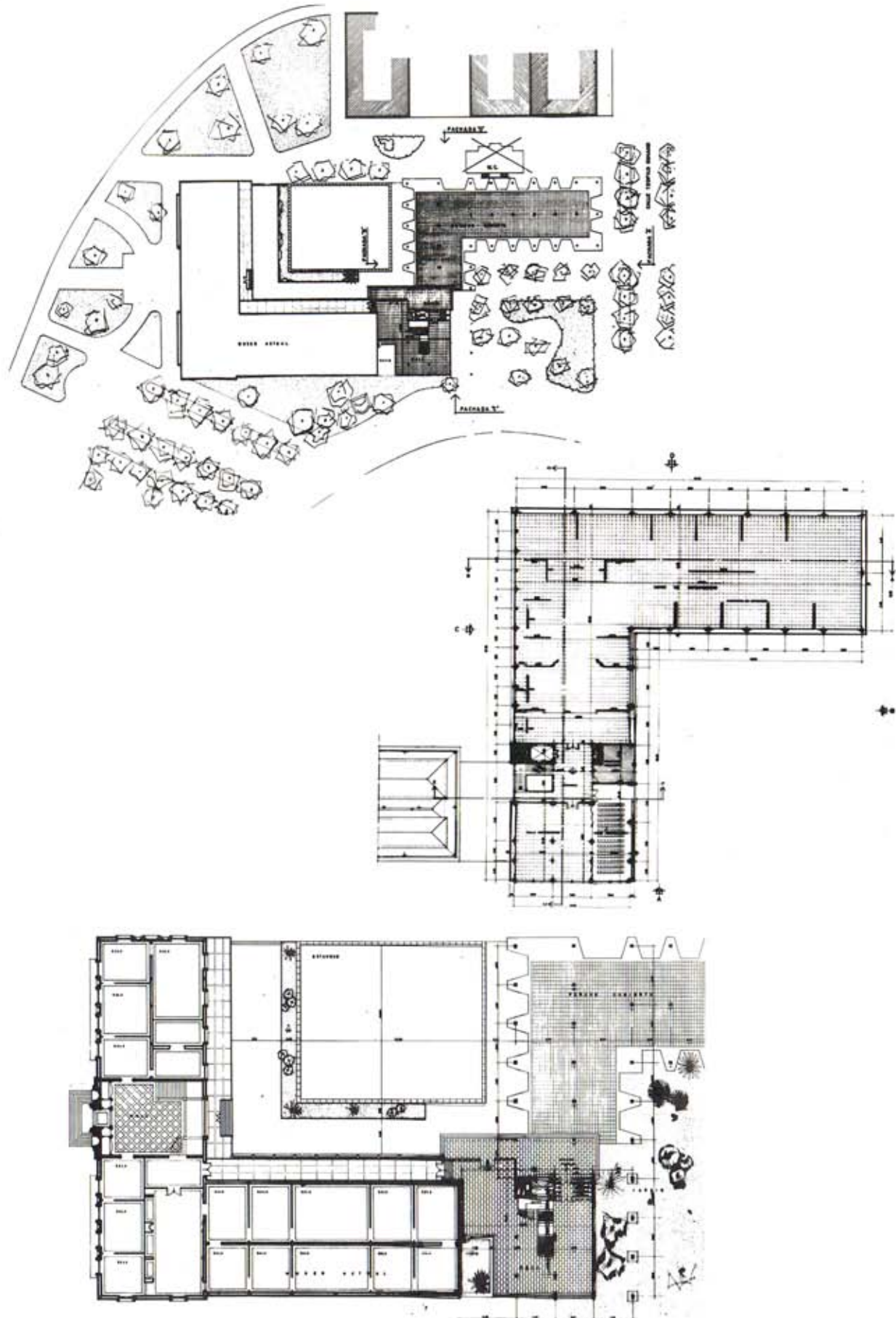
De esta forma, el edificio de 1945 perecerá agotado a finales de los años 50, suscitándose el debate de la necesidad de generación de nuevos espacios con la llegada de los años sesenta, algo que ya se vaticinaba en la inauguración del edificio historicista de 1945 (Op. Cit:25).

En una reunión mantenida en 1963 entre la diputación y el ayuntamiento de Bilbao, se va a aprobar la construcción de un nuevo edificio destinado a albergar al Museo de Arte Contemporáneo en los terrenos adyacentes al edificio del Museo de Bellas Artes, cuyo proyecto será redactado por Álvaro Líbano, arquitecto designado por la Diputación, y Ricardo Beascoa, arquitecto municipal.

Durante la definición del proyecto, ambos arquitectos van a realizar numerosas visitas a museos europeos situados en Londres, París, Dinamarca o Suiza, de los cuales, tanto el Museo Luisiana de Copenhague como el Museo Kunsthouse de Zúrich, van a resultar claramente evocadores. Tras una larga y lenta obra -de más de siete años y plagada de contratiempos y retrasos-, en septiembre de 1970 será inaugurado el nuevo edificio, aunque los trabajos se extenderán todavía hasta 1976.

Se va a tratar de una actuación que va a plantear un edificio con una planta que repetirá de nuevo la forma de "L", pero invertida con respecto a la edificación original, y adosada a ésta por uno de sus lados. El edificio planteado por los arquitectos va a constituir un contenedor volumétrico de acero y vidrio, muy al estilo de las salas expositivas planteadas por Mies, donde la flexibilidad espacial va a ser total.

05 Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa.
Planimetría de la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1963-1970. (Página siguiente)





Los cerramientos de la fachada combinarán en un principio grandes paños acristalados con elementos de gres negro tratados por el ceramista Antoni Cumella, aunque la falta de presupuesto terminará sustituyendo el gres por planchas de aluminio.



En las zonas expositivas, el museo se flexibiliza por completo mediante un claro ejercicio de desemantización, es decir, de pérdida de lenguaje y de elementos ornamentales, por lo que se va a obtener una planta libre, casi diáfana, únicamente articulada por los elementos estructurales y por el núcleo de comunicaciones verticales.

La idea de cristalización del museo estará presente también a la hora de plantear grandes aberturas en los paramentos verticales. Este hecho, unido a la elevación de todo el volumen expositivo va a propiciar una relación entre visitante y entorno diferente, donde la apertura hacia el exterior va a generar una integración única entre arte y naturaleza.



En planta baja, va a llamar la atención el estudio de los espacios intersticiales generados en los porches cubiertos resultantes de elevar toda la edificación mediante el uso de «pilotis»², generando unos espacios de transición entre exterior e interior planteados en un principio como lugares de exposición de escultura al aire libre.

La actuación, muy respetuosa con el edificio original -será utilizado en su totalidad como espacio expositivo- va a generar un nuevo punto de acceso al conjunto, un nuevo hall que va a desplazar el centro de gravedad hacia la unión de los dos edificios.

05|06|07 Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa. *Imágenes interiores de la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbo.* 1963-1970.

De este modo, en la nueva edificación, el visitante va a cobrar un mayor protagonismo respecto al edificio de 1945, con unos espacios de tránsito mucho mayores, arquitectónicamente más cualificados y orientados desde su concepción al albergue de un gran número de visitantes, quedando la obra en un plano más secundario, flexible y temporal.

La ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao va a significar un hito dentro de la producción museística en España, no tanto por su trascendencia como museo sino por ser un edificio arquitectónicamente pionero en el país.

2 Solución común en los museos racionalistas europeos de los años sesenta y setenta, ya estudiada en el caso del MEAC, anticipada en Bilbao una década antes.



Acerca de lo anterior, la profesora Layuno afirmará que el nuevo museo va a erigirse como:

"el primer proyecto museístico de nueva planta realizado en España adscrito a los principios tipológicos y formales de los museos del Movimiento Moderno, pues antecede cronológicamente al MEAC y a la fundación Miró".

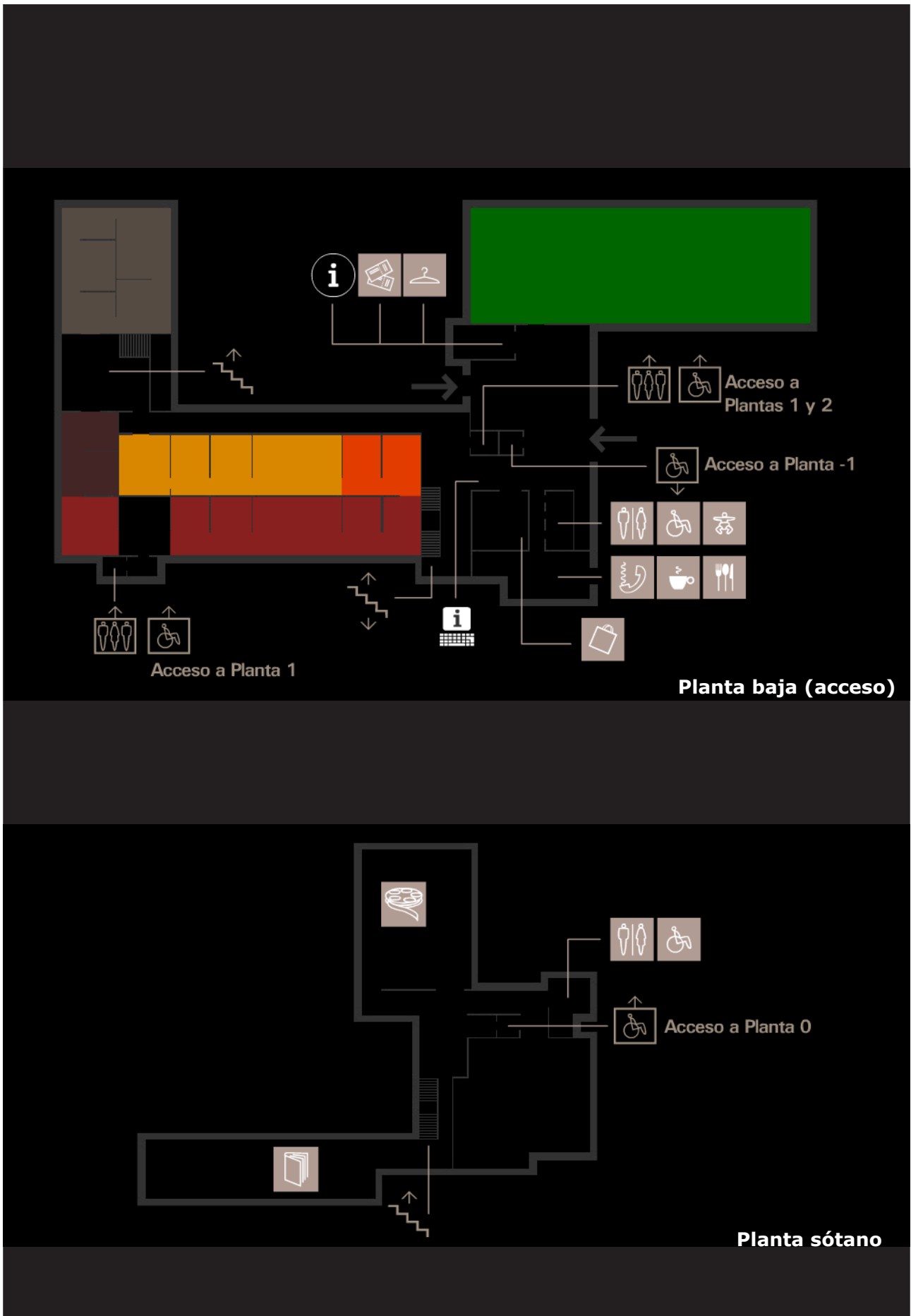
(Layuno Rosas, 2004:133)

Este hecho se va a ver potenciado con la sucesión de obras llevadas a cabo tras la situación de asfixia económica vivida entre 1970 y 1979. En 1980 se cerrará parte del porche cubierto, reconfigurando de esta forma la zona de hall, ganando espacio interior en detrimento del espacio intersticial.

En 1984, una serie de obras proyectadas de nuevo por Álvaro Líbano, con la colaboración de Rufino Basañez, van a terminar de dotar al museo de todos los espacios necesarios para dar servicio a las necesidades que un equipamiento de estas características va a demandar en la España constitucional.

Así, se construirán una cafetería, archivo y biblioteca, un gabinete de obra gráfica, un gabinete pedagógico, y una librería de arte, la cual va a convertirse en una de las más concurridas y especializadas de la ciudad.

08 Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa. *Imagen exterior de la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilabo. 1963-1970.*



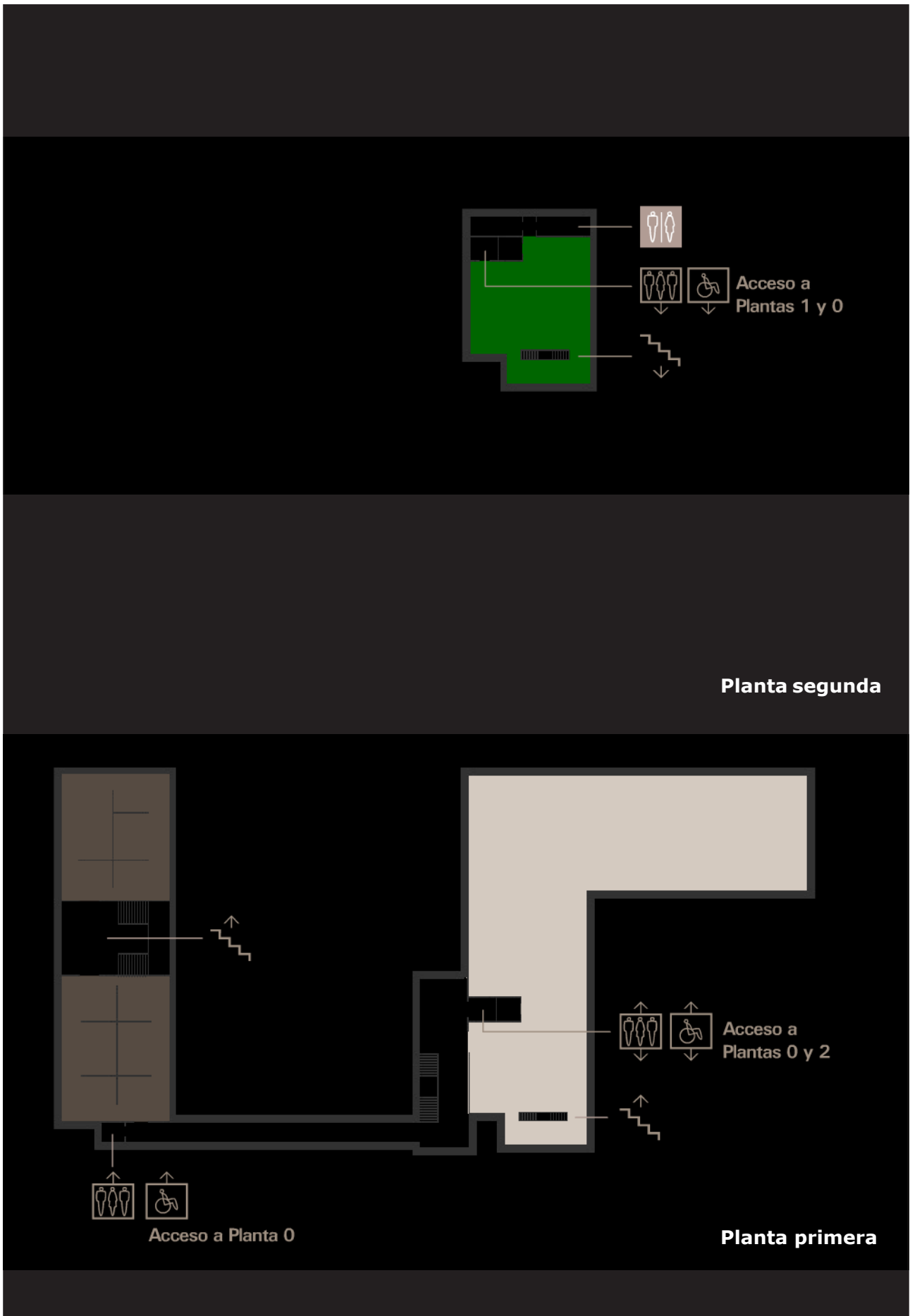


FIGURA 03 *Esquemas funcionales del Museo de Bellas Artes de Bilabo en la actualidad. (Páginas anteriores)*

Las actuaciones arquitectónicas llevadas a cabo a lo largo de la vida del Museo de Bellas Artes de Bilbao van a estar directamente relacionadas con la terna Museo-Obra de arte-Visitante. De esta forma, si la creación en 1945 de una nueva sede -un museo-templo tardío-, diseñada en exclusiva para el museo, va a propiciar un primer despegue en una época muy complicada para el Museo de Bellas Artes de Bilbao, la ampliación de 1970 y las posteriores reformas de 1980 van a transformar por completo a la institución, adaptándola a los nuevos tiempos y preparando -tanto las instalaciones como el perfil museístico de las mismas-, la llegada del museo de masas.

Este fenómeno se va a poner de manifiesto si analizamos la siguiente figura, donde se plasma la evolución de los visitantes recibidos por la institución desde 1930 hasta 1984, año en que finalizan las obras de ampliación y modernización de las instalaciones del museo.

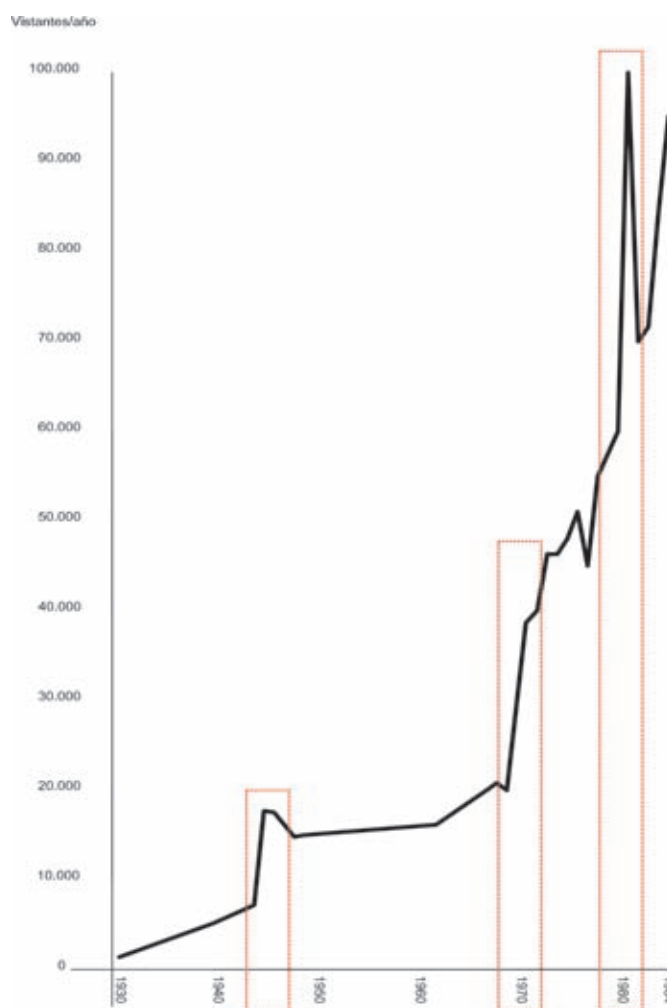


Figura 03 Evolución del número anual de visitantes del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Fuente: Elaboración propia a partir de Vélez, 1992)

En dicho gráfico se pueden observar un incremento paulatino de los visitantes a lo largo de cincuenta años, donde van a destacar tres grandes picos de subida, que van a coincidir en el tiempo con las inauguraciones de las actuaciones de reforma y ampliación llevadas a cabo. De esta forma, el museo va a multiplicar por cinco la cifra de visitantes en 1945, pasando de los aproximadamente cinco mil a veinte mil tras la inauguración del nuevo museo.

Durante los años cincuenta y sesenta la cifra anual de visitantes va a ser variable, manteniéndose en todo momento en el intervalo entre quince y veinte mil. Será con la ampliación de 1970 cuando esta cifra se duplique, hasta alcanzar la cifra de las cuarenta mil visitas.

Por último, las reformas de 1980, van a conseguir una afluencia masiva de público, obteniendo en 1981 la cifra de 97.615 visitantes, todo un logro.

Son muchos los factores los que van a influir en el éxito o el fracaso de visitantes en un museo. Como vemos en el caso de Bilbao, las actuaciones arquitectónicas van a resultar determinantes en la afluencia de público a lo largo del siglo, anticipando dicho museo prácticas que posteriormente serán llevadas a cabo en museos de mayor envergadura.

En posteriores apartados estudiaremos diversos casos de museos albergados en edificios históricos, haciendo especial hincapié en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, los cuales se verán obligados a emprender una serie de ampliaciones para generar así unos espacios concebidos por y para el visitante, tan determinantes en el museo de masas.

3.4 EL TURNO DE LA INICATIVA PRIVADA. EL CASO CATALÁN

3.4.1 Museo Picasso Barcelona (1960-1963)

Como hemos analizado a lo largo de presente capítulo, ante la deriva inmovilista y estática adoptada por el régimen franquista a lo largo de los años sesenta en materia cultural, la escasa iniciativa muesística surgida durante este periodo va a gravitar hacia las regiones periféricas del país. Este va a ser el caso de Cataluña, región donde en un corto periodo de tiempo, apenas quince años, se va a experimentar un auge museístico significativo, gracias a la aparición de una serie de organismos concebidos desde la iniciativa privada y ciudadana, y bajo las pautas de un guión completamente original, fresco y novedoso.

Este hecho va a coincidir¹, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial, con el desarrollo de políticas de recuperación del patrimonio arquitectónico y su rehabilitación para fines museísticos, hecho que va a dar lugar a una interesante práctica, muy extendida en nuestro país.

De hecho, y a pesar de la inoperancia de las instancias oficiales del Estado franquista, en España existirán, junto a los escasos ejemplos de museos de nueva planta, varias iniciativas ligadas a la recuperación de edificios históricos. Estas iniciativas serán fomentadas prácticamente en su totalidad por coleccionistas, artistas y críticos de arte, los cuales, apoyados normalmente por las autoridades regionales, van a mostrar una marcada tendencia hacia la descentralización cultural y museística, practicando una política de conservación del patrimonio arquitectónico muy beneficiosa para unos inmuebles que se van a encontrar en una situación de grave deterioro en muchos casos. Como va a afirmar la profesora Layuno, se va a tratar de:

"[...] experiencias caracterizadas por la existencia previa de una actividad artística contemporánea y de colecciones, por la divulgación del arte contemporáneo desde la localidad, y por la aspiración de convertir el museo en motor de desarrollo comunitario, contribuyendo al desarrollo económico y cultural del territorio"

(Layuno, 2003:151)

¹ Como analizaremos en mayor profundidad en el apartado siguiente, dedicado a la gestación y posterior desarrollo del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

En el Caso del Museo Picasso de Barcelona, el impulso de regeneración y conservación del barrio de la Rivera y su entorno va a eclosionar en la década de los años cincuenta directamente desde la asociación ciudadana de 'Amigos de la Calle Montcada'. Dicha asociación va a defender el desarrollo de una operación de recuperación y transformación para un paraje urbano que se va a situar en pleno barrio gótico (que inició su andadura en el siglo XIII coincidiendo con un periodo de auge económico y comercial de la ciudad).

Siglos más tarde, con la llegada del siglo XX, las familias de la aristocracia catalana que habrán mantenido sus residencias a lo largo de la calle Montcada durante siglos, iniciarán un éxodo hacia el ensanche barcelonés, convirtiéndose los palacios en casas de alquiler, almacenes y locales comerciales, comenzando una época de decadencia que va a durar practicamente medio siglo.

Será importante destacar que, además de la preocupación social, la implicación municipal en el proyecto², tanto la regeneración de los valores históricos de la ciudad como la del propio museo Picasso, van a cobrar una importancia capital en la década de los cincuenta. De hecho, en 1953 se va a producir la compra por parte del Ayuntamiento de parte de los palacios ubicados en la calle Montcada para su posterior restauración y conversión en museos, como claro ejemplo de la cristalización de la voluntad política municipal hacia la salvaguarda de unos inmuebles dotados con un valor histórico-arquitectónico muy alto.

En 1957, el arquitecto catalán Adolf Florensa i Ferrer va a publicar dos artículos en la revista «*Barcelona*» en los cuales va a recoger las preocupaciones planteadas desde la alcaldía, acerca de una futura reordenación del barrio de la Rivera. Los citados artículos van a exponer una serie de criterios acerca de las actuaciones a acometer, haciendo especial hincapié en aspectos tales como el mantenimiento de la densidad y la morfología urbana, la tipología edificatoria, y la creación de nuevos espacios de relación a modo de plazas. También se va a proponer la formación de un conjunto cultural integrado por edificios destinados a archivos y museos a ambos lados de la calle Montcada, anticipando y planificando una situación similar a la que podemos encontrar hoy en día.



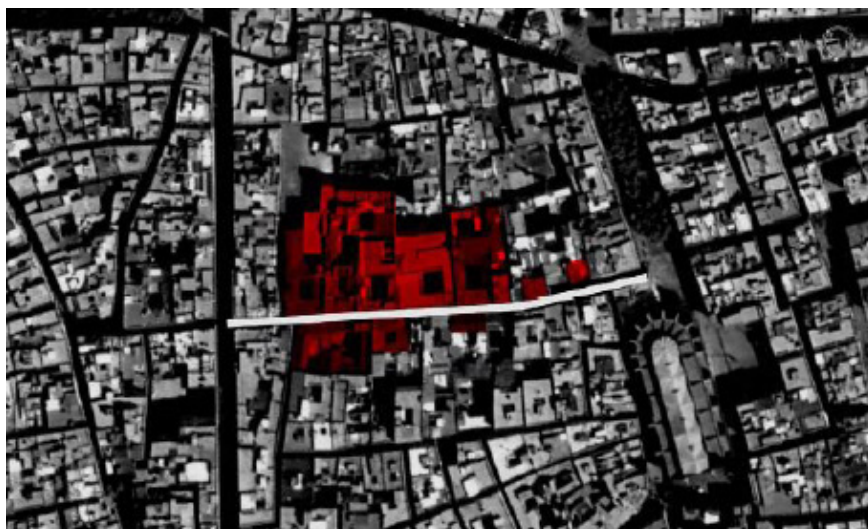
01 Inauguración del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 1960

02 | 03 Imágenes históricas del entorno de la calle Montcada, en el barrio de la ribera.

2 El alcalde Josep María Porcioles va a asumir el museo como un reto personal, llegando incluso a enfrentarse a las altas esferas del régimen (Bolaños, 2008:428)

Bajo un clima de sensibilidad hacia el patrimonio y la búsqueda de un mantenimiento de los valores morfológicos, ambientales, tipológicos y pintorescos del barrio, y gracias al empeño del propio artista malagueño y su entorno, se pondrá en marcha la instalación del Museo Picasso, cuyas obras darán comienzo en 1960 con el inicio de la rehabilitación del palacio Berenguer de Aguilar según el proyecto de los arquitectos Joaquín Ros de Ramís e Ignasi Serra Goday, y que se completará en su primera fase con la rehabilitación del palacio Barón de Castellet en 1970.

Estos palacios, edificados y conformados a lo largo de los siglos XIII, XIV y XV van a encontrarse muy alterados y desfigurados debido a la infinidad de usos que habrán albergado. Por este motivo, los arquitectos van a llevar a cabo una readaptación de los espacios a un uso completamente nuevo, haciendo verdadero hincapié en la conservación, rehabilitación y potenciación de una serie de elementos comunes relativos a la tipología de la casa medieval barcelonesa y presentes en la práctica totalidad de los inmuebles utilizados: tres plantas de altura, un marcado lenguaje gótico, un desarrollo longitudinal desde la entrada principal a lo largo de parcelas rectangulares y alargadas, huecos alargados, patios interiores ajardinados, portales de acceso adovelados, fachadas estrechas y la presencia de una serie de torres-mirador cuadradas llamadas *miramar*, cuya función era el control de la actividad portuaria.



04 Mila Nikolić. Diagramas del entorno de la ribera en Barcelona. 2009.

Figura 04 Esquemas de plantas del Museo Picasso Barcelona en la actualidad. (Página siguiente)



Palacio Aguilar

Montcada 15

Palacio Baró de Castellet

17

Palacio Meca

19

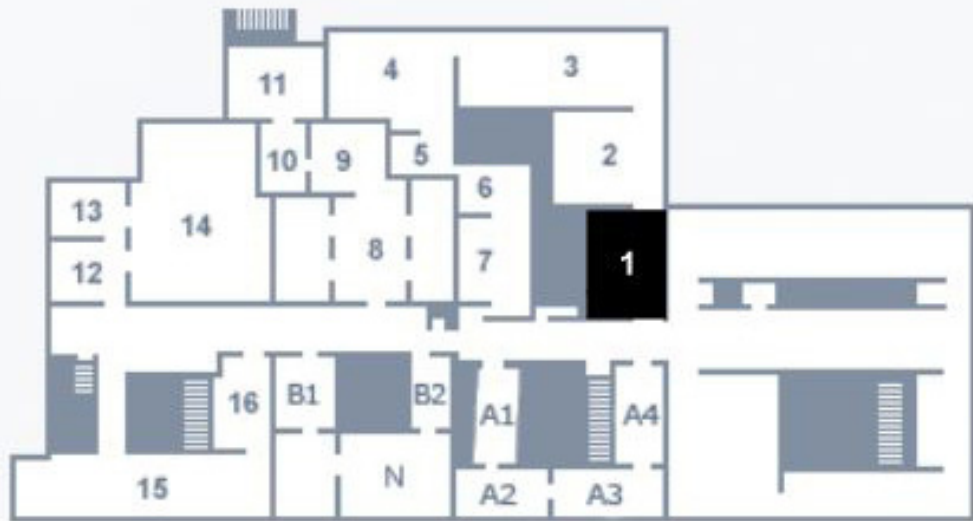
Casa Mauri

21

Palacio Finestres

23

Alzados principales



Planta primera



Planta baja

↑
Oficinas

Montcada 15

↑
Grupos

17

↑
Entrada Tickets

19

↑
Exposiciones temporales

23

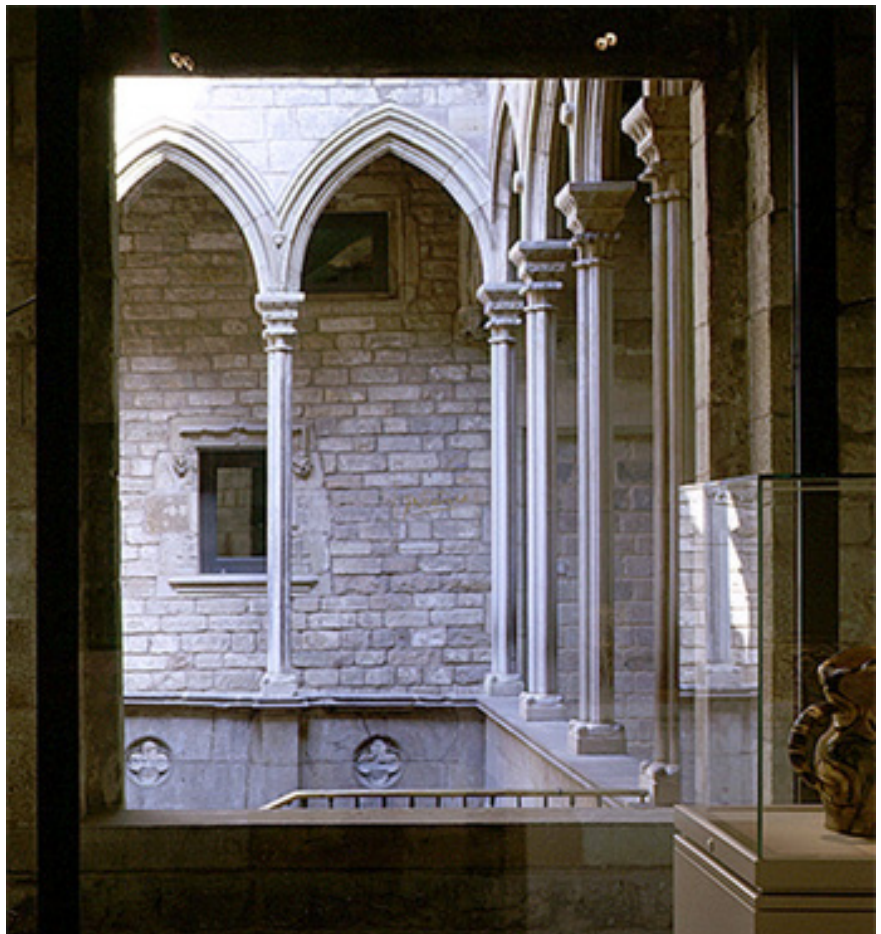


A pesar de *lo gótico* del museo y de su entorno, los palacios van a estar plagados de componentes procedentes de diversas épocas, por lo que va a ser habitual encontrar elementos renacentistas, o neoclásicos. De hecho, tras la ampliación de 1970, en el interior del museo van a convivir espacios expositivos neutros y blancos *aderezados* con numerosos ejemplos de elementos historicistas mantenidos *in situ* y procedentes de la arquitectura original, como serán los artesonados, los arcos góticos en los vanos o los motivos heráldicos. De esta forma, el resultado final va a ser:

"[...]la antítesis del espacio flexible y compartimentable de la arquitectura museística por estas fechas"

(Layuno, 2003:156)

dando lugar a un museo diferente, donde el lenguaje histórico, tanto a nivel ornamental como tipológico, va a asumir un nuevo rol, generando un espacio cargado de mensaje, capaz de envolver al usuario y de seducirlo gracias al uso de lo histórico como marco perfecto para la contemplación de obras de arte.



06 | 07 Joaquín Ros de Ramís e Ignasi Serra Goday. imagen de las obras de rehabilitación del Palacio Barón de Castellet. Museo Picasso de Barcelona. 1968-1970

08 Joaquín Ros de Ramís e Ignasi Serra Goday. imagen del Palacio Barón de Castellet. Museo Picasso de Barcelona. 1970

09 Joaquín Ros de Ramís e Ignasi Serra Goday. imagen del Palacio Berenguer de Aguilar. Museo Picasso de Barcelona. 1963

3.4.2 Fundación Joan Miró (1971-1975)

Once años después del inicio de las obras del museo Picasso de Barcelona, se va a poner en marcha la Fundación Joan Miró, una institución privada gestionada por un patronato, y fundada a iniciativa del propio artista y de un grupo de amigos integrado por Joan Prats -coleccionista de la obra de Miró-, Raimon Noguera, Joaquim Gomis y el arquitecto José Luis Sert, interesados en la difusión y la promoción del arte de vanguardia. En este caso, al igual que en el del museo Picasso y el del Museo de Cuenca, será conveniente sobrevalorar el esfuerzo emprendido a partir de iniciativas privadas, autónomas e independientes, dada la falta de reconocimiento que va a tener el arte de vanguardia en la España franquista.

La Fundación decidirá llevar a cabo la construcción de un ente vivo, y no de un mero contenedor, donde se aúnen el tributo al artista con el estudio, la investigación y la difusión del arte contemporáneo en todas sus manifestaciones. Esta dualidad, muy en la línea de las tendencias museográficas europeas más avanzadas, va a ser aportada a la institución por el propio Miró (Layuno, 2003:164), mostrando desde el primer momento la intención de que el centro fuera un organismo de arte vivo y abierto a todos, de ahí su doble denominación como *Centre d'Estudis d'Art contemporani. Fundació Joan Miró*.

El encargo de la sede para la fundación recaerá, como no podrá ser de otra forma, en la figura del arquitecto José Luís Sert, gran amigo del pintor y autor en la fecha de una extensa obra expositiva, destacando el pabellón español de la II República en la Exposición Internacional de París en 1937, la fundación Maeght de Saint Paul de Vence en 1964, o el diseño del estudio del propio Miró en Palma de Mallorca, en 1958.

El arquitecto catalán va a demostrar una capacidad de adaptación a las nuevas corrientes asombrosa, pasando de los postulados teóricos en busca de un modelo paradigmático y sistematizable planteados en la primera mitad del siglo por arquitectos tan influyentes como Le Corbuiser -su maestro- o Mies Van der Rohe, a la gestación de modelos impregnados de un marcado aire de transición, cada vez más alejados de las doctrinas modernas.

Como afirmará el profesor Javier Boned, durante los años cincuenta y sesenta, la arquitectura va a experimentar:

"una reducción a cero gramatical y sintáctica, una prueba de discontinuidad, a formas arquitectónicas que no llegan a ser formas, a una yuxtaposición de segmentos de edificios con una actitud experimental, aparentemente caprichosa, acumulando puntos de arranque sin llegar a desarrollarlos, a fin de permitir una transformabilidad limitada"

(Boned, 2004: 24-26)

De esta forma, una vez triturado el discurso clásico y repudiados los tabúes de la simetría, del ritmo, del equilibrio entre llenos y vacíos, de la consonancia y de la obra acabada, y se va a volver a la poética de catálogo, a la autonomía semántica de las palabras. Se pasará del manifiesto al estudio de la casuística.

El museo sobrepasará lo arquitectónico expandiéndose por el territorio, con unas temáticas cada vez más diversas. Por este motivo, cada museo va a ser *único*, dado que factores como la forma de exponer el contenido específico³, la implantación en el territorio o la relación con el entorno urbano y social no van a estar predeterminados, sino que van a depender de decisiones que deberán ser tomadas en cada caso concreto.

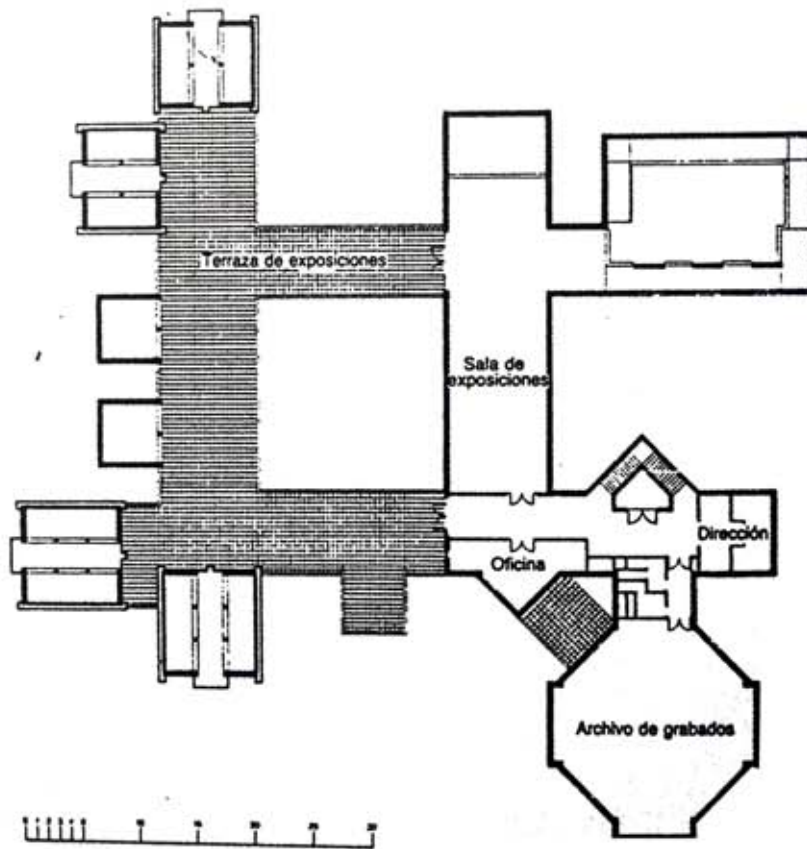
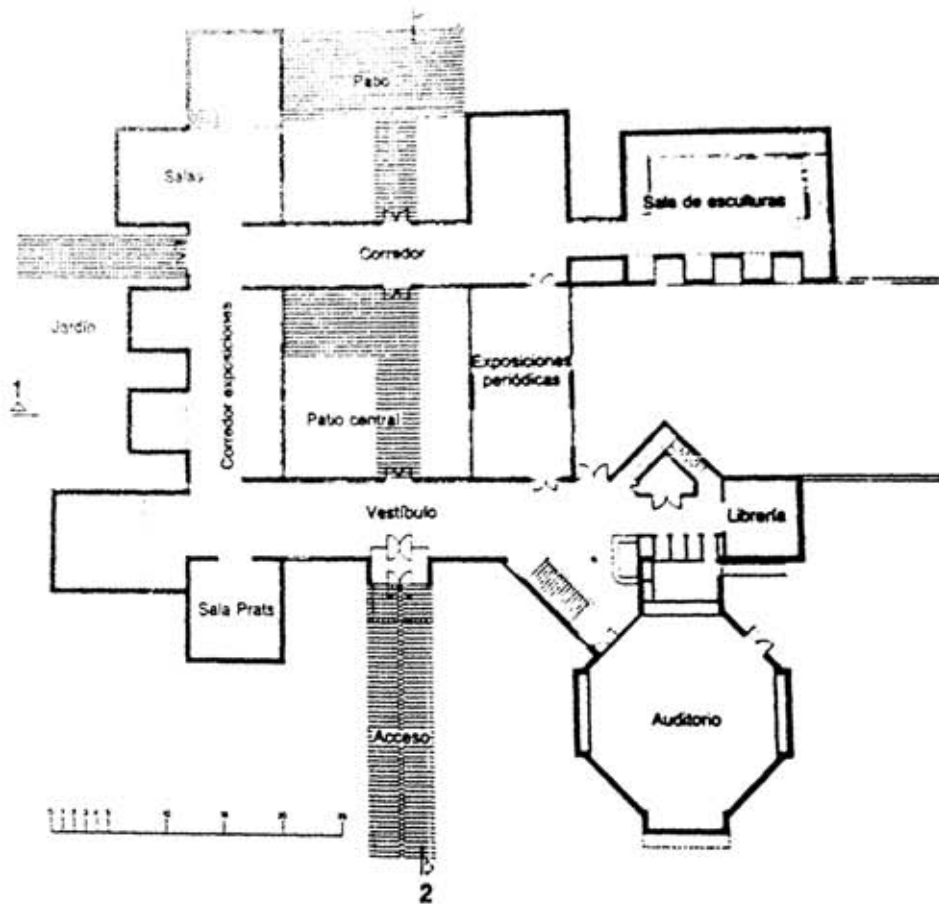
La Fundación Miró planteada por el arquitecto barcelonés va a escenificar perfectamente lo expuesto en los párrafos anteriores. El Centro, considerado modélico y objeto de numerosas publicaciones, sobre todo en Italia⁴, se va a integrar en el paisaje de la montaña de Montjuic, gracias a la elección conjunta del lugar por parte del arquitecto y el artista.

10 José Luís Sert. Planimetría de la Fundación Joan Miró. 1971-75 (Página siguiente)

3 El conocimiento de la obra de Miró por parte de Sert va a ser clave a la hora de concebir el Centro (Muñoz Cosme, 2007:229)

4 Van a destacar publicaciones de autores italianos de la talla de Bruno Zevi, Giovanni Denti o Amedeo Zioli, entre otros.

Ubicado en un jardín, el complejo va a contar con una composición articulada mediante el empleo modular y aleatorio de una geometría a base de piezas concebidas desde el empleo de una geometría simple. Esta volumetría, rica y cambiante, va a estar dispuesta en torno a un patio central -pieza modular básica- y una serie de patios laterales, lo que va a dotar al conjunto de una gran diversidad en materia de espacios expositivos, con un iluminación generada a su vez por una serie de lucernarios.



Sert va a plantear un ejercicio de contextualización del museo complejo y concienzudo, no solo a nivel volumétrico -al dotar al conjunto de una serie de estancias y de espacios con un marcado carácter mediterráneo como van a ser los patios, las galerías y los volúmenes bajos y blancos-, sino también a nivel sensitivo y fenomenológico, gracias al magistral empleo de lo natural -el olivo en las zonas abiertas-, o de las texturas rugosas del hormigón vibrando al contacto con la luz.

Se va a tratar de un museo con un planteamiento alejado de los postulados de la pared neutra y blanca, gracias al empleo de la solería catalana y de la bovedilla tradicional en suelos y techos, generando así una arquitectura lejana a la opulencia, donde va a destacar la ausencia de materiales lujosos, muy en consonancia con el ciudadano de a pié, con la clase media hacia la cual va a estar dirigido un centro de arte alejado de las élites. De esta forma, y como va a afirmar la profesora Layuno, se conseguirá la creación:

"[...] de un ambiente «rústico» aportado por el empleo de materiales domésticos locales, que ayudan a sentirse como en casa en el acto de contemplación de las obras de forma relajada".

(Layuno, 2003: 173)



10 José Luís Sert. Imagen interior de la Fundación Joan Miró. 1971-75

Sert va a plasmar un centro de arte vivo y dinámico, cercano a la idea del propio Miró de espacio abierto a todos, donde el visitante va a ocupar un peso preponderante, gracias a un desarrollo donde la circulación va a configurarse como el elemento organizador de la planta, mediante el empleo de numerosos corredores y rampas como elementos de comunicación entre espacios.

Se tratará de un ejercicio enfocado al usuario, tanto desde el punto de vista semántico y sensitivo, como del organizativo y espacial, recordando quizás en algunos conceptos al Museo propuesto por Ramón Vázquez Molezún veinte años atrás para el Paseo de la Castellana en Madrid.

11 José Luís Sert. Imagen exterior de la Fundación Joan Miró. 1971-75



3.4.3 Teatro-Museo Dalí (1974)

La experiencia del Museo Picasso de Barcelona va a poner de manifiesto el valor del lenguaje y del empleo de *lo histórico* como marco perfecto para la contemplación del arte, demostrando un éxito en materia de visitantes hasta nuestros días sin precedentes en la Ciudad Condal, al superar el número de visitantes anual del museo ampliamente la cifra del millón.

Del mismo modo, en la Fundación Joan Miró proyectada por Sert vamos a asistir a la potenciación de lo cognitivo, de lo sensorial, al uso de lo contextual como principal discurso semántico del museo. Una muestra de cómo hacer un museo de todos y cada uno de los visitantes. En definitiva, de un museo para todos.

En el caso del Teatro-Museo Salvador Dalí de Figueras, vamos a estudiar la creación de una ilusión, de un nuevo universo, de una obra maestra de arte concebida para ser gozada.

12 Dalí estudia los planos de la fachada del museo junto con las autoridades.



La filóloga y directora del Centro de Estudios Dalilianos, Monserrat Aguer, va a afirmar que, en el caso del museo Dalí y lo novedoso de su concepción como espacio expositivo innovador y genuino cargado de lenguaje, vamos a situarnos ante:

"Un espacio singular; un modelo museográfico basado en la concepción de un artista y en la voluntad de potenciar al máximo las posibilidades semánticas de su creación; una obra destacada, dispuesta de tal forma que aquello que aportan los conceptos y las ideas prima sobre el historicismo cronológico, brindando así una mirada distinta: esto es una parte de lo que podemos encontrar en el Teatro-Museo Dalí de Figueras y de lo que necesitamos para entenderlo"

(Aguer, 2004: 80)

Como no podrá ser de otro forma, la puesta en escena planteada por el genial artista va a desarrollarse en el interior de un edificio histórico -un antiguo teatro en ruinas ubicado en el centro de Figueras- despojado en lo arquitectónico de toda coherencia cronológica y semántica y dotado de una riqueza comunicativa sin igual, donde todo va a valer, donde todo podrá ser posible, planteando, como en la obra artística del propio Dalí, un compendio de situaciones distintas, dispares y completamente surrealistas.

La andadura del Teatro-Museo comenzará en el año 1961, cuando, ante el legado conjunto firmado por Dalí y Gala el año anterior para legar toda la obra al Museo del Prado, el alcalde de Figueras, Ramon Guardiola, va a proponer al artista la posibilidad de levantar un futuro museo dedicado a su obra.

El artista, que va a rechazar ocupar una sala en el museo del Empordá, elegirá como escenario para el museo las ruinas del antiguo Teatro Principal de Figueras, construido por el arquitecto Josep Roca i Bros entre los años 1849 y 1850, incendiado y derruido en 1939, durante la guerra civil.

De esta forma, el artista, encantado con la iniciativa, va a verse fascinado ante lo espectral del edificio y su ruinoso estado, por lo que desde los inicios va a implicarse en el diseño y la concepción del futuro museo, como si de su gran obra se tratase.



De hecho, ante las ruinas del teatro va a afirmar que:

"¿Dónde si no en mi ciudad ha de perdurar lo más extravagante y sólido de mi obra, dónde si no?. El Teatro Municipal, lo que quedó de él [...]"

(Dalí, en Guardiola, 1984:65)

Respecto al edificio va a añadir que le va a parecer:

"[...] muy adecuado y por tres razones: la primera porque soy un pintor eminentemente teatral, la segunda porque el Teatro está justo delante de la iglesia en que fui bautizado, y la tercera porque fue precisamente en la sala del vestíbulo del Teatro donde expuse mi primera muestra de pintura."

(Op. Cit.)

El antiguo teatro se va a encontrar prácticamente derruido, y sólo va a permanecer en pie su armazón, o lo que es lo mismo, la traza. De esta forma, ante la compleja tarea de albergar el museo daliniano en un edificio completamente ajeno al uso expositivo y en un estado de absoluta ruina, será válida cualquier acción, dejando atrás los postulados museográficos más conservadores y generando una propuesta expositiva donde todo va a estar permitido.

De nuevo, en palabras de la filóloga Monserrat Aguer:

"Al crear esta obra de arte total, este gran objeto surrealista o ready-made, como él mismo lo calificó en alguna ocasión, Dalí se desmarca una vez más de las corrientes en boga para idear un centro museístico que rebosa sugerencias, afirmaciones y provocaciones y que consigue despertar el interés de todos sus visitantes-espectadores."

(Aguer, 2004: 80)

La primera propuesta para la articulación del futuro teatro-museo será planteada por el propio Dalí en el transcurso de un homenaje que le dará la ciudad de Figueras el 12 de agosto de 1961. En un ejercicio de escenografía expositiva, el artista va a proponer mantener el teatro en su estado de ruina, sin actuación alguna, sin originales de sus obras. Una ruina abstracta cargada de fotografías de las obras originales.

13 Imagen de las obras de construcción de la cúpula geodésica.

Sin embargo, esta propuesta, arriesgada y poco operativa, no va a contar con apoyos desde la administración, por lo que el artista va a comprobar desde un primer momento que para contar con el beneplácito de la Dirección General de Bellas Artes, deberá reconstruir el teatro y albergar en su interior buena parte de su producción artística.

Una vez desechada la primera idea, el 29 de enero de 1968, mediante una propuesta municipal, se acordará que el antiguo teatro se reconvierta en Museo Dalí. De esta forma, se pondrá en marcha la propuesta definitiva e imaginada por Dalí, que será llevada a cabo por el arquitecto Joaquín de Ros i de Ramis y el arquitecto municipal Alejandro Bonaterra.

Contando con la supervisión por parte de la Dirección General de Bellas Artes del catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid Antonio Cámara Niño, se comenzará a trabajar en una propuesta donde el antiguo patio de butacas, cuya cubierta se va a encontrar completamente destrozada, y que se va a convertir en un jardín interior formidable, haciendo las veces de espacio de recepción de visitantes y de transición entre el hall de acceso al edificio y las salas expositivas.

El arquitecto Joaquín de Ros va a afirmar, en relación al proyecto de reforma y a la posterior obra, que:

"no vamos a derribar; vamos a reconstruir, a restaurar el edificio, con todo su sabor ochocentista. Además, con la desgracia del incendio, cogió una calidad que tenemos que conservar"

(de Ros, en Bernils,1970:75)

Resultará llamativa la defensa por parte del arquitecto de llevar a cabo una restauración manteniendo y potenciando el sabor ochocentista del teatro, puesto que, dentro de las directrices marcadas en el proyecto, se va a constatar una actuación en la cual, a partir de las trazas del siglo XIX, se planteará un universo nuevo donde los usos van a variar en función de la necesidad.

Debido a lo anterior, la caja escénica será configurada como sala de exposición principal, por lo que Dalí va a buscar la coronación de dicho espacio como elemento singular e icónico para su museo.

**PRIMER PISO
(PRIMERA PARTE)**

- 10 Pasillo: Composición de Salvador Dalí
- 11 Sala Mae West

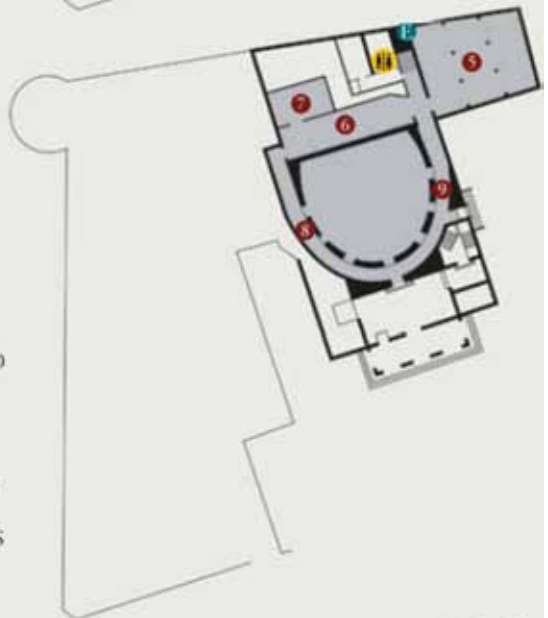
- F Subida a los pisos segundo y tercero (Salas 1:



**PLANTA BAJA
Y DEBAJO DEL
ESCENARIO**

- 5 Sala de las Pescaderías: Obras de Salvador D
- 6 Sala "Dalí d'Or": Obras de Salvador Dalí
- 7 Cripta: Tumba de Salvador Dalí
- 8 Pasillo: Obra de Evarist Vallés
- 9 Pasillo: Montajes y obra gráfica de Salvador

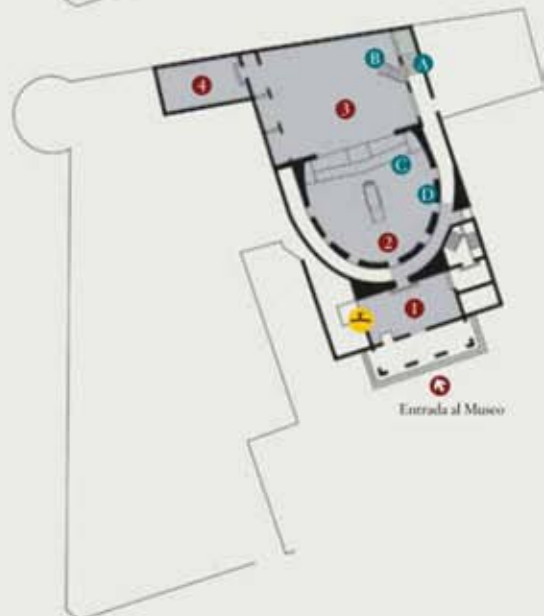
- F Subida al Escenario para ir al Primer Piso (S
- M Lavabos



**PATIO Y
ESCENARIO**

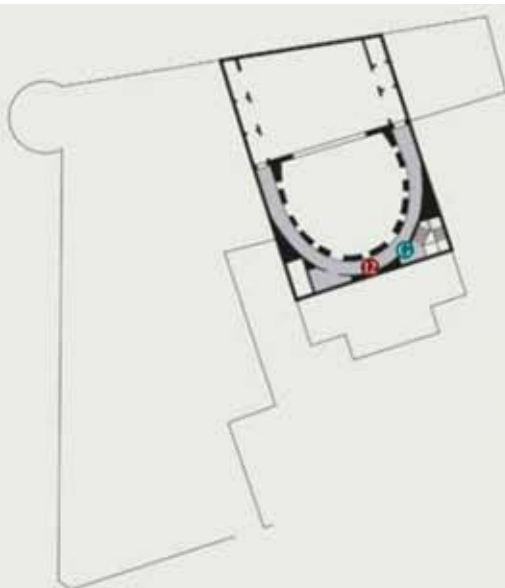
- 1 Vestíbulo
- 2 Patio
- 3 Escenario - Cúpula
- 4 Sala del Tesoro: pinturas de Salvador Dalí

- A Bajada a la Planta Baja (Salas 5 a 9)
- B Subida al Primer Piso (Salas 10 a 22)
- C Subida al Escenario (Sala 3)
- D Acceso al Patio
- ☛ Consigna. Sólo para depositar objetos



12 Espacio con pinturas de Antoni Pissot, precedido por un montaje de Salvador Dalí

11 Acceso a la Sala 12
Subida al Tercer Piso (Salas 13 y 14)



SEGUNDO PISO

13 Pasillo "Rue Trajan": Obras y montajes de Salvador Dalí
14 Sala de Obras Maestras: parte de la colección principal de obras de arte de Salvador Dalí

11 Acceso a las Salas 13 y 14
Bajada al Primer Piso



TERCER PISO

15 Sala "Palacio del Viento": Obra de Salvador Dalí
16 Sala "Poesía de América": Obra de Salvador Dalí
17 Pasillo: Montaje de Salvador Dalí
18 Sala "El Templo de Bramante": Montaje de Salvador Dalí
19 Loggia: Juegos ópticos y estereoscopias
20 Sala de las ilusiones ópticas: Pinturas de Salvador Dalí
21 "Torre de Todos los Enigmas": Obra de Salvador Dalí
22 Sala del "Quant cau, cau...": Pinturas de Salvador Dalí

1 Bajada a la Salida
2 Consigna. Sólo para recoger objetos
3 Tienda



PRIMER PISO (SEGUNDA PARTE) Y ÁREA DE SALIDA



En 1964, el artista va a declarar a la Revista «*Time*» que las obras de construcción del museo empezarán con la instalación de una cúpula geodésica diseñada por el arquitecto Richard Buckminster Fuller sobre el escenario, es decir, comenzando la obra por el tejado (Pitxot y Aguer, 2005), aunque debido a razones presupuestarias, el arquitecto estadounidense no llegará a realizar la cúpula.

Finalmente, y por mediación del ya mencionado arquitecto de la Dirección General de Arquitectura Antonio Cámara, Dalí se pondrá en contacto con Emilio Pérez Piñero, joven arquitecto que por ese entonces ya habrá asombrado en la Escuela de Arquitectura Madrid con su dominio de las estructuras espaciales y desplegadas.

Pérez Piñero será contratado en 1968 y comenzará a desarrollar la propuesta en colaboración con el propio Dalí, de manera que en 1972, estará finalizado el proyecto, y se iniciará el montaje de los componentes metálicos en Calasparra, localidad natal del geómetra.

Lamentablemente, en julio del mismo año, el arquitecto murciano fallecerá en un accidente de tráfico al volver de una de las visitas a la obra de Figueras, por lo que la cúpula final será finalizada por su hermano, José María Pérez Piñero, ingeniero especializado en el cálculo de estructuras.

Figura 05 Esquemas funcionales del Teatro-museo Salvador Dalí en la actualidad. (Páginas anteriores)

14 Imagen exterior del Teatro-museo Salvador Dalí.

Finalmente, el museo abrirá sus puertas el 28 de septiembre de 1974, tras finalizar las obras de rehabilitación del antiguo teatro que habrán durado más de tres años, iniciando así una andadura plagada de éxito en materia de visitantes, ya que, de forma similar al Museo Picasso de Barcelona, el Museo-Teatro Dalí de Figueras, una ciudad de menos de cincuenta mil habitantes, va a contar con una afluencia de público anual superior al millón de visitantes.

La directora del Centro de Estudios Dalilianos Monserrat Aguer va a sintetizar la experiencia propuesta por el artista desde la concepción del propio museo, afirmando que:

"Entrar en el Teatro-Museo es acceder a un escenario fascinante y formar parte de un juego propuesto por Salvador Dalí, de un sueño teatral"

(Aguer, 2004: 81)

De esta manera, se va a Poner de manifiesto que el museo de Figueras va a presentarse como un ejercicio propositivo donde nada se va a dejar al azar, y donde vamos encontrarnos ante un contrato comunicativo con una clara vocación persuasiva, con un mensaje dirigido hacia el nuevo protagonista del edificio -por encima incluso de la obra artística expuesta o del aura del propio Dalí-, el espectador, receptor de la carga semántica planteada en el museo.

Como conclusión, y en relación con lo anterior, la filóloga va a añadir que

"Cada uno de los espacios y las obras del Teatro-Museo ejerce un gran poder de atracción sobre el observador y, por encima de todo, está envuelto de un halo de misterio especial. Por ello, los visitantes continúan y continuarán hoy y siempre haciendo cola a su entrada para explorar este inefable secreto que constituye el verdadero atractivo del genio, la esencia de su misterio. Dalí nos abre una puerta al mundo, y también al mundo del inconsciente."

(Op. Cit.)

A6 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL DE CUENCA (1966)

A6.1 Cuenca, posiblemente la primera operación de marketing museístico en la historia de España

El Museo de Arte Abstracto de Cuenca va a erigirse como uno de los casos de éxito más alabados y comentados en cuanto a la creación de espacios museísticos, en el periodo franquista y aún en el post-franquista.

Estamos ante uno de los más claros precedentes del museo de masas en la España franquista, de un museo que se va a desvincular por completo del modelo moderno, de un museo que se va a aprovechar de lo histórico, de lo espectacular, que va a servirse del espectáculo paisajístico, cuyo mayor reclamo va a ser él mismo, su estampa, su ubicación. Un ejemplo de museo modélico donde nada se va a dejar a la improvisación, donde todo va a ser fruto de la planificación.

Un museo, cuya gestación y posterior desarrollo habrá sido posible gracias a la convergencia en un punto geográfico concreto, en este caso Cuenca, y en un momento de la historia concreto, mediados de los años sesenta, creado por un grupo de personas y unos lugares arquitectónicos únicos, sin cuyo concurso hubiera sido imposible la obtención de un resultado tan potente y visionario como el obtenido en la ciudad castellano-manchega. En definitiva, tal y como va a afirmar la profesora Layuno, en el caso de Cuenca nos vamos a encontrar ante:

"un acontecimiento excepcional en su época y pionero de la prosperidad alcanzada por lo museos monográficos y especializados en artistas o en tendencias concretas del arte contemporáneo"

(Layuno, 2003:156)

A6.2 La idea de un visionario: Fernando Zóbel

La historia del Museo de Cuenca va a estar ligada, siguiendo un estilo muy americano, a su ideólogo y fundador, el pintor Fernando Zóbel. De esta forma se creará en España uno de los primeros museos de autor, promovido, pensado y gestionado íntegramente por la iniciativa privada de un grupo de artistas muy preparados y con las ideas muy claras.

Y es que el caso de Cuenca va a ser fruto, como ya hemos repetido en varias ocasiones, de un plan, de una estrategia perfectamente diseñada y definida, fruto del consenso, del estudio, y de la elaboración de una maniobra a seguir muy acorde con lo estipulado en los museos americanos. De hecho, Zóbel, nacido en Manila, va a pasar gran parte de su vida en Estados Unidos, por lo que va a estar muy en contacto con los museos y los focos de la cultura y del arte americano, donde el entendimiento público-privado va a ser fundamental.

Por aquellos años, los Jóvenes pintores españoles coetáneos a Zóbel van a alcanzar un gran reconocimiento en el exterior. Sin embargo, el régimen va a tratar este hecho con indiferencia y la realidad será que España se va a encontrar totalmente aislada de las corrientes creativas que se estarán generando en el exterior.



Inauguración del Museo — Julio 1, 1966

Partera
 Rivera
 Salmquillo
 Guanzoso
 Rueda
 Millares
 Churruo
 Lucio Muñoz, Palozzi, Amelia Avia
 Tonnes
 Julio Lopez
 Carreras Laffón
 Juan Manuel
 Zóbel
 Bargañillo

01 Inauguración del Museo de Arte Abstracto de Cuenca. 1966

Así, y ante el inmovilismo del régimen en materia cultural, una corriente subterránea comenzará a surgir y a agitar las conciencias, surgiendo movimientos como '*Grupo El Paso*' (Rafael Canogar, Luis Feito, Manuel Millares, Antonio Saura, etc) y '*Dau al Set 1948*' (Joan Brossa, Antonio Tàpies, Modest Cuixart, etc). En este contexto surgirá el grupo liderado por Fernando Zóbel con el objetivo de crear un Museo de Arte Moderno, para exponer el arte abstracto que su generación va a proponer.

El pintor nacido en Filipinas, va a tener las cosas claras desde el principio -defenderá que en un museo, "*lo importante será empezar por la colección, y no por el edificio*"-, por lo que la importancia del orden a la hora de llevar a cabo la consecución del museo va a ser total, comenzando el trabajo por la definición de la colección, del alma del museo. Respecto a éste, Zóbel va a afirmar en una entrevista concedida a Radio Nacional de España en 1983, emitida de nuevo dentro de la serie documental Documentos RNE por la misma emisora en 2010, que una de las cuestiones que les interesará enseñar en el museo va a ser el trabajo de una generación "*buenísima de pintores*", la llamada Generación de los años 50, formada por los artistas nacidos entre 1920 y 1930.

A su vez, en la misma entrevista remarcará la intención desde un primer momento de la consecución de un "*museo pequeño y privado*" (Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel. Radio Nacional de España. 23/01/2010). Una vez definida la colección, la cual va a superar, según el pintor, a cualquier otra de arte abstracto español que se haya hecho (Zóbel,1966:9), el mismo Zóbel va a afirmar:

"y quedó clarísimo que eso, para bien de todos, había que exponerlo de alguna forma. Entonces pues nos pusimos a buscar un museo... tardamos un par de años"

(*'TRAZOS'*. Programa televisivo. Diálogo de Fernando Zóbel con Paloma Chamorro)

El artista iniciará la búsqueda de un lugar adecuado para albergar el museo. Durante todo el invierno de 1962, Zóbel visitará y recorrerá en repetidas ocasiones, y acompañado de sus amigos, una ciudad histórica, Toledo, en busca de un inmueble que reúna las características necesarias para albergar la colección, sin éxito.

Será durante una reunión mantenida una noche de junio de 1963, con Eusebio Sempere, Abel Martín y Gustavo Torner -conquense de nacimiento y convicción, y a quién habrá conocido en la Bienal de Venecia poco antes-, donde surja el tema de que las famosas Casas Colgadas de Cuenca estaban en pleno proceso de reconstrucción, y que su uso final no se va a encontrar aún definido, por lo que el grupo decidirá acudir a Cuenca para ver el estado del inmueble.

Como va a afirmar el propio Zóbel (1966:9), la comunión entre el espacio encontrado y el grupo de artistas será total, por lo que en una sola visita, acompañados de la galerista Juana Mordó, quedarán convencidos de que las Casas Colgadas van a reunir todas las condiciones deseadas y algunas más que ni siquiera habrán imaginado.

"Esas casas, ipreciosas!, monumento nacional si se quiere, pero afortunadamente vacías (...) se estaban reconstruyendo como paisaje -por decirlo así- sin tener una idea muy clara de para qué iban a servir"

(TRAZOS. Programa televisivo. Diálogo de Fernando Zóbel con Paloma Chamorro)

De esta forma se va a poner de manifiesto la importancia que los fundadores del Museo de Arte Abstracto de Cuenca van a dar al contenedor del mismo, llevando a cabo incluso una búsqueda y un escrutinio previo, tanto de la ciudad contenedor, como del contenedor en sí.



02 Reunión de los artistas, entre otros Zóbel, Rueda o Torner, en la casa del último, en Cuenca. 1966

El grupo encontrará en Cuenca una misteriosa afinidad con el espíritu de su proyecto. Será la forma de alzarse en la ciudad desde su lecho de piedra y su paisaje tejido con rocas calcáreas, espinos y jaras lo que tanto va a atraer a Zóbel y a otros intelectuales de la época.

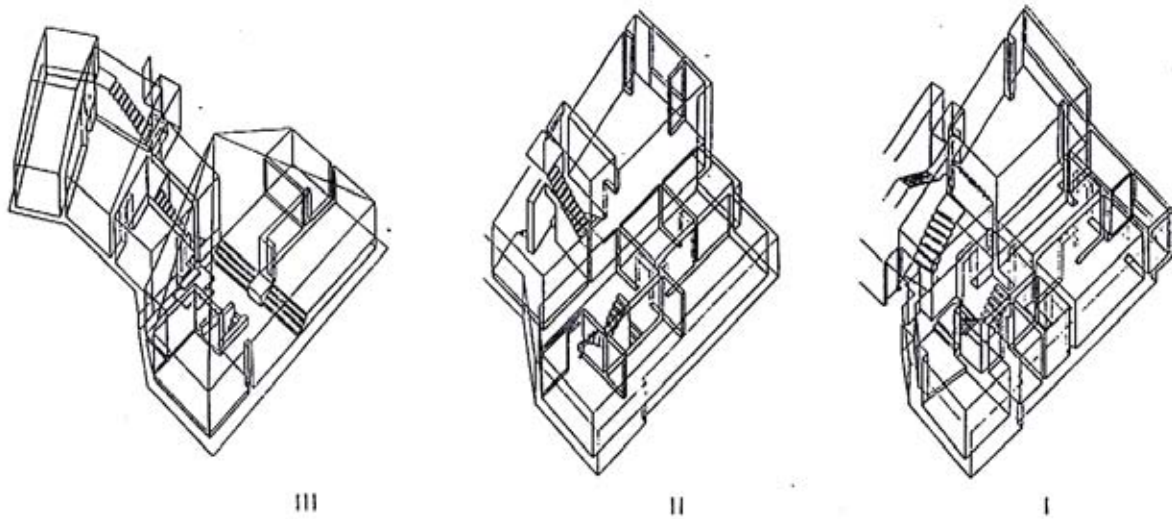
Así, Cuenca y sus Casas Colgadas van a aunar una gran capacidad semántica, un lenguaje histórico rico, culto, rodeado por unos paisajes espectaculares, por unos accidentes geográficos completamente singulares, generando un conjunto aurático, un museo único, mágico, atractivo tanto para el artista como para el visitante, capaz de generar una experiencia museística única en el mundo. Característica paradigmática, clave, y muy perseguida en el devenir del Museo de masas de nuestros días.

A6.3 La clave del entendimiento público-privado

El proceso seguido durante el desarrollo y la gestación del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, va a ser totalmente pionero en nuestro país, acercándose por completo a los modelos de nacimiento y gestión de los museos americanos de más éxito, y anticipando la manera de operar de gran cantidad de museos que surgirán en España cuarenta años después de la fundación del museo conquense.

De esta forma, y una vez decididos la ciudad y el contenedor, Zóbel y su equipo iniciarán los contactos con el Ayuntamiento de Cuenca -Las Casas Colgadas van a pertenecer al ayuntamiento- para la consecución de una concesión administrativa del inmueble donde albergar una colección privada de arte, hecho pionero en nuestro país.

Ya desde la primera carta que Zóbel va a enviar al alcalde de la ciudad, Rodrigo Lozano, en Agosto de 1963, se pondrá de manifiesto la intención por parte del artista de obtener, a través de una concesión administrativa de treinta años, prorrogable en otros treinta, la cesión del inmueble por parte del Ayuntamiento, quién deberá asumir los costes de la reforma y la adaptación para los fines expositivos. El museo, mediante el cobro de una entrada y la generación de recursos propios, se va a comprometer a mantener y preservar el edificio.



03 Axonometrías del estado original de las casas colgadas.

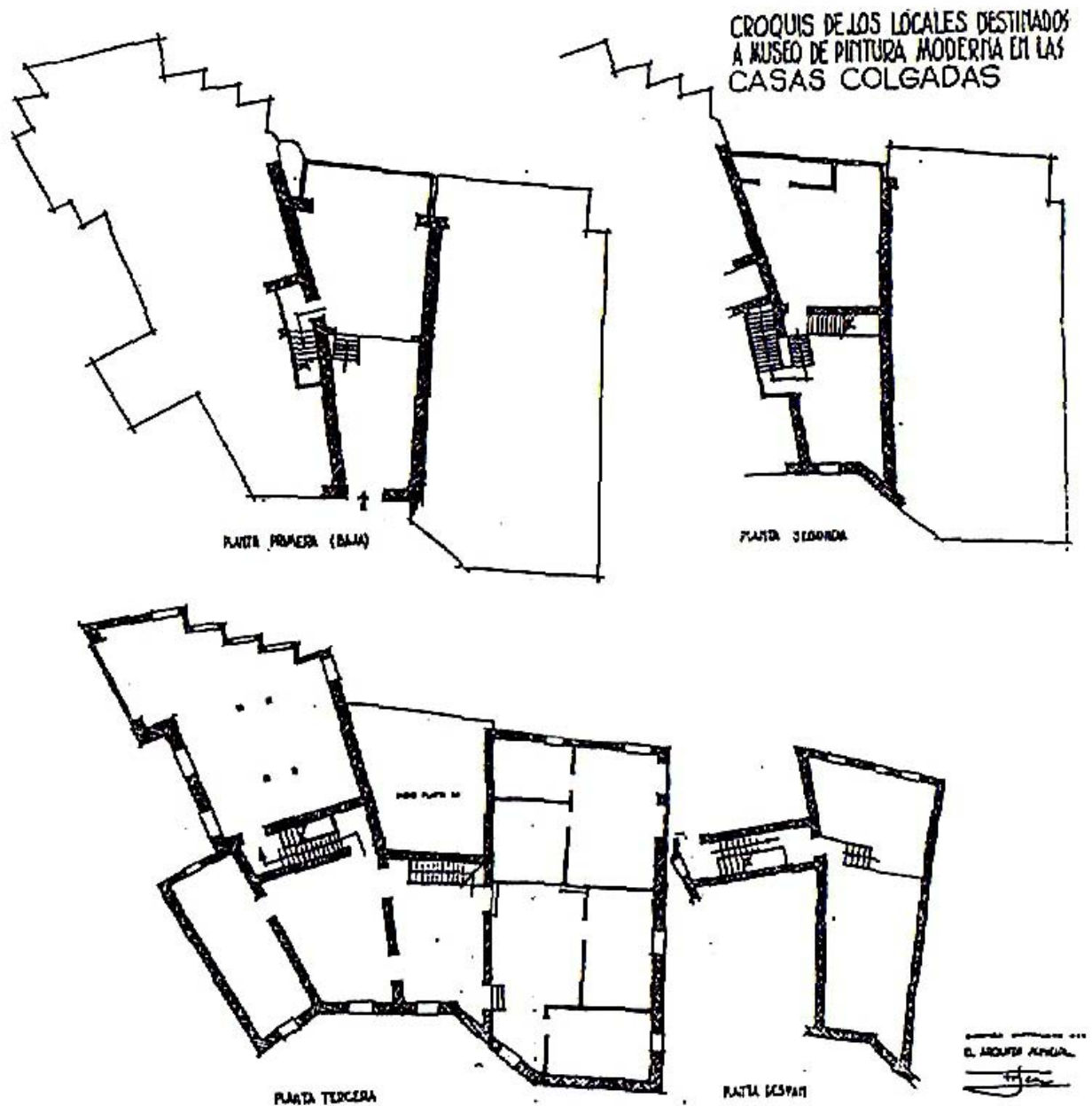
Esta fórmula, basada en el beneficio económico y la rentabilidad de la operación para las dos partes implicadas, no será posible sin la entrada en escena del ya mencionado alcalde, el cual se va a mostrar entregado a la causa desde un primer momento, habiendo planteado desde los inicios de su mandato la posibilidad de la ubicación de un Museo Municipal en las mismas, entre otros usos relacionados con el turismo¹.

Así, un mes más tarde, se presentará un pliego para la convocatoria de un concurso para el «Arrendamiento de algunos locales de las Casas Colgadas destinadas a Museo de Pintura, Escultura y Biblioteca», durante un plazo de quince años. Zóbel se presentará y ganará dicho concurso, iniciándose así una colaboración público-privada modélica y pionera en España.

A6.4 Museos y patrimonio: la influencia del caso italiano

Tras obtener el equipo de Zóbel el derecho de arrendamiento de las Casas Colgadas, el Ayuntamiento con quense asumirá las obras de reforma de las mismas, tal y como se establecerá en el contrato.

1 Con anterioridad a la propuesta de Zóbel, el alalde ya había planteado diversos usos relacionados con el turismo para las Casas Colgadas, tales como el de Hospedería, parador de turismo u hotel. (Merino Fernández, 1992:89).



Sin embargo, y a pesar de que serán los arquitectos municipales, Fernando Barja y Francisco León Meler, los encargados de la dirección de las mismas, será Gustavo Torner, ingeniero de profesión y arquitecto de vocación, el que dirigirá por completo tanto la intervención arquitectónica como la posterior instalación museística.

Así, se iniciarán unas obras de adaptación de un edificio histórico, a un uso completamente nuevo y ajeno, el museístico, con todo lo que ello va a conllevar.

04 Planos del estado original de las casas colgadas, incluidos en el expediente municipal para el concurso de arrendamiento. 1963

Por las mismas fechas, se va a instaurar, sobre todo en Italia, una corriente que va a defender la instalación de espacios expositivos en edificios existentes, rehabilitados, dotados de una fuerte componente histórica. Ante una Italia desolada tras la guerra, comenzará en el país transalpino una amplia tarea de reconstrucción y nueva instalación de los museos en edificios con un alto valor histórico y patrimonial. La nueva hornada de arquitectos italianos va a unir una enorme calidad de diseño con la tendencia innovadora de la restauración crítica, desarrollada a partir de las teorías de Giulio Carlo Argan o Cesare Brandini entre otros.

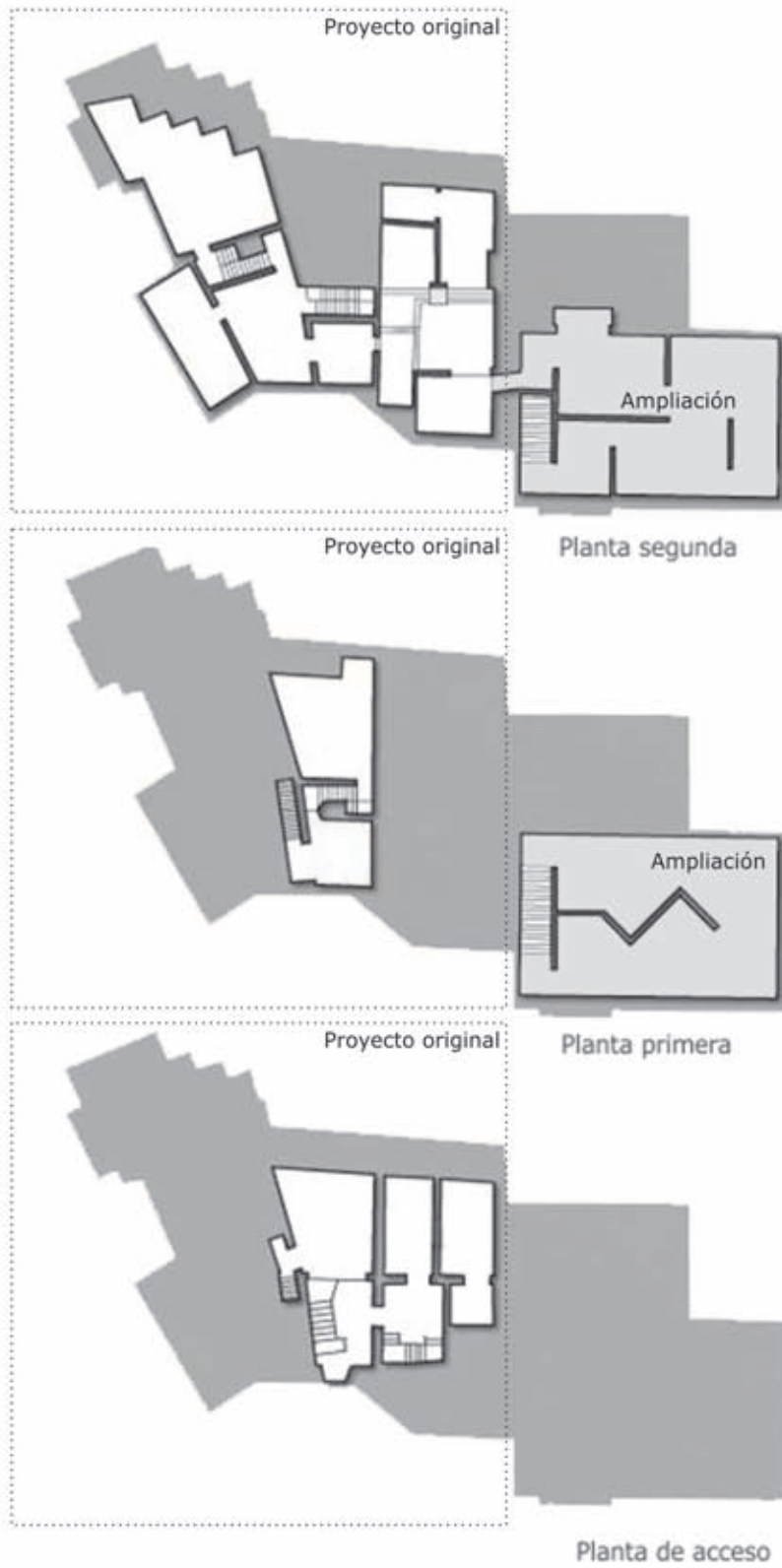
Gracias a un trato exquisito hacia el patrimonio, numerosos arquitectos van a poner de manifiesto una especial delicadeza a la hora de interpretar la relación existente entre continente y contenido, esto es, entre objeto expuesto y el propio museo contenedor, marcando un claro hito en la museología moderna. De esta forma, Arquitectos como Carlo Scarpa (Galería Nacional de Sicilia, 1953-54; Ampliación de la Gipsoteca Canoviana de Possagno, 1956-57 y el Museo de Castellvecchio en Verona, 1958-1961), Franco Albini (Galería del Palacio Blanco, 1950-1951; Museo del Tesoro de San Lorenzo, 1956), Franco Minissi (Museo Nacional instalado en la Villa Giulia, 1955-1960) o el equipo BBPR (Castello Sforzesco de Milán, 1954-1956), formado por Lodovico Barbiano de Belgioioso, Gian Luigi Banfi, Enrico Peresutti y Ernesto Nathan Rogers, realizarán en veinte años una serie de obras de una calidad sublime, donde la relación entre espacio contenedor y objeto contenido se resolverá en términos de complementariedad, puesto que cada uno va a acentuar e interpretar la calidad del otro (Montaner y Oliveras, 1986:22).

A6.5 Un entorno mágico: la cultura del simulacro

En el caso de Cuenca, la relación entre espacio contenedor y contenido no va a estar tan clara, va a estar más desdibujada. El propio Zóbel afirmará que:

"el museo que se estaba restaurando, como geografía, estaba vacío por dentro. Era una especie de magnífica caja de zapatos; se podía hacer lo que se quisiese con ese interior"

(Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel. Radio Nacional de España. 23/01/2010)



Asimismo, la solución museográfica llevada a cabo por Gustavo Torner, de la que Zóbel va a afirmar que convertirá el espacio encontrado en un museo ejemplar, va a poner en práctica todos los preceptos de la museografía del «*white cube*» americano -espacio liberado de contexto, normalmente blanco-, conjuntamente con los preceptos establecidos por arquitectos italianos como Scarpa o Albini.

Respecto a lo anterior, Manuel Fontán, actual responsable del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, va a afirmar que la solución ideada por Torner se basará en:

"una especie de mezcla de la museografía americana, es decir, el white cube, la pared blanca, el cubo blanco, el espacio neutro, donde lo importante es la presencia de la obra de arte, con ciertos guiños a la museografía italiana."

(Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel. Radio Nacional de España. 23/01/2010)

Y es que el tratamiento que en el Museo de Cuenca se le va a dar al edificio histórico va a ser completamente relativo. Es decir, el grupo encabezado por Zóbel no elegirá a las Casas Colgadas por su valor histórico y patrimonial.

El verdadero valor de las Casas Colgadas va a residir en su simbolismo, en su conjunto, en la carga semántica del todo, en el valor artístico de la operación. De hecho, y a pesar de la avanzada edad del inmueble original-más de quinientos años-, las Casas Colgadas no van a tener un origen histórico claro².

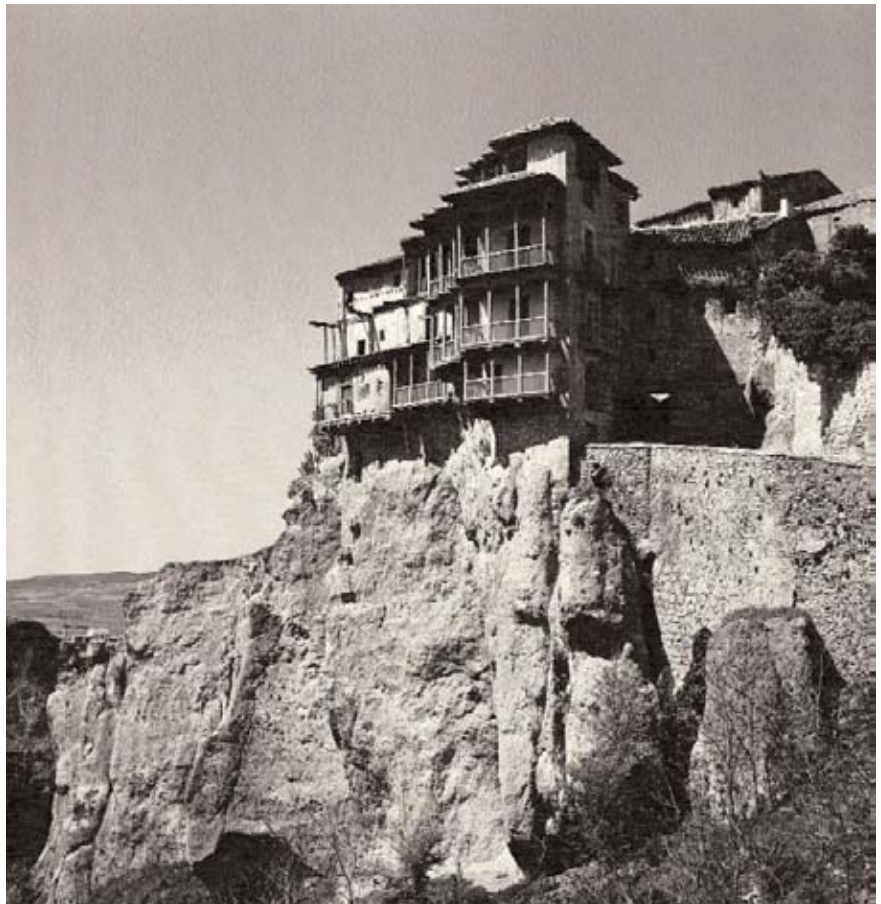


06 Fernando Barja y Francisco León Meler. Imagen interior del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. 1966/1978

2 La doctora Consuelo Merino Fernández, cuya tesis doctoral (1992) va a versar íntegramente acerca del Museo de Arte Abstracto de Cuenca, va a dedicar parte de la misma al estudio del origen del inmueble, sin obtener una conclusión clara.

Este hecho se va a ver potenciado desde el punto en que, en enero de 1966, meses antes de la inauguración del Museo -oficialmente inaugurado el 1 de julio de dicho año-, el propio Zóbel va a realizar una petición formal al alcalde a través de la cual va a solicitar la ampliación del inmueble, dadas las reducidas dimensiones originales del mismo. Dicha ampliación será inaugurada en noviembre de 1978, ocupando dos casas colindantes al museo derribadas por el Ayuntamiento en 1965.

Uno de los objetivos de la ampliación, de nuevo dirigida por Torner, será la de preservar el equilibrio entre arquitectura y paisaje. Para ello, el nuevo edificio será mimético con el entorno, pero no será completamente ortodoxo en cuanto a la arquitectura histórica se refiere. De hecho, durante la etapa de la ampliación se colocará una portada renacentista, procedente de un palacio en ruinas situado en Villarejo de la Peñuela, como único elemento decorativo valioso de la actuación (Merino Fernández, 1992:128), poniendo de manifiesto cierta cultura del simulacro, la utilización de la historia, de los elementos históricos, para dotar de valor simbólico al conjunto, lejos del rigor histórico.



07 Fernando Barja y Francisco León Meler. Imagen exterior del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. 1966/1978

A6.6 Repercusión del museo para la ciudad

El Museo ideado por el llamado *Grupo de Cuenca*, va a convertirse en una de las primeras operaciones museísticas privadas de gran éxito en nuestro país. Éxito a todos los niveles, puesto que, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca va a conseguir la regeneración de una zona muy degradada por entonces en la ciudad, va a situar a la ciudad de Cuenca en el plano internacional, y va a marcar las pautas para la concepción de un museo atractivo para el visitante, para la masa.

Como punto de partida, comenzaremos este apartado con unas declaraciones de Gustavo Torner al diario El País con motivo del décimo aniversario del museo, en las que afirmará que

"por aquel entonces, la parte alta de Cuenca era despreciada por los habitantes de la ciudad y, en cuanto a los forasteros, no la habían descubierto aún".

(Gustavo Torner. Entrevista concedida a El País.
14/08/1977)

De esta forma, y viendo el profundo cambio que habrá experimentado la zona, acto seguido va a afirmar que:

"Hay que pensar que en una ciudad como Cuenca, nuestro proyecto era impensable, en un momento en el que nadie hablaba de descentralización, en una ciudad a la que no venía nadie. Ahora el museo atrae mucho turismo. Se venden alrededor de 30.000 entradas anuales, prácticamente todas ellas a gente de fuera."

(Op. Cit.)

El pintor conquense afirmará de igual manera años más tarde, que el director del MOMA años atrás, Alfred Barr, durante una visita a Europa, a lo largo de la cual visitará el museo conquense, va a definir al museo como *"el pequeño museo más bonito del mundo"*, añadiendo que en el ambiente artístico internacional se sabrá que *"en Cuenca hay una cosa que hay que ver"*, poniendo de manifiesto la repercusión que le Museo de Arte Abstracto va a alcanzar, incluso en los circuitos internacionales de arte más exclusivos. (Documentos RNE. El pintor Fernando Zóbel. Radio Nacional de España. 23/01/2010).



08 Imagen de la nueva portada en el exterior del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Por último, el impacto económico que el museo va a dejar en la ciudad va a ser analizado en 2003, junto con otros museos, por la Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, en colaboración con el Ministerio de Cultura. En dicho informe se va a indicar que, a pesar de no incluir los datos de ingresos y gastos del museo en este análisis de impacto³, en el año 2003 el museo va a ser visitado por más de 34.000 visitantes, la gran mayoría turistas.

Así, un 16% de los visitantes serán extranjeros, y aunque no hay datos al respecto, en el citado informe se va a considerar que la mayoría de los visitantes españoles también van a ser turistas. Este dato va a ser bastante relevante, puesto que si comparamos el dato, con el obtenido en Madrid para el mismo año, y obtenemos el coeficiente entre la población de la ciudad receptora y el número de visitantes del museo, vamos a obtener unos coeficientes muy similares.

Museo	Visitantes en 2003	Habitantes de la ciudad en el año 2003	Visitantes museo/habitantes de la ciudad
Museo de Arte Abstracto de Cuenca	34.000	47.201	0.72
Museo del Prado	2.318.525	3.124.892	0.74

Fuente: Elaboración propia a partir de AAVV, 2003

A pesar de que dos ciudades como Madrid y Cuenca no son comparables, resultará llamativo ver como un museo muy pequeño, ubicado en una ciudad de provincias, solitaria y poco visitada, obtiene unos coeficientes próximos a los obtenidos por el museo más visitado en España, el Museo del Prado, y sin contar con el tirón turístico y a enorme oferta cultural con los que va a contar la capital.

Figura 07 Comparativa Visitantes museo/habitantes de la ciudad

3 La Fundación Juan March, actual propietaria del museo tras la cesión por parte de Zóbel del mismo en 1980, pocos años antes de su muerte, va a presentar la habitual política de no dar datos sobre los presupuestos de los museos de los que es titular.

Siguiendo con el informe, dado que el número de turistas que visitaron las oficinas de turismo de Cuenca en el 2003 (cifra que, según las autoridades de turismo es bastante aproximada a los visitantes que tuvo la ciudad) fue de unos 116.000, aproximadamente un 30% del turismo de la ciudad pasó por el museo, lo que lo va a convertir en uno de los principales atractivos turísticos de la misma.

Según los responsables turísticos, se tratará del equipamiento cultural más visitado de Cuenca y hay estimaciones que indicarán que más de una cuarta parte de sus visitantes viajarán a la ciudad básicamente para ver las instalaciones del museo (AAVV, 2003). Esto supondrá más de 8.000 turistas que van a poder atribuirse directamente al museo.

Por otro lado, la existencia del museo conquense va a ser clave para que la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Castilla la Mancha se ubique en Cuenca, convirtiéndose con el tiempo en una de las más prestigiosas del Estado en esta materia, hecho que tampoco será ajeno a la influencia del Museo de Arte Abstracto.

De esta forma, y ante lo estudiado en el presente apartado, podremos afirmar que el Museo de Arte Abstracto de Cuenca va a erigirse como, posiblemente, la mejor operación de marketing cultural -quizás sin pretenderlo en sus inicios- orquestada y diseñada desde el sector privado durante el franquismo, con unos resultados, tanto a nivel de regeneración urbana, de número de visitantes, y de repercusión internacional de la ciudad, completamente tangibles y esclarecedores.

Así, y a modo de conclusión, como va a afirmar la profesora Layuno:

"el gesto de Zóbel y sus compañeros es pionero en la actitud de búsqueda de espacios alternativos al museo diseñado de nueva planta y a sus discursos globalizantes en favor de la inserción de la obra en un marco histórico y geográfico concreto.

Responde a un claro deseo de apartamiento de los canales oficiales de difusión artística, abanderados por el nada convincente Museo Nacional de Arte Contemporáneo, además de la voluntad de decisión de las condiciones, lugares y formas de exposición por parte de los propios artistas y coleccionistas"

(Layuno, 2003:157)



PARTE 02

EL MUSEO DE MASAS EN LA ESPAÑA DEMOCRÁTICA









4.1 INTRODUCCIÓN. HACIA EL MUSEO DEL TERCER MILENIO

España va a recibir, tras la muerte de Franco, una herencia muy pobre en materia de museos. El nuevo estado democrático va a encontrarse con un ente prácticamente olvidado durante décadas, el Museo, ignorado casi por completo por los estamentos oficiales durante los cuarenta años de duración del régimen franquista, dado el escaso interés y apoyo oficial prestados por éste durante dicho periodo.

Esta situación va a conllevar un atraso museográfico y museológico aparente, así como una variopinta colección de infraestructuras obsoletas e inadecuadas en su mayoría, que unidas al escaso desarrollo teórico e historiográfico en materia de arquitectura de museos, van a plantear un panorama, cuanto menos, desalentador.

Desde los primeros años de la democracia, como estudiaremos en los apartados siguientes, se va a observar un deseo de cambio impulsado desde el mundo de la cultura, hecho que va a desembocar en unas voluntades políticas mucho más concienciadas en materia museística, lo que desencadenará una mayor inversión pública y la aparición de una normativa específica, acorde con los nuevos tiempos y con las corrientes internacionales, así como la aparición de nuevos campos de investigación y de estudio directamente relacionados con el Museo.

De esta forma, y gracias al trabajo conjunto de los estamentos públicos, verdaderos motores del cambio, así como de un mayor protagonismo de la iniciativa privada, España será capaz de transformar su panorama museístico en apenas dos décadas, logrando un hito prácticamente sin precedentes, lo que dará lugar a un hecho único, como va a señalar la profesora Layuno al afirmar que:

"la condición «novedosa» que se ha atribuido al caso español reside en la notable variación que se produce respecto a la situación de la etapa precedente, pudiéndose señalar una evidente transformación en el terreno de las políticas museísticas y en los modelos museográficos y arquitectónicos entre una etapa y otra [...]"

(Layuno, 2003:182)

4.2 ESTADO DE LOS MUSEOS EN ESPAÑA EN 1970

Tras dos décadas, la de los años cincuenta y sesenta, donde la producción museística española va a experimentar su particular travesía por el desierto, únicamente iluminada por algunos ejemplos espontáneos, independientes, casi místicos, el estado del Museo español al inicio de los años setenta no va a ser mucho más alentador.

De igual manera que en el anterior capítulo, nos ceñiremos a los cronistas de la época -pocos, pero autores de una labor encomiable- en materia de museos. Así, si el afamado historiador Juan Antonio Gaya Nuño publicará, como vimos anteriormente, una guía acerca del estado de los museos en la España de 1955, va a repetir la operación reeditando dicho documento y actualizado a 1968, llevando a cabo en un nuevo prólogo un análisis comparativo de la evolución del museo español en trece años.

4.2.1 1970, punto de partida: La labor de Gaya Nuño y de Nieto Gallo

Haciendo un balance rápido de los números aportados por Gaya Nuño, podremos observar que de los doscientos once museos analizados en 1955, se va a pasar en 1968 a trescientos, lo que va a significar un aumento notable del número de instituciones de carácter expositivo en España a comienzos de la década de los setenta.

Gaya Nuño, sin ser demasiado optimista en su balance, sí va a poner de manifiesto la aparición de una actitud distinta en cuanto al museo español se refiere, una mejora cuantitativa y, en ocasiones, cualitativa, significando para el historiador que "*algo muy importante*" va a estar ocurriendo en España en relación con "*la institución llamada MUSEO*" (Gaya Nuño, 1968:17).

El historiador destacará la aparición del flamante Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, así como de las intervenciones en los Museos Arqueológicos de Córdoba o Tarragona, señalándolos como ejemplos de validez internacional, y de lo que podrán y deberán ser todos los museos españoles. Del mismo modo, va a poner de manifiesto la bajada de calidad, o incluso la desaparición de un buen número de museos, bien considerados en

la anterior edición del estudio, así como la necesidad de nuevas dependencias para otros museos, como el de Bellas Artes de Bilbao, tal y como estudiamos en anteriores capítulos.

Al margen de algunos privilegiados museos, estudiados con anterioridad, Gaya Nuño va a dibujar un panorama global mejorado, pero aún insuficiente, con cantidad de museos disgregados por la geografía española, carentes de catálogo y de material bibliográfico, con unos objetos expuestos sin rotulación y sin orden aparente, configurándose así muchos de los museos españoles como almacenes de exposiciones más que como museos propiamente dichos.

Como denunciará la profesora Bolaños:

"quince años después de la primera denuncia de Gaya Nuño, hacia 1970, la negligente situación no había cambiado gran cosa, aunque es cierto que se hace sentir algún adecentamiento en la calidad de los servicios, un desglose más racional de los fondos, la construcción de edificios más capaces y un crecimiento numérico a tener en cuenta (casi noventa nuevos museos), así como una tímida ampliación de la cuantía de los visitantes"

(Bolaños, 1997:417)

En 1970, el catedrático en historia del arte, conservador, y director General de Bellas Artes entre 1961 y 1968, Gratiniano Nieto Gallo, va a publicar, de modo similar a Gaya Nuño, un documento titulado *«Panorama de los Museos Españoles y Cuestiones Museológicas»*.

En dicho documento, el catedrático va a exponer, por un lado, las funciones propias y una definición del Museo como ente, bastante novedosa en la España de 1968, y por otro, va a llevar a cabo un análisis del museo en España hasta la fecha, llevando a cabo una rigurosa clasificación de los mismos según los criterios establecidos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Así, en lo relativo al funcionamiento y al carácter del museo, Nieto Gallo va a defender un museo muy distinto al mero contenedor de obras de arte, un organismo con una clara vocación didáctica, y con unas funciones de conservación bien definidas.

Sin embargo, va a resultar novedosa la atribución de importantes centros de atracción turística con la que el autor va a dotar a los museos. De este modo, Nieto Gallo va a defender una "*apertura total del Museo a todos los estamentos de la sociedad*" (1970:21), dada la atracción que van a ejercer los museos entre los turistas, y el interés que van a tener, según el autor, para llenar los ratos de ocio.

En resumen, Nieto Gallo -ante el anhelo de un Museo que estará llamado a jugar un papel importante en la sociedad, actuando como instrumento de educación, cultura y turismo- va a plantear un panorama donde la administración va a resultar completamente inoperante ante una misión de tal magnitud, ofreciendo una gran heterogeneidad en razón a los diferentes organismos de los que van a depender los distintos museos Españoles.

4.2.2 Organización administrativa del Museo en España en 1970

Tal y como denunciará Nieto Gallo en 1970, los museos españoles van a presentar un considerable caos. De esta forma, vamos a encontrar multitud de entidades desperdigadas por la totalidad de la geografía nacional, dependientes de otras tantas administraciones, con unos trabajadores dependientes a su vez de otros organismos, generando así unas condiciones de partida insostenibles.

Los museos arqueológicos, uno de los grupos de museos con más tradición y solera en nuestro país, estarán albergados bajo la jurisdicción de la Dirección General de Bellas Artes, sufriendo de este modo una curiosa contradicción. Y es que, su personal, relativo al Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos va a responder ante otra dirección general, la de Archivos y Bibliotecas.

Por otro lado, los museos de Bellas Artes se van a agrupar entre los que desde su fundación van a venir perteneciendo a las Comisiones de Monumentos provinciales, los que van a depender de la Academia de su ciudad directamente, y los subordinados a un patronato nombrado a tal efecto, caso en el que su personal será designado libremente por el organismo en particular.

También habrá gran número de museos dependientes de la Iglesia, regulados por el derecho canónico, y los municipales, cuyo personal técnico va a ser contratado directamente por los ayuntamientos, sin que el estado tenga participación en dicho proceso.

Por último, van a ser frecuentes también las situaciones mixtas, por lo que los organismos sostenidos por varias administraciones de forma conjunta van a estar a la orden del día.

Ante este panorama caótico, desorganizado e improvisado, fruto de muchas décadas de dejadez, desidia y excesiva deriva provocada por la rutina más nociva, en 1968 se tratará de paliar la insostenible situación de la organización administrativa de los museos en España, por lo que, bajo la dependencia de la Dirección General de Bellas Artes, se va a crear el Patronato Nacional de Museos como organismo autónomo.

Desde el momento de su creación en 1968, el Patronato va a gestionar todos los Museos Nacionales, los Arqueológicos, de Artes y Costumbres Populares, Provinciales y de Bellas Artes, nombrando a cada director, aprobando los presupuestos, y decidiendo, en definitiva, en todos los aspectos relativos a la gestión económica y a la administración.

De igual forma, se va a crear también la Asesoría Nacional de Museos, organismo asistido por tres consejeros, para los de Artes populares, Antigüedades y Artísticos, medida englobada dentro del «II Plan de Desarrollo».

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos por parte del estado, la estructura y la organización de la práctica totalidad de los museos va a seguir siendo compleja, dada la inexistencia de facultativos que los lideren, o el bajísimo nivel de profesionalización de gran parte de los trabajadores de los mismos.

La formación de expertos en museología va a ser inexistente, donde únicamente el decimonónico cuerpo funcional de archiveros, bibliotecarios y arqueólogos, va a ser considerado como profesional competente, a pesar de lo marcado de su carácter arqueológico y de su mínima especialización.

Ante una bajísima nómina de trabajadores adscritos a dicho cuerpo, se va a crear en 1973 un escalafón unificado, el Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos, a los que se les va a asignar la vigilancia, cuidado y dirección de los museos del Estado, representando este hecho, según la profesora Bolaños,:

"la separación definitiva del oficio de arqueólogo y el de especialista en museos, [...] por la concepción que se les quiere imprimir, más dinámica y educativa, como base que son de la investigación y del método visual, pedagógico por excelencia".

(Bolaños, 1997:421)

4.3 CAMBIO CULTURAL EN ESPAÑA. ESTADO DEMOCRÁTICO Y CULTURA

4.3.1 El cambio cultural en España

Los últimos años del franquismo van a traer para España un clima de relajación por parte del régimen, y de cierta indiferencia hacia el mismo por parte del estrato cultural emergente del país.

De esta forma, podrá percibirse de forma clara entre intelectuales, escritores y artistas una evidente receptividad a las ideas y tendencias que llegarán del exterior. Este hecho va a conllevar unos nuevos aires de libertad dentro de los ámbitos culturales más activos del país. Como va a señalar el escritor e ingeniero Juan Benet, durante los últimos años del régimen:

"la gente [de la ciencia, el arte y la cultura] había empezado a ser postfranquista y a preparar su actividad como si habitase en cualquiera de los países vecinos, con un pleno disfrute de la democracia y sin tomar en consideración ninguno de los obstáculos que aún oponía el régimen, lo bastante débil y descreído como para no poder seguir imponiendo su férula con todo rigor".

(Benet, 1996:198)

El escritor va a describir de forma clara y concisa una transición cultural exenta de drama, revanchismo o violencia, un periodo donde el mundo artístico va a estar marcado por un deseo común de superación del inmediato pasado franquista.

En definitiva, se producirá lo que varios autores (Villarós, 1998:8-21) van a denominar como "*pacto del olvido*", el cual se va a considerar un gesto visceral y necesario que permitirá a la sociedad española pasar de una dictadura políticamente aislada y obsoleta al circuito económico, cultural y político del presente.

Como va a afirmar el doctor Isaac Ait Moreno (2010:20), la transición parecerá exigir así una "*cancelación de la memoria colectiva*" y un inusitado afán de modernidad que en no pocas ocasiones pasará del entusiasmo a la euforia.

Tras cuarenta años de aislamiento, la cultura española querrá mostrarse universal y europea, buscando el reconocimiento externo con una intensidad que se ha llegado a considerar, en ocasiones, desmesurada. En este sentido, tras la muerte de Franco, los agentes implicados en la transición española van a jugar un papel fundamental en el devenir cultural del país de las décadas posteriores.

Tras los convulsos años de la transición, con el arranque de la década de los ochenta el país va a asumir plenamente un discurso modernizador e internacionalizador, auténtico impulsor del museo tal y como lo conocemos hoy día, el Museo del tercer milenio.

4.3.2 Estado democrático y cultura

En consonancia con ese empeño modernizador que tratará de superar antiguas carencias y de ofrecer una nueva imagen del país, tanto al interior como al exterior, los nuevos gobiernos democráticos concederán una gran importancia a la difusión cultural, tarea que será llevada a cabo por el flamante Ministerio de Cultura.

Como vimos en el anterior capítulo, a pesar de que en los primeros años democráticos no se llevará a cabo una política activa de generación de nuevos museos, una de las actuaciones que caracterizará al Ministerio de Cultura desde sus orígenes será la puesta en marcha de una política de exposiciones que concederá especial importancia al arte contemporáneo.

Esta corriente de exposiciones y adquisiciones será finalmente completada con actuaciones tan notables como la creación del Centro de Arte Reina Sofía, museo descendiente y heredero directo del maltrecho Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), como analizaremos en apartados posteriores.

Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos del Ministerio de Cultura, se echará de menos la existencia de una política cultural a largo plazo¹, y se considerará los evidentes logros –mayor difusión del arte contemporáneo y progresiva creación de infraestructuras– como el resultado de actuaciones improvisadas y descoordinadas, no de planes sólidamente preparados.

1 El Museo en España a partir de los años ochenta será el Museo de las Autonomías, más plural y periférico, pero más disperso e improvisado.

Así, podrá afirmarse que

"las actuaciones en materia de cultura en las dos últimas décadas se han centrado exclusiva o prioritariamente en la construcción de las grandes infraestructuras, esto es, en la parte más visible e institucional de la política cultural, antes que en las estructuras operativas político- administrativas, menos visibles y orientadas a actuaciones y estrategias más a largo plazo".

(Ait Moreno, 2010:22)

De esta forma, con la puesta en contacto por parte del estado español con un estrato cultural internacional globalizado y mercantilizado, el interés del Estado democrático por la utilización propagandística y espectacular de la cultura será latente con el avance de la década de los años ochenta, y, sobre todo, con el arranque de los años noventa y la llegada de la verdadera explosión española hacia el exterior, cristalizada en el año 1992, con la celebración de la Exposición Universal de Sevilla y de los Juegos Olímpicos de Barcelona.

En esa espectacularización de la cultura, los medios de comunicación de masas van a tener un papel destacado, resultando evidente la inusitada repercusión mediática que a partir de la transición van a obtener los acontecimientos culturales, y especialmente de los artísticos. A este respecto, Calvo Serraller (1996:72) considerará que la Bienal de Venecia de 1980 va a suponer el comienzo de esta nueva función por parte de los medios de comunicación, la cual va a ser fundamental en cuanto a la valoración de la difusión del papel del museo en nuestra sociedad se refiere.

La relación entre la cultura y los medios de comunicación estará ligada a un supuesto interés propagandístico por parte del estado que pretenderá ofrecer, dentro y fuera de España, una imagen de modernidad que no se va a corresponder con nuestra verdadera situación. Con la transición comenzará en España un periodo cultural ilusionante, plagado de nuevas iniciativas, pero también marcado por un interés inusitado en el uso de todo *lo cultural* como elemento propagandístico, tanto hacia el exterior como hacia el interior. En definitiva, se pondrán las bases del museo que hoy vivimos y conocemos, un museo nuevo, semántico y atractivo, pero también mercantilizado.



01 Imágen de las colas de público para ver una exposición de Picasso en la Sala Gaspar de Barcelona.

4.4 NORMATIVA MUSEÍSTICA EN EL ESTADO DE LAS AUTONOMÍAS

4.4.1 El estado constitucional, la nueva legislación y el museo

Tras la muerte de Franco, en la España democrática el devenir y posterior desarrollo del Museo como institución, tanto público como privado, va a estar fuertemente ligado al nacimiento de un Ministerio como entidad independiente, dedicado en exclusiva al sustrato cultural, y a sus continuos esfuerzos en materia legislativa y de financiación.

Por ello, como hemos apuntado en el anterior apartado, cabrá destacar la creación, mediante el *Real Decreto de 4 de julio de 1977*, del primer Ministerio de Cultura de la historia de España –Ministerio de Cultura y Bienestar hasta agosto de 1977–, hecho que supondrá por parte del Estado una atención específica y destacada a las cuestiones culturales, hasta entonces dispersas en distintas áreas administrativas.

Más allá de la reorganización burocrática, la nueva institución vendrá a representar simbólicamente un compromiso estatal con el fomento y libre desarrollo de la cultura, tras cuatro décadas en las que ésta habrá sido, según fuera la naturaleza de la manifestación en cuestión, silenciada o manipulada propagandísticamente por el régimen franquista. El interés del Estado democrático por cuestiones tales como el derecho de acceso a la cultura o el apoyo a la estructuras que la fomenten, deberá ponerse en relación con el destacado papel simbólico que habrá jugado la cultura, en sus más variadas manifestaciones, dentro de la oposición antifranquista. El nuevo ordenamiento político se propondrá así garantizar y fomentar una libre vida cultural, tras décadas en la que una parte de ésta se habrá desarrollado en los márgenes y resquicios del sistema (Ait Moreno, 2010:25).

No obstante, a tan elevados objetivos no corresponderán en un primer momento unos medios materiales lastrados por la escasez presupuestaria y una hipertrofia estructural motivada por la reunión de diversas unidades administrativas que, procedentes de preexistentes ministerios, contarán con un exceso de personal -como hemos analizado al inicio del presente capítulo-.

Esta situación, que va a caracterizar y a matizar la política cultural de los primeros años de la democracia, influirá negativamente en el inicial desarrollo del Ministerio de Cultura, puesto que se tratará en cualquier caso una institución primeriza en el inestable período de la transición democrática.

Sin embargo, y a pesar de lo complicado de sus primeros cinco años de vida, cabrá destacar la recepción del «*Guernica*» de Picasso por su incuestionable valor simbólico, hito decisivo en la recuperación pública de un universo cultural que la dictadura franquista habrá silenciado o manipulado durante cuarenta años.

Será durante la primera legislatura socialista cuando se proceda a incrementar decididamente la dotación presupuestaria del ministerio, así como a la reforma en profundidad de su aparato burocrático mediante una drástica reducción de plantilla, medidas que perseguirán el aumento claro de la eficacia y racionalidad del organismo.

4.4.2 España y el Museo estatal

Desde la creación del museo público, la mayoría de los países -sobre todo europeos- van a establecer una serie de museos, de ámbito estatal y con un marcado carácter ejemplarizante, como punta de lanza de las políticas culturales desarrolladas a lo largo de la historia por dichos países.

La España democrática no va a ser menos, puesto que, a pesar de la pobre herencia recibida del régimen franquista, va a contar con unos museos y unas colecciones de ámbito estatal -con el Museo del Prado y su colección como paradigmas- con una calidad y un valor excepcional.

A este respecto, la Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985, va a ser fundamental en cuanto a la relación y la gestión de los museos estatales, sin la cual será difícil comprender el sistema museístico español imperante en nuestros días.

Esta ley va a definir a los museos como

"instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural"

(Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985, artículo 59.3)

Del mismo modo, va a dotar a la Administración del Estado de la capacidad de crear

"previa consulta con la Comunidad Autónoma correspondiente, cuantos Archivos, Bibliotecas y Museos considere oportunos, cuando las necesidades culturales y sociales así lo requieran y sin perjuicio de la iniciativa de otros organismos, instituciones o particulares"

(Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985, artículo 61.1.

Se va a estipular el procedimiento de creación de nuevos Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal y carácter nacional, hecho que hará innecesaria cualquier tipo de consulta parlamentaria, con la ventaja de la rapidez en la promulgación y el inconveniente de la ausencia de una amplia base de apoyo político a la nueva institución.

La Ley de Patrimonio Histórico, determinará también la formación del Sistema Español de Museos -artículo 66-, que se regulará mediante el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, que lo configurará como órgano de carácter colegiado y definirá como sus objetivos la *cooperación entre los museos y la colaboración institucional*.

Otro aspecto de la Ley del Patrimonio Histórico Español que va a repercutir de forma clara y directa en el devenir de los museos estará presente en su Título VIII, dedicado a las medidas de fomento. Se establecerán incentivos fiscales a particulares y empresas por donación de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español, así como por las inversiones *que realicen en la adquisición, conservación, reparación, restauración, difusión y exposición de bienes declarados de interés cultural*, generando así una vía de financiación y un régimen nuevo plagado de oportunidades, extendido en los países anglosajones desde hace más de cuarenta años.

También se contemplará el pago de la deuda tributaria del Impuesto de Sucesiones, del Impuesto sobre el Patrimonio y del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas "*mediante la entrega de bienes que formen parte del Patrimonio Histórico Español*". Posteriormente, la disposición adicional décima de la Ley 30/1994, de 24 de noviembre, de Fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general, extenderá este tipo de dación en pago al Impuesto sobre Sociedades. Todos estos incentivos van a aumentar la posibilidad la interrelación entre entidades y organismos privados con los poderes públicos correspondientes.

En general, la Ley del Patrimonio Histórico será considerada como moderna y progresista, pero también excesivamente centralizadora, en opinión de algunas Comunidades Autónomas, que van a presentar recursos de inconstitucionalidad ante el Tribunal Constitucional.

Del mismo modo, también se va a criticar la ausencia de medidas legales concretas sobre el funcionamiento de los museos estatales, hecho que se traducirá en la inexistencia de normativas sobre la gestión de colecciones, la política de adquisiciones, la catalogación de los fondos o la elaboración de planes directores.

Si bien se creará un Reglamento de Museos de Titularidad Estatal, aprobado por el Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, así como distintas disposiciones de las Comunidades Autónomas, toda esta normativa va a incidir básicamente en aspectos parciales relativos al

"[...] control del tratamiento de los bienes culturales cuya custodia tienen encomendada [los museos], bien se refiera a sus movimientos, depósito, sistemas de acceso, inventarios, registro de museos, inspección, régimen sancionador, etc."

(Ait Moreno, 2010:23)

Por otra parte, también se va a señalar la práctica imposibilidad de establecer una normativa común, dada la enorme variedad de circunstancias en la que se desenvuelven los museos españoles.

Otro de los puntos de la Ley del Patrimonio que más críticas va a suscitar va a ser el carácter poco efectivo del Sistema Español de Museos, especialmente en lo que se

refiere a la coordinación entre los museos de titularidad estatal y los de las Comunidades Autónomas.

Ante un escenario tan disgregado y diverso, se va a antojar lógica y razonable, al menos, cierta coordinación entre los museos del territorio español que comparten una temática común.

La realidad, sin embargo, va a ser bien distinta, ya que cada Comunidad va a organizar su propio e independiente Sistema de Museos, por lo que los centros de cada Comunidad Autónoma van a ser compartimentos estancos para el resto, resultando prácticamente inexistente el intercambio oficial, los foros de colaboración, las publicaciones comunes, ni nada que vaya más allá de los límites de cada territorio a no ser organizado por Asociaciones, ONGs, Fundaciones, o el patrocinio privado directo.

Por todo ello, el Sistema Español de Museos, que debería cumplir esa función de coordinación, va a estar integrado fundamentalmente por centros que ya estarán vinculados a la Administración del Estado, mientras que la adhesión de otros museos mediante convenio será mínima.

4.4.3 España y el Museo de las autonomías

Al margen de la creación en 1977 del Ministerio de Cultura, el primer hito en la redefinición de la política cultural del Estado español va a estar presente en los genes del nuevo estado democrático, en la propia Constitución Española de 1978.

Será así la Carta Magna el documento que en primer lugar va a conceder especial atención a la salvaguarda de la cultura. Con ella se establecerá un nuevo régimen legal por el que las Comunidades Autónomas asumirán competencias en los museos, bibliotecas, conservatorios y Patrimonio monumental de interés para ellas, así como en el fomento de la cultura propia (artículo 148.1.15º, 16º, 17º).

De esta forma se abrirá el camino a la descentralización de la política cultural, si bien el Estado se reservará como competencia exclusiva la

"defensa del patrimonio cultural, artístico y monumental español contra la exportación y la expoliación; museos, bibliotecas y archivos de titularidad estatal, sin perjuicio de su gestión por parte de las Comunidades Autónomas".

(artículo 149.1.29º)

El proceso de descentralización cultural irá desarrollándose durante los años ochenta y se completará, en el ámbito legislativo, con la Ley de Bases de Régimen Local de 2 de abril de 1985, que otorgará competencias a los municipios en materia de patrimonio, actividades e instalaciones culturales (artículo 25.2.e, m).

En el caso de los museos provinciales, la titularidad seguirá perteneciendo al Estado central, mientras que la gestión de los mismos será traspasada a las Comunidades Autónomas mediante convenios posteriores a la transferencia de funciones y servicios a las Comunidades Autónomas en materia de museos.

El resultado será la práctica marginación de este tipo de museos, que se habrán mantenido en un estado de mera supervivencia, recibiendo fondos para su mantenimiento físico –el Ministerio de Cultura sufragará las reformas necesarias en los edificios y las Comunidades Autónomas el mantenimiento–, pero no para realizar otro tipo de actuaciones, acerca de las cuales no se habrá definido claramente qué administración debe aportar el presupuesto.

Y es que, en lo relativo a los museos que quedarán en una especie de tierra de nadie, entre dos aguas, el Ministerio de Cultura optará, por lo general, por concentrar sus esfuerzos presupuestarios en aquellos que va a gestionar directamente, mientras que las Comunidades Autónomas van a apostar decididamente por crear sus propias redes.

La práctica totalidad de las Autonomías promulgarán leyes y decretos que van a establecer y regular sus correspondientes sistemas de museos y colecciones, formulados de forma bastante homogénea. En general, cada sistema se constituirá como una organización de museos coordinados entre sí con el fin de maximizar su eficacia.

Según el doctor Ait Moreno, ese proceso legislativo va a responder:

"a una decidida intención de independencia respecto de la normativa nacional. A pesar de que estos sistemas suelen incluir a los museos provinciales, lo cierto es que, como ya apuntamos, los gobiernos autonómicos invertirán la mayor parte de los fondos destinados a museos en la creación de nuevos centros, que se dedicarán fundamentalmente a los siguientes campos: etnología, arte contemporáneo y ciencia."

(Ait Moreno, 2010:33-34)

En el primer caso, se apreciará el notorio interés de las Comunidades Autónomas por la conservación de las costumbres populares vernáculas, mientras que en los otros dos se va a poner de manifiesto su contrapartida, el deseo de vincular a la propia región con los conceptos de modernidad y progreso.

La eclosión de museos de arte contemporáneo en España, que comenzará en la segunda mitad de los ochenta y que analizaremos más adelante, deberá entenderse, por lo tanto, como parte de un proceso general de definición de las respectivas políticas culturales autonómicas.

Las Comunidades Autónomas tratarán así de asegurarse su participación en los circuitos internacionales de difusión del arte contemporáneo, en una actitud que parecerá querer emular, a escala autonómica, la prestigiosa política de exposiciones del Ministerio de Cultura en los ochenta, que desvelará a la clase política el enorme poder de convocatoria y la repercusión mediática del arte contemporáneo, como se verá en apartados posteriores.

4.4.4 España y el Museo privado

Por último, tras una década de los años ochenta muy activa en cuanto al desarrollo y la gestación de una normativa en materia de museos, tanto estatal como autonómica y local, la entrada del capital privado se va a llevar a cabo -con algunas excepciones, como hemos estudiado en el caso de Cuenca, entre otros ejemplos- a lo largo de los años noventa.

De esta forma, con la creación de la Ley del Mecenazgo (1994, 2002), se van a sentar en España las bases para

fomentar así la entrada de capital privado en todo tipo de instituciones públicas, además de la creación de nuevos organismos de carácter privado.

Comenzarán a surgir, al igual que en el resto de países europeos y, sobre todo, de Estado Unidos, modelo paradigmático del coleccionismo privado a lo largo del siglo XX, fórmulas de gestión novedosas, basadas en la gestión-financiación mixtas, o totalmente privadas, al tiempo que se van a introducir reformas en los estatutos y en las figuras jurídicas.

En resumen, en la década de los noventa nacerá en España una fórmula de gestión hasta la fecha poco desarrollada, que va a permitir la creación de novedosas colecciones, y en muchos casos, la apertura de nuevos museos, destacando la labor de diversas fundaciones, como la Fundación Juan March, y del papel asumido por las cajas de ahorro, como La Caixa, y el rotundo éxito de visitantes cosechado por los Caixa Forums de Barcelona y Madrid.

4.5 EL VISITANTE COMO CAMPO DE ESTUDIO

4.5.1 *El público, piedra angular del museo de masas*

Con la llegada de los años setenta, el Museo-Máquina promulgado por el Movimiento Moderno parecerá haber quedado ya en el olvido. La revolución cultural iniciada a finales de los años sesenta, representada por el sentimiento de Mayo del 68 va a criticar duramente, hasta su práctica desaparición, al modelo de museo conocido y desarrollado hasta entonces.

De esta forma, va a surgir un museo nuevo, donde por primera vez, el protagonista absoluto de la operación va a ser única y exclusivamente el visitante. Así, si en el Museo-Templo decimonónico el protagonismo será acaparado por el propio arte en sí, y en el Museo-Máquina moderno el protagonista va a ser el propio museo como dispositivo, en el museo surgido en los años setenta, el Museo de Masas, el protagonista va a ser sin duda el visitante, y todos los ámbitos que van a rodearle.

Este hecho no va a desarrollarse en todos los países por igual. De hecho, y al igual que habrá sucedido tantas veces a lo largo del siglo, van a ser los museos americanos los pioneros a la hora de otorgar al visitante, a la masa, el lugar privilegiado que merecerá y que desempeñará décadas después, creando un nuevo campo de estudio.

Las primeras investigaciones con cierto rigor sobre visitantes de museos van a aparecer a finales de los años veinte en los Estados Unidos impulsadas por la Asociación Americana de Museos, la cual va a encargar a Edward Robinson, profesor de Psicología de la Universidad de Yale, un estudio sobre el comportamiento de los visitantes entre 1925 y 1927, aunque no será hasta los años setenta cuando el campo se consolide (Pérez Santos, 2008:20-30).

Sin embargo, y hasta la profesionalización de los estudios de visitantes en Estados Unidos en los años setenta, el Museum of Modern Art de Nueva York, el MOMA, va a iniciar ya desde sus inicios, allá por los finales de la década de los años treinta, un trato al visitante distinto, convirtiéndose de este modo en el precursor del modelo de museo imperante en todo el mundo occidental cincuenta años después de su fundación.

4.5.2 El MOMA como pionero en la relación público-museo

La inauguración en 1939 de la nueva sede del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA), obra de Philip Goodwin y Edward Durell Stone, va a conllevar la puesta en escena del museo máquina por excelencia y la creación del dispositivo expositivo paradigmático, erigiéndose como museo manifiesto, representante máximo de las directrices marcadas por el movimiento moderno.

El MOMA se convertirá, de esta forma, en el museo más influyente de los dos primeros tercios del siglo veinte, no solo desde el punto de vista arquitectónico, sino desde ámbitos tan diversos como la museología, el arte y el mundo de la cultura en general.

Sin embargo, y a pesar de lo immaculado de su flamante primera sede permanente, diseñada siguiendo al pie de la letra de los preceptos del movimiento moderno, la cual se va a erigir como modelo a imitar de museo máquina, dicho edificio no se va a corresponder con el espíritu que desde su fundación va a regir a la institución.

El MOMA, fundado por las multimillonarias Lillie P. Bliss, Mary Quinn y Abby Aldrich Rockefeller, va a contar desde sus inicios con una estrategia clara, por lo que el éxito global que va a cosechar el museo a lo largo de cincuenta años, no va a ser para nada casual.

Así, unidos a la enorme figura que va a significar su primer director, Alfred Barr Jr. -cuyos logros como director artístico del museo van a ser de sobra conocidos, y sin cuyo impulso artístico y teórico, el devenir del museo neoyorquino hubiera sido sin duda otro-, en el comité fundacional del MOMA van a figurar perfiles tan diversos como el de su presidente, el afamado hombre de negocios A. Conger Goodyear, o, sobre todo, el del mediático publicista Frank Crowninshield, director de la revista «*Vanity Fair*».

Desde su inauguración, el MOMA va a seguir una estrategia de marketing y de publicidad clara. De esta forma, su inauguración se convertirá en un evento social, altamente publicitado, que va a contar incluso con la participación vía telefónica del presidente de los Estados Unidos (Lorente, 2011:148-150).

Desde sus inicios, el museo neoyorquino no se va a plantear como una iniciativa creada por y para los artistas, sino más bien como un negocio propio del lujoso «*midtown*» de Manhattan, el cual, va a servirse de la totalidad de los medios de comunicación de masas, contratando anuncios publicitarios tanto en prensa como en la radio, valiéndose incluso de otro tipo de estrategias comerciales, como la celebración de cocteles privados con el fin de captar para sus filas a las altas esferas económicas y políticas. Esta política puesta en marcha por el Museo, donde, tanto el visitante como su estudio y comprensión, van a ser piedra angular, va a quedar puesta de manifiesto de forma clara, en uno de tantos ejemplos, poco después de la inauguración de su nueva sede en 1939.

En los primeros meses de 1940, tendrá lugar en el MOMA una exposición llamada «*Italian and Modern Masters*», exposición donde van a tener cabida pinturas de los maestros italianos, en la cual se van a exponer obras de Tiziano, Rafael, Botticelli, Caravaggio o Miguel Ángel entre otros. El MOMA no va a tardar en publicar a bombo y platillo una nota de prensa bajo el título «*All Attendance Records Broken at the Museum of Modern Art*», anunciando que, gracias a la citada exposición, el sábado 3 de febrero de 1940, el museo va a presentar una afluencia de público de siete mil doscientos seis visitantes en un día, mejor cifra de visitantes en sus diez años de historia, pulverizando así el anterior record, obtenido en enero de 1936, durante una exposición sobre Van Gogh, y poniendo de manifiesto, ya desde el inicio de los años cuarenta, la importancia que dicho museo va a otorgar a la afluencia masiva de público. Del mismo modo, en la misma nota de prensa, el MOMA publicará los resultados de una encuesta realizada al público durante la exposición, en la cual los visitantes habrán realizado una votación acerca de cuál será su cuadro favorito de los expuestos por los maestros italianos.

Así, aparte de anunciar que el cuadro favorito de los visitantes -lo indicaremos aquí a modo de anécdota- va a ser el retrato de Pablo III de Tiziano, el director del MOMA, Alfred Barr Jr., va a reseñar en la nota de prensa la importancia de conocer el gusto del visitante, así como la necesidad de que cada vez en mayor número de ocasiones, críticos y público coincidan en sus preferencias. (MOMA, 1940)

La nota de prensa va a indicar que al visitante se le hará entrega de una papeleta, donde tendrá que indicar su ranking de cuadros favorito, del primero al tercero, así como reseñar sus sugerencias e impresiones.

De esta forma, el MOMA va a llevar a cabo ya desde los años cuarenta estudios de visitantes a pié de campo, anticipando así una práctica muy extendida hoy día, fundamental para el desarrollo de los museos actuales.

Sin embargo, una dirección del museo pionera y unos métodos de marketing y de estudio de los visitantes tan novedosos y orientados de forma clara hacia el museo de masas, no se van a ver complementados con una sede marcada por un carácter hermético y rígido, muy teórica, moderna y paradigmática, pero que enseguida se va a ver superada por la afluencia masiva de un público que, en ocasiones, va a desbordar unos espacios expositivos y de recorridos obsoletos y no adaptados para un museo de masas (Lorente, 2008).

De esta forma, con las sucesivas ampliaciones y reformas llevadas a cabo en el museo a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, el MOMA habrá ido adaptando una sede que habrá nacido obsoleta, desfasada, ante un contenido, un organismo vivo interior, que habrá nacido como precursor del museo de nuestros días.

4.5.3 El estudio del público en el viejo continente

A finales de la década de los setenta, las aportaciones de índole teórica y metodológica de los norteamericanos Harris Shettel y Chanler G. Screven van a ser fundamentales para el desarrollo del estudio de los visitantes en los museos en Europa, y la posterior aplicación de los resultados.

El desarrollo del área va a ser muy notable a partir de entonces, coincidiendo con los cambios socioeconómicos que van a producirse en las instituciones sin ánimo de lucro, como son los museos, que debido a las nuevas políticas económicas liberales, deberán transformarse en organizaciones autosuficientes y en competencia directa con otros museos e incluso con parques temáticos, programas de televisión educativos, etc. (Pérez Santos, 2008:20).

En Europa, el primer trabajo relativo a la caracterización de visitantes de museos va a datar del año 1962, y va a venir de la mano de Bordieu y Darbel. Sin embargo, de forma similar al caso estadounidense, no será hasta bien entrada la década de los años setenta cuando aparezca un verdadero cuerpo de investigadores dedicados al estudio de los visitantes.

De esta forma, será a principios de esta década cuando el British Museum of Natural History de Londres, museo anglosajón influenciado por el modelo americano, adopte lo que ellos van a llamar el New Exhibition Scheme, sistema que va a implicar un planteamiento interno de investigación sistemática de evaluación del visitante.

En Francia, por su parte, se creará el *Observatoire Permanent des Publics* (OPP) en 1990, organismo que va a centralizar la mayor parte del trabajo en este ámbito en ese país.

4.5.4 El estudio del visitante del museo español

Los Estudios de Visitantes en España, como otras tantas cosas, van a presentar un desarrollo tardío con relación a los países citados anteriormente. Sin embargo, cabrá destacar que algunos museos españoles, como el Museo del Prado, van a aparecer en los estudios llevados a cabo por los ya mencionados Bordieu y Darbel formando parte de la investigación de 1964.

Dejando a un margen -al no ceñirse su temática única y exclusivamente al estudio del público- los esfuerzos reseñados en el anterior apartado, llevados a cabo por Gaya Nuño y Nieto Gallo a finales de los años sesenta, en la década de los ochenta aparecerán tímidamente los primeros estudios sobre los visitantes de museos en España, tratándose sin embargo de iniciativas nada coordinadas desde organismos superiores, sino de impulsos espontáneos, no por ello carentes de valor.

A finales de los años ochenta y principios de los noventa será financiado desde la Administración el primer proyecto de investigación en esta área, bajo la dirección de la Universidad Complutense de Madrid y el Museo Nacional de Ciencias Naturales, donde se llevarán a cabo una serie de investigaciones sobre el público del mismo.

Este proyecto va a impulsar la creación del primer (y único hasta la fecha) departamento en un museo de nuestro país dedicado a la evaluación y estudios de público.

De finales de los ochenta a principios de los noventa se van a publicar algunos estudios relacionados con la frecuencia y ritmo de las visitas a museos de público específico y exposiciones concretas, que, aunque en la mayoría de las ocasiones no cumplirán con unos criterios metodológicos básicos de objetividad, permitirán apreciar el interés que va a comenzar a despertar este tipo de estudios.

Desde finales de los años noventa se habrán llevado a cabo en España algunas investigaciones sobre las características del público de los museos, centrados principalmente en analizar las llamadas variables socio demográficas del mismo, colaborando en numerosas ocasiones varios organismos, como museos y universidades.

En los últimos años, el panorama apenas va a variar en cuanto a la cantidad de los trabajos realizados, aunque se observará un aumento de la calidad y el interés de los estudios.

Finalmente, cabrá destacar el esfuerzo que, desde la Subdirección General de Museos Estatales, se estará realizando en estos momentos para dar un impulso definitivo a este tipo de investigaciones.

La reciente creación del Laboratorio Permanente de Público de Museos ha conllevado también una exhaustiva revisión de todos los estudios previos que sobre el público se habrán venido realizando en los últimos años en los museos de titularidad estatal. poniendo de manifiesto la importancia otorgada al visitante por parte de las autoridades españolas.





5.1 INTRODUCCIÓN.

Transcurrida ya la primera década del siglo XXI, podremos considerar a la arquitectura como un medio de comunicación más, de forma comparable a la televisión, la radio, el cine o internet. De igual forma, podremos afirmar que la arquitectura va a utilizar todos los lenguajes que singularizarán a cada unos de los medios citados anteriormente, reforzando así su potencial comunicativo.

A lo largo del transcurso de los últimos cincuenta años, el museo se va a erigir como paradigma de la arquitectura comunicativa, como tipología estrella de la resemantización arquitectónica una vez superados el funcionalismo y el racionalismo modernos. Así, -junto a los cambios tipológicos y conceptuales experimentados por el museo en las últimas décadas- la componente semántica y comunicativa del mismo va a manifestarse como eje vertebrador de sus distintas funciones, dado el compromiso que va a adquirir con la sociedad actual, inmersa en los medios de comunicación de masas. Respecto a los anterior, la profesora Francisca Hernández va a afirmar que:

"si el museo pretende seguir siendo actual, sin renunciar a su pasado y a su memoria histórica, ha de utilizar un nuevo lenguaje y establecer un diálogo abierto con una sociedad cada vez más pluralista. Sólo así esta institución podrá convertirse en un referente cultural, orientada no solo a la conservación de su amplio patrimonio, sino a la difusión de sus contenidos científicos."

(Hernández, 1998:6)

Los profundos cambios que la arquitectura de museos va a experimentar a partir de los años setenta, y que a la postre van a desembocar en el museo de masas que conocemos hoy día, van a coincidir en el tiempo con el fin aparente de la gestación, y los inicios de la constitución de una nueva ciencia -si es que a nuestras alturas podemos considerarla como tal-, la semiótica.

Y es que, como va a afirmar el doctor Xavier Laborda, en algunos casos afortunados, sucederá que una ciencia se va a convertir en referente general para todas las demás, inaugurando un paradigma, ocurriendo que su divulgación va a llegar a ser de interés al gran público,

donde los términos técnicos van a llegar y a calar en el habla de la calle.

En la década de los años setenta la lingüística conseguirá un extraordinario esplendor. Gracias a la originalidad y la diversidad de sus modelos, la nueva disciplina va a alcanzar tres logros encadenados, como van a ser el reconocimiento académico de la lingüística, la aceptación por otras ciencias como paradigma y, finalmente y quizá uno de los fenómenos más sorprendentes, el interés social por la novedosa disciplina (Laborda, 2009:96).

Esa va a ser precisamente la historia de la lingüística, y más en concreto, de la semiótica, durante los años setenta. Y hablaremos de *historia de la semiótica*, y no de *semiótica* a secas, puesto que, la presente tesis no va a pretender constituir un nuevo episodio dentro la nutrida teoría -teorías, más bien, como veremos en los apartados posteriores-, de la semiótica en la arquitectura.

Así, tan sólo tomaremos varias instantáneas de la semiótica como episodio, fotografías temporales por así decirlo del estado de la ciencia en momentos concretos, tratando de poner de manifiesto la presunta relación existente entre la semiótica -el boom de la semiótica-, y el museo de masas gestado a lo largo de los últimos cuarenta años, probablemente fruto del mismo, entre otros factores.

A continuación, llevaremos a cabo un viaje en el tiempo, a través del cual comenzaremos estudiando los orígenes de los estudios relacionados con la semiótica y la cultura de masas de los años sesenta y setenta, y profundizaremos en la materia concretizando y radiografiando el estado de la cuestión en los años setenta de la semiótica y la arquitectura.

Posteriormente, la presente investigación se centrará el caso español, entrando de lleno en el Simposio sobre «*Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos*», que organizará el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en marzo de 1972 en Castelldefels, y sus posteriores consecuencias, para finalizar con el estudio del museo como espacio de comunicación, centrando nuestra mirada en el caso específico del espacio museístico como espacio de semantización.

5.2 CULTURA DE MASAS, COMUNICACIÓN Y SEMIÓTICA

5.2.1 Los orígenes de la comunicación como campo de estudio

Nadie dudará ya, bien entrado el siglo XXI, que la comunicación y la información van a constituir una parte vital dentro del engranaje de un planeta globalizado e hiper-conectado.

El filósofo italiano Gillo Dorfles (1984:28) va a indicar en su conocida e influyente obra *«Símbolo, Comunicación y Consumo»*, que la comunicación, entendida en su acepción como utilización de los mass media, va a formar parte de todas las relaciones intersubjetivas, llegando a afirmar que dicha comunicación va a constituir todo el apoyo de la actividad intelectual.

Esta afirmación no va a ser la primera manifestación acerca de la importancia del proceso comunicativo en la relación del ser humano con el entorno que le rodea. De hecho, el término *«semiótica»*, que hoy utilizaremos para designar al estudio de los procesos de significación en general, va a tener su origen en la filosofía helénica estoica, surgida como disciplina griega *«semeiōtiké»* (de *«sema»*:signo), basada en el estudio de los síntomas.

Con el transcurso de los siglos, el concepto de semiótica va a llegar al mundo medieval bajo el nombre de *«scientia sermocinalis»*, la cual se va a dividir a su vez en Gramática, lógica y retórica.

A partir de este punto, podremos afirmar que, prácticamente hasta nuestros días, se van a presentar casi tantas metodologías diversas como investigadores. A pesar de esto, podremos agrupar las corrientes venideras dentro de dos grandes grupos bastante diferenciados.

Con la llegada de la edad moderna, se va a producir una bifurcación básica en dos ramas de pensamiento, las cuales van a llegar hasta prácticamente finalizado el siglo XX, hecho que va a estar presente incluso en el Simposio sobre *«Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos»*, celebrado en Castelldefels en 1972, como estudiaremos en los apartados siguientes.

5.2.2 La gran división: Estructuralistas y empiristas

La primera de las dos corrientes, va a seguir una línea platónico-aristotélica. Este va a ser el camino emprendido por el filósofo Gottfried Leibniz, para quien, como va a afirmar el doctor Fernando Tudela:

"los signos que utiliza la mente presentan bajo una forma más asequible a la comprensión una estructura del pensamiento y la del mundo que esos signos reflejan"

(Tudela, 1975:19)

Dicha corriente se va a centrar en el estudio sintáctico de las estructuras sígnicas, en la lógica simbólica, como también van a exponer otros autores como Boole, Frege o Russel, entre otros.

Esta opción teórica y de pensamiento, va a asentar los cimientos teóricos sobre los cuales, el lingüista suizo Ferdinand de Saussure, en el primer cuarto del siglo XX configurará las reglas de la lingüística moderna, gracias a la publicación en 1916 de su afamada, conocida e influyente obra *«Curso de Lingüística General»*, fruto de la recopilación de los apuntes y teorías del lingüista publicada pocos años después de su muerte, gracias a la labor de varios de sus alumnos.

A partir de la publicación de la citada obra, Saussure va a sentar las bases de la corriente dominante en la lingüística moderna durante más de cincuenta años, la corriente estructuralista. El estructuralismo iniciado por Saussure, y continuado por otros autores de la talla de Leonard Bloomfield o Louis Hjelmslev, entre otros, va a defender que la comunicación va a estar formada por un sistema cerrado de relaciones estructurales, en el cual los significados y los usos gramaticales de los elementos lingüísticos dependerán de los conjuntos de posiciones creadas entre todos los elementos del sistema. Es decir, van a considerar que los signos estarán interconectados formando la *estructura* del lenguaje.

Esta corriente, también llamada formalista, intentará detectar los sistemas, las estructuras, las invariencias que se van a dar en los procesos comunicativos, de todo tipo, incluido el arquitectónico, tratando de codificar las reglas imperantes en dichos procesos.

El papel de la corriente formalista, o estructuralista, va a ser innegable a lo largo del siglo pasado. De hecho, en cuestiones relacionadas con estudios de procesos complejos, como podrá ser el estético, el enfoque estructuralista se va a mostrar durante décadas como *insustituible*.

La otra corriente de desarrollo de la semiótica va a asentar sus preceptos sobre el empirismo. Será el filósofo John Locke quien, en 1690, resucite el término «*semiótica*» redefiniéndolo como la ciencia que se ocupará de la consideración de la naturaleza de los signos que va a utilizar la mente *para componer las cosas, y transmitir el conocimiento a los demás*. A raíz de esto, serán varios los autores de teoría acerca de la semiótica empírica, como Bacon, Hobbes, Berkeley o Hume, pasando el testigo a los pragmatistas americanos, de entre los cuales va a destacar la influyente labor desarrollada por Charles Sanders Peirce.

Con el transcurso del Siglo XX y el estallido del boom de la semiótica, será Charles William Morris quien continúe con el trabajo de la rama empírica de la semiótica, la cual va a presentar un repunte claro en los años setenta, cuando el estructuralismo va a aparecer agotado y la búsqueda de un sistema alternativo va a parecer primordial.

El enfoque empirista va a representar el *modus operandi* opuesto a la corriente estructuralista, al detectar, que, los fenómenos reales van a presentar en un gran número de ocasiones la tendencia a no comportarse según las pautas predichas y estudiadas.

De este modo, los empiristas van a ocuparse de los hechos, sin anticipar esquemas formales en los que dichos hechos deban encajar.

5.2.3 Cultura de masas, posmodernismo y el boom de la lingüística

Una vez superada la Segunda Guerra Mundial, y tras la puesta en duda de las directrices y teorías racionalistas, será en la década de los sesenta cuando la lingüística alcance unas expectativas de interés jamás experimentadas, preparando así el terreno para una década de los años setenta de absoluto esplendor.

Dado el interés de la propia lingüística por su historia reciente y sus antecedentes remotos en la filosofía, la retórica y la gramática -destacarán como autores destacados Chomsky, Robins, Mounin, Arens, Bursil-Hall, Sebeok y Parret, entre otros-, se producirá un valioso repertorio de obras en un corto periodo de tiempo (Laborda, 2009:96).

Este hecho va a coincidir en el tiempo con el desarrollo de una característica inherente a la ciudad posindustrial, la cual va a estar cada vez más exenta de sensaciones reales, de experiencias auténticas; y cada vez más plagada de *hábitos precodificados* (Baudrillard, 1976).

La sociedad resultante, cada vez más artificial y previsible, se verá inmersa de lleno en un proceso de *semiotización*, provocado en parte por la nostalgia de los ciudadanos por lo real, hecho que va a generar una tendencia a la simulación y a la resemantización que va a caracterizar a la ciudad de masas (García Vázquez, 2004, 78).

De esta forma, la sociedad y la ciudad de masas va a experimentar -como va a exponer el profesor Carlos García Vázquez en una de las capas titulada '*la ciudad del espectáculo*', incluida en su afamada obra «*La Ciudad Hojaldre*» (2004,78-90)- una enloquecida dinámica de simulaciones, de simulacros plagados de significado, de episodios semánticos -*lo real*-, que, al ser repetidos hasta la saciedad por los medios de comunicación de masas, van a pasar a un segundo plano, a desaparecer, quedando como resultado copias exactas del original, lo hiperreal.

Este hecho va a ser descrito por Rem Koolhaas en su obra «*Delirio de Nueva York*» (2004,125), donde, al analizar el Manhattan de las primeras décadas del siglo XX -la ciudad neoyorkina va a estar siempre a la vanguardia de los fenómenos culturales y sociales durante más de la primera mitad del siglo pasado-, va a utilizar el concepto de la *cultura de la congestión* para radiografiar un urbanismo metafórico, donde, según el arquitecto holandés, cada rincón de la ciudad, de la sociedad, va a disponer de nuevas y excitantes actividades humanas, simuladas, combinadas entre sí de una manera sin precedentes.

De igual modo, apuntará que, gracias a la *tecnología de lo fantástico*, va a ser posible reproducir todas las situaciones posibles, donde y cuando se desee, finalizando su análisis con la idea de que la *Cultura de la congestión va a ser la cultura del siglo XX*.

Tras décadas en las cuales la visión sociológica de la ciudad y de la sociedad va a mostrar una actitud crítica hacia la resemantización de la ciudad, será a partir de los años sesenta cuando, coincidiendo con el boom de la lingüística comentado en los párrafos anteriores, se comiencen a poner en valor ciertos aspectos relativos a la mencionada *tecnología de lo fantástico*, a la *cultura del simulacro*. De esta forma, impulsados por los nuevos aires posmodernos y por la irrupción del nuevo tamiz semiótico, los investigadores se pondrán manos a la obra con el fin de responder a los nuevos retos que los espacios posmodernos, concebidos para el ocio, el consumo y la cultura, van a plantear.

Será el equipo formado por Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour, el que, gracias al trabajo de análisis llevado a cabo en el Strip de Las Vegas en 1968 y la posterior publicación de la conocida obra *«Aprendiendo de las Vegas»*, y partiendo de una actitud crítica hacia las posturas modernas más monolíticas, propondrá una nueva mirada hacia el universo simbólico y semántico que va a caracterizar a la ciudad del espectáculo. Como afirmará el profesor Carlos García Vázquez, Venturi, Izenour y Scott Brown llevarán a cabo una investigación:

"aplicando las técnicas del estructuralismo lingüístico. Venturi supo describir en el "arte comercial popular", en lo feo y lo ordinario, iconos cargados de simbolismo, una arquitectura-cartel cuyos valores comunicativos eran mucho más importantes que los espaciales. Los modelos estaban por doquier en la ciudad del espectáculo".

(García Vázquez, 2004:86)

Los propios autores van a considerar que, en su trabajo acerca de Las Vegas, la arquitectura, el *producto* encontrado -la ciudad, en definitiva-, entendidos como espacio de comunicación, va a ser antiespacial, donde va a prevalecer una *arquitectura de la comunicación*, sobre la *arquitectura del espacio*.

En definitiva, en la ciudad,

"la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y el paisaje"

(Venturi; Scott Brawn; Izenour, 2008:29)

El trabajo recogido en «*Aprendiendo de las Vegas*» va a anticipar el interés que durante la década de los años setenta va a suscitar la lectura de la ciudad y de la arquitectura como espacio de comunicación, desde un punto de vista semántico. De esta forma, se dará paso a una década prolija en cuanto a investigaciones acerca arquitectura.

5.3 SEMIÓTICA Y ARQUITECTURA. LA NUEVA SEMÁNTICA

5.3.1 La componente comunicativa de la arquitectura

Va a resultar difícil, a estas alturas de siglo XXI, poner en duda que una de las componentes inherentes de la arquitectura a lo largo de prácticamente toda su historia, va a ser la relacionada con la comunicación. Esta capacidad comunicativa y semántica será desarrollada con el transcurso del tiempo, llegando hasta nuestros días.

Así, con el paso de los siglos encontraremos multitud de ejemplos del uso de la arquitectura como canal de transmisión de información en los edificios más representativos de los poderes imperantes de cada época, como podremos observar en el conjunto ornamental ubicado en el pórtico Real de la Catedral de Chartres (1194-1220), los capiteles de la iglesia de San Lázaro en Autum (1120-1132), o en las torres vigías medievales de la ciudad florentina de San Gimignano por citar algunos ejemplos, los cuales van a jugar un papel importante en su sociedad como elementos y espacios comunicativos, transmisores de mensajes relacionados con el poder, la fé, o el orden establecido.

Siglos más tarde, será común el empleo de términos lingüísticos dentro de la crítica arquitectónica, como ocurrirá en los siglos XVIII y XIX.

Bajo la influencia de la idea de *lo sublime* propuesta por el filósofo Edmund Burke en 1757 en su ensayo «*Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*» (Maderuelo Raso, 2008:21), y de la mano de tratadistas de la talla de Etienne-Louis Boullée¹, Claude-Nicolas Ledoux y Jean-Jacques Lequeu -integrantes de los llamados «*arquitectos visionarios*» (Kaufmann 1980, Maderuelo Raso, 2008)- o del filósofo y crítico de arte Antoine-Chrysostome Quatremère De Quincy, el término «*architectura parlante*»² va a estar totalmente aceptado y extendido entre un sector de los teóricos de la época, muy relacionado con la formación arquitectónica «*Beaux-Arts*».

Sobre este aspecto, el historiador y crítico de la escuela de arquitectura Irwin S. Chanin de la Cooper Union de Nueva York, Anthony Vidler (1997:147-169), hará

¹ Indicará que la arquitectura deberá provocar sentimientos análogos al uso a la que va a estar destinada (Sambricio, 1972:62)

² Aquella arquitectura en la cual, gracias a la geometría, los espacios, los vacíos, las luces y las sombras, cada obra va a expresar su propósito y habrá de ser conformada en consecuencia (Kaufmann, 1980:57)

hincapié en que la dimensión semántica que vamos a atribuir a la arquitectura estará ligada a la idea de carácter -definida como indicábamos anteriormente por Quatremère de Quincy en 1825- como sinónimo de idoneidad y adecuación entre el empleo de un lenguaje formal o estilístico y la adecuación de dicho lenguaje en relación al contenido. De este modo, y metafóricamente, se considera la arquitectura como lenguaje de la representación.

Quatremère va a establecer unas reglas formuladas en términos que manifestarán claramente su concepción de la arquitectura como lenguaje, anticipando de esta forma a la corriente que ciento cincuenta años más tarde va a continuar con la ardua tarea de analizar la arquitectura como un sistema semántico y comunicativo.

Una vez transcurrida la década de los años cincuenta, surgirá una corriente de investigadores deseosa de pasar página en cuanto a los preceptos racionalistas se refiere. Dicha corriente, se pondrá a trabajar en aquellos aspectos que los teóricos racionalistas van a negar o a dejar de considerar durante varias décadas, destacando entre aquellos aspectos la dimensión comunicativa de la arquitectura, y todas sus posibilidades.

Este hecho, va a coincidir, como hemos visto en apartados posteriores, con el boom que la lingüística estructuralista va a experimentar, generando un caldo de cultivo excepcional para el desarrollo de un nuevo enfoque teórico en el estudio de los niveles estéticos y de la crítica arquitectónica, ya que, como va a indicar el doctor Fernando Tudela:

"la actividad crítica es una actividad semiótica por excelencia. Lo que el crítico hace es detectar y, no lo olvidemos, también crear significaciones, explicitándolas y evaluándolas."

(Tudela, 1975:15)

5.3.2 Semiótica y arquitectura en los setenta

A mediados de la década de los años sesenta, un grupo de investigadores se van a dedicar a estudiar aquellos aspectos que los teóricos racionalistas habrán negado o, simplemente, dejado de considerar en sus estudios.

El más notable de aquellos aspectos va a ser sin duda alguna, la dimensión comunicativa de la arquitectura (Tudela, 1975:16), hecho que va a coincidir con un enorme auge de la Lingüística estructuralista durante la década venidera, como hemos visto en el apartado anterior.

Este hecho va a propiciar que a principio de los años setenta, se presente un clima generalizado de preocupación -tanto por parte de los semiólogos como por parte de los arquitectos- por el tema del significado en la arquitectura y el arte, en ocasiones orquestado desde espectros culturales más amplios, como serán la crítica del arte o la antropología.

En 1975, la Universidad de Sevilla va a publicar un valioso documento, obra del doctor Fernando Tudela, bajo el título «*Hacia una semiótica de la arquitectura*». La citada obra, la cual va a contar con la aportación bibliográfica de Richard Bunt, Charles Jencks y Tomás Llorens, va a recoger el trabajo desarrollado por Tudela en su tesis doctoral -primera tesis leída en la Escuela de Arquitectura de Sevilla (Gámiz, 2003:18)- de 1974 y de idéntico título, dirigida por el catedrático Rafael Manzano Martos, y precedida de una amplia estancia en centros de estudios extranjeros.

En dicha obra, crítica historiográfica más compilativa que propositiva -será quizás en este punto donde va a residir su valor, dadas las numerosas publicaciones teóricas de la época, y la carencia en cuanto a documentos compilativos se refiere-, Tudela va a radiografiar el panorama semiótico-arquitectónico y la tremenda actividad desarrollada por éste en apenas diez años, evidenciando las diversas corrientes y formas de trabajo emprendidas, así como una especie de pronóstico a modo de vaticinio para el devenir, tanto de la semiótica arquitectónica en particular, como de la arquitectura en general.

A continuación, y basándonos en el trabajo realizado por Tudela, vamos a trasladar a la presente tesis, esa radiografía tomada por el autor, plasmando así el estado del arte generado en poco más de una década, periodo determinante para el devenir tanto de la producción como de la crítica arquitectónica.

5.3.3 La arquitectura como lenguaje en sentido estricto. El formalismo estructuralista

A raíz del Movimiento Moderno, los aspectos funcionales de la arquitectura van a ocupar un papel importante dentro de la actividad desarrollada por la crítica, historia y teoría de la misma. De esta forma, las corrientes semióticas basadas en el estudio de la arquitectura desde un punto de vista relativo a la «*función*» van a experimentar una aparición relativamente temprana.

Roland Barthes incluirá en su conocida obra «*Elementos de Semiología*» (1964) la posibilidad de un estudio semiótico de la funcionalidad. En dicha obra, el semiólogo francés va a definir su concepto «*Función-signo*», término al que va a definir como signo semiológico de origen utilitario y funcional.

Según Tudela (1975:37), el trabajo de Barthes no va a encontrar una continuidad por parte del autor en trabajos posteriores, no llegando estos conceptos iniciales a alcanzar una profundidad de calado al no proponer el autor ninguna metodología para el estudio de dichas significaciones.

Tras los primeros trabajos de Barthes, y debido en parte al agotamiento de las teorías racionalistas defensoras del funcionalismo puro, carente de capacidad comunicativa, numerosos semiólogos se van a ocupar de investigar y demostrar que la dimensión funcional de la arquitectura, va a conllevar implícita una dimensión semántica.

Ante este panorama, serán dos las posiciones predominantes -y completamente opuestas- dentro del estudio de la semiótica arquitectónica basada desde el punto de vista de la funcionalidad de la misma.

El debate va a centrarse en la consideración hjelmsleviana de la *función* como *forma* -entidad determinada culturalmente, susceptible de un análisis semiótico (funciona, por lo que comunica)- o como *sustancia* -aquel aspecto de un fenómeno que no es pertinente desde el punto de vista semiótico adoptado (funciona, no comunica)-.

La primera de las corrientes va a defender que la función va a aparecer como una entidad determinada culturalmente.

Continuando los trabajos iniciados por Barthes, autores como Luís J. Prieto, y sobre todo, Umberto Eco, van a ocuparse del estudio de una semiótica arquitectónica de la funcionalidad. El célebre semiólogo italiano, en su conocida obra *«La Estructura Ausente»* (1968), va a defender la ausencia de capacidad comunicativa de los objetos arquitectónicos, al plantear:

"¿Por qué la arquitectura desafía a la semiótica? Porque, en apariencia, los objetos arquitectónicos no comunican (o al menos no han sido concebidos para comunicar), sino que funcionan"

(Eco, 1974:252)

De igual forma, va a definir y caracterizar al signo arquitectónico en términos saussureanos, indicando que no va a constituir un simple impulso físico, sino que comunicará su función, aun sin que esta se realice, reconociendo en el signo arquitectónico la presencia de un significante cuyo significado va a ser la función que éste va a hacer posible (Eco, 1974:260). Se va a tratar pues, de un objeto signifiante, de un producto cultural frente al que se aprenderá a reaccionar (Tudela, 1975:45).

El discurso de Eco va rechazar a la rama de la semiótica de la arquitectura que va a estudiar a aquellas obras explícitamente construidas para suministrar experiencias estéticas. De hecho, sobre todo en sus primeros trabajos, va a excluir de su campo de investigación a todas las obras tridimensionales cuyo fin primario no sea el de la utilización, sino el de la contemplación, como va a ocurrir con las obras de arte o las realizaciones relacionadas con el mundo del espectáculo.

En cuanto a la arquitectura como comunicación, Eco va a recalcar la importancia del código (un modelo, una estructura, según el autor italiano, la idea de algo) en la arquitectura, o de elementos codificados (ideas que darán apoyo para reconocer un determinado contexto de fenómenos iguales), tanto a nivel social como para un solo individuo. De esta forma, va a afirmar que el código arquitectónico va a generar un código icónico, convirtiéndose el objeto arquitectónico de esta forma en objeto de comercio comunicativo (Eco, 1974:253-255), comunicando dicho objeto su función (llamada denotativa) aún sin ser usado.

Eco añadirá entonces que el dibujo o la imagen aproximada de un objeto arquitectónico va a formar parte del proceso de comunicación de una posible función, aunque dicha función no se ejerza ni se desee ejercer.

En definitiva, Umberto Eco va a ser el representante y máximo exponente de la corriente funcionalista de la semiótica estructuralista arquitectónica. Sus escritos van a suponer avances y esfuerzos interesantes dentro del mundo de la semiótica arquitectónica, aunque no van a significar la única vía de investigación de la misma.

De hecho, serán el carácter excluyente de algunas de sus premisas, y la excesiva acotación de su campo de estudio (recordaremos que va a criticar el estudio de aquellas obras construidas para suministrar experiencias estéticas) las que harán necesaria una revisión de la semiótica de la arquitectura, pasando a considerar la función como una de las partes (en ocasiones, ni parte), y no la única parte, dentro de este campo de estudio.

La segunda corriente de pensamiento relacionada con la semiótica arquitectónica estructuralista va a plantear unas teorías diametralmente opuestas a las ideas funcionalistas planteadas por Eco, al desarrollar un trabajo en el que se va a llevar a cabo una separación entre la arquitectura como sistema de significación estética, y la construcción, centrando su investigación en el enfoque semiótico del arte.

Formarán parte de este grupo, semióticos destacados como Cardarelli, Scalvini, y, sobre todo, Renato de Fusco. De hecho, será este último quien, en 1965 comenzará a dirigir la revista «*Op. Cit.*», revista de crítica del arte dedicada a la publicación de artículos originales y de numerosas reseñas de libros relacionadas con el tema, generando así un influyente órgano de difusión cultural.

Para De Fusco, que en 1967 publicará su obra «*Arquitectura como mass medium*», la arquitectura se habrá convertido en un medio de comunicación de masas, entiendo por «*cultura de masas*» el concepto antropológico dado por los sociólogos americanos al fenómeno fruto de los siguientes factores (Tudela, 1975:78) :

- Progreso tecnológico presentado por la Revolución Industrial

- Desarrollo de los mass media
- Proceso acelerado de urbanización
- Incremento del tiempo de ocio

De Fusco, quien va a describir a la cultura de masas como el producto de una relación dialéctica entre la retórica e intereses ideológicos de los productores de la cultura, y los deseos culturales de los consumidores, va a construir su teoría semiótica sobre una base estructuralista puramente Saussureana.

En contraprestación a Umberto Eco, De fusco va a defender que una semiología sólo va a ser posible cuando la consideración funcional quede en suspenso, ya que, aunque en el origen de un signo arquitectónico podrá haber alguna motivación funcional, ésta se perderá y será olvidada con el uso posterior de dicho signo.

Respecto a lo anterior, el autor va a presentar a la arquitectura del Movimiento Moderno como un ejemplo de reducción de la arbitrariedad, la cual conducirá hacia una pérdida semántica en el sistema. Es decir, al ponerse el énfasis en los aspectos funcionales, las fronteras lingüísticas van a desaparecer, dado que

“en una arquitectura de signos totalmente motivados, privada de cualquier grado de arbitrariedad, la función, equivalente en cierto modo a la sustancia de los lingüistas, anula por completo a la forma”

(R. de fusco, 1973:131)

De Fusco va a destacar también la importancia del *código* en el estudio semiótico de la arquitectura, indicando que el equivalente más cercano al código va a ser el estilo. De esta forma, De Fusco va a distinguir dos clases de obras arquitectónicas, *la paradigmática*, altamente expresiva y que pondrá en crisis el código o estilo preponderante, y *la emblemática*, que se ajustará perfectamente al código establecido.

De hecho, llegará a proponer la búsqueda de un nuevo código que pudiera alcanzar un consenso general, un nuevo código no obligatorio, referencial, basado en elementos figurales, algo así como una *“tipología de los elementos constitutivos de las formas”* (Tudela, 1975:90).

Compartiendo el objetivo del grupo de «*Op. Cit.*» de generar una semiología adecuada para el estudio y el entendimiento de los procesos estéticos, pero con un enfoque bastante distinto al desarrollado por Renato de Fusco, va a situarse el semiólogo italiano Emilio Garroni, quien va a defender que, el verdadero objeto de estudio de una semiología estética va a ser la función estética, más que el propio arte como entidad sustancial específica.

Garroni va a señalar como error de la semiótica el pretender estudiar los procesos semióticos de la arquitectura como la suma del estudio y el análisis de las pequeñas partes, de pequeños elementos independientes que la van a componer. Añadirá que, para analizar la arquitectura, se va a precisar una investigación acerca de los *invariantes formales -modelos basados en la espacialidad del objeto arquitectónico-*, dejando atrás los modelos homogéneos formales -signos arquitectónicos materiales- y los intentos de identificación de los signos arquitectónicos materiales.

De esta forma, la obra de Garroni se va a presentar como la culminación en el terreno estético de una tendencia formalista de pensamiento, de la cual el estructuralismo va a formar parte. Se tratará quizás, de una última bocanada de aire para una corriente teórica que, tras décadas de esplendor y producción continua de material, avanzados los años setenta llevará ya algún tiempo sumida en un proceso aparentemente irrevocable de hundimiento, lento, pero continuo.

Y es que, como afirmará el doctor Tudela, en relación a la corriente estructuralista formalista y sus trabajos y teorías acerca de la arquitectura, y a modo de fotografía del estado de dicha corriente a mediados de la década de los setenta,

"podemos ahora comprender por qué tantos intentos de trasplantar al terreno arquitectónico los conceptos de la lingüística estructuralista han resultado fracasados, por qué resulta tan difícil localizar los «códigos» arquitectónicos, sus posibles articulaciones, etc. Se trataba de encontrar similitudes entre un cadáver lingüístico y otro arquitectónico, entre los resultados de dos autopsias diversas."

(Tudela, 1975:30)

5.3.4 La alternativa empirista

De forma paralela -pero completamente inconexa- a la base teórica saussureana estructuralista, se va a desarrollar prácticamente la única excepción que va a utilizar el marco teórico de la otra gran escuela semiótica, la que va a iniciar Charles S. Peirce y que va a desarrollar Charles Morris, la escuela empirista, influenciada por la psicología conductista y relacionada con la filosofía pragmatista americana.

En 1964, el arquitecto italiano Giovanni Klaus Koenig va a publicar la obra *«Análisis del Lenguaje Arquitectónico»*, obra de carácter divulgativo enfocada a la docencia arquitectónica inicial, donde el autor pretenderá transmitir a los estudiantes que la arquitectura va a ser un lenguaje, analizando a la actividad arquitectónica bajo dicha premisa, indicando las similitudes entre el proceso de creación artístico y el científico.

Para tal fin, Koenig va a utilizar y a versionar gran parte de los términos empleados y definidos por Morris en su obra *«Signs, language and behavior»* (1946), sin añadir ninguna consideración crítica, puesto que su objetivo va a ser el de aplicar dichos términos a la arquitectura, el de demostrar que la arquitectura va a ser un lenguaje tal y como Morris lo va a definir, y no el de teorizar o poner en duda dichos términos.

La obra de arquitectura va a ser considerada por Koenig como un conjunto de signos, -los llamará vehículos sígnicos-, los cuales van a mantener su significado en el tiempo. Koenig, basándose en Morris, va a indicar también que un signo será icónico en la medida en que posea algunas de las propiedades de sus denotata, afirmando que la iconicidad va a ser una cuestión de grados.

Un objeto será considerado como signo en la medida en que va a ser tomado como tal por alguien. De esta forma, lo que nos va a interesar de la semiótica de la arquitectura no va a ser el edificio objeto, sino la semiosis, es decir, como va a afirmar Morris (1962:336), el proceso en que algo se va a tornar signo para un organismo.

Tras un somero análisis de la obra publicada por Koenig en 1964 citada en párrafos posteriores, la cual va a ser revisada y ampliada por el autor en 1970, el doctor Tudela

(1975:70) va a indicar que el arquitecto y semiólogo italiano va a autoimponerse una limitación clara, de forma similar a Eco, al exponer que la significación arquitectónica se va a limitar al orden funcional, a las funciones inherentes a la vida humana.

En relación a lo anterior, Tudela va a opinar que, desde una perspectiva conductista, dicha actitud excluyente va a resultar bastante arbitraria, no existiendo ninguna razón -ni siquiera en la teoría propuesta por Morris- para ceñir el estudio semiótico de la arquitectura a su componente funcional. De hecho, el propio Morris va a llevar a cabo numerosas publicaciones acerca de la componente estética en la teoría de los signos, arrancando su investigación sobre la estética semiótica proponiendo que el signo, en los modos estéticos de significar, va a ser un signo icónico, cuyo significado será un conjunto de valores.

Tras analizar el trabajo, Tudela va a denominar a la aportación de Koenig como *"una batalla perdida para la semiótica arquitectónica de inspiración conductista"* (1975:75), afirmando a continuación que, a pesar de ello, la corriente empirista no habrá perdido la guerra, quedando un futuro para dicha rama abierto y plagado de oportunidades, siempre que la metodología a emplear sea capaz de enfrentarse con los sistemas semióticos de mayor complejidad, como va a ser el caso de la arquitectura.

Tomás Llorens va a indicar al respecto que,

"si las bases teóricas (morrisianas) de los estudios de orientación empirista siguen pareciendo bastante sólidos, las metodologías desarrolladas hasta ahora resultan evidentemente inadecuadas cuando se trata de enfrentarse con las complejidades de la conducta simbólica humana"

(Llorens, 1973:55-89)

5.3.5 Conclusiones

Todas las componentes de la arquitectura, desde la estética a la funcionalidad, van a tener, en mayor o menor medida, una dimensión semiológica, al ser estas dependientes de la cultura en la que van a aparecer, y de la sociedad en la que se van a desarrollar.

Como hemos visto en los apartados anteriores, con la llegada de los años setenta, la semiótica arquitectónica va a presentar dos ramas de trabajo independientes e inconexas entre sí, que van a situarse en estadios muy diferenciados en cuanto a su desarrollo.

La primera de ellas, la estructuralista, parecerá encontrarse al final de su recorrido, tras años de una actividad abrumadora, pero sin una respuesta clara ante el caso arquitectónico.

Por el contrario, la corriente empirista va a presentarse como una ciencia aún bastante experimental y con todo un futuro por delante, con una teoría profunda y bien definida, pero un desarrollo aún pobre para cuestiones complejas.

Lo que va a resultar innegable a estas alturas va a ser la importancia que la componente comunicativa de la arquitectura va a adquirir dentro de la teoría arquitectónica desarrollada en los años setenta, marcando un punto de inflexión en la producción arquitectónica e influyendo de este modo a la arquitectura venidera.

5.4 EL SIMPOSIUM DE CASTELDEFELLS

5.4.1 Desarrollo y evolución de los estudios semióticos en España

El desarrollo de los estudios semióticos en España no va a ser reciente, ya que, a lo largo de la historia, vamos a encontrar ilustres pensadores que contribuirán, en sus inicios, a fundamentar la teoría de los signos y que por tanto se van a configurar como parte de los precursores de la misma.

Situándonos en la segunda mitad del siglo XX, tras la muerte de Franco, y como ya hemos puesto de manifiesto al referirnos a otros ámbitos en apartados anteriores, España va a arrastrar un retraso claro en todos los aspectos relacionados con la cultura, padeciendo una especie de cojera en relación al resto de países europeos.

El caso de la semiótica no va a ser distinto, puesto que, no será hasta el año 83 cuando dicha rama científica alcance gran importancia¹, gracias al «*Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*», celebrado en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Garrido,1999:37-53).

En este contexto, y volviendo a la década de los años setenta, aunque escasa, comenzaremos a encontrar bibliografía autóctona, donde encontraremos los trabajos desarrollados por la investigadora María del Carmen Bobes -destacaremos su obra, «*La Semiótica como Teoría Lingüística*» (1974)- y el fantástico aporte de Fernando Tudela (1975), ya analizado en el apartado anterior.

Lamentablemente, esta no va a ser la tónica dominante durante el transcurso de toda la década, puesto que, las publicaciones en inglés, francés e italiano, van a copar prácticamente todo el protagonismo, siendo difícil imaginar el enorme interés que se va a generar por la semiótica en España en los años venideros.

Sin embargo, en 1972, España va a acoger la celebración de un hito que va a marcar el devenir de las investigaciones relacionadas con semiótica y arquitectura, puesto que en dicho año se va a celebrar en Castelldefells el Simposio titulado «*Arquitectura, historia y teoría de los signos*», constituyendo todo un precedente en lo relativo a los

¹ aunque con unos diez años de retraso respecto al boom semiótico experimentado por el resto de la sociedad occidental.

estudios semióticos a nivel estético y arquitectónico, tanto de España, como en el resto del mundo, como veremos a continuación.

5.4.2 El Simposio de Castelldefels

Como hemos mencionado en apartados anteriores, en los años setenta, la lingüística va a adquirir una gran salud, hecho que va a conllevar la aparición de un fuerte interés de los lingüistas por su historia reciente y sus antecedentes remotos en la filosofía, la retórica y la gramática. Esa búsqueda historiográfica va a producir un valioso repertorio de obras en un corto período, incluyendo entre sus objetivos el estudio de las ciencias del lenguaje mediante la perspectiva histórica.

Será en este contexto histórico donde se desarrollará el Simposio sobre «*Arquitectura, Historia y Teoría de los Signos*», celebrado en Castelldefels del 14 al 18 de marzo de 1972, y que va a organizar la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares -destacará la figura activa del arquitecto Helio Piñón-, con la colaboración de la Fundación Juan March, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, el Colegio de Arquitectos de Canarias y el Colegio de Arquitectos de Valencia y Murcia.

Como maestro de ceremonias, el Simposio va a contar con la inestimable figura de Tomás Llorens, quien también va a ser el encargado de la edición de las actas del encuentro, publicadas por el Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares y la Editorial La Gaya Ciencia (1974). Como va a indicar el doctor Laborda (2009) al referirse a la magnitud y a la repercusión del Simposio, la importancia del encuentro va a residir en el contenido de las sesiones, en la oportunidad de la convocatoria y en la identidad de los protagonistas.

En cuanto al contenido del evento, el Simposio va a estar dedicado en exclusiva a la semiótica de la arquitectura. Este hecho va a resultar toda una novedad, puesto que, a pesar de haberse celebrado otros simposios de similar índole en otros países² va a resultar un acontecimiento paradigmático y sin precedentes que en España, país cuya tradición semiótica en 1972 va a estar bastante atrasada con respecto a otros países, se celebre un encuentro tan especializado.

2 El Simposio de Castelldefels mantendrá cierta continuidad con los simposios de arquitectura de Birmingham en 1965 y Portsmouth en 1967 (Laborda, 2009:98)

De esta manera, no sólo se va a celebrar un simposio de semiótica de calado internacional, sino que dicho acontecimiento va a verse altamente especializado, enfocado y dirigido, al tratar en exclusiva del caso arquitectónico, materia a menudo compleja y esquiva dentro del universo de los lingüistas.

Se va a tratar de un encuentro multidisciplinar, que va a contar con la participación de arquitectos de la talla de Oriol Bohigas, Peter Eisenman, María Luisa Scalvini, Geoffrey Broadbent, Charles Jencks, Alan Colquhoun o Juan Carlos Bonta, entre otros -cabrá destacar la participación de un joven Rafael Moneo como moderador de una de las mesas redondas celebradas-; psicólogos como David Canter, Stephen Tagg y Martin Krampen; críticos de arte como Françoise Choay o Alexandre Cirici Pellicer; o filósofos como Xavier Rubert de Ventós, y el mencionado Tomás Llorens, congregando así a profesionales e investigadores procedentes de España, Reino Unido, Estados Unidos, Italia, Francia y Argentina.

Sin embargo, y a pesar del plantel de nombres incluidos en el Simposio, el evento no va a contar con la presencia de ningún lingüista, motivo quizás del olvido posterior al que va a estar sometido el citado encuentro científico (Laborda 2009:99).

La falta de lingüistas en el encuentro no va a imposibilitar la presencia de las dos corrientes dominantes en el universo semiótico en el momento de la celebración del Simposio. Por un lado, el estructuralismo saussureano, cuyo espectacular esplendor de antaño va a quedar ya algo lejano, sujeto quizás a las últimas oportunidades de supervivencia. Y, por otro lado, el empirismo conductista, rama muy experimental y plagada de posibilidades, como vimos en el apartado anterior, pero con toda una metodología por desarrollar y muchas incógnitas que despejar. Así, el Simposio de Castelldefells se va a nutrir del influjo en la arquitectura académica de las dos ramas preponderantes en los estudios semióticos del momento, la de Saussure y Barthes, por un lado, y la de Peirce y Morris, por el otro.

En cuanto al desarrollo del evento, el Simposio se va a desarrollar en cinco jornadas, que estarán organizadas según el siguiente programa:

- Día 14 de marzo. Mesa redonda: Problemas teóricos y metodológicos de carácter general.
- Día 15 de marzo. Crítica semiológica y crítica histórica.
- Día 16 de marzo. Estructuras profundas y reglas transformacionales.
- Día 17 de marzo. Aplicaciones de métodos de análisis semiológico a casos particulares.
- Día 18 de marzo. Conclusiones y resumen general.

La lectura y el análisis de las actas del Simposio, perfectamente editadas y adaptadas por Llorens (1974), nos va a posibilitar tomar una instantánea en un momento concreto del giro que la tendencia teórica semiótica va a comenzar a adoptar³, pasando, como ya estudiamos en el apartado anterior, de una semiótica estructuralista, a un punto de vista donde la corriente conductista, basada en la psicología, parecerá arrojar luz sobre un camino bastante ensombrecido en los últimos años.

5.4.3 El agotamiento de la estructura y la alternativa conductista

En la primera de las jornadas celebradas en Castelldefels, se va a dar comienzo al Simposio con una mesa redonda donde la aplicación de la teoría y la historia de los signos al diseño arquitectónico van a centrar gran parte del debate. En la mesa van a participar todos los ponentes del Simposio, además del resto de asistentes. La organización va a remitir un cuestionario a los ponentes para orientar las intervenciones y generar, de esta forma, debate. El cuestionario va a constar de cuatro preguntas (Llorens 1974:17):

- ¿Qué entiende usted por significado en arquitectura?
- ¿Cuál puede ser, en su opinión, la aportación metodológica de la teoría de los signos al conocimiento histórico de la arquitectura del pasado o a la evaluación científica de la arquitectura del presente?
- ¿Qué distinción establecería entre "estructura", "sistema" y "relación" en la discusión sobre los signos?

3 Dicho viraje ya estaría produciéndose al comenzar el Simposio.

- ¿Cómo conceptuaría usted la teoría de los signos? ¿Se trata de una ciencia descriptiva, una ciencia empírica, un sistema de axiomas a desarrollar por medio de procedimientos deductivos o de alguna otra cosa?

Desde el primer día, las dos corrientes teóricas van a aparecer de forma clara, así como la posición de sus seguidores. De esta forma, Llorens abrirá el debate poniendo de manifiesto el auge de la semiótica como nuevo modelo imperante en el estudio de la arquitectura, indicando que, desde los años cincuenta, la prácticamente exclusiva influencia que los análisis de corte histórico⁴ van a ostentar en el campo de la teoría arquitectónica, habrá sido desplazada por la influencia de conceptos científicos procedentes de otras aéreas, tales como la sociología, la psicología, la teoría de sistemas o la propia teoría de los signos.

El historiador y crítico de arte va a indicar que, en los diez últimos años se van a generar muy pocos avances en arquitectura y semiótica, a lo que el arquitecto catalán Oriol Bohigas, en relación al agotamiento como modelo teórico imperante del formalismo estructuralista, va a añadir que:

"el uso en arquitectura de los esquemas lingüísticos de procedencia más o menos saussuriana no ha dado ningún resultado. La estructuración del signo en signifiante y significado no encuentra una correspondencia adecuada en el campo de la arquitectura"

(Bohigas, 1974:30)

El arquitecto, tras poner en duda la validez de los modelos basados en la semiótica de Saussure y Barthes, y en relación a la corriente empírica conductista, basada en Morris y en Pierce, añadirá que:

"el concepto de signo que proviene de la semiótica de Morris, en cambio, me parece bastante más útil para todos nosotros. Entender el signo como un estímulo que provoca determinadas conductas en el espectador o en el usuario sitúa el problema dentro de los términos reales que a nosotros, los diseñadores nos preocupan".

(Op. Cit.)

⁴ Análisis iniciados, según Llorens a mediados del siglo dieciocho (1974:15).

A lo que, en relación al reto que plantea la nueva metodología, va a sentenciar que:

"El problema, entonces, sería el de entender el sistema que liga el conjunto de estímulos y el correspondiente conjunto de respuestas. Respuestas que, naturalmente, no vienen condicionadas exclusivamente por el propio estímulo, sino por todas aquellas condiciones sociales y culturales que han configurado la manera de ser y la manera de percibir del perceptor".

(Op. Cit.)

De este modo, y junto a otros ponentes, Llorens y Bohígas van a realizar un alegato bastante claro a favor de la semiótica basada en el empirismo conductista, poniendo de manifiesto el agotamiento y la inoperancia de los estudios estructuralistas.

Ante las críticas vertidas sobre el modelo estructuralista⁵, el arquitecto Juan Pablo Bonta, defensor de dicho modelo, intentará plantear alternativas que maquillen el aparente fracaso del mismo. El arquitecto y teórico argentino tratará de flexibilizar así el concepto «estructura», hasta entonces entendido como *un todo*, abogando por el entendimiento de dicho termino como la parte invariable de un sistema mayor (Bonta, 1972:33-35).

Por su parte, la arquitecta María Luisa Scalvini (1972:40), en relación a la semiótica estructuralista, va a alinearse con la salida planteada por Bonta, afirmando que el estructuralismo va a ofrecer, no solo la posibilidad de leer la arquitectura del presente, sino también la de reinterpretar la arquitectura del pasado⁶.

El arquitecto Peter Eisenman, en su comunicación «*Notas sobre arquitectura conceptual II: la estructura dual profunda*» propondrá efectuar un viraje desde la teoría saussureana, hacia una lingüística de base Chomskyana, teoría axiomática deductiva, entrando a diferenciar entre estructura superficial y estructura profunda, tratando así de buscar soluciones ante el agotamiento del modelo estructuralista.

El arquitecto norteamericano situará su trabajo en el plano sintáctico de las estructuras profundas⁷ de la arquitectura, centrándose de un modo más claro en la producción arquitectónica que en la estructura

5 El modelo estructuralista va a ser entendido por muchos de los ponentes y participantes en el Simposio como un ente rígido e invariable, como se pondrá de manifiesto en las sucesivas intervenciones de Tomás Llorens y Oriol Bohígas.

6 Va a proponer también la existencias de diferentes estructuras, según el caso de estudio, en detrimento de las corrientes que van a defender la búsqueda de una única estructura (Scalvini,1972:40-42).

7 definiremos estructura profunda de la arquitectura como aquella que el espectador considera virtual cuando percibe una obra arquitectónica.

significativa de la misma, es decir, más en el diseño que en la descripción. De esta forma, el significado derivará de la geometría pura y de la capacidad de individuo que se mueve en el espacio para percibir e intentar descubrir las estructuras subyacentes que existen en él y traspasarlas a su mente (Eiseman, 1972:224).

El segundo día del Simposio, y como continuación del debate generado en la primera jornada, va a estar dedicado a la crítica semiótica de la arquitectura, y va a contar con las ponencias del arquitecto Alan Colquhoun, del filósofo y catedrático de estética Xavier Rubert de Ventós, y del afamado arquitecto Oriol Bohigas, miembro del estudio catalán MBM, ya citado.

Desde la primera ponencia, se va a asistir a un alegato claro en contra del entendimiento de la arquitectura a través de la mirada del estructuralismo saussureano.

Colquhoun indicará que la arquitectura va a comprender un sistema estético de signos. A lo que añadirá que, por lo tanto, al buscar la estructura de un sistema estético, se va a poner de manifiesto que lo reducible en los sistemas de signos en el lenguaje no va a ser reducible en los sistemas estéticos. También va a defender que los sistemas estéticos van a poseer propiedades que no van a pertenecer al lenguaje tal y como fue definido por Saussure, lo que propiciará que el desarrollo de la alternativa diacrónica -en la citada corriente de la lingüística el estudio semiológico se lleva a cabo teniendo en cuenta el contexto histórico- va a asumir una peculiar importancia en los sistemas estéticos, indicando que:

"precisamente porque los cambios de los sistemas estéticos son revolucionarios e intencionados, esos cambios están directamente relacionados con la ideología, y ésta sólo puede comprenderse en un contexto histórico".

(Colquhoun, 1974:49)

A lo que va a añadir que:

"en los lenguajes estéticos hay un meta-lenguaje que forma parte del proceso de creación, bien como un apuntalamiento mitológico de la práctica, bien como un aparato crítico que permite juzgar esa práctica. Es decir, el artista actúa siempre siguiendo

procedimientos de los que es consciente en forma de conjunto de reglas. Esas reglas son normativas, en el sentido de que reflejan las actitudes, valores e ideologías de una sociedad determinada”.

(Op. Cit.)

Finalizando su ponencia con la idea de que, en la arquitectura, va a ser fundamental una mirada que analice la historia, idea muy alejada de la metodología sincrónica de la corriente saussureana.

Por su parte, Oriol Bohigas, en relación a los sistemas estéticos, va a distinguir entre el proceso de diseño de un «artefacto», y el «artefacto en sí».

También va a indicar que, en un «artefacto» u objeto, no sólo se va a dar una relación puramente funcional, sino que también van a intervenir otras sollicitaciones, derivadas, desde condiciones psicológicas, hasta las puramente estéticas (Bohigas, 1974:62).

En relación al estructuralismo, el arquitecto va a poner de manifiesto la inoperancia de la lingüística al entorpecer los análisis, indicando que la corriente de Saussure y Barthes parecerá no estar dando resultados positivos. El arquitecto va a añadir acto seguido que la línea conductista va a resultar más útil, al entender el signo como un estímulo que va a producir en el individuo una disposición a responder. También indicará, siguiendo con la línea conductista, que:

“esta línea [...] parece más válida porque nos lleva al problema real que aquí hemos planteado: establecer un sistema basado entre el artefacto y el que lo percibe, conociendo las leyes del proceso de la percepción y todo el contenido psicológico del perceptor”.

(Bohigas, 1974:68)

A lo que va a sentenciar, que:

“el sistema que explica científicamente los mecanismos que hacen que determinado artefacto permita unas formas de fruición y estimule determinadas conductas debe basarse, por tanto, en el complejo campo de la psicología del diseño”.

(Op. Cit.)

Bohigas, tras posicionarse a favor de una teoría empirista, basada en las investigaciones realizadas en el campo de la psicología conductista, va a advertir que, sin el debido cuidado, los estudios conductistas podrían ser usados para favorecer a la industria del consumo⁸ y no al consumidor, anticipando quizás uno de los estigmas frecuentes en la producción arquitectónica de nuestros días.

En relación a lo anterior, el tercer ponente del día, Xavier Rubert de Ventós, realizará un interesante alegato acerca de la relación entre el exceso de información de la sociedad posindustrial, y el consumo de signos -lo llamará «*semiofagia*»- poniendo de manifiesto la contradicción que se va a estar produciendo, al indicar que:

"mientras la mayoría de nosotros, sobre todo los europeos, aceptamos gustosos que fenómenos tales como el marketing, el Styling o el packing, o la «creación de la imagen», son prácticas inducidas por las formas de producción, promoción, consumo y territorialidad de la sociedad neocapitalista, rechazamos indignados la suposición de que fenómenos aparentemente más científicos o culturales puedan responder a lo mismo"
(Rubert de Ventós, 1974:95)

De esta forma, el filósofo va a defender, que ante la ferocidad y la voracidad de la sociedad de consumo, y ante la transformación de ese consumo en un consumo de imágenes, no va a ser extraña ni casual la proliferación de signos y símbolos de toda índole -destacará al símbolo arquitectónico, dada su componente visual-, ni será extraño, por consiguiente, el prestigio, el desarrollo y la importancia de las ciencias que tratarán de interpretar la información de los signos.

Así, la arquitectura concebida para la masa, como objeto de consumo, va a tener muy en cuenta la conducta del usuario-consumidor -y no siempre con fines altruistas-, como va a quedar patente, por ejemplo, en la proliferación, a partir de los años setenta, de los estudios de visitantes en los museos, como ya hemos analizado en apartados anteriores de la presente tesis.

Durante la jornada siguiente, le llegará el turno a la defensa de la corriente estructuralista. Gracias a cuatro ponencias, a cargo de Juan P. Bonta, Geoffrey Broadbent,

⁸ En este sentido, el arquitecto catalán va a criticar duramente la obra de Venturi, Scott-Brown e Izenour (Bohigas, 1974:69)

Nuno Portas y Peter Eisenman, se defenderá la labor de la semiótica de corte estructuralista. Los ponentes van a plantear soluciones alternativas relacionadas con la materia, matizadas con una serie de variables, prácticamente a modo de veladura, para ocultar así las carencias de un modelo que va a parecer agotado. De esta forma, de una semiótica basada en los preceptos saussureanos más puros, se va a proponer un viraje hacia una lingüística de corte generativa, altamente influenciada por el lingüista y filósofo Noam Chomsky.

Según Eisenman y Portas, la sintaxis arquitectónica se va a ocupar, en primer lugar, del análisis de la configuración real de la arquitectura -estructura superficial-. Sin embargo, dicha configuración espacial va a estar ligada de algún modo a cuestiones semánticas. Estos aspectos podrán asimilarse a lo que Chomsky llamará estructura profunda, como hemos visto en párrafos anteriores. De esta forma, se partirá de la presencia de una estructura subyacente, la cual no tendrá porque estar relacionada de manera directa con las formas específicas más aparentes. Dicha estructura subyacente podrá ser espontánea, pero no por ello dejará de afectar a cualquier interpretación de un edificio o de los procesos comunicativos producidos en el mismo.

En la mesa redonda dispuesta a modo de cierre de jornada, va actuar como moderador Rafael Moneo, el cual va a afirmar que el signo arquitectónico se va a entender desde muchos campos de lectura distintos, añadiendo que:

"el problema estriba en que es precisamente esa superposición de campos de lectura diferentes lo que confiere al signo arquitectónico su complejidad y su riqueza, mientras que, por otra parte, es éste también el motivo por el cual no podemos someterlo tan fácilmente al juego de unas determinadas reglas del lenguaje "

(Moneo, 1974:225-226)

Junto a la apreciación vertida por Moneo acerca de la dificultad de encaje del modelo lingüístico puro, y su complejidad ante el signo arquitectónico, va a destacar la crítica de Tomás Llorens (1974:230-234), demostrando un conocimiento de lingüística -incluidas las teorías chomskianas- y un dominio de la dialéctica magníficos (Laborda, 2009:108).

Ante el esfuerzo de los ponentes por asimilar y aplicar la axiomática generativa chomskiana en el terreno arquitectónico, el crítico va a poner en duda la asunción sin reservas del paradigma lingüístico como guía de la producción semiótica, destacando la pobreza de los resultados obtenidos, quedando de manifiesto una enorme brecha entre los dos corrientes teóricas presentes en el Simposio.

De hecho, tras una cuarta jornada dedicada en exclusiva al estudio de casos concretos enfocados a la arquitectura, en la quinta y última jornada del Simposio, dedicada al debate y establecimiento de las conclusiones, no va a ser posible la asunción de unas ideas de acuerdo general, por lo que las actas del encuentro van a hacerse eco de la noticia, no publicando finalmente las enfrentadas intervenciones.

En lugar de la transcripción del debate de clausura, se va a publicar un artículo a cargo de Tomás Llorens (1974:367-403) donde el autor va a plasmar de forma clara, y a través de una amplia perspectiva científica, tanto el balance general del Simposio, como el estado de la cuestión de la época.

En el texto de Llorens van a aparecer los nombres y las teorías de los humanistas más importantes, así como los conflictos de los modelos imperantes y la dialéctica surgida entre los paradigmas, destacando del artículo, y por encima de los conflictos aparecidos, el diálogo entablado por los participantes a partir de la lingüística, cuyo objetivo será la búsqueda, siempre incesante, de una nueva teoría de la arquitectura.

5.4.4 Consecuencias del Simposium

Como hemos visto, el Simposio «*Arquitectura, historia y teoría de los signos*» celebrado en Castelldefells en 1972 va a constituirse como un episodio fascinante de la historia del pensamiento, tanto por su perspicacia como por su capacidad. En relación a la importancia del evento, el doctor Xavier Laborda va a indicar que:

"Fue perspicaz porque se adelantó en el reconocimiento científico de la lingüística. Y tuvo la capacidad de impulsar la semiótica aplicada a la arquitectura. Esas razones hacen digno de consideración el Simposio."

Pero aún lo es más por la rara e intensa ambición de revisar y de asimilar al mundo del diseño arquitectónico el paradigma de las ciencias del lenguaje.”

(Laborda, 2009:115)

A pesar de no presentar unos resultados concretos, y de la división aparente existente entre los participantes, el Simposio va a constituirse como un evento memorable, con unos efectos importantes dentro de los estudios relacionados con la semiótica y la arquitectura de la época.

De esta forma, cabrá considerar la influencia del encuentro en el «*First Congress of the International Association for Semiotic Studies*» (Chatman, Eco, Klinkenberg, 1979), el cual tendrá lugar en Milán en 1974. Dentro de dicho evento, va a destacar que una de las secciones estará dedicada en exclusiva a la arquitectura, contando la misma con las ponencias de G. Broadbent, C. Jenks y M. L. Scalvini, además de la asistencia de Llorens en calidad de investigador, todos destacados participantes del Simposio de Castelldefels.

A la finalización del Simposio de Castelldefels, la desconexión entre las dos corrientes imperantes en el mismo, la estructuralista formalista y la empirista conductista, va a manifestarse de forma clara al producirse la publicación, por parte del Colegio de Arquitectos de Baleares y Cataluña, de sendos libros, uno por cada rama teórica, dejando patente la independencia de cada una de las mismas.

Así, los estructuralistas, de la mano de María Luisa Scalvini, y precedida por la presentación de Helio Piñón, van a presentar «*Para una teoría de la arquitectura*» (1972), una obra adscrita a la semiología saussureana, donde se van a recoger una selección de artículos y de escritos, mientras que los empiristas conductistas, más cercanos a la obra de Pierce, y de la mano de Tomás Llorens y Davis Canter, van a publicar «*Hacia una psicología de la arquitectura: teoría y métodos*» (1973), donde, junto a otros tres psicólogos, van a recopilar artículos relacionados con la materia.

5.4.5 Semiótica, arquitectura y *Arquitecturas Bis*

Tan solo dos años después de la celebración del Simposio de Casteldefells, tendrá lugar la gestación y posterior fundación de la revista de crítica y arquitectura «*Arquitecturas Bis*», editada en Barcelona entre los años 1974 y 1985. En palabras de su directora, la escritora y ex-directora de la Biblioteca Nacional, Rosa Regás,

"la revista surgía de la necesidad de explicar críticamente lo que ocurría en muchos aspectos de la cultura durante la ominosa etapa del franquismo"

(Regás, 2004)

De igual modo, uno de los miembros de su consejo de redacción, el catedrático Manuel Solá-Morales, va a indicar, que en la revista

"Se discutía mucho y se opinaba mucho. Era una revista de opinión y esto ahora ya no existe. Uno de los muchos males de la arquitectura contemporánea es la falta de estos lugares donde opinar"

(Solá-Morales, 2004)

Será interesante señalar que en el primer consejo redactor de la revista, va a destacar la presencia de numerosos participantes en el Simposio relacionados con la corriente pierciana, tales como Moneo, Bohigas, o Tomás Llorens⁹, destacando, a lo largo de sus cincuenta y dos números publicados, numerosos artículos relacionados con la semiótica y la arquitectura.

Como conclusión, utilizaremos -a modo de metáfora acerca del paso de la búsqueda de la estructura al estudio de la respuesta del usuario, en la semiótica arquitectónica- unas palabras de Rafael Moneo, vertidas en una reciente entrevista (El país, 2004), donde el arquitecto va a indicar, acerca de la revista, que el éxito de la misma:

"se basó en "la falta de estructura", en un funcionamiento un tanto anárquico que conducía a una discusión de ideas permanente."

(Moneo, 2004)

9 La revista publicará también artículos de autores estructuralistas, como Helio Piñón o Juan Pablo Bonta.

5.5 EL MUSEO COMO ESPACIO DE COMUNICACIÓN

A pesar de no haber logrado unas conclusiones del todo claras y concluyentes, los estudios semióticos relacionados con la arquitectura van a experimentar un enorme auge en los años ochenta, como hemos analizado en los apartados anteriores del presente capítulo, llegando prácticamente hasta nuestros días, y poniendo de manifiesto la importancia del estudio de la componente comunicativa del espacio arquitectónico.

Hoy, nadie pondrá en duda que nos vamos a encontrar inmersos en una era donde la comunicación y la información van a jugar un papel más que principal a lo largo de nuestras vidas, estando, como va a afirmar Gillo Dorfles (1984:28), presentes en la "*base de todas nuestras relaciones intersubjetivas*", constituyendo "*el verdadero punto de apoyo de toda nuestra actividad pensante*".

Del mismo modo, nadie pondrá en duda hoy, como va a afirmar la profesora Hernández, el hecho de considerar:

"al museo como un medio de comunicación al igual que la radio, la televisión y los medio interactivos"

(Hernández Hernández,1998:5)

a lo que añadirá que, incluso:

"podemos afirmar que el museo utiliza todos los lenguajes que singularizan a cada uno de estos medios, reforzando así su potencial comunicativo"

(Op. Cit.)

En las últimas décadas, el cambio más profundo experimentado por el museo va a consistir en el desplazamiento del centro de atención desde el objeto hacia el visitante.

Por este motivo, el objeto arquitectónico museo va a ser concebido de otra forma, a ser entendido como un artefacto semántico, como un elemento cognitivo, diseñado casi en exclusiva para el usuario, analizando de forma somera la manera en que éste se conectará con la exhibición, tanto en sus aspectos cognitivos, como en los emocionales.

Por lo tanto, y como desarrollará el profesor Santos Zunzunegui en varias de sus obras (1990, 1991, 2003), en la medida en que el museo se va a configurar como una conjunción de un espacio arquitectónico, una colección de obras y la propuesta de visión de las mismas, será conveniente analizar al museo en términos discursivos e interrogarlo como si fuese un texto, intentando leer en él la manifestación del imaginario social (2003:11).

5.5.1 Semiótica y museo

En los primeros estudios semióticos enfocados al estudio de la arquitectura, se van a analizar los edificios como un conjunto de elementos, de signos arquitectónicos -será famoso y recurrente el ejemplo del estudio del elemento columna, estudiado tanto por Saussure (1945) como por Eco (1972), entre otros-, como intento de trasplante de las adquisiciones de la lingüística al campo de lo edificado, buscando posibles paralelismos entre el texto arquitectónico y el discurso verbal o escrito (Zunzunegui, 2003:27-28).

Hasta la llegada de la década de los años ochenta, los estudios semióticos se van a centrar, única y exclusivamente en la lectura de *lo visible* del espacio. De esta forma, y como vimos en los apartados anteriores, será la componente funcional de la arquitectura la que alcance, en un primer momento, un gran auge en el marco de la investigación semiótica, contando con Umberto Eco como principal exponente. Este hecho va a ser extrapolable al análisis desde el punto de vista semiótico del museo dentro del conjunto de espacios arquitectónicos susceptibles de estudio.

Sin embargo, como va a afirmar el profesor Zunzunegui (2003:28-31), ya en nuestros días, no solo vamos a estudiar al museo como espacio, sino que también vamos a tener en cuenta a los sujetos que van a utilizar dicho espacio, desarrollando una semiótica sincrética, es decir, un punto de vista donde el museo va a entenderse como una *configuración* en la que van a confluír la arquitectura, el acondicionamiento del edificio, el mobiliario, la colección y su disposición, entre otras cuestiones.

De esta forma, se va a proponer como punto de partida la no disociación del continente y del contenido, es decir, arquitectura y obras de arte, llevando a cabo

un acercamiento al museo, entendido como "*discurso sincrético que se realiza en un espacio*". Para ello, se va a defender el uso de una '*semiótica topológica*', donde el museo se va a presentar como una superficie discursiva, como un espacio físico organizado, en el que se va a expresar la acción comunicativa de un *sujeto colectivo sintagmático explícito*¹, formado, en este caso, por las propias instituciones museísticas, los arquitectos, los diseñadores, los expertos, los conservadores, etc.

Podremos asumir que el arquitecto se va a convertir en un actor más dentro de un *actante sintagmático*², de un componente más de ese *nosotros* que va a actuar como emisor en el acto semántico y comunicativo inherente al museo de masas, de un auténtico sujeto del acto comunicativo.

Desde el punto de vista del receptor, al llevar a cabo una lectura del museo como espacio arquitectónico, será necesario realizar el estudio de los signos que constituirán su propio lenguaje. Dicha lectura, no solo deberá ser fruto de unos conocimientos arquitectónicos previos, sino que podrá estar basada también en el instinto y en la intuición, en los sentidos en definitiva.

Se va a tratar de una operación en la cual el visitante tratará de asimilar el espacio, el lugar en el que se encuentra. De esta forma, más que ante una percepción pasiva, estaremos ante un proceso dinámico en el que los elementos van a confrontarse entre sí y a compararse en la memoria con otros elementos no presentes en el lugar

En este ejercicio, será difícil conocer si el proceso anteriormente descrito va a ser consciente o inconsciente, y quizás este sea el punto de partida de las divergencias existentes entre la semiótica estructuralista y la alternativa empirista, de corte psicologista. Lo que si va a estar claro es que en el proceso comunicativo museístico va a haber un sentido, y que éste se va a articular de una manera determinada, por lo que podremos afirmar que va a darse un significante global (Hammad, 1987:56). En definitiva, como va a indicar la profesora Hernández:

1 Colectivo de sujetos considerados únicamente como agentes de un hacer programado.

2 Los sujetos que realizan el acto (Zunzunegui, 2003:xxx)

"allí donde el símbolo y el significado metafórico se han desgastado, puede seguir subsistiendo el significado estético".

(Hernández Hernández, 1998:24)

5.5.2 El museo como espacio de manipulación

Siguiendo lo expuesto por el profesor Zunzunegui (2003:32-36), basaremos los siguientes párrafos en la idea de que "*toda comunicación remite a una significación*", línea de pensamiento ya defendida por autores como Sigmund Freud, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Umberto Eco o Algirdas Julien Greimas. De este modo, analizaremos al museo como un espacio donde se va expresar una significación.

Dentro del estudio de la comunicación en el marco general de la actividad humana, vamos a entender el proceso comunicativo como *un hacer* que se podrá descomponer en la acción sobre las cosas por un lado, y la acción sobre los hombres, o la manipulación, por otro.

En el caso concreto del museo, el proceso significativo no va a ser casual o espontáneo, puesto que, tanto a lo largo de su historia, como, sobre todo en nuestros días, el museo va a erigirse como uno de los paradigmas de la semiótica de la manipulación, es decir, como un proceso comunicativo donde el emisor, de forma consciente, no va a situarse en el mismo plano que el receptor, el cual va a ser seducido a través de un mensaje calculado y perfectamente dirigido.

Este proceso va a estar basado en el concepto antropológico de intercambio, aceptado o no, según el cual el fenómeno comunicativo va a ser entendido como una estructura dirigida hacia la modificación de la disposición y la competencia de los sujetos participantes.

Así, desde sus orígenes ilustrados, el museo va a plantear un ejercicio, una estrategia institucional de comunicación que buscará educar, instruir y emocionar al público.

Es decir, el museo será entendido como una operación ideológico-social de manipulación, oculta tras un velo de difusión de la cultura o de la ciencia -manipulación entendida como una *textualización* de los valores del despotismo ilustrado, ocultos tras la sugestión presentada como la mera expresión de las necesidades sociales presentes en las ideas heredadas de la Ilustración-.

En el museo actual, se habrá llevado a cabo una proletarización de las colecciones exhibidas en los

museos, gracias en parte a la explosión del catálogo, elemento clave dentro del circuito mundial de exposiciones temporales existente hoy día. En gran cantidad de ocasiones, el contenido de este, va a ser más valorado que la colección misma, generando un simulacro, una manipulación del receptor en toda regla.

Dentro del ritual museístico, dicha manipulación no va a estar compuesta de forma exclusiva por el espacio arquitectónico en sí, sino que la propia colección y, sobre todo, la propuesta de visión planteada por el nosotros, por el conjunto de *actantes sintagmáticos* que van a constituir el emisor, formarán parte de todo un conjunto de reglas ocultas que van a guiar y manipular al visitante a lo largo de la visita.

Para Zunzunegui (2003:35-36), el acto comunicativo presente en el ritual inherente al museo, va a ser entendido como un *contrato* –podrá ser bilateral o unilateral, dependiendo del visitante–, en el que van a converger el hacer persuasivo –destinador–, y el hacer interpretativo –destinatario–.

En definitiva, en el análisis semiótico del museo, deberemos entender el proceso comunicativo, más como un ejercicio de sugestión y de manipulación, *hacer-creer*, que como un esfuerzo didáctico, *hacer-saber*.

De este modo, como afirmará el profesor Zunzunegui, entendiendo el acto de manipulación descrito anteriormente como una acción del hombre sobre otros hombres para hacerles ejecutar un programa dado, el proceso comunicativo inherente al museo podrá ser estudiado operativamente como:

"un contrato fiduciario en el que se anudan el hacer persuasivo de un destinador (un decir para ser creído que adopta el aspecto de un decir verdadero) y el hacer interpretativo de un destinatario (un creer o no en la verdad del destinador y de su discurso)".

(Zunzunegui, 2003:35)

5.5.3 El museo como espacio heterotópico

Continuando con el pensamiento de Zunzunegui (1990,2003), vamos a encontrar que en el museo va

a estar presente una "relación de visibilidad" entre lo inmutable –el espacio, el edificio, la exposición–, y lo permanentemente variable y mutable –la visita, el itinerario, el recorrido–.

Sin duda, lo estático e invariable –aquí podremos enmarcar a la arquitectura– va a ocupar un papel dominante, al estar presente, como vimos con anterioridad, un contrato unilateral, por lo que el museo, desde el punto de vista del emisor –aquí englobaremos al arquitecto–, se va a configurar como un espectáculo, lo que nos va a permitir hablar de una puesta en escena museística.

En lo relativo a lo inmutable –arquitectura y colección–, Zunzunegui (2003:60-62) va a caracterizar al espacio museístico utilizando el concepto de «*espacio heterotópico*» definido por el filósofo francés Michael Foucault (1985).

Para Foucault, los espacios heterotópicos serán aquellos espacios construidos por cada cultura de forma particular; aquellos espacios en los que su funcionamiento podrá verse alterado históricamente y en los que se va yuxtaponer, en un solo lugar, diversos posicionamientos incompatibles entre sí; aquellos espacios que van a delimitar un principio de apertura y clausura que va a regular su aislamiento y, en relación con el espacio externo, aquellos espacios que van a crear de forma simultánea un espacio que siendo de ilusión va a ser un espacio real.

Será en esos espacios llamados museo donde se va a suspender el tiempo, donde se tratará de producir la ilusión de la accesibilidad total del arte en una sola visita, acerca de los cuales el profesor Zunzunegui va a concluir que:

"Sin duda, estos aspectos configuran la dimensión profundamente simbólica del espacio museístico y determinan su carácter de lugar de celebración de un «ritual secular», en el que se ensalza el acceso del público a toda una serie de logros culturales sancionados socialmente por la historia".

(Zunzunegui, 2003:62)





6.1 LA HISTORIA, LO HISTÓRICO Y EL MUSEO SEMANTIZADO

La metamorfosis del museo de masas va a estar muy relacionada con el influjo que durante décadas va a emanar del museo americano, como hemos visto con anterioridad, aunque no va a ser la única causa. De esta forma, la década de los años sesenta va a asistir al redescubrimiento de numerosos museos norteamericanos por parte de los especialistas en un primer momento, y por parte del gran público más tarde.

Estos hechos van a provocar también un estrechamiento en las relaciones entre directores de museos de ambos continentes¹, y situará a museos como el MOMA o el Metropolitan Museum of Art como centros ejemplares, destacando algunos por su inmaculada organización, y otros por su modelo empresarial, ligado desde sus orígenes al dinero del mecenazgo privado y a la gestión empresarial.

Sin embargo, y a pesar de la enorme influencia del museo americano, el principal motor de cambio del museo de masas surgido hace cuarenta años va a residir en la propia sociedad, en la masa misma que hoy lo puebla, ya que, del *'museo como institución'*, se va a pasar al *'museo como mentalidad'* (Choay,1994:18).

Y es que, en el transcurso de las últimas cuatro décadas, el interés retrospectivo y el gusto narcisista por el pasado van a ser desarrollados hasta la extenuación, logrando que la museografía se extienda a todos los ámbitos de la vida cotidiana.

De este modo, como pondrá de manifiesto el filósofo Andreas Huyssen, en el paso de la modernidad a la posmodernidad, se va a observar una transformación sorprendente, puesto que:

"por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo en su sentido más amplio ha pasado, dentro de la familia de las instituciones culturales, de ser el que se lleva las bofetadas a ser el hijo predilecto. Ni que decir tiene que donde esa transformación se ha hecho más visible es en la feliz simbiosis entre la arquitectura posmoderna y los nuevos edificios de museos".

(Huyssen, 2002 :42)

¹ ya hemos comentado en anteriores capítulos que el primer director del MOMA, Alfred Barr Jr., llegará a visitar el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, entre otros ejemplos.

Como muestra de lo anterior, los museos de antropología se van a multiplicar, así como los museos etnográficos, los de costumbres populares, y desde los años ochenta van a proliferar en la práctica totalidad de municipios museos temáticos de toda índole, en los cuales, el papel del museo como lugar de conservación elitista, bastión de la alta cultura y de la tradición, dará paso al museo como medio de masas, como marco de la *mise-en-scène* espectacular y de una exuberancia sin parangón.

Como vemos, el museo forma ya parte de nuestras vidas, de unas vidas inmersas en una sociedad musealizada, donde la sensibilidad museística parecerá estar ocupando cuotas cada vez mayores dentro de las experiencias culturales y vitales cotidianas. Así, con objeto de promover el turismo y el consumo urbano, las ciudades habrán empezado a explotar hasta la extenuación sus áreas históricas, las cuales habrán sido completamente tematizadas -convertidas en espacios de exposición de la propia ciudad-.

Respecto a lo anterior, el profesor Carlos García Vázquez va a afirmar que

"Muchos son los ejemplos de operaciones donde las ciudades recrean sus mitos más conocidos como si de un parque temático se tratara: la Times Square en Nueva York, el Covent Garden en Londres, el French Quartier en Nueva Orleans, etc.

[...] En todos estos lugares, lo que una vez fue verdadero y cotidiano está dando paso a lo simulado y lo superficial, es decir, la realidad está dando paso a la hiperrealidad".

(García Vázquez, 2004:82)

Centros urbanos congelados en el tiempo, pueblos y paisajes enteros hechos museo, la moda retro, el auge de los mercadillos de ocasión, unido a la automuseización a través de las cámaras de fotos, las videocámaras, los álbumes de recuerdos o las biografías, y las bases de datos digitales, pondrán de manifiesto que la idea de museo habrá rebasado con creces los márgenes establecidos durante décadas, por lo que el Museo se habrá convertido de esta forma en el paradigma clave de las actividades culturales actuales (Huysen, 2002:43).

6.1.1 La vuelta de lo histórico

Desde principios del siglo XX, y hasta el fin de la II Guerra Mundial, la cultura Modernista va a presentar la notable tendencia de privilegiar el futuro, tan característica de los múltiples y diversos movimientos ideológicos surgidos a principios de siglo, los cuales, van a situar entre sus consignas, la de la búsqueda incesante del "*hombre nuevo*", por lo que las ideas relacionadas con el olvido del pasado van a ser imperantes durante prácticamente cincuenta años, dejando ante nosotros una cultura modernista siempre impulsada por los "*futuros presentes*" (Huyssen, 2002:13).

Sin embargo, a partir de los años sesenta, coincidiendo con la crisis del museo tradicional y que va a desencadenar la irrupción del museo de masas, comenzarán a brotar discursos relacionados con la memoria, iniciando así una vuelta hacia lo histórico, un redescubrimiento del pasado.

Este hecho, va a poner de manifiesto la existencia de un relato actual sobre la memoria en su alcance más amplio, y que va a diferenciar el momento presente en comparación a los primeros sesenta años del siglo XX. Así, desde los años 70, vamos a asistir a la restauración historicista de los centros históricos de multitud de ciudades europeas y americanas, a la conversión por completo de paisajes y pueblos enteros en entornos musealizados (García Vázquez, 2004:78-86), a la aparición de numerosos edificios de museos en una práctica que parecerá no tener fin; en definitiva, a la supremacía del *marketing masivo de la memoria*.



01 Imagen de la recreación a escala del hollywoodiense Sunset Boulevard, en el parque temático Disney World en Orlando

En cuarenta años, el mundo desarrollado se habrá musealizado, gracias a esa cultura de la memoria surgida en los años setenta en esas sociedades, por obra del marketing, cada vez más exitoso de la industria cultural occidental. Sin embargo, no se va a tratar de una memoria real, de una visión fidedigna, y en ocasiones culta, de la historia o de lo histórico. Como va a afirmar Huyssen, en la cultura de la memoria en la que estamos inmersos:

"Lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad. En suma, la memoria de ha convertido en una obsesión cultural de monumentales proporciones en el mundo entero"

(Huyssen, 2002:21)

Se va a tratar de una noción de la historia a corto plazo, donde el boom de la memoria va a estar ligado irremediabilmente al boom del olvido, donde los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías (internet, prensa, televisión, etc.), gracias a la política de los medios y al consumo vertiginoso y prácticamente sobresaturado, van a jugar un papel decisivo.

En esta sociedad surgida en los setenta, efímera, volátil, inmediata, de la imagen, del minuto de gloria, de los mass media, donde todo va a pasar a las velocidades que marcará la propia información, donde el individuo se va a enfrentar diariamente al abismo del olvido, de la obsolescencia, la cultura de lo histórico y el giro hacia la memoria van a contrarrestar esa inestabilidad, y será en este contexto donde el museo va a ocupar un papel privilegiado en nuestras vidas.

6.1.2 La memoria y el museo semantizado

Desde el siglo XVIII, la aceleración de la historia y del desarrollo y evolución tecnológica experimentada en todos los ámbitos, va a propiciar que, cada vez un mayor número de objetos y fenómenos -entre los que podremos incluir los movimientos artísticos- queden obsoletos con mayor celeridad, por lo que la aparición de una institución como el museo, paradigmática, que va a conservar lo sucumbido ante los estragos de la modernización, va a resultar inevitable. Sobre todo en las últimas décadas, donde viviremos inmersos en un tiempo cada vez más acelerado, donde los avances tecnológicos y la inmediatez

y sobresaturación informativa van a marcar la tónica dominante en todo el planeta.

Es esta una labor de salvación, que el museo de masas va a autoencomendarse, y, dentro de la naturaleza dialéctica que será inherente al museo surgido en los años setenta objeto de nuestro estudio, va a va a ser inevitable que se planteen unos pasados diferentes, tamizados por los discursos del presente, con todos los intereses en ello implicados. De esta forma, el discurso, el relato del museo va a estar cargado constantemente de un excedente de significado, mediatizado y a menudo contaminado por factores de diversa índole, tales como la mercadotecnia o la política, sobrepasando de esta forma las fronteras ideológicas establecidas.

Esta manipulación de la historia, de lo histórico, va a estar muy presente en los museos surgidos en Europa en la década de los años sesenta, gracias al trabajo de grandes arquitectos italianos como Carlo Scarpa o Franco Albini, como ya hemos comentado.

En España, tras los primeros ejemplos ya estudiados² y una vez superada la década de los años setenta, época de cambios y de transición, pero de poca acción real en cuanto a la producción museística se refiere, vamos a encontrar unos años ochenta efervescentes, prolijos en la generación de nuevos museos.

En un primer momento, el museo y la historia -y lo histórico- van a formar un binomio de éxito, al ocupar los nuevos museos edificios de carácter patrimonial -con valor o sin él- de toda índole y tipología en los primeros ejercicios, llegándose a la reinterpretación por completo de la arquitectura histórica en edificios de nueva planta, llegando al culmen de la arquitectura semantizada en los ejemplos más avanzados, como veremos posteriormente.

6.1.3 España y el museo de la memoria imaginada

La tradición de introducir un museo -una colección, en sus orígenes- en una edificación existente va a tener tanta tradición, o más, que la de construir un edificio expreso para tal fin. En otras palabras, el museo «*ex novo*» habrá convivido, desde los orígenes de la institución, con el camino alternativo de elegir un inmueble y transformarlo para este uso, hasta nuestros días.

2 Cuenca, Bilbao y Barcelona, pioneros en el desarrollo del museo de masas y avanzadillas de la apropiación del relato histórico arquitectónico.

De hecho, las primeras colecciones que se abrirán al público van a estar albergadas en edificaciones existentes, siendo mucho más numerosas las que se alojarán en el lugar en la que el coleccionista va a residir.

En este tipo de actuaciones, el objetivo, a menudo va a ser el de reunir una colección y albergarla en un edificio emblemático, encargándose la transformación del inmueble a un arquitecto de reconocido prestigio. De este modo, tanto la buena ubicación de los edificios antiguos en los cascos urbanos, como las características artísticas e históricas de los mismos, van a facilitar el entendimiento de estos grandes inmuebles como posibles contenedores de instituciones museísticas, como va a indicar el profesor Antón Capitel (1989, en VVAA, 1990:27)

Con el nacimiento del museo estatal durante la Ilustración, el museo se va a apropiarse de edificaciones con un marcado simbolismo, cuyo ejemplo más claro será el del Museo del Louvre, alojado en un antiguo palacio, símbolo del traspaso del poder hacia el pueblo.

En España, la desamortización de 1838 va a dotar al estado de una gran cantidad de inmuebles históricos, que serán propiedad de la Iglesia. La lógica hará el resto, puesto que a partir de este momento, se comenzará a albergar colecciones en edificios históricos de cualquier tipo y condición, iniciándose así la larga tradición española de implantar museos en edificios reutilizados para tal fin (Baztán, 1999:26).

Estas *protoactuaciones*, llevadas a cabo en su mayoría en los cien años comprendidos entre la segunda mitad del siglo XIX, y la primera mitad del siglo XX, van a consistir, como regla general, en una presentación directa de los objetos en el inmueble, que contará con un vestíbulo, un despacho para el director, algún que otro almacén en un espacio residual, donde el espacio expositivo va a suponer la práctica totalidad del espacio utilizado.

Esta práctica, que no va a implicar grandes transformaciones en el edificio, unida al buen uso que va a suponer un museo para unos inmuebles, a menudo abandonados y en desuso, llegará a desarrollarse en España casi en exclusiva hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX, con pequeñas salvedades, como ya hemos comentado en apartados anteriores.



02 Javier Feduchi. Vista interior del Museo de Cádiz.

03 Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña. Vista interior del patio del Museo de Mahón.

04 Francisco Javier Sáenz de Oíza. Vista interior del Centro Atlántico de Arte Moderno de las Palmas.

05 Antón Capitel y Consuelo Martorell. Vista interior del Museo de América.



De este modo, y debido a la complejización y perfeccionamiento sufrido por el museo en la década de los años setenta, va a surgir una nueva necesidad, una nueva vía, la de renovar los museos rehabilitados, incorporando a su sede nuevos episodios arquitectónicos en los antiguos contenedores.

A partir de los años sesenta, el museo se va a convertir en una institución con programas de espacios extensos y relaciones funcionales complejas, tal y como hemos analizado en el apartado anterior. De este modo, la construcción de museos de nueva planta se va a generalizar a lo largo de todo el mundo.

En España, el museo de nueva planta va a ser todavía una minoría, como colofón a un conjunto de pequeñas actuaciones de renovación y ampliación llevadas a cabo con más intención que éxito.

Será con la llegada de los años ochenta cuando se van a llevar a cabo renovaciones de museos ya existentes, así como las instalaciones de museos en edificios históricos, como serán la renovación del Museo de Cádiz diseñada por Javier Feduchi, gracias a la redacción de su plan director en 1980, la renovación del Museo de América de Antón Capitel y Consuelo Martorell, el Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas, de Francisco Javier Sáenz de Oíza, el Museo Hidráulico de Murcia, de Juan Navarro Valdeweg, o el Museo de Mahón de Elias Torres y Antonio Martínez Lapeña, entre otros ejemplos.

Sin embargo, el museo de la España de los años ochenta va a estar indivisiblemente ligado a dos actuaciones colosales, tanto por su concepción como por su importancia a nivel arquitectónica y museística, como van a ser el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, obra en la que van a participar varios arquitectos y que va a coordinar Antonio Fernández Alba, ejemplo de ocupación de un edificio histórico -un hospital-, y, como vuelta de tuerca, el Centro Nacional de Arte Romano de Mérida, obra de Rafael Moneo, donde la semántica, el uso y la apropiación de lo histórico y la capacidad de generar un nuevo mundo, una nueva memoria, van a generar el museo español con posiblemente más repercusión arquitectónica y mediática de la historia, hasta la llegada del Museo Guggenheim de Bilbao.

3 Desde el comienzo del siglo XX hasta bien entrada la década de los ochenta apenas se van a construir nuevos museos.





A7 CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1980-1986)

La eclosión museística que España va a experimentar a finales de los años ochenta, va a incorporarse, con cierto retraso como ya hemos visto anteriormente, a la tendencia de la política cultural europea surgida en la década anterior. De esta forma, dentro de la crítica hacia la institución museística, el concepto *museo* será puesto en duda por los artistas europeos y norteamericanos, entre otros motivos, por la descontextualización y desideologización que las obras contemporáneas van a sufrir en los museos, donde las mismas van a perder su condición de producto social para convertirse en mera expresión del genero individual (Ait Moreno, 2010:68).

Esta situación, va a propiciar la aparición, prácticamente espontánea, de los centros de arte, una tentativa de reinención de la institución artística, concebidos por artistas, críticos y coleccionistas para dar respuesta a los nuevos planteamientos artísticos y conceptuales.

Estos nuevos espacios de creación, cuyo precedente va a encontrarse en las «*Kunsthalle*» alemanas¹, van a permanecer alejados del carácter solemne de las instituciones museísticas tradicionales, extendiéndose progresivamente el modelo por toda Europa, ocupando en muchas ocasiones viejos y desocupados edificios industriales, y cuyo auge y potencialidad no pasará desapercibido para los poderes públicos, cuyo mejor ejemplo y paradigma será el Centro Georges Pompidou, de 1977.

EL EJEMPLO DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU

La actuación diseñada por Richard Rogers y Renzo Piano, va a inaugurar una nueva política artística por parte del continente europeo, que desde finales de los años setenta va a presentar una nueva atención a la difusión del arte contemporáneo. En lo relativo al enorme éxito cosechado por el flamante centro cultural parisino, la profesora y museóloga María Bolaños va a afirmar que:

"La entusiasta acogida con que fue recibido (frente a los 7.000 visitantes diarios previstos, alcanzó muy pronto la cifra de 26.000; ocho millones al año, en 1995; cinco millones en el 2000, tras la reforma), el impresionante éxito de sus primeras exposiciones, el

1 Espacios de ámbito local concebidos como centros de arte dinámicos, abiertos a la nuevas tendencias y formas de expresión del arte contemporáneo.

uso masivo de su biblioteca abierta sin restricciones ponían de relieve cuántas cosas habían cambiado en un par de décadas, desde las oscuridades de la posguerra europea, y cuan sedientas estaban las generaciones jóvenes de una nueva manera de entender la cultura: viva, accesible, curiosa, animada, crítica y participativa: alineada, en definitiva con la desmitificación de las instituciones culturales propugnada por las revueltas sesentayochistas.”

(Bolaños, 2008:445)

El Pompidou no va a parecer un museo más, sino que se va a erigir como un símbolo, un antes y un después que materializará alguna de las utopías promulgadas en la década anterior. Esto va a suponer, tanto el resurgimiento de los museos de arte contemporáneo -denostados tan solo una década atrás-, como la institucionalización y el enorme auge de los centros de carácter alternativo², así como el regreso de Francia como modelo paradigmático.

De esta forma, ejemplos como el *Centre d'Arts Plastiques Contemporain* (CAPC) de Burdeos, ubicado en un antiguo almacén aduanero, inaugurado en 1979 a partir de la iniciativa privada, y reconvertido en 1984 en museo público gracias al entendimiento público-privado, o *Le Magasin* -Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble-, abierto en 1986, van a convertirse en poco tiempo en referentes para el resto de países.

En España, tras la muerte de Franco, va a arrancar una exitosa política de exposiciones y adquisiciones relacionadas con el arte contemporáneo. Dichas exposiciones, que serán organizadas, tanto por las instituciones públicas como por la iniciativa privada, y que van a contar con un notorio éxito de público, van a estar enmarcadas en un contexto prometedor, de gran receptividad, donde será ya imposible hablar de la cultura española sin remitirse al contexto internacional.

Con lentitud pero con decisión, se comenzarán a generar focos de difusión de arte, en los distintos medios de comunicación, dando muestra de la conciencia cultural y artística adquirida por la sociedad española en la transición. Estos hechos -a los cuales vamos a añadir, por su simbolismo e importancia histórica, la llegada del Guernica a Madrid en 1981- van a plantear a las diferentes administraciones del Estado la imperiosa



01 Imagen interior del *Centre d'Arts Plastiques Contemporain* (CAPC) de Burdeos, 1979.



02 Imagen interior de *Le Magasin*, Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble, 1986.

2 A principio de los ochenta, en el Reino Unido se van a inaugurar tres museos a la semana, mientras que en Estados Unidos, más de la mitad de los actuales museos se crean entre 1975 y 2000 (Bolaños, 2008:446).

necesidad de creación de centros estables para dar servicios y poder atender la nueva demanda cultural de la sociedad, hecho que llevará a plantearse a los responsables ministeriales la creación de un gran centro nacional de arte contemporáneo, y a iniciar una política de expansión de centros estables menores a lo largo de todo el territorio.

Sin embargo, en relación al caso español, la empresa no va a ser nada fácil, ya que, como estudiamos en un apartado anterior, dedicado al análisis del estado de los museos españoles en 1970, y como va a afirmar el doctor Ait Moreno:

"Tras la euforia expositiva que dominó la primera mitad de la década de los ochenta, comienza ahora una fase de creación de infraestructuras. La situación heredada en este campo era bastante pobre."

(Ait Moreno, 2010:74-75)

Y es que, a pesar del clima de euforia y optimismo vivido, la situación heredada, tanto en relación a los museos en general, como a los centros de arte contemporáneo en particular, va a ser bastante pobre, puesto que, si bien se habrán creado numerosos museos de arte contemporáneo bajo el franquismo, la mayor parte de los mismos fracasará, por lo que la oferta existente a principios de la década de los ochenta no se va a ajustar a la demanda de la época, la cual va a exigir centros de nivel internacional.

Este hecho se va a ver claramente reflejado en el final del MEAC, ente que, a pesar de haber realizado importantes adquisiciones en los inicios de la etapa democrática, parecerá encontrarse en un permanente estado de crisis, una situación crítica. Sin embargo, la decadente situación del MEAC, y el espectacular auge de exposiciones de arte contemporáneo que tendrá lugar en España, con Madrid como principal escenario, no van a ser los únicos factores que vayan a propiciar un cambio en las políticas culturales de los años ochenta.

Otro factor importante será la vuelta de los museos a los centros de las ciudades, como elemento urbanístico claro de regeneración urbana para zonas degradadas de la ciudad.

El centro de arte contemporáneo volverá en los años ochenta al epicentro de la ciudad, tras dos décadas en las cuales se habrá ubicado en zonas verdes del extrarradio. Este retorno buscará tanto la renovación arquitectónica como la revitalización económica de determinados barrios.

Dentro de esta política cultural y urbanística, va a destacar la utilización de edificios de carácter histórico, no museístico, cuyos orígenes van a encontrarse en los años setenta, la cual va a tener un gran auge en España. Será, bajo los anteriores condicionantes, cuando, en 1980, y tras varios aplazamientos, las autoridades españolas decidan crear un nuevo centro cultural de escala nacional, a modo de respuesta a la nueva demanda cultural, el Centro de Arte Reina Sofía (CARS), el cual se convertirá en el gran proyecto museístico de los años ochenta, y para el cual se acordará rehabilitar el *Hospital General de Hombres*, situado en las inmediaciones de Atocha. De esta forma, y como va a señalar Calvo Serraller (1996:72), la inauguración del CARS en 1986, va a suponer, junto con la participación española en el Festival Cultural Europalia 1985, el comienzo de la nueva etapa para las políticas artística y cultural oficiales, dedicada a la creación de infraestructuras.

A7.1 Los orígenes del edificio: El Hospital General de Madrid

La gestación y el desarrollo del conjunto de actuaciones que tendrán como fruto la ubicación del CARS en el antiguo Hospital General -también llamado Hospital de San Carlos-, van a representar un ejemplo claro de la creación de un nuevo ente museístico y cultural, y la importancia de su relación con su contenedor.

De esta forma, una idea, un nuevo concepto, en forma de museo, o de centro de arte, va a invadir, a ocupar un espacio histórico que nada va a tener que ver con su uso futuro, donde la pátina histórica del contenedor va a completar una oferta cultural, una experiencia simulada, donde el rigor histórico va a quedar en un segundo plano.

Factores como la ubicación, el entorno, o la capacidad de evocar a lo histórico, van a resultar determinantes a la hora de decantarse por un contenedor, más que otros factores tales como el rigor histórico, o la verdadera

operatividad del edificio de origen a la hora de albergar un uso tan específico como va a ser el del museo.

En el caso del museo madrileño, el origen de la actuación va a estar ligado a las grandes operaciones urbanísticas de Carlos III, ocupando la considerada pieza más emblemática de las empresas filantrópicas de la monarquía ilustrada española (Bolaños, 2008:455).

De este modo, el futuro Centro de Arte ocupará un edificio inacabado, el cual va a comenzar a funcionar durante el reinado de Carlos III, aunque no se acabará a la muerte de este. El inmueble albergará el uso de hospital durante doscientos años, curiosamente el mismo periodo prácticamente, que la duración de su gestación, iniciada en 1566, durante el reinado de Felipe II y sólo cinco años después del establecimiento de la corte en Madrid. En este periodo se decidirá reunir en un único inmueble, el numeroso elenco de hospitales de los que dispondrá la flamante capital por estas fechas, centralizando y haciendo eficaz el servicio sanitario de la capital de sus reinos (Cabañas Bravo, 1989:82).

Tras un primer periodo, de unos treinta años, durante el cual se irán agrupando paulatinamente los diferentes hospitales en varias edificaciones existentes y cercanas entre sí, será en 1603, cuando el Hospital General de Hombres, se traslade a un albergue de mendigos fundado por Felipe II en 1596, situado en un extremo de la Calle Atocha.

Cincuenta años más tarde, el hospital de la calle Atocha, llamado Hospital General de la Anunciación, contará ya con una iglesia, se habrá unido con el Hospital de la Pasión, y contará con otro edificio para las mujeres, dando muestra de la consolidación de la parcela al uso hospitalario, y poniendo fin a la necesidad de centralización de los hospitales madrileños, como pondrá de manifiesto que dicho emplazamiento se mantendrá como lugar dedicado a la sanidad durante tres siglos y medio.

A mediados del siglo XVIII, Fernando VI decidirá construir un nuevo edificio, más acorde a su uso, dado el estado lamentable de sus fábricas y lo indecoroso de la institución, debido al abandono histórico que va a caracterizar al mantenimiento de este tipo de instituciones (Fernández Alba, 1898, en AAVV, 1990:91).

03 Planta Baja del proyecto original del Hospital General (en la página siguiente)

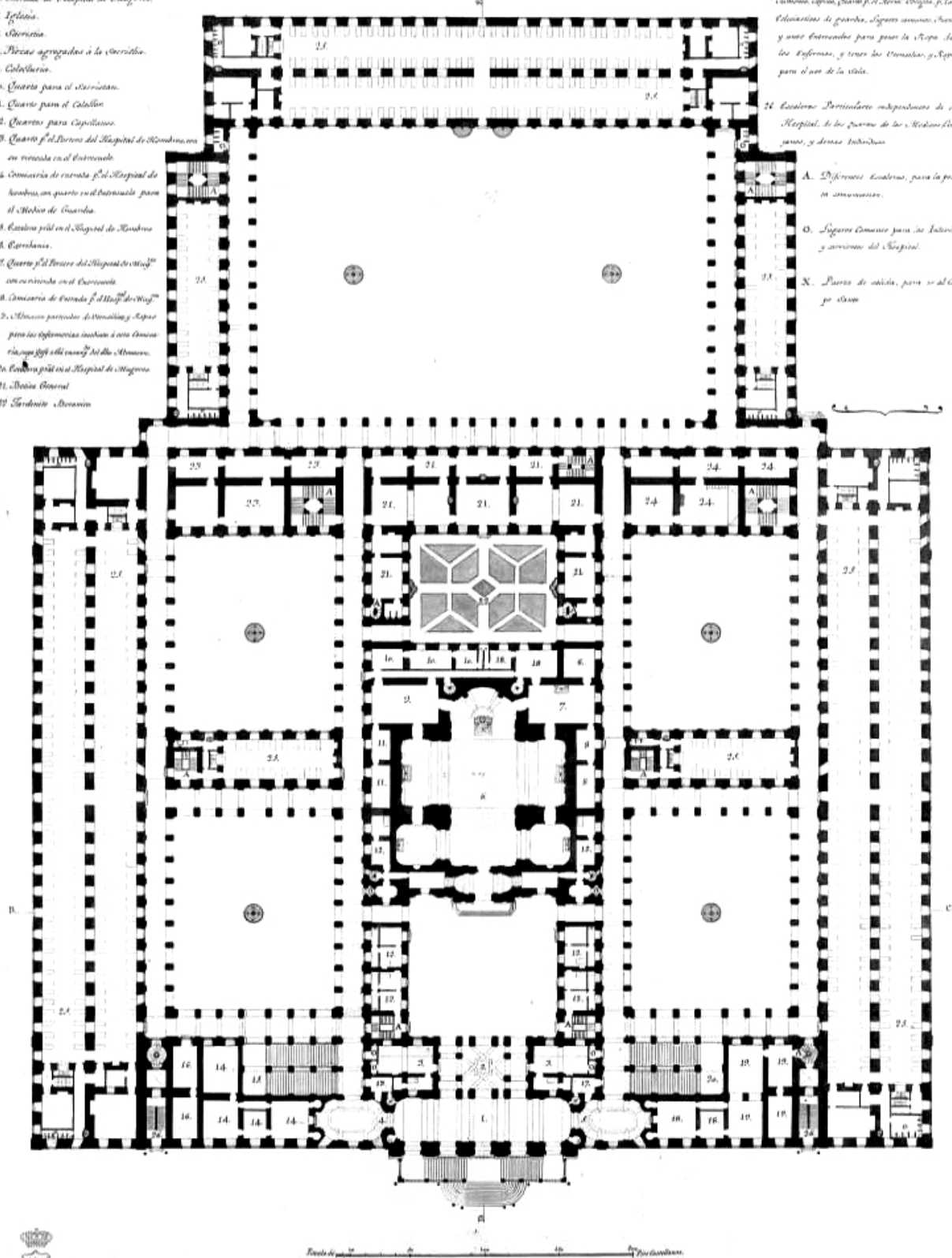
Plan del Piso bajo del Hospital General.

EXPLICACION.

1. Plaza Principal.
2. Tercio y entrada al Patio de la Iglesia.
3. Cuartel de Guardia.
4. Entrada al Hospital de Hombres.
5. Entrada al Hospital de Mujeres.
6. Iglesia.
7. Secretaría.
8. Oficinas agrupadas a la Secretaría.
9. Colección.
10. Cuartos para el Laboratorio.
11. Cuartos para el Cadáver.
12. Cuartos para Capitulaciones.
13. Cuartos del Director del Hospital de Hombres en vivienda en el Estrecho.
14. Comisaría de carcelas del Hospital de Hombres, con cuarto en el Estrecho para el Médico de Guardia.
15. Carcelas pidi en el Hospital de Hombres.
16. Capellanía.
17. Cuartos del Director del Hospital de Mujeres en vivienda en el Estrecho.
18. Comisaría de carcelas del Hospital de Mujeres.
19. Oficinas para el Hospital de Mujeres para las diligencias tocantes a este Hospital.
20. Carcelas pidi en el Hospital de Mujeres.
21. Botica General.
22. Jardines de Occidente.

23. Propuesta General para el Hospital de Hombres, y Propuesta de Hombres, que ofrecen tres mancomunados pidi en los Cuartos de Hombres de las personas.
24. Propuesta de Mujeres y otros del Hospital de Mujeres.
25. Oficinas para diligencias tocantes a este Hospital de Hombres - Capellanía, pidi en el Hospital de Mujeres.
26. Edificios de guardia, Seguros, oficina de Seguros y otros edificios para para la Botica de las enfermas, y otros los Cuartos, y Seguros para el rest de la planta.
27. Edificios Particulares independientes de la Hospital, de las personas de las Medicinas, Seguros, y otros edificios.

- A. Oficinas de Guardia, para la persona en comuncion.
- O. Seguros Comunes para las Enfermas, y otros del Hospital.
- X. Puerto de salida, para ir al Camo por el Camo.



diez años después de su llegada, año en el que el Consejo de Castilla concederá los créditos necesarios para la construcción del nuevo hospital.

A la muerte de Carlos III en 1788, Sabatini habrá concluido lo que hoy día es el Centro Reina Sofía, y un pabellón lateral que se desgajará más adelante, o lo que va a ser lo mismo, aproximadamente una tercera parte del proyecto planteado por el arquitecto italiano -de haberse concluido, habría superado las dimensiones del palacio real-, hecho que dejará al edificio sin fachada principal.

La muerte del arquitecto italiano en 1797, y la llegada del siglo XIX, con la convulsión producto de los distintos episodios históricos que se irán sucediendo a lo largo de las décadas siguientes, significarán el cambio de tendencia para el inconcluso hospital, ya que durante los ciento cincuenta años venideros, se desarrollará una etapa donde se va a abogar por la adaptación y reforma de lo existente, antes que por la conclusión del edificio.

De esta forma, el siglo XIX va a renunciar a finalizar el edificio, llegando incluso a plantear su demolición en 1857 por cuestiones urbanísticas, a petición del autor del ensanche de la ciudad, Carlos María de Castro, aunque sin éxito.

Ya en el siglo XX, transcurrida la guerra civil y tras la ejecución de diversa operaciones de *maquillaje* llevadas a cabo sobre el edificio, será en 1945 cuando la Revista Nacional de Arquitectura publique una serie de dibujos de los Alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, poniendo de manifiesto que el edificio irá cogiendo interés como monumento del pasado.

Sin embargo, este hecho no va a suponer ningún escrúpulo a la hora de desfigurar el edificio, puesto que con el fin de la autarquía y la llegada del desarrollismo de los años sesenta, se habrán edificado una planta más sobre el edificio de la calle Santa Isabel y se habrá ejecutado el revoco de la fachada al patio con los dos cuerpos superiores y los torreones laterales.

Como afirmará la doctora Dolores Muñoz Alonso, en su tesis dedicada al devenir arquitectónico del edificio de Sabatini, en relación a la multitud de reformas y de

04 Bruno Fernández de los Ronderos. Levantamiento del estado real del complejo hospitalario. 1860 (en la página anterior)

adaptaciones que sufrirán gran parte de las estancias:

"Cada metro cuadrado libre fue susceptible de ser tabicado y ocupado, hasta tergiversar por completo el esquema básico del proyecto dieciochesco".

(Muñoz Alonso, 2010:517)

A la serie de reformas, transformaciones y desfiguraciones sufridas por el edificio a mediados del siglo pasado, habrá que sumar la creación de la Ciudad Sanitaria Provincial, complejo que albergará a partir de finales de los años sesenta los servicios que prácticamente durante doscientos años se habrán ido acumulando en el vetusto hospital general.

Este hecho -que hará que durante los cuatro años que se prorrogue el traslado el edificio sufra un considerable abandono-, junto con la especulación inmobiliaria cernida sobre su solar, y con las transformaciones de la ciudad -el famoso 'excaléxtric' de Atocha se inaugurará en 1968- va a propiciar que en 1969, el arquitecto de la Diputación Provincial Fernando Moreno Barberá emita un informe recomendando la demolición del edificio, iniciando sin ser consciente de ello, la serie de acciones correspondientes para la transformación del antiguo Hospital General en el museo de nivel internacional que conocemos hoy día.

A7.2 La cultura del simulacro o la preparación del contenedor: de hospital a museo

Los planes de enajenación y demolición del Hospital General de San Carlos promovidos por la Diputación Provincial -dicho organismo estará necesitado de fondos, al haber realizado una inversión importante en la flamante Ciudad Sanitaria Francisco Franco, llegando a desestimar los recursos presentados por la Gerencia Municipal de Urbanismo, la Junta Provincial de Asistencia Social y la Congregación de San Felipe Neri- van a provocar que parte del sector cultural y artístico de la ciudad se posicione a favor de la salvación del inmueble. De esta forma, los académicos de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando van a denunciar la bárbara estrategia que se pretenderá llevar a cabo, actuando activamente en defensa de la conservación del edificio.

Así, se llevará a cabo la redacción de informes, a cargo de Fernando Chueca Goitia y Luís Moya -figuras influyentes en la creación y el desarrollo de los antepasados recientes del Centro de Arte Reina Sofía, como vimos en capítulos anteriores-, así como de Luís Menéndez Pidal, poniendo de manifiesto el valor del edificio y su potencialidad como contenedor cultural, llegando a remitirse dichos informes a la Dirección General de Bellas Artes, con el propósito de iniciar el proceso de declaración de Monumento Histórico Artístico.

Finalmente, una vez superado varios cambios de titularidad³, el ministerio de Educación y Ciencia se decidirá a adquirir el edificio en 1974, siendo efectiva la declaración definitiva de monumento en el mes de diciembre de 1977, poniendo así fin a prácticamente una década de incertidumbre y especulación.

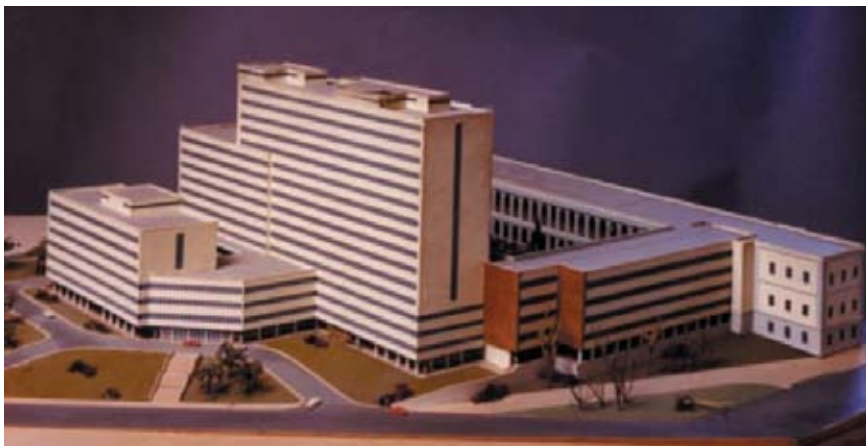
Un año después, en 1978, se llevará a cabo la creación del Ministerio de Cultura, transfiriéndosele parte de las funciones del Ministerio de Educación y Ciencia, entre las que se encontrarán las competencias de la Dirección General de Bellas Artes. Desde este momento, será el nuevo ministerio el encargado de acondicionar el viejo hospital para su utilización como centro cultural.

El recién creado Ministerio de Cultura va a asumir, desde un primer momento y con pasión y determinación, su rol como organismo responsable del devenir del hospital de Sabatini, por lo que, en 1979, encargará a Carlos Fernández Cuenca, arquitecto del propio ministerio, la redacción de varios informes acerca del estado de deterioro y abandono del edificio, así como un adelanto de una memoria acerca de las posibilidades y posibles potencialidades del mismo. Tras un informe preliminar,



05 Portada del diario ABC de 06 de octubre de 1964, donde se advierte de la posibilidad de demolición del Hospital General

06 Maqueta del proyecto para la sede de la Mutualidad Laboral en la parcela del Hospital General



3 Y tras unos años en los que incluso se llegará a plantear una serie de propuestas para la demolición parcial del inmueble y la construcción, sobre parte de sus trazas originales, de un edificio administrativo de más de diez plantas de altura.



el arquitecto va a presentar al Director General de Bellas Artes a finales de 1979 un documento de carácter técnico bastante desarrollado, bajo el título «*Memoria para el Proyecto de Revitalización del Antiguo Hospital Provincial de Madrid*».

En la citada memoria se va a poner de manifiesto que las patologías constructivas, aparecidas en el edificio en los últimos años de servicio como hospital, se estarán agudizando de forma clara, debido a los diez años de abandono transcurridos desde el traslado del hospital provincial a la nueva ciudad sanitaria. Así, tanto la estructura como los sótanos van a soportar daños importantes, presentando un estado importante de corrosión de las vigas y de las armaduras de los forjados, debido a las numerosas filtraciones a las que va a estar sometida la cubierta, la cual presentará un estado lamentable, y tendrá que ser apeada en diversos tramos, ante el riesgo de hundimiento de la misma (Muñoz Alonso, 2010:541).

Ante la situación encontrada, Fernández Cuenca planteará una clara diferenciación entre las actuaciones previas citadas en el párrafo anterior, consideradas de urgencia, y las actuaciones generales, encaminadas a la consecución del multicentro cultural anhelado por el Ministerio, gracias a las cuales se pretenderán recuperar las cualidades arquitectónicas originales del edificio.

De este modo, la propuesta programática que el equipo dirigido por Fernández Cuenca va a presentar va a estar basada en los objetivos generales del ministerio de generar un enorme contenedor (Ait Moreno, 2010:86-90), capaz de albergar actividades muy diversas, pudiendo llegar a convertirse en la "*gran casa de la cultura de España*", aunque en la memoria presentada por el arquitecto del ministerio se tratará al futuro centro desde una óptica más localista, "*centro cultural para el pueblo de Madrid*".

Basada en unas primeras ideas establecidas por la Dirección General de Bellas Artes, la propuesta presentada por el equipo de arquitectos del ministerio va a lotear completamente el edificio, colmatando su superficie con una gran cantidad de instituciones y de organismos autónomos, como serán el Instituto Bibliográfico, el Instituto de Conservación y Restauración de obras de Arte, el Centro de Investigación de Nuevas Formas

07 Imagen exterior del estado del inmueble en 1980

08 | 09 | 10 Imágenes interiores del estado del inmueble en 1980

expresivas, el Centro Nacional de lectura, el Coro Nacional (si la acústica del edificio puede adaptarse), la Filmoteca Nacional, el Centro de Documentación del Teatro, y los Museos del Teatro, del Cine, de Reproducciones Artísticas, el Museo del Pueblo Español, el del Traje, e incluso el Ballet Nacional, ente que llegará a instalarse y a ocupar parte del inmueble.

Finalmente, y debido al deplorable estado de conservación que va a presentar el inmueble, entre 1979 y 1980 se llevarán a cabo únicamente una serie de actuaciones de conservación y mantenimiento bajo la dirección de los técnicos del ministerio, gracias a las cuales se van a ejecutar los trabajos relativos a la eliminación y demolición de los elementos extraños añadidos a las fábricas originales y de los falsos techos, la retirada del material sanitario abandonado en el hospital, y la reconstrucción de la cubierta. Del mismo modo se llevarán a cabo unas actuaciones previas para la ubicación futura de un parking en la calle Hospital, y la instalación de un centro de transformación.

A7.3 Antonio Fernández Alba y la Mise-en-scène

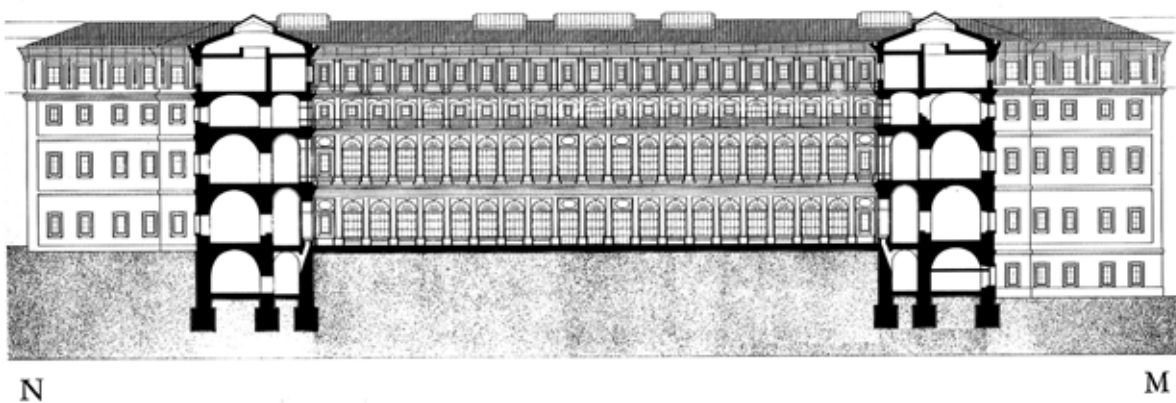
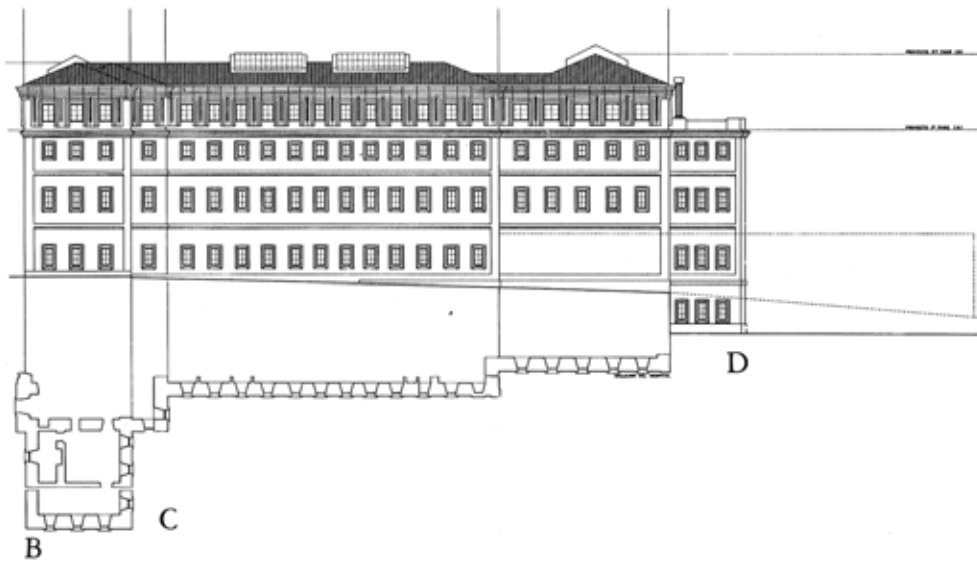
En 1980, y durante el transcurso de los trabajos anteriormente citados, tendrá lugar por parte del Ministerio de Cultura el nombramiento del arquitecto Antonio Fernández Alba como responsable de los trabajos de recuperación y adaptación del hospital como centro cultural, hecho que va a marcar el devenir del proyecto prácticamente hasta nuestros días.

El nombramiento oficial de Fernández Alba va a convertirse en una noticia mediática desde su anuncio -los principales diarios del país van a publicar reportajes periódicos acerca del avance de las diversas actuaciones-, hecho que va a poner de manifiesto el enorme interés suscitado entre la ciudadanía, y la responsabilidad que va a recalar sobre el arquitecto salmantino.

Bajo estas circunstancias, el arquitecto va a recibir el difícil encargo de poner a punto un contenedor, de comenzar los trabajos de restauración de un edificio sin una asignación de usos clara, en definitiva, de preparar un escenario, de generar un decorado, de llevar a cabo la composición de una nueva *mise-en-scène*.



ALZADO A CALLEJON DEL HOSPITAL



Para ello, y desde un principio, el arquitecto va a mantener un criterio general basado en la:

"conservación de la imagen y la interrelación con los espacios urbanos, atendiendo a la concepción inicial con la que fue realizado, y por lo tanto, suprimiendo ciertas evidentes distorsiones formales".

(Fernández Alba, 1987, en Muñoz Alonso, 2010:548)

Así, bajo la premisa de devolver al edificio a un aspecto lo más parecido al original, Fernández Alba va a plantear los trabajos en dos grupos.

En primer lugar llevará a cabo cuatro fases relacionadas con la puesta a punto del contenedor, consistentes en el arreglo de las fachadas, la reparación de las cubiertas y las últimas plantas, el arreglo de las fachadas interiores de los patios, y la remodelación general de los servicios. Por último, y ya relacionado con la instalación del uso cultural, se llevarán a cabo la instalación de los elementos relacionados con dicho fin.

De este modo, y basándonos en los planteamientos anteriores y en las afirmaciones del propio arquitecto, la forma de actuar de Fernández Alba en el Hospital de Sabatini va a recordarnos a la actuación llevada a cabo por Fernando Zóbel y Gustavo Torner en el Museo de Cuenca, a pesar de la diferencia de escala.

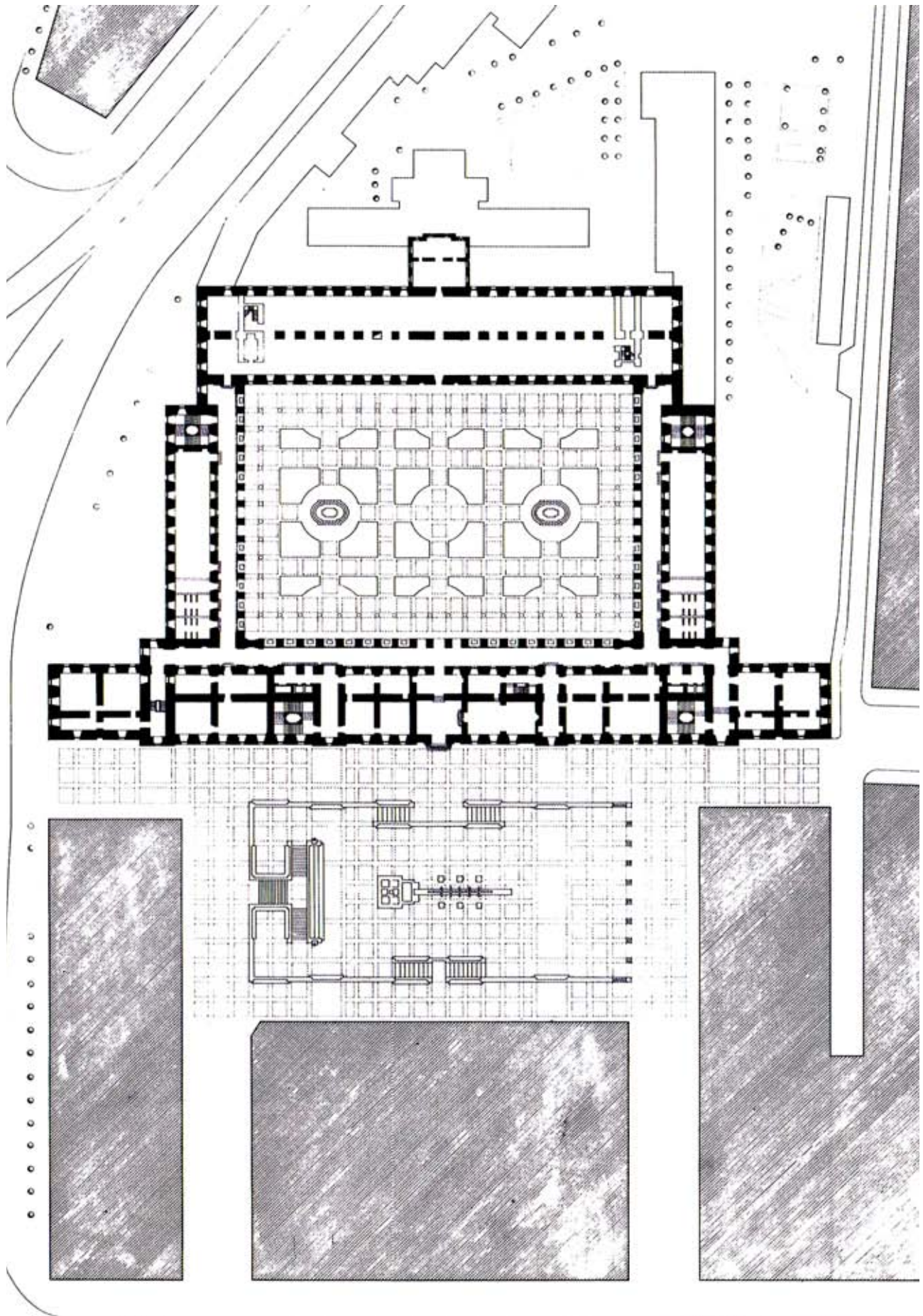
Así, de forma similar a la actuación ya estudiada en la instalación del Museo de Arte Abstracto Español en las casas colgadas de Cuenca, Fernández Alba va a desarrollar una serie de trabajos encaminados a la generación de un inmueble tamizado a través de lo histórico, pero carente, en muchos de sus elementos, de un rigor puro.

Esa falta de rigor histórico y la libertad por parte del proyectista a la hora de operar, componer y de *proponer*, a través de un edificio de estas características van a estar justificadas en este caso, en palabras de Antón Capitel, debido a que el hospital va a ser:

"un contenedor museístico, en principio ideal, con una arquitectura suficientemente buena, pero no tanto como para que no pueda ser alterada y transformada lo necesario para su nueva función".

(Capitel, 1989, en VVAA, 1990:33)

11 Antonio Fernández Alba. Alzados y secciones del Centro de Arte Reina Sofía. 1986 (en la página anterior)



Bajo las anteriores premisas, el arquitecto va a conseguir que el ministerio le autorice a demoler la última planta de la nueva fachada principal -construida décadas atrás-, y a generar una nueva coronación para el edificio, basada en una estructura poligonal resuelta con perfiles metálicos soldados, desarrollando una planta extra para el edificio.

En un ejercicio de hiperrealidad -de preparación del marco de la *mise-en-scène* espectacular como experiencia cultural y de ocio como el que se va a plantear en la actuación sobre el hospital de Sabatini-, diversos factores como la percepción visual del mismo o el entendimiento del edificio como medio comunicativo y semántico, van a transferir a la imagen estética del futuro museo una importancia capital.

De esta forma, el estudio y la planificación de la actuación en las diversas fachadas del edificio -tanto exteriores como interiores, en los patios- va a ocupar gran parte de la actividad de restauración del antiguo hospital, ya desde las primeras intervenciones de Fernández Cuenca.

Cabrá destacar que, como de sobra va a ser conocido, el edificio que se heredará con la creación del Ministerio de Cultura tan solo va a representar una tercera parte de la obra total concebida por Sabatini trescientos años antes, como apuntamos en el apartado anterior.

De esta forma, y en lo relativo a las fachadas y a la volumetría completa de la obra, el inmueble adquirido por el ministerio responderá únicamente a la parte trasera del edificio global proyectado por el arquitecto italiano, por lo que la fachada que hoy vamos a considerar como principal -la que se asoma a la calle Santa Isabel- va a resultar ser una fachada fragmentada e imperceptible de forma completa en sus orígenes, al ser producto de la sumatoria de las fachadas interiores de tres de los siete patios concebidos para el gran hospital del siglo XVIII.

Esta circunstancia, a priori discordante en un primer acercamiento a la rehabilitación integral de un edificio histórico y a una concepción global e histórica de la misma, no va a resultar problema alguno a la hora de tratar al inmueble como contenedor semántico, como un artefacto cargado de lenguaje histórico, en el cual no va a importar si se va a tratar de una obra completa, o de un fragmento de la misma.

12 Antonio Fernández Alba. Planta general y de conjunto del Centro de Arte Reina Sofía. 1986 (en la página anterior)

Y es que, como hemos comentado anteriormente, la falta de rigor histórico va a estar presente a lo largo de todo el proceso de salvamento y posterior rehabilitación del Hospital General. Por citar un ejemplo relacionado con el tratamiento estético de las fachadas, Fernando Chueca Goitia, va a indicar que *"una cosa es la historia en el edificio, y otra el edificio en la historia"*, va a proponer -desde los primeros informes para la salvación del hospital- la ejecución en la fachada de la Calla Santa Isabel de la fachada principal del Hospital diseñada por Sabatini, poniendo de manifiesto la importancia de *lo histórico*, y no de la historia, afirmando que:

"[...] debemos conservar, a todo trance, lo que nos resta del noble edificio sabatiniano, que no es poco, aconsejaríamos la demolición de estos pisos añadidos, que ya han perdido toda la justificación funcional, para devolverle su antigua proporción. Y es más, vestiríamos su inexpresiva fachada a la calle de Santa Isabel con un frente que la justificara. Como tenemos los planos de Sabatini, podemos incorporar a estos muros el cuerpo central que pensaba el autor de la Puerta de Alcalá para su gran fachada de la calle de Atocha".

(Chueca Goitia, 1969, en Muñoz Alonso, 2010:116)

Ante la propuesta de Chueca Goitia para la fachada principal, Fernández Alba va a defender una actuación más comedida y aséptica. De este modo, va a desarrollar una intervención tamizada por una:

"[...] actitud realista que admite el hecho histórico de las fábricas incompletas como la única imagen posible que la historia nos ha dejado".

(Fernández Alba, 1987, en Muñoz Alonso, 2010:116)

De este modo, y continuando con las labores iniciadas por Fernández Cuenca, se llevarán a cabo estudios históricos y pruebas in situ a cerca del colorido de la arquitectura española en la época de Carlos III.

El arquitecto va a añadir también, en relación al espíritu global pretendido en el proceso de restitución del edificio, que:

"La propuesta inicial de proyecto resultaba inequívoca en cuanto a su finalidad: recuperar la especificidad de la arquitectura que encerraban las trazas primitivas

del edificio, de manera tal que el espacio resultante preparase al espectador en la experiencia del arte, tanto pedagógica como emocionalmente”.

(Fernández Alba, 1989, en VVAA, 1990:77)

Bajo las anteriores ideas se marcará una línea de trabajo donde la principal premisa será la de devolver, en la medida de lo posible al edificio, tal y como lo hemos heredado, a su estado inicial. En definitiva, la de preparar un contenedor, un escenario, la de llevar a cabo una puesta a punto de la funda espacial del futuro centro cultural, donde el visitante –tomado como uno de los actores principales, por parte de Fernández Alba- inicie su participación en un proceso comunicativo, preparatorio a la experiencia sensitiva que va a significar la visita a un museo de estas características. Esta hoja de ruta va a marcar también la concepción de los nuevos espacios interiores⁴, ya que el objetivo general va a ser el de la vuelta a la traza original, sin tener en cuenta el posterior uso cultural o expositivo.

En relación a esto último, la doctora Muñoz Alonso va a afirmar que:

“la liberación de cualquier tipo de cierres, compartimentaciones o variaciones constructivas que hubieran alterado la configuración original fue el criterio que guió las labores de reforma acometida en esos años, aún sabiendo de las dificultades que entrañaba un edificio de semejantes características para exhibir obras de arte”.

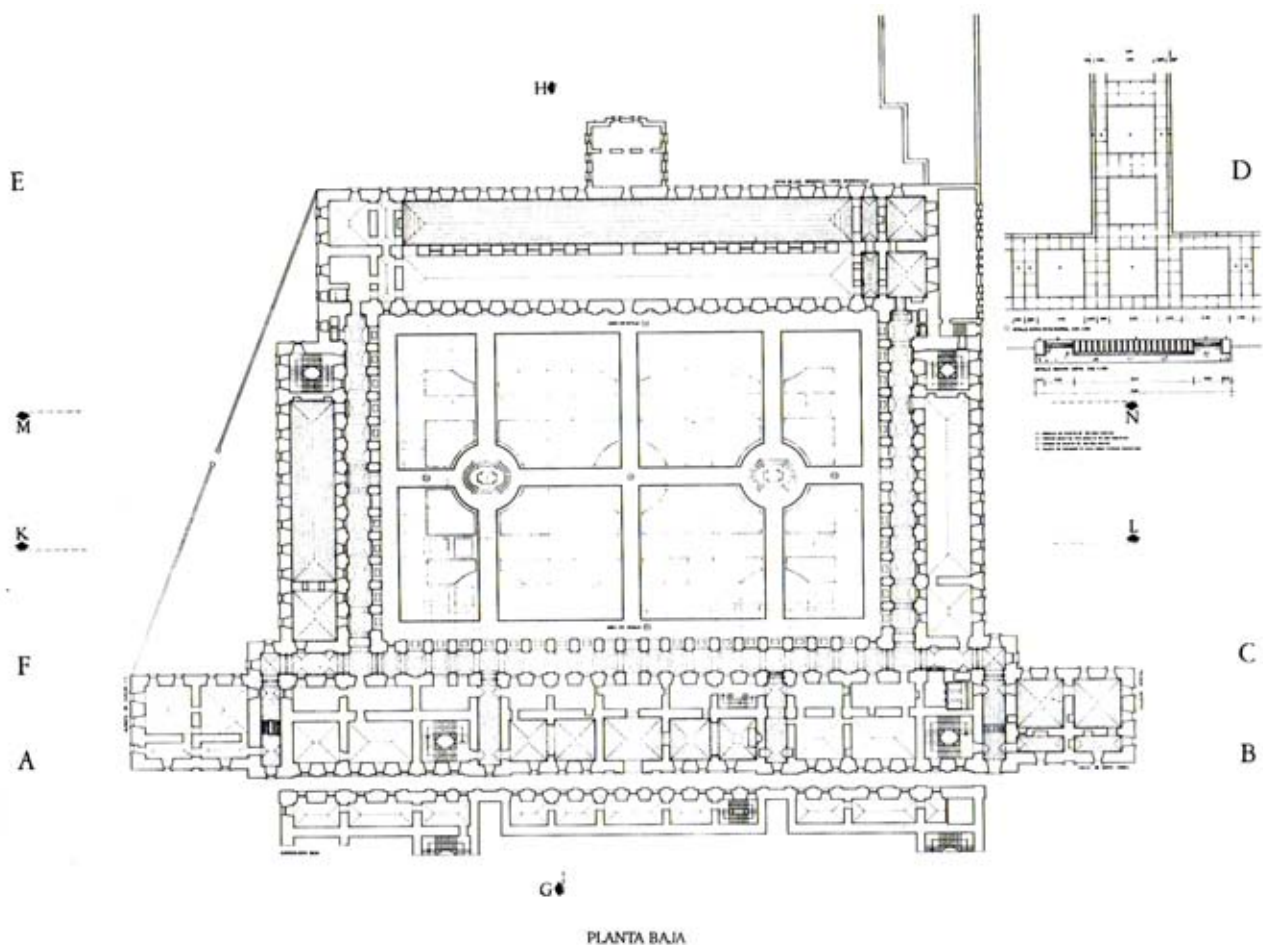
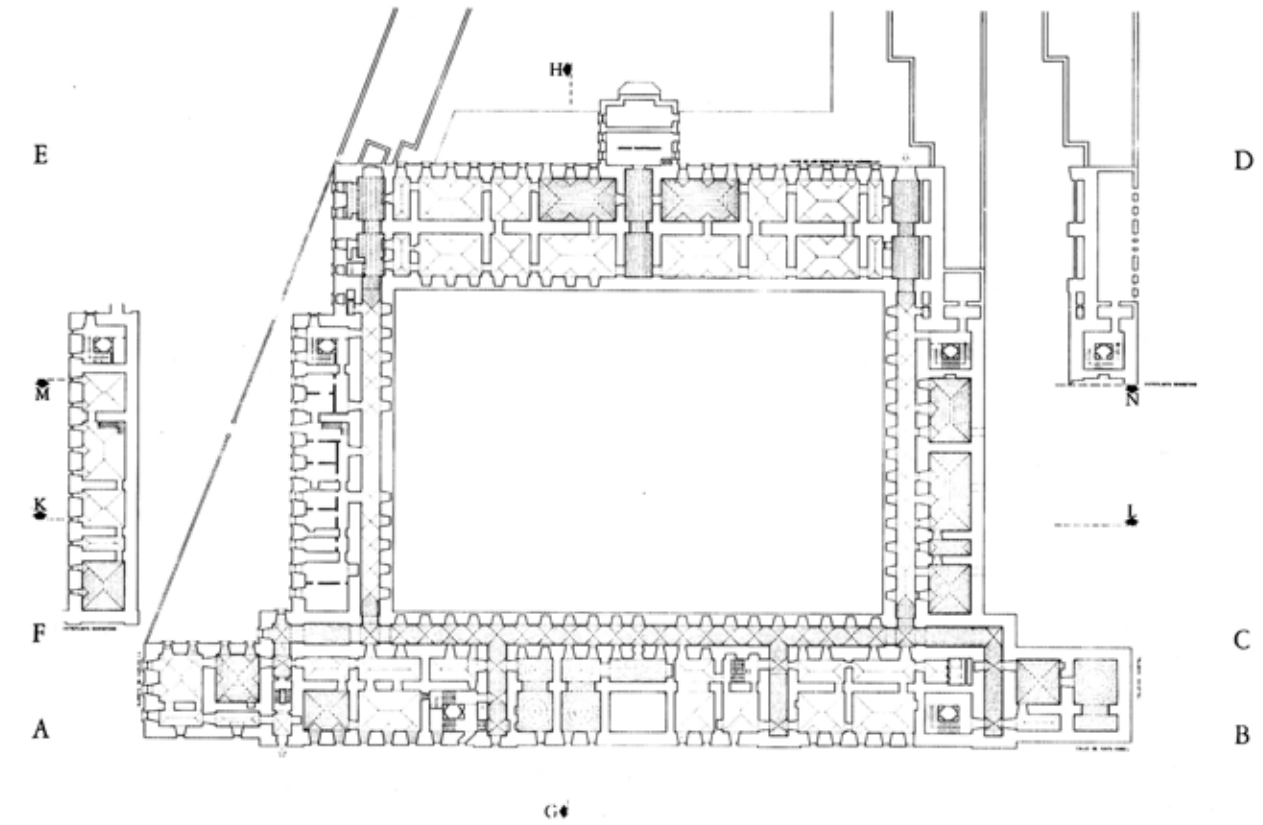
(Muñoz Alonso, 2010:551)

En resumen, la actuación de Fernández Alba, definida por el propio arquitecto como *la mirada del decorador*, donde el espacio se va a transformar en soporte del *clímax decorativo* con objeto de crear un *ambiente* para la obra expuesta (Fernández Alba, 1989, en VVAA,1990:77-78), va a presentar un espíritu marcado por la recuperación de la lectura de la imagen significativa del edificio, y la voluntad de inscribirla en el ambiente general del tejido circundante, sin olvidar, como añadirá de nuevo la doctora Muñoz Alonso, que:

“el edificio era una obra inacabada que había adquirido una dimensión iconográfica amputada en el tiempo [...]”.

(Muñoz Alonso, 2010:554)

⁴ Entendiendo que en un espacio expositivo se modifica y cambia el objeto a exhibir, pero permanece el espacio donde se muestra



PLANTA BAJA

A7.4 Centro de Arte Reina Sofía: Hacia el contenedor unitario

13 Antonio Fernández Alba. Plantas semisótano y baja del Centro de Arte Reina Sofía. 1986 (en la página anterior)

Las actuaciones citadas en los párrafos anteriores -iniciadas como vimos anteriormente bajo la dirección de Fernández Cuenca a principios de la década- van a estar en desarrollo hasta el año 1986. Durante este periodo, de más de un lustro de duración, tendrá lugar un cambio político de importancia en el país, puesto que la llegada a la presidencia del gobierno de Felipe González, tras la victoria del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones de octubre de 1982, va a significar un cambio de importancia dentro del Ministerio de Cultura.

La llegada del PSOE al gobierno en diciembre de 1982 va a suponer la interrupción de la anterior trayectoria en la gestión del proyecto, tanto en lo que se refiere a sus responsables como en cuanto al programa de usos. La cartera de Cultura será ocupada por Javier Solana y, si bien Fernández Alba continuará siendo el responsable técnico de la restauración -meses antes había sido coordinador general de la actuación-, la definición del programa de usos volverá a ser coordinada directamente por la Subsecretaría, ahora al cargo de Mario Trinidad.

A lo largo de este periplo de cambios, y de idas y venidas en los cargos y también en los programas, Fernández Alba va a desarrollar la difícilísima misión de poner a punto un contenedor para el cual no va a estar definido el uso. Y es que, en poco más de seis años, el Ministerio va a plantear infinidad de propuestas acerca de los distintos inquilinos del futuro centro cultural, por lo que el antiguo hospital va a ser víctima de los diversos loteos y divisiones -como si de una apetecible tarta se tratara- que cada nueva propuesta va a plantear. Así, meses después del aterrizaje del gobierno socialista y de la aceptación por parte de la Casa Real para la utilización del nombre de la Reina Sofía para el futuro centro⁵, Fernández Alba se va a encontrar restaurando un edificio para el cual se habrán presentado ya ocho propuestas de uso (Ait Moreno, 2010:86-129).

Dichas propuestas van a gravitar todavía en torno a la idea de colmatación, de llenado del espacio recuperado con un gran número de instituciones y entes de la más diversa índole. Así, durante los tres primeros años de la restauración del hospital de Sabatini, el Ministerio va

5 Este hecho se va a producir en septiembre de 1982, un mes antes de las elecciones generales ganadas por el PSOE

a entender el edificio como un cajón de sastre donde albergar una infinidad de instituciones dependientes del estado, sin una sede definida.

Será a lo largo de 1984, cuando se ponga fin a esta situación, tras la aparición de una propuesta acerca del uso del futuro centro en 1983 atribuida al editor, escritor, y colaborador del Ministerio por aquel entonces, Alberto Méndez. En ella se van a sustituir la gran cantidad de museos incluidos en las anteriores versiones por una institución unitaria creada «*ex novo*», al estilo del Pompidou parisino. Tras la difusión en prensa por parte del Ministerio de un proyecto realizado por una comisión integrada por altos cargos del Ministerio de Cultura y por los arquitectos Antonio Fernández Alba, Dionisio Hernández Gil, Estanislao Pérez Pita, Jerónimo Junquera, Javier Feduchi, o José Antonio Fernández Ordóñez, el mundo de la cultura española se va a poner en ebullición.

El proyecto para el futuro Centro Cultural Reina Sofía va a incluir un cambio fundamental con respecto a los anteriores programas, al incorporar por primera vez al Museo Español de Arte Contemporáneo entre sus inquilinos. De esta forma, el MEAC va a ocupar la mayor parte de superficie del edificio, compartiendo el espacio con el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, y con el Museo del Pueblo Español.

Ante esta nueva realidad, el mundo de la cultura se va a posicionar rápidamente de la mano del propio Fernández Alba -que querrá aprovechar la coyuntura para poner de manifiesto la falta de decisión del Ministerio-, junto a un nutrido grupo de intelectuales⁶. De esta forma, se publicarán en el diario El País una serie de artículos⁷ en los cuales se va a abogar por la inclusión definitiva del MEAC en el programa definitivo del futuro centro y la concepción unitaria e indivisible del edificio actuando en el mismo con el mayor respeto posible, y donde se va a resaltar la importancia del futuro centro gracias a la potencialidad que va a generar una nueva concentración de museos en la zona.

Ante la expectación generada, el Ministerio seguirá indagando acerca de la organización interna óptima para el futuro centro cultural. A lo largo de 1984 se encargarán informes confidenciales acerca de lo que deberá ser un centro de estas características, y se llevarán a

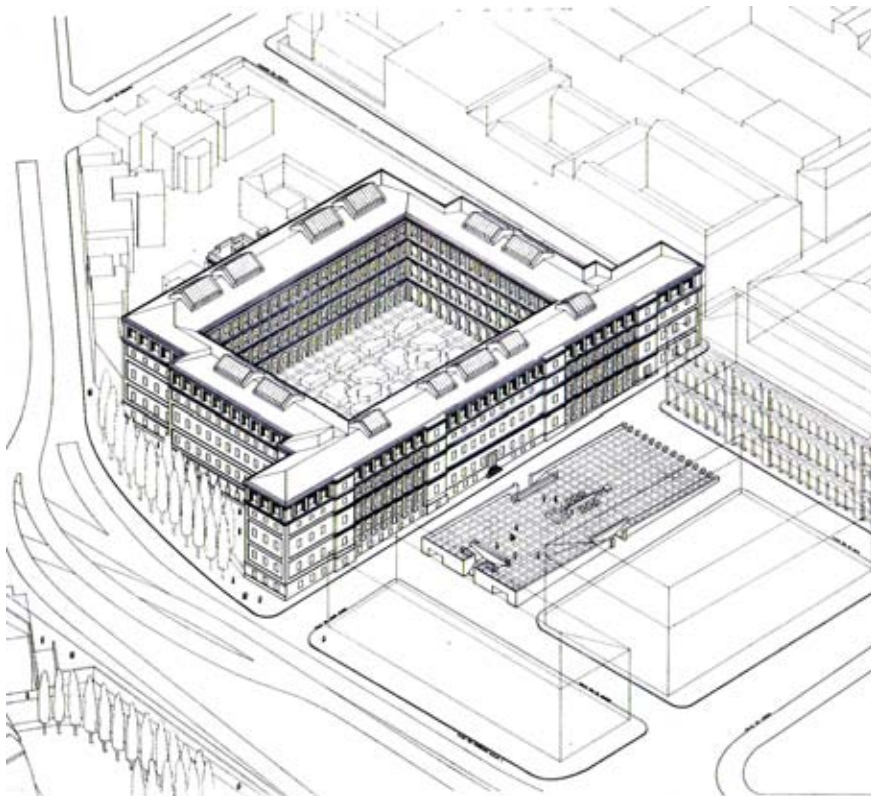
6 Entre los que van a destacar Juan Benet, José A. Fernández Ordóñez, Juan García Hortelano, Antonio López García, Pedro Navascués, Julio López Hernández, Fernando Higuera, Francisco Nieva, Eduardo Chillida, Andreu Alfaro, Luis Revenga, Luis Gordillo, Enrique Gran, Guillermo Pérez Villalta, etc.

7 Destacaremos el famoso «*Manifiesto sobre el Uso*» (Diario El País, 29 de enero de 1984)

cabo visitas a las obras del antiguo hospital por parte de los responsables de los principales centros de arte extranjeros, tales como Dominique Bozo (director del Centre Georges Pompidou), Rudi Fuchs (director del Van Abbemuseum de Eindhoven), y Edy de Wilde (director del Stedelijk Museum de Ámsterdam).

Así, el Ministerio de Cultura va a pasar de la idea de un centro loteado, contenedor de múltiples organismos autónomos, a un ente más unitario, con una dedicación en exclusiva al arte contemporáneo, centrado en la difusión de la cultura actual e internacional, entendiendo el centro como un lugar de creación, difusión y animación cultural y no como un museo tradicional al uso (Ait Moreno, 2010:105-107).

Por ello, Antonio Fernández Alba va a presentar en noviembre de 1984 a los medios de comunicación, junto al gerente del centro de arte y los asesores nombrados por el Ministerio, un nuevo Proyecto de Instalación, según el cual, el futuro centro cultural va a funcionar de la siguiente forma (Muñoz Alonso, 2010:563):



14 Antonio Fernández Alba. Axonometría del Centro de Arte Reina Sofía. 1986

Planta
semisótano

- Norte Sala de exposiciones del Museo del Pueblo Español
- Sur y oeste Museo Nacional de Reproducciones artísticas
- Este Almacenes generales del centro

Planta Baja

- Norte Accesos principales del centro, librería, información general, historia del edificio, cafetería, dirección y secretaría general del centro y centros de formación
- Sur Salas de exposiciones
- Este y oeste Salas de uso múltiple
- Patio interior Lugar de encuentro y jardín

Planta primera

- Norte Museo Español de Arte Contemporáneo (dirección, área de investigación, secretaría,...) y centros de información
- Sur, este y oeste Museo Español de Arte Contemporáneo (Salas de exposiciones)

Planta segunda

- Norte Biblioteca general
- Sur, este y oeste Museo Español de Arte Contemporáneo (Salas de exposiciones)

Planta tercera

- Norte Museo Español de Arte Contemporáneo (talleres didácticos), talleres experimentales y áreas de uso múltiple
- Sur Museo Español de Arte Contemporáneo (almacenes y mantenimiento)
- Este Video-Filmoteca
- Oeste Museo Español de Arte Contemporáneo (talleres didácticos)

Planta
bajo cubierta

Museo del Pueblo Español: Almacén-museo, dirección y servicios

A comienzos de 1985, la rehabilitación de la envolvente del antiguo hospital va a estar finalizada, por lo que, comenzarán las tareas de habitación y ocupación por parte de los nuevos inquilinos del flamante contenedor generado. Se podrá decir que el antiguo hospital habrá alcanzado, por aquella fecha, la imagen y el aspecto deseados, es decir, la apariencia imaginada, quizás cercana a la realidad, de lo que pudo haber sido aquel fragmento del hospital trescientos años antes. Se comenzará con la adaptación de las plantas sótano y baja, las cuales presentarán un estado de rehabilitación más avanzado.

Para tal fin, se va a contratar a una serie de equipos para desarrollar el resto del programa -Javier Feduchi y Javier Vellés llevarán a cabo la instalación del Museo del Pueblo Español, Federico Correa y Alfonso Milá la cafetería y el restaurante, Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña la zona de información, tienda de objetos y librería, Miguel Milá la Sala de prensa y protocolo, Jaume Bach y Gabriel Mora el salón de actos, Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez Pita el centro de documentación y la biblioteca, Jordi Garcés y Enric Soria las distintas salas expositivas-, encargando de manera individualizada cada parte, cada uso, poniendo de manifiesto la desconexión existente entre continente y contenido.

15 Federico Correa y Alfonso Milá. Imágen interior de la cafetería

16 Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña. Imágen de la maqueta del área de información, tienda y librería

17 Miguel Milá. Imágen interior de la sala de protocolo, prensa y asistencia

18 Jaume Bach y Gabriel Mora. Imágen interior de la sala de actos

19 Jerónimo Junquera y Estanislao Pérez-Pita. Proyecto de biblioteca

20 Jordi Garcés y Enric Soria. Propuesta de adecuación de las salas de exposiciones



Así, se va a evidenciar la doble actuación llevada a cabo en el edificio de Sabatini.

Por un lado, se va a generar un marco, un escenario, cargado de simbolismo y de lenguaje, dotando al futuro museo de un contexto. Se va a iniciar de esta forma un proceso comunicativo, semántico, cargado de signos -en este caso, cargados de connotaciones históricas, de lo histórico- entendidos como estímulos capaces de provocar en el espectador, usuario protagonista del contrato semántico, una experiencia iniciática y aurática. Por otro lado, y de manera inconexa, se va a rellenar el contenedor con un centro de arte basado en las experiencias internacionales, desarrollado por partes, y sin un programa fijo hasta meses antes de la inauguración del mismo.

El centro de arte albergado en el Hospital de Sabatini va a ser un organismo independiente, formado por otros organismos asimismo independientes. Se generará un espacio expositivo que no va a tener en cuenta al usuario, ya que gran parte de los espacios generados no se van a adaptar a la realidad de un centro que levantará unas expectativas en todos los foros internacionales.

Y es que, dejando a un lado los espacios expositivos, los espacios de servicio para el usuario van a ser insuficientes desde un principio. Así, la mala ubicación de la cafetería y el restaurante, poco iluminados, mal ventilados, y partidos por una escalera, o el pequeño tamaño dado al salón de actos, de apenas doscientos ochenta metros cuadrados, van a evidenciar cierta dejadez por parte del Ministerio a la hora de generar espacios fundamentales en un museo de nuestro tiempo.

Sin embargo, cabrá destacar que vamos a encontrar también pequeños guiños al visitante, como va a ser la interesante actuación realizada por José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres en la zona de información, tienda de objetos y librería, en la cual se va a comenzar a tener en cuenta el movimiento del público y de los flujos de personas en la composición de los espacios, o la decisión de los arquitectos Javier Feduchi y Javier Vellés de trasladar el Museo del Pueblo Español de la planta baja a las plantas superiores, con la intención de ceder la planta de acceso al gran público.

Una vez concluidas las obras de adaptación de cada área, el Centro de Arte Reina Sofía se va a inaugurar el 26 de mayo de 1986 -una parte del centro, ya que tan solo se va a inaugurar parcialmente-, siendo objeto, entre felicitaciones y dudas, de una gran repercusión en la prensa.

Ese mismo año se llevará a cabo el desmontaje del paso elevado de la glorieta de Atocha y la actuación en la estación de tren dentro de la Operación Atocha (Ait Moreno 2010:143), con lo que se pondrá de manifiesto la importancia del edificio en el entramado urbano de Madrid, convirtiéndose en un nuevo e importante nodo dentro del flujo de personas que cada día van a recorrer la capital. De esta forma, durante el tiempo que se habrá estado arreglando el edificio, parecerá que se habrá estado arreglando también una parte de la ciudad.

En definitiva, se acabará de inaugurar un centro de arte inacabado y con carencias, albergado en un contenedor más adecuado para tareas representativas y evocadoras que para los fines expositivos -aunque esto no va a ser un gran problema en el museo futuro-, y, sin embargo, este hecho va representar uno de los momentos más importantes dentro del devenir del museo en España, generando un punto de partida inimaginable diez años atrás, y sentando las bases del que se convertirá, en las décadas siguientes, en uno de los museos más visitados e importantes de todo el mundo.

20 Antonio Fernández Alba. Imagen del acceso principal al CARS. 1986

21 Imagen Corporativa del Cars



A8 BARCELONA PRE-JUEGOS OLÍMPICOS.

A8.1 De nuevo, el caso catalán

Como en otros tantos aspectos culturales, el caso del Museo catalán -sobre todo, el de la capital- va a significar un hito independiente en España, espontáneo, diferente en definitiva, en relación al desarrollo museístico natural experimentado por la institución, no solo a partir de la creación de un estado autonómico y plural, sino prácticamente a lo largo de todo el siglo XX.

En el caso de la ciudad de Barcelona, el museo va a nacer y desarrollarse bajo una idiosincrasia arraigada en el carácter mismo de la ciudad. El entendimiento del concepto 'identidad' -en prácticamente todas sus acepciones- por parte de la Ciudad Condal, va a propiciar el especial desarrollo de la función que la cultura (y los museos) van a ir adquiriendo en la sociedad catalana, en consonancia con las nuevas dinámicas económicas y sociales.

Por este motivo, y para llevar a cabo una comprensión global del proceso evolutivo experimentado por los museos barceloneses a partir de la llegada de la democracia en España, será necesario plasmar, en forma de pincelada, un breve recorrido por la historia del Museo barcelonés, un ente prácticamente autónomo y vivo desde el arranque del siglo XX.

Así, desde los inicios, el museo barcelonés va a estar organizado al esfuerzo de las iniciativas privadas ciudadanas. En 1907 se va a crear la Junta de Museos de la Ciudad de Barcelona al amparo de la Mancomunitat de Catalunya. Esta Junta, que va a estar integrada tanto por representantes de las administraciones públicas como de las entidades artísticas y culturales, será concebida como el principal órgano gestor de los museos de la ciudad.

El historiador y político Ferrán Mascarell, Consejero de Cultura de la Generalitat de Cataluña va a indicar que:

"La configuración de este órgano no era más que la expresión de un hecho característico del origen de los museos de Barcelona, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX: el protagonismo de la sociedad civil.

Era el reflejo del papel tan indispensable que había desempeñado la iniciativa ciudadana y la figura del coleccionista en la conformación de las colecciones y de los primeros equipamientos museísticos [...].”

(Mascarell, 2000:182)

Y es que, a diferencia de los grandes museos de las principales ciudades europeas, creados a partir de las colecciones reales o de las imperialistas políticas de expolio de obras de arte practicadas en el periodo colonial, los museos catalanes van a surgir, básicamente, de la práctica del coleccionismo privado.

Como tantos otros proyectos en nuestro país, la tarea de la Junta de Museos quedará suspendida por la Guerra Civil y el régimen franquista durante prácticamente los cuarenta años de su duración. Pese a no desaparecer por completo, el organismo sí que va a perder buena parte de su significación, al quedar exclusivamente en manos de representantes de las administraciones oficiales, y sus funciones limitadas a tareas meramente burocráticas, olvidando las políticas de planificación, gestión y adquisición coherentes.

A pesar de estos años perdidos, tras la guerra civil, y hasta la llegada del estado democrático, la Ciudad Condal va a seguir aumentando tanto el número de museos como de sus colecciones. En estos años destacará la inauguración del Museu Marès (1948) a partir de la donación del coleccionista Frederic Marès y la construcción del Museu Etnològic (1949).

Como ya hemos estudiado en capítulos anteriores de la presente tesis, mención especial merecerán, entre otros muchos motivos ya mencionados, por su importancia capital en el actual sistema de museos de Barcelona, la inauguración del Museu Picasso (1963) y la constitución de la Fundació Miró (1975), ambas a partir, básicamente, de las donaciones de los dos célebres artistas, poniendo de manifiesto, una vez más, que la ampliación de la oferta y la calidad del patrimonio museístico barcelonés se va a deber, en su gran mayoría, a la actitud comprometida de ciudadanos y artistas fuertemente vinculados a la ciudad.

A8.2 La llegada de la democracia: la hora del Libro Blanco y el Plan de Museos

Esta situación va a cambiar sin embargo con la creación en 1979 de los ayuntamientos democráticos, los cuales van a articular una primera etapa de normalización que va a poner el acento en la accesibilidad de la cultura y la cohesión social, protagonizada por una red de centros cívicos y la creación, apropiación y recuperación del espacio público como espacio ciudadano.

De esta forma, la concepción del «*Libro Blanco de museos de la Ciudad de Barcelona*» (1979) se va a plantear como el instrumento idóneo para llevar a cabo la adecuación de los equipamientos museísticos de la ciudad a los estándares europeos. El documento va a marcar también las directrices relacionadas con la preservación del patrimonio, tantas veces llevadas a cabo por el impulso ciudadano, y con unos equipamientos básicos de las actividades de difusión basadas en el acceso a la cultura y a su democratización.

En este sentido, el Libro Blanco va a proponer una estructura que agrupe a la gran cantidad de museos dispersos por la ciudad -surgidos como consecuencia de la falta de planificación del periodo franquista-, mediante la generación de una estructura sustentada sobre dos grandes pilares, el Museu Nacional de Catalunya y el Museu de Barcelona.

A partir de 1980, el gobierno de la Generalitat va a asumir las competencias en materia cultural, y en 1985 se va a originar un gran pacto cultural en Cataluña, firmado por el Departamento de Cultura de la Generalitat, las diputaciones (salvo la de Tarragona) y los municipios, donde, gracias a la voluntad de entendimiento que va a expresar dicho Pacto, y de las oportunidades que ofrecerá la candidatura de Barcelona a los Juegos Olímpicos de 1992, se creará un clima de optimismo, en el que vamos a poder ubicar la elaboración del Plan de Museos del Ayuntamiento de Barcelona.

Así, en un periodo breve de tiempo, Barcelona se va a convertir en un modelo de capital europea, gracias al parque de instalaciones deportivas creado para la celebración de los Juegos Olímpicos de 1992, al esfuerzo realizado por la ciudad en su afán de búsqueda

de apertura hacia el mar, y a la red de rondas internas y externas de circulación llevadas a cabo como ampliación de su infraestructura, convirtiendo de lleno una ciudad industrial en una ciudad de servicios, cuya imagen se va a completar gracias a la regeneración cultural estimulada por el Plan de Museos y a la generación de modernas instalaciones museísticas y culturales (Nikolic, 2010:304).

De este modo, el Plan de Museos va a plantear un modelo policéntrico de ciudad cultural. Así, se va a defender la potenciación de cinco grandes focos de concentración, quizás 'clústeres' primitivos, de museos.

Los primeros cuatro focos van a racionalizar una realidad policéntrica generada de forma espontánea a lo largo de los años. De esta manera, se va a poner de manifiesto la existencia de cuatro grandes puntos de concentración (presente y futura) museística, como van a ser la colina de Montjuïc, el barrio Gótico, el entorno de la calle Montcada, y el parque de la Ciutadella.

Como podremos observar, tanto la red de infraestructuras museísticas de la ciudad existente en aquel entonces, como los grandes ejes marcados por el Plan de Museos, van a estar directamente vinculados a la celebración de grandes acontecimientos internacionales, responsables directos de grandes cambios y del desarrollo de proyectos urbanísticos fundamentales para la historia contemporánea de Barcelona de los dos últimos siglos.

De esta forma, la mayoría de los espacios contenedores serán fruto de la externalidad de la política urbana y del crecimiento obligado de la ciudad a partir de los grandes acontecimientos desarrollados en la misma.

Por ello, algunos de los edificios y grandes espacios urbanos, propuestos por el Plan como nodos del modelo policéntrico, van a provenir de las edificaciones y grandes infraestructuras resultantes de las Exposiciones Universales de 1888 y de 1929, ubicadas en el Parc de la Ciutadella y en la montaña de Montjuïc.

Por otro lado, el Plan de Museos de 1985 va a proponer un quinto gran nodo, el barrio del Raval, como fruto de la propuesta surgida del estudio «*Del Liceu al Seminari*»¹.

1 Estudio de recuperación patrimonial para encontrar un uso a los edificios vacíos de la zona, encargado en 1983 al estudio de Lluís Clotet por Oriol Bohigas, por entonces Delegado de los servicios de Urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona.



Así, si en los casos de Montjuïc, Montcada, Gótico y Ciutatella, el documento va a perseguir la potenciación y el refuerzo de una infraestructura museística y cultural existente, en el caso del Raval el Plan de Museos va a suponer la creación de un nuevo foco museístico y de regeneración urbana, impulsando así la transformación simbólica y física del barrio.

Por último, y al margen de los cinco grandes ejes, el Plan de Museos va a plantear también la posibilidad de creación de posibles nuevos focos culturales, todavía menos reconocibles y definidos, propiciando así la generación de una red más amplia de infraestructuras y equipamientos, gracias a la iniciativa público-privada.

De este modo zonas como el entorno del Paseo de Gracia y sus palacios modernistas, el futuro Fórum Diagonal-Mar o el entorno en el Tibidabo del Museo de las ciencias promovido por la Obra Social de La Caixa, se van a convertir en potenciales espacios de aglomeración cultural.

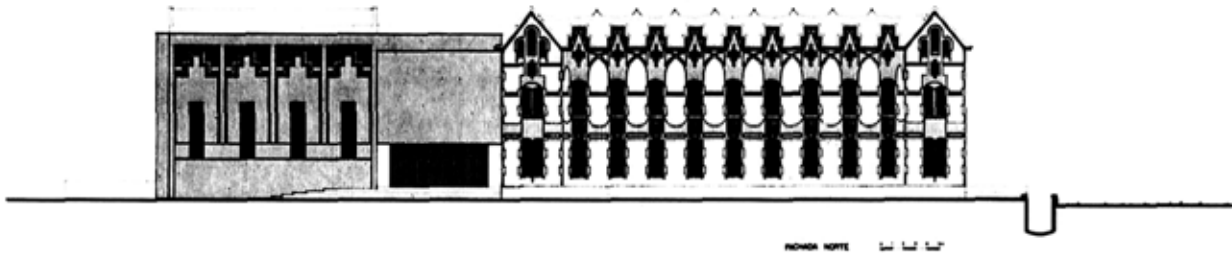
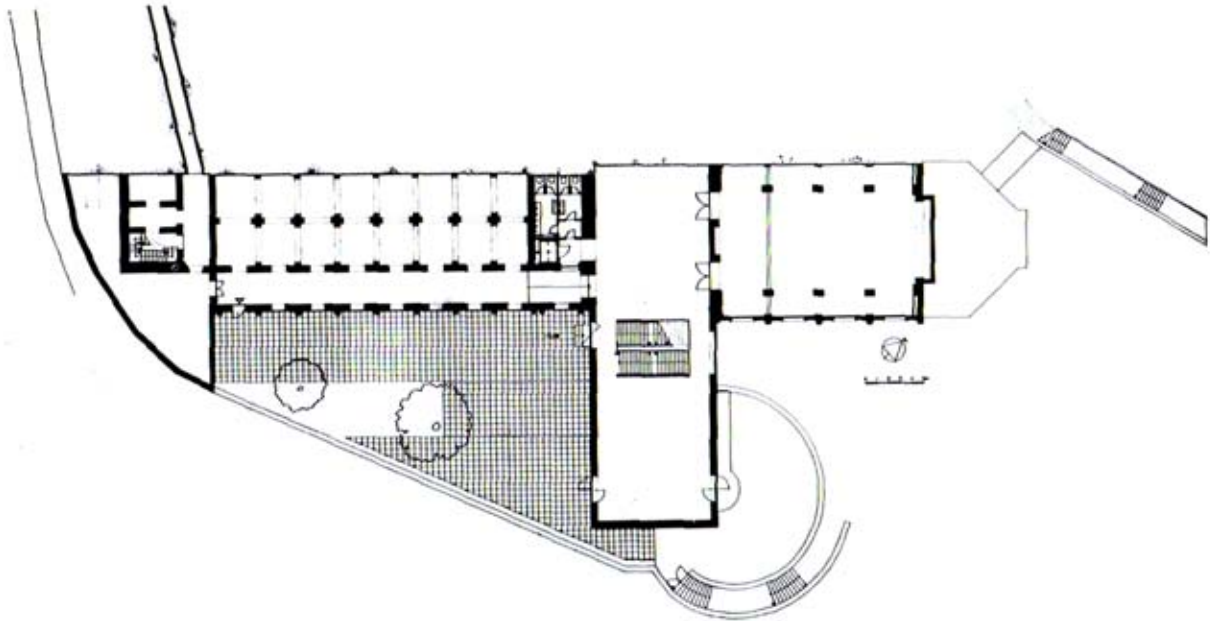
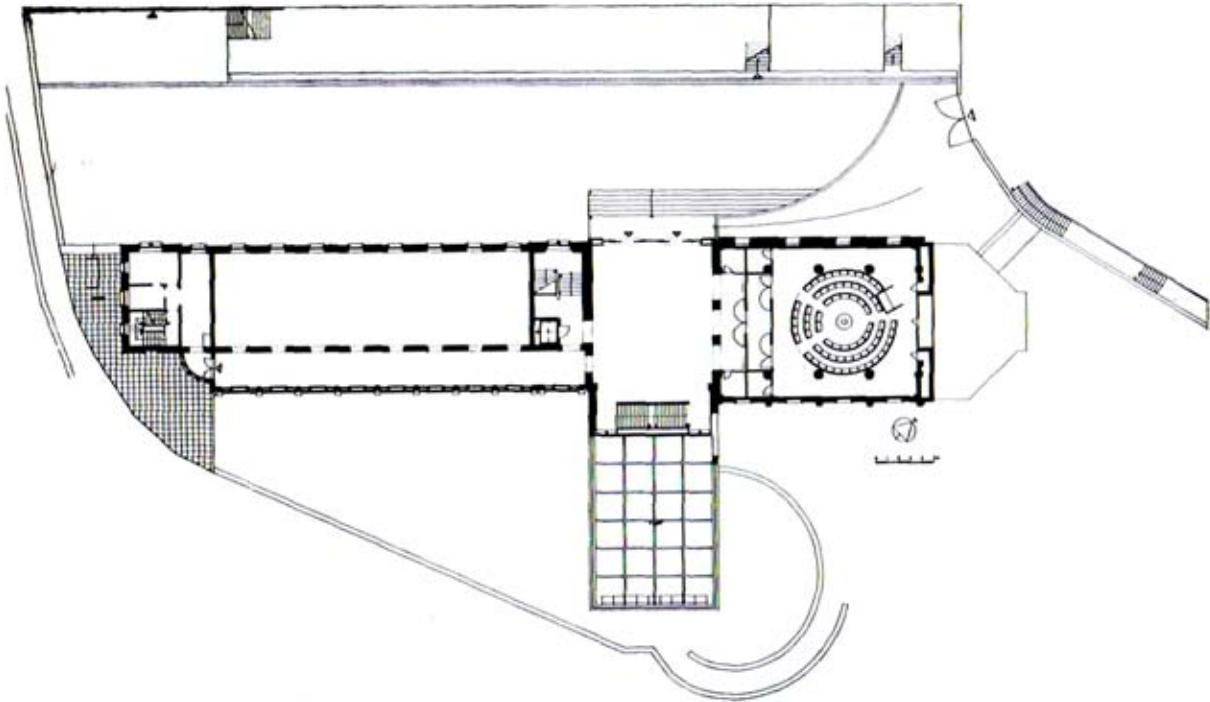
A8.3 Museo de la Ciencia de Barcelona (1979-1980)

En 1979, el estudio de arquitectos encabezado por Jordi Garcés y Enric Sòria recibirá el encargo por parte del patrocinio de la Obra Social de la Caja de Pensiones para la Vejez y Ahorros de Cataluña y Baleares -conocida actualmente como La Caixa- de llevar a cabo la reconversión del antiguo edificio-asilo conocido como el *Amparo de Santa Lucía*, ubicado en la parte alta de la ciudad, y que se va a encontrar en funcionamiento hasta ese momento. El edificio del antiguo asilo, futuro contenedor del Museo de las Ciencias, va a estar compuesto por la adición de dos sectores claramente diferenciados.

Por un lado, va a destacar un primer cuerpo construido entre 1904 y 1909 por el arquitecto Josep Domènech i Estapà, significando la parte de mayor calidad arquitectónica de todo el conjunto. Por otro lado, en los años cuarenta, se llevará a cabo una ampliación del edificio para dotarlo de capilla y sala de actos, utilizando un lenguaje arquitectónico mimético al original, pero de poco valor patrimonial.

01 | 02 Jordi Garcés y Enric Soria. Imágenes del estado previo y de la actuación en la fachada principal del Museo de las Ciencias de Barcelona. 1980

03 Jordi Garcés y Enric Soria. Plantas y alzado del Museo de las Ciencias de Barcelona. 1980 (en la página siguiente)



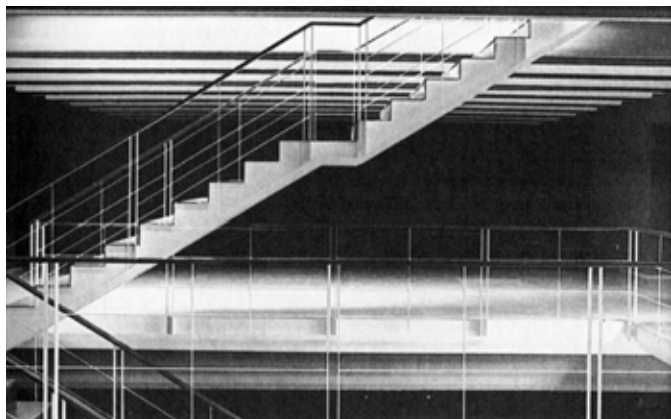
Este hecho va a quedar patente de mano de los propios autores de la reconversión, puesto que, en relación a la postura asumida en el materia de la intervención en edificios existentes, el propio Jordi Garcés va a afirmar, al analizar el caso que nos ocupa, que:

"Evidentemente, estamos hablando de un edificio de un interés histórico y arquitectónico muy escaso y por tanto la intervención se puede producir con total tranquilidad. Pasó de asilo a Museo y logicamente las transformaciones deben ser grandes, espectaculares y graves, pero al mismo tiempo también obedecen a motivos de afirmación estética y afirmación personal sobre los problemas de gustos y de ideas generales."
(Garcés, en AAVV, 1990:120)

En el caso del Museo de las Ciencias, los arquitectos se van a encontrar con una situación recurrente y muy repetida en la España de los primeros años de la transición.

Como hemos estudiado en el apartado dedicado a la actuación propuesta por Antonio Fernández Alba para la conversión del antiguo Hospital de San Carlos de Madrid en el Centro de Arte Reina Sofía, será habitual albergar museos en edificios de carácter histórico, cuyo uso primitivo nada va a tener que ver con el expositivo, por lo que las intervenciones arquitectónicas serán, en la mayoría de los casos, de un enorme calado, ignorando el rigor histórico y proponiendo con libertad y frescura interpretaciones de lo histórico.

04 Jordi Garcés y Enric Soria. Imágenes interiores del Museo de las Ciencias de Barcelona. 1980



De igual modo, dichas intervenciones tendrán que lidiar con la difícil tarea de adaptar unos usos rígidos y encorsetados, que a menudo van a contar con grandes espacios destinados a la obras de arte, a la nueva realidad museística, donde el usuario y los usos inherentes a éste van a convertirse en los nuevos ejes vertebradores de las edificaciones resultantes.

La actuación planteada por los arquitectos Garcés y Sòria va a proponer la sustitución total del interior de la parte ampliada en los años cuarenta, destinando dicho cuerpo a la creación de un nuevo módulo general de accesos, poniendo un especial énfasis en la importancia de los recorridos y de la inmediata comprensión por parte del visitante de los mismos.

En palabras de los profesores Josep María Montaner y Jordi Oliveras, gracias a la actuación llevada a cabo en la ampliación del asilo,

"[...] se pudo introducir un cuerpo central de acceso, clara y rotundamente definido, que en la parte trasera se prolonga y que en la fachada principal desarrolla la nueva imagen de edificio público. Esto se consigue a base del contrapunto que definen el cuerpo superior macizo realizado en obra vista y el acristalamiento en la base enfatizando la entrada"

(Montaner y Oliveras, 1986:62)

El Museo de las Ciencias planteado por Garcés y Sòria va a estar, de cierta forma, ligado a la idea de contenedor histórico. Bajo una piel dotada de cierta pátina persuasiva, la zona dedicada en el interior a la exposición se va a componer de una sucesión de salas diáfanos de considerables dimensiones, que van a albergar una zona de exposición permante y otra destinada a las exposiciones temporales, unidas mediante un núcleo de comunicación vertical situado al fondo del hall de acceso.

Será este vestíbulo central, de gran altura, el espacio más representativo del museo, resuelto, en palabras de los profesores Montaner y Oliveras,

"[...] desde la voluntad de expresar la idea de transparencia del edificio y de aprovechar la orientación sur de la fachada trasera"

(Op. Cit.)



A8.4 La Fundación Tapies (1986-1990)

Otro de los más cuidados ejemplos de la arquitectura expositiva catalana de la década de los ochenta, en la cual la intervención en un edificio histórico como acto creativo se hace especialmente relevante, será el realizado por los arquitectos Lluís Domènech Girbau y Roser Amadó, al implantar la sede de la Fundación Antoni Tàpies, fundada en 1984, en un edificio existente de alto valor histórico y arquitectónico, ubicado en el ensanche barcelonés.



La pareja de arquitectos, que va a formar parte a principios de los años ochenta del equipo ganador del concurso del Plan del Centro Histórico de Barcelona, se va a encargar de desarrollar los proyectos centrales de dicho plan, antes de recibir en 1986 el encargo de la rehabilitación de una de las obras cumbres del modernismo catalán, la editorial Montaner i Simón, obra del arquitecto Lluís Domènech i Montaner.

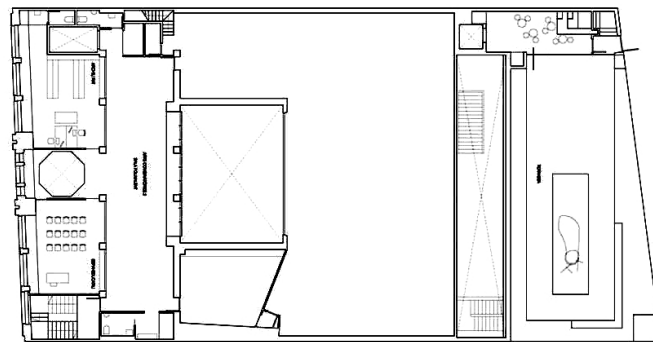
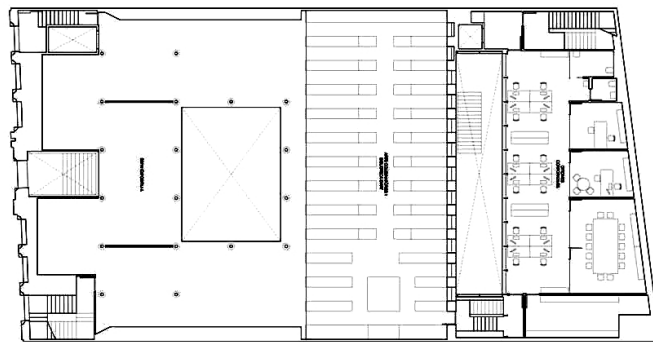
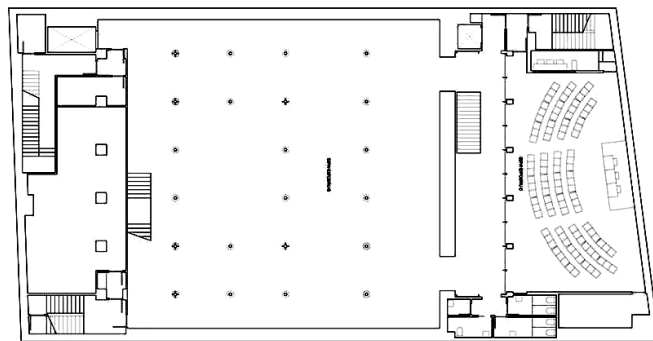
El edificio original, primera obra individual de envergadura de Domènech i Montaner, es un claro ejemplo de las primeras tipologías enmarcadas en la primera gran expansión del Eixample, iniciada en 1859.



Su construcción se va a producir a lo largo del periodo comprendido entre los años 1881 y 1885, es decir, dentro del periodo inicial de desarrollo del nuevo barrio barcelonés, por lo que, décadas después, y debido a que la actividad comercial comenzará a adquirir protagonismo en la zona, la densidad poblacional aumentará, condenando a las tipologías originarias del barrio a la desaparición dejando paso a edificios mucho más altos. Este será el motivo por el que el edificio de la editorial, con una altura de tres plantas, va a quedar flanqueado por dos grandes medianeras.

En el edificio diseñado por Domènech i Montaner a lo largo del año 1879, vamos a encontrar una fuerte carga simbólica, ejemplificando el paso de una arquitectura ecléctica propia del siglo XIX a un nuevo estilo, el modernismo. De hecho, la fachada principal va a estar articulada en torno a tres cuerpos claramente diferenciados divididos por pilastras, compuestos a su vez en tres nuevas bandas horizontales que se corresponderán con la superposición de las tres plantas.

05 | 06 | 07 Lluís Domènech Girbau y Roser Amadó. Imágenes interiores de la Fundación Tapies. 1986-90



08 Lluís Domènech Girbau y Roser Amadó. Plantas de la Fundación Tapies. 1986-90

La entrada principal va a estar flanqueada por dos torres, organizando una fachada dominada por las influencias clásicas y musulmanas, rematada a su vez por una coronación de inspiración medieval, poniendo de manifiesto el eclecticismo reinante en su concepción.

Va a resultar interesante destacar la figura de uno de los arquitectos autores de la rehabilitación del espacio, puesto que, por un lado, Lluís Domènech Girbau -bisnieto del autor del edificio original-, va a ser uno de los encargados de la redacción del Plan de Museos aprobado en el año 1985, tal y como se ha descrito en los apartados anteriores, y por otro lado, el arquitecto barcelonés va a formar parte, pocos años antes del desarrollo del proyecto, del consejo de redacción de la revista «*Arquitecturas Bis*», en compañía de Oriol Bohigas, Tomás Llorens, Manuel Solá-Morales y Rafael Moneo, revista dedicada a la crítica, entre otras materias, de la capacidad comunicativa y de la componente semiótica de la arquitectura, como vimos en anteriores capítulos.

Cabrá destacar del mismo modo el papel desempeñado por el propio Antonio Tàpies a la hora de llevar a cabo la concepción que el artista deseaba plasmar en su museo, llegando incluso a elegir el emplazamiento del mismo (Layuno, 2003:341-346), y dotando a todo el proyecto de una gran espiritualidad y del pensamiento de su propia obra.

09 Lluís Domènech Girbau y Roser Amadó. y Enric Soria. Imagen exterior de la Fundación Tapies. 1986-90



En el plano funcional, la propuesta de la arquitectos va a radicar en la necesidad de racionalizar el espacio expositivo con el fin de materializar unos recorridos claros y reconocibles para el visitante, estableciendo un diálogo claro con las características tipológicas, espaciales y lumínicas del edificio original.

De esta forma, el nivel inferior del edificio se destinará a exposiciones, mientras que el nivel superior estará destinado como planta de servicios para el público y biblioteca. El patio será rematado por un gran lucernario cuya luz va a organizar todo el museo mediante el vaciado vertical de buena parte de la segunda crujía del mismo.

Con respecto a los núcleos de comunicación vertical y a la fachada -dotada de una nueva identidad mediante la coronación de la misma por una escultura de Tàpies titulada «núvol i cadira»-, los propios autores van a afirmar que:

"Son las escaleras laterales las que tienen que hilar los recorridos verticales: en ellas se acumulan los trazados oblicuos que quieren alegrar un tanto la malla industrial y cartesiana. Esa misma malla se prolonga sobre la fachada para formar una incierta fachada virtual a la altura de la cornisa del vecino, y soporta uno de los geniales garabatos del pintor. Un gesto que se comunica mejor de noche, cuando la nube parece el vuelo congelado de muchas luciérnagas y las medianeras se ensombrecen"

(Domenech y Amador, 1990:26)

A9 MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA

Con la llegada de la democracia y el nacimiento del Ministerio de Cultura, y tras más de una década de políticas de exposiciones y de adquisiciones, pero no de construcción de nuevas infraestructuras, el Museo español va a experimentar en 1986 dos acontecimientos prácticamente sin precedentes a lo largo de su historia, tanto desde el punto de vista museístico como desde el arquitectónico.

Así, y como contrapunto a la inauguración parcial de parte del antiguo Hospital General de Madrid, rehabilitado por el arquitecto Antonio Fernández Alba -llevada a cabo el 26 de mayo de 1986, anunciada a bombo y platillo en los medios y celebrada como un acontecimiento a nivel internacional como ya hemos visto-, vamos a asistir a otra inauguración de un edificio museístico más modesto, menos anunciado por los medios de comunicación, y que habrá llegado sin hacer apenas ruido, el cual, curiosamente, va a convertirse en uno de los edificios-museo más influyente de la década.

Tan sólo cuatro meses después de la apertura oficial del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, el Ministerio de Cultura va a inaugurar, el 19 de septiembre de 1986, la nueva sede del Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, obra del arquitecto navarro Rafael Moneo, poniendo así en funcionamiento un edificio mágico, aurático dentro del resurgimiento que la arquitectura española estará experimentando en esas fechas, que rápidamente se va a convertir en referente arquitectónico a nivel mundial¹ y que va a dotar a la arquitectura española de una nueva vertiente internacional.

Valga como curiosidad y apreciación, y bajo nuestra modesta opinión, ya que, debido a cuestiones obvias, va a resultar prácticamente imposible la realización de una medición fidedigna², que, la imagen del hall principal del museo va a convertirse, probablemente, en la fotografía de arquitectura española más publicada hasta el nacimiento del museo Guggenheim de Bilbao en 1997, con toda la importancia que esto va a conllevar.

1 El premio Pritzker obtenido por el arquitecto tudelano en 1996 le va a deber bastante a este edificio, ya que, en palabras del propio Moneo en relación al museo emeritense: "*va a ser la primera obra conocida fuera*" (*Hoy.es*, 20 de septiembre de 2011).

2 El conservador José Luís de la Barrera Antón (1988:128) afirmará que el museo diseñado por Moneo, estará generando desde su inauguración, "*un volumen nada desdeñable de literatura*".

A9.1 Los orígenes del proyecto

El edificio diseñado por Moneo va a albergar una colección fraguada con el paso de los años, con el trabajo de los arqueólogos, conservadores y restauradores que habrán ido pasando por las excavaciones repartidas por toda la ciudad de Mérida. De hecho, acerca de lo anterior, y en relación a la formación de la colección y a la gestación del museo de Mérida, el propio Moneo va a destacar que:

"[...] Si algún valor tiene este museo, es precisamente que no es capricho de un coleccionista. Es lo que queda de lo que fue esta ciudad, haciendo que todos estos restos no procedan del mercado, del gusto de alguien que ha podido comprarlos, sino que en realidad están en el suelo".

(Moneo, diario Hoy Extremadura, 20 de septiembre de 2011)

Y es que, el origen del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida va a estar completamente ligada a la de su colección, a la de los restos de la propia ciudad romana que va a albergar en su interior.

Así, podremos situar el origen del Museo romano en el siglo XVI, momento en el que varios señores vinculados a la ciudad emeritense comenzarán a acumular una serie de colecciones formadas por diversas piezas de todo tipo de índole y procedencia en sus palacios, llegando a colocarlas en la fachada de los propios edificios³, anticipando quizás de forma inocente y fortuita la arquitectura semántica y comunicativa utilizada por Moneo en el museo emeritense.

Desde este momento, y hasta mediados del siglo XIX, diversas excavaciones llevadas a cabo a lo largo de más de trescientos años por toda la fisonomía de la ciudad extremeña, irán proporcionando numerosos objetos de procedencia romana que acrecentarán notablemente las citadas colecciones.

Será en 1838 cuando, debido a la desamortización de Mendizábal y consciente de la importante colección arqueológica que por estas fechas va a acumular ya la ciudad, el Estado ceda como sede para un museo la iglesia del convento de Santa Clara, donde se van a instalar y exponer, desde 1843 y por primera vez bajo la figura de un museo, las «series emeritenses».



01 | 02 Imágenes de las series emeritenses expuestas en el Convento de Santa Clara.

3 Información obtenida de la propia web del Museo (<http://museoarteromano.mcu.es/antecedentes.html>).



03 José Álvarez Sáenz de Buruaga con el Profesor Martín Almagro Basch en el sepulcro de corredor del «Prado de Lácara»

Ya en el siglo XX, comenzarán las excavaciones en el conjunto monumental augustano de la ciudad⁴, cuya dirección van a desempeñar, de 1910 a 1936, el catedrático de Arqueología de Madrid, José Ramón Mélida, y el arqueólogo local Maximiliano Macías, grandes excavadores de los monumentos más señalados, quienes, en 1929, van a llevar a cabo una instalación del museo donde las piezas se van a agrupar por yacimientos (Álvarez Martínez, 2006:187).

A la finalización de la guerra civil, los fondos del museo quedarán bajo la tutela del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, y en 1943, llegará a la ciudad el funcionario José Álvarez Sáenz de Buruaga bajo la figura de conservador-director, con la misión de ordenar y continuar la confección del inventario del museo, iniciado en 1910 por Macías, hecho que va a marcar el devenir del futuro museo emeritense.

A iniciativa del propio Álvarez Sáenz de Buruaga y de las autoridades locales, el Ministerio de Educación va a crear en 1963 el Patronato de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica con el fin de potenciar el conjunto monumental emeritense. De esta forma, el estado va a pasar a aportar recursos. Este hecho hará posible la excavación de nuevos yacimientos, así como la adquisición de grandes extensiones de terreno, donde se van a localizar importantes descubrimientos.

En 1969, el Patronato va a ser fortalecido con nuevas funciones y el museo, donde residirá dicho organismo, se va a convertir en gestor único del yacimiento, a la manera de los grandes museos europeos situados en yacimientos de relieve (Álvarez Martínez, 2006:188).

Con la nueva posición que va a adoptar el Museo, la dirección de las excavaciones, hasta la fecha en manos de otros organismos, van a quedar, gracias al apoyo del Director General de Bellas Artes, Florentino Pérez Embid, bajo la dirección de Álvarez Sáenz de Buruaga, hecho que va a marcar el inicio de una época de grandes hallazgos arqueológicos. Éstos, sin embargo, van a ser almacenados en barracones debido a la falta de espacio, y esta época que va a verse culminada con la concesión de la condición de 'Nacional' por parte del Ministerio en 1975, año en el que se empezará a fraguar la idea de construir una nueva sede.

4 La amplia zona donde se van a ubicar el teatro, el anfiteatro y el resto de ruinas romanas.

A9.2 Inventando un museo para Mérida

Álvarez Sáenz de Buruaga, desde su llegada en los años cuarenta a la ciudad extremeña, va a tener como uno de sus objetivos primordiales la consecución de una nueva sede para el museo, dado que la iglesia de Santa Clara, sede del mismo desde 1943, no va a ser capaz de albergar los cada vez más frecuentes y numerosos hallazgos.

Como primera opción, y siguiendo las pautas de la época, como hemos visto a lo largo del presente capítulo de la tesis, se va a pensar en la reutilización de algún edificio histórico de la ciudad, como el antiguo Convento de las Freylas de Santiago, junto a la iglesia de Santa Eulalia, el de San Andrés, en el centro de la ciudad o el Conventual Santiaguista, edificio en el que, incluso se llegará a redactar el proyecto. Sin embargo, la escasa capacidad del inmueble, y la elección del mismo como futura sede de la Presidencia de la Comunidad Autónoma de Extremadura darán al traste con dicho proyecto.

De forma simultánea, las excavaciones llevadas a cabo por el equipo de arqueólogos en el ansiado «*Solar de las Torres*»⁵, habrán generado un desnivel de más de ocho metros entre las calles circundantes y la cota de excavación, hecho que va a provocar una grave situación de inestabilidad de la vía pública.

Por este motivo, el Ministerio va a encargar en 1979 un proyecto de contención de los terrenos del yacimiento arqueológico mediante la construcción de un muro de contención en todo el perímetro del solar, al arquitecto local Eduardo Barceló, aunque el elevado coste del mismo va a imposibilitar su ejecución, dada la falta de fondos.

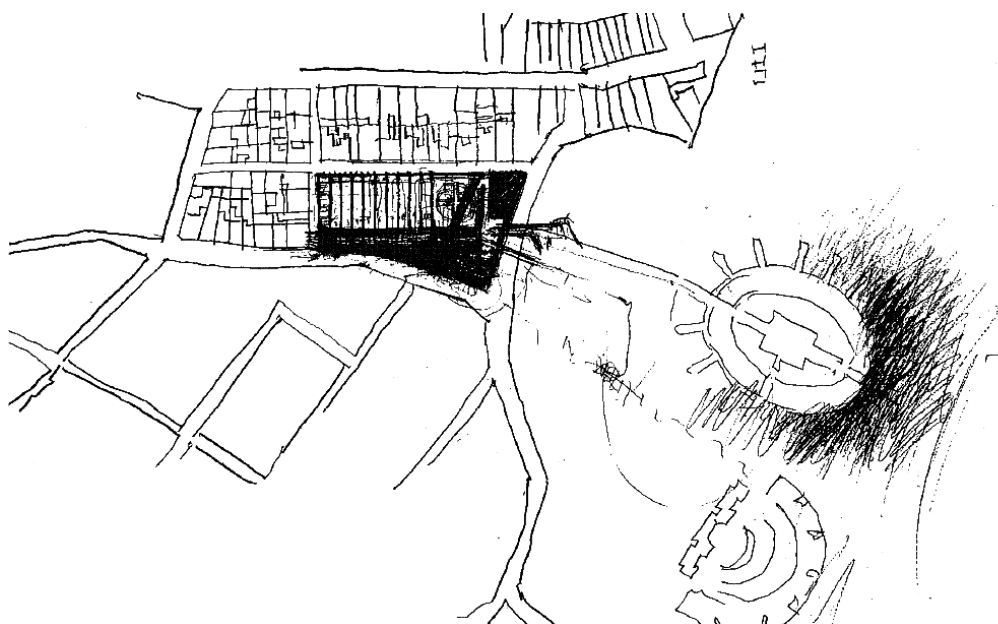
Será entonces cuando la participación de uno de los arquitectos recién llegados al Ministerio, el extremeño Dionisio Hernández Gil⁶, posibilite un cambio de rumbo total en el devenir del museo emeritense, haciendo realidad el anhelo mantenido a lo largo de toda su carrera por parte de José Álvarez Sáenz de Buruaga, quien, décadas atrás, y al comprobar que las visitas al museo irán creciendo paulatinamente, afirmará que va a ser preciso *“que el Museo buscara al público, y no el público al museo”*.



04 Imágen general del Solar de las Torres, una vez realizada la excavación arqueológica.

5 Solar donde se va a ubicar la actual sede del museo, y que habrá sido adquirido en 1976 gracias a los esfuerzos de la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas, convirtiéndose en el buque insignia de la arqueología emeritense, junto al teatro (Álvarez Martínez, 2006:191).

6 En 1971 ingresará en el Cuerpo de Arquitectos del Ministerio de la Vivienda y en 1978 accederá a ser el inspector técnico de conjuntos históricos del Patrimonio.



Desde ese momento, y como va a comentar su hijo (Álvarez Martínez, 2006:188), el arqueólogo comenzará a considerar la posibilidad de construir algún día el nuevo edificio frente al teatro romano, en el «Solar de las Torres», vaticinando de esta manera el verdadero final para la sede del museo emeritense y demostrando una mentalidad muy adelantada en materia de museología.

Como hemos visto, tras el proceso de excavación llevado a cabo en el «Solar de las Torres», las condiciones de seguridad ante una posible situación de inestabilidad en las vías circundantes van a obligar al Ministerio a buscar una medida de urgencia. De esta forma, y tras desechar, el proyecto de contención de los taludes de todo el perímetro debido a su excesivo coste, Dionisio Hernández Gil va a proponer, como medida alternativa a la construcción de los muros de contención, la ejecución de un edificio como elemento de cubrición de las ruinas recién desenterradas. El hoy director del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, José María Álvarez Martínez, hijo de José Álvarez Sáenz de Buruaga, va a afirmar acerca de la participación de Hernández Gil en el proyecto, que:

"[...] hubo una persona para mí incuestionable [en relación a la nueva sede del museo], sin la que no pudiera haberse hecho: Dionisio Hernández Gil, arquitecto extremeño y Director General de Bellas Artes. Fue el que hizo posible que se construyese ese edificio, porque no había el dinero suficiente para construir ese museo".

(Álvarez Martínez, diario Hoy Extremadura, 06/11/ 2011)

05 Rafael Moneo. Boceto inicial acerca de la ubicación del futuro Museo de Arte Romano de Mérida.

A lo que el director del Museo va a añadir que:

"Se inventó un truco legal. Se había comprado el solar, pero ahí se quedó. Dionisio Hernández Gil dijo que esas ruinas había que taparlas, y las tapó con un museo. Fue genial".

(Op. Cit.)

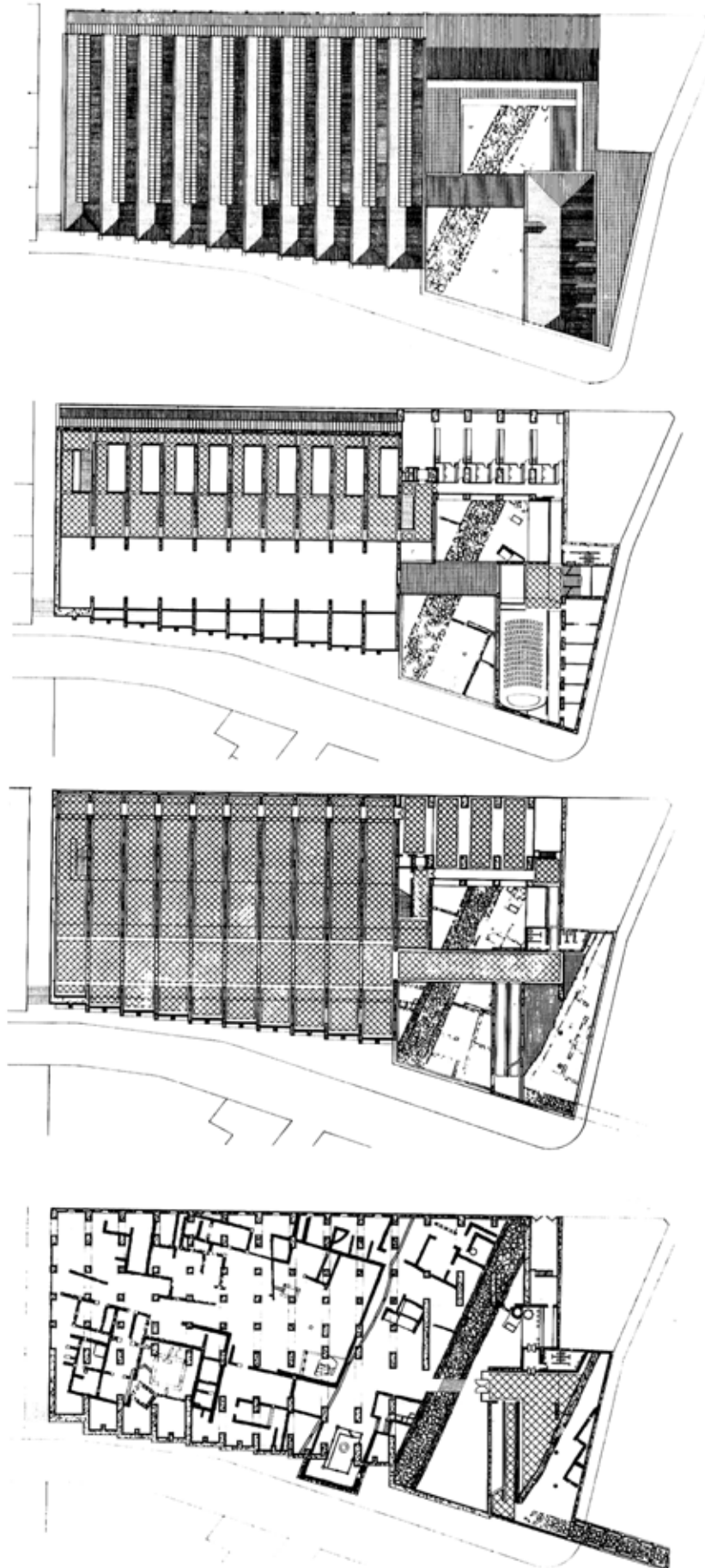
De esta forma, el arquitecto extremeño -por entonces Inspector Técnico de conjuntos históricos del Patrimonio, y que posteriormente desempeñará los cargos de Subdirector General de Restauración de Monumentos y de Director General de Bellas Artes-, se va a inventar la manera de construir un nuevo museo, alegando ante Javier Tussel, el Director General de Bellas Artes, la necesidad de una solución para proteger, tanto las ruinas excavadas en el solar como las vías colindantes al mismo. Así, ante la magnitud del encargo, y como a puesta personal, Hernández Gil va a pensar desde el primer momento en una figura emergente dentro del panorama arquitectónico nacional, su compañero y amigo Rafael Moneo.

A9.3 Moneo y el museo hiperreal

El propio Rafael Moneo lo va a relatar en una entrevista concedida recientemente al 'Diario Hoy' de Extremadura, con motivo del veinticinco aniversario de la inauguración del Museo, alegando que el encargo del museo emeritense se lo va a deber:

"[...] a la amistad y la confianza que en mi trabajo tenía un extremeño singular, que es Dionisio Hernández Gil, entonces muy próximo al Director General de Bellas Artes, Javier Tussel. Seguramente, el quería hacer algo en Extremadura de lo que se pudiera sentir satisfecho, y pensó que lo podía hacer yo, que tampoco era un principiante. Ya había construido el edificio de Bankinter, el Urumea en San Sebastián, el Ayuntamiento de Logroño y la ampliación de la plaza de toros de Zaragoza. Y me había dedicado sustancialmente a la enseñanza. Entonces, él creyó que tenía las credenciales suficientes para que sus superiores aceptasen su propuesta, y creo que fue en otoño de 1979 cuando me ofrecieron el trabajo".

(Moneo, diario Hoy Extremadura, 20 de septiembre de 2011)



Va a resultar curioso que Roma, y *lo romano*, va a estar presente desde muy temprano en la carrera de los dos arquitectos artífices del museo, puesto que ambos habrán sido galardonados en 1963 con el Premio Roma, y van a coincidir en la Academia Española en la capital italiana como pensionados entre 1963 y 1965.

Acerca de lo anterior, y de la influencia que la estancia en Roma va a tener en la carrera de Moneo, el conservador responsable del Museo de Mérida, José Luís de la Barrera Antón (1988), va a añadir que los edificios y soluciones arquitectónicas de la antigua Roma "*debieron impresionar vivamente su retina*" añadiendo que, con el paso del tiempo, no va a ser extraño que renazcan en nuevos planteamientos.

Este hecho va a marcar el resultado final de la actuación proyectada por el arquitecto tudelano, quien, al llegar a Mérida y enfrentarse al solar por primera vez, acompañado por un emocionado Álvarez Sáenz de Buruaga (Álvarez Martínez, 2006:192), va a encontrar un espacio "*literalmente cuajado de restos*" (Moneo, diario Hoy Extremadura, 20 de septiembre de 2011), como serán la calzada, el acueducto de San Lázaro, la iglesia paleo-cristiana, los peristilos o la necrópolis.

Ante esta tesitura, Moneo va a plantear un museo tamizado por varios criterios claros, basados en una intervención controlada y respetuosa con las ruinas del entorno y un sistema de construcción en armonía con las antiguas técnicas romanas.

Por un lado, y ante la estratégica localización del «solar de las torres» en Mérida -una de las más interesantes, sino la que más, de todo el circuito arqueológico de la ciudad, en palabras de José Luís de la Barrera Antón (1988:120)- el arquitecto va a ser consciente de que el edificio deberá responder a la modestia del medio urbano en el que el museo se va a insertar, transformando así aquella zona de la ciudad, gracias a un edificio que podrá ser considerado

"[...] como anticipación y adelanto del sorprendente espectáculo a que da lugar el espléndido conjunto de ruinas romanas "

(Moneo, 2004:154).

05 Rafael Moneo. Plantas del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. 1986 (en la página anterior)



De esta manera, Moneo va a trabajar desde un primer momento en el diseño y la concepción de un edificio con vocación de llegar a ser mucho más que un museo; un catalizador, un nuevo referente en la ciudad, un elemento regenerador, por lo que su inserción en la trama urbana y su actuación como nuevo hito articulador de la misma va a ser esencial.

José Luís de la Barrera Antón va añadir en relación a la trama urbana en la que se va a ubicar el futuro museo, extendida a lo largo de la calle José R. Mérida, que:

"[...] este ameno paseo no es sino un islote en la maraña constructiva moderna. El viejo caserío emeritense no se caracteriza ni por su homogeneidad ni por su brillantez, ni tan siquiera por un singular tipismo. Todo ello fruto de la interminable serie de actuaciones arquitectónicas indiscriminadas. El resultado no es otro que el que cabría suponer: una fisonomía urbana desfigurada donde la carencia de imaginación, el mal gusto y el peor hacer parecen asociados".

(de la Barrera Antón, 1988:120)

Por otro lado, Moneo va a conceder una importancia capital a la forma de construir el edificio. Así, el arquitecto navarro va a plantear un edificio "que naciese, en lugar de saltando sobre las ruinas, mezclándose con ellas" (Moneo, diario Hoy Extremadura, 20 de septiembre de 2011).

Para ello, se va a emplear un sistema constructivo en armonía con las antiguas técnicas romanas, donde, la solidez y la pervivencia de la fábrica se va a garantizar de pleno con el concurso de dos elementos que, lejos de oponerse, se van a complementar como van a ser el hormigón armado y el ladrillo, cocido éste último a novecientos grados, al más puro estilo romano (de la Barrera Antón, 1988:120-121).

No se va a tratar pues, de una estructura de hormigón revestida de ladrillo, sino de una estructura mixta, de ladrillo y hormigón, en la que uno hará de encofrado a otro (Capitel, 1984:47). De esta forma, Moneo va a emplear un modo de construir en el que el deseo de acercamiento al mundo romano va a ofrecer al visitante una sensación de credibilidad.

06 | 07 Rafel Moneo. Imágenes interiores del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. 1986 (en la página anterior)

Por último, será en la composición de los espacios donde el arquitecto va a plantear una interpretación de la historia más libre y personal. Así, vamos a encontrarnos ante una actuación sin parangón hasta la fecha en nuestro país, puesto que, si en España va a ser muy común el uso de edificios históricos como sede de nuevos museos, Moneo va a plantear, de forma pionera, la generación propia de *lo histórico*.

Así, al arquitecto navarro no le va a ser necesaria la existencia de un marco histórico, ya que lo va a generar él mismo, adaptando la semántica romana, el lenguaje, los espacios y las tipologías de *lo histórico* -tantas veces incompatibles con el uso expositivo-, a las necesidades de un museo de finales del siglo XX.

De esta forma, el ejercicio planteado por Moneo va a representar un grado más de hiperrealidad, en comparación con otras experiencias estudiadas en la presente tesis, como serán las de Cuenca, o la planteada por Fernández Alba en el Centro de Arte Reina Sofía.

En estos ejemplos, los edificios históricos existentes van a funcionar como envolturas, encerrando un interior al que van a descontextualizar del exterior, puesto que, desde que el visitante va a adentrarse en el edificio, un envolvente despliegue de simulacros y guiños historicistas se van a disponer para conseguir que el visitante experimente la incapacidad de representarse en el espacio que le va a rodear, que flote en un estado de debilidad psicológica que le va a hacer altamente vulnerable a los intereses comerciales que va a promover el hiperespacio (García Vázquez, 2004:78-84).

El museo concebido por Moneo va a representar sin embargo lo que el filósofo francés Jean Baudrillard va a denominar como "*el tercer orden de simulacros*", donde lo generado -el museo- va a ser concebido como una invención por parte del público, como algo imaginado, con el fin de potenciar la idea de realidad de las ruinas romanas existentes.

Baudrillard, en su conocida obra «Cultura y Simulacro» (1978), va a explicar la existencia de tres niveles distintos de simulación, entendidos como la generación de algo real sin origen ni realidad, *lo hiperreal*. El filósofo va a erigir a Disneylandia como el modelo perfecto de todos

los órdenes de simulacros entremezclados, describiendo la experiencia ofrecida por el conocido parque temático de la siguiente forma:

"Uno aparca el coche fuera, hace cola estando dentro y es completamente abandonado al salir. La única fantasmagoría en este mundo imaginario proviene de la ternura y el calor que las masas emanan y del excesivo número de gadgets aptos para mantener el efecto multitudinario.

[...] Dentro, todo un abanico de gadgets magnetiza a la multitud canalizándola en flujos dirigidos; fuera, la soledad, dirigida hacia un solo gadget, el «verdadero», el automóvil."

(Baudrillard, 1978:25-27)

A lo que añadirá que:

"Tal trama «ideológica» no sirve más que como tapadera de una simulación de tercer orden: Disneylandia existe para ocultar que es el país «real», toda la América «real», una Disneylandia [...].

Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es realidad y, por tanto, de salvar el principio de realidad"

(Op. Cit.)

En el caso de Mérida, el arquitecto navarro va a desarrollar un despliegue arquitectónico de lo romano, no generado sin embargo gracias a la concepción de unos espacios a la romana. Se va a tratar de una reinterpretación libre, personal y moderna, carente de todo rigor histórico⁷, de forma que se potencie la componente histórica y real, tanto de las ruinas reales existentes en el conjunto, como de las obras de arte romano que va a albergar el museo.

Desde el punto de vista de la composición arquitectónica, la volumetría del conjunto va a reflejar claramente la función de cada uno de sus volúmenes, poniendo de manifiesto la importancia del uso dentro del museo diseñado por Moneo.

⁷ Sólo se va a representar, todo aparecerá como ilusión, como escenario (Capitel 1984:46)

En el interior, y tras realizar una entrada cinematográfica –bajada a la cripta incluida- la gran basílica romana que va a evocar la sala principal del museo, solo va a existir en apariencia, a través de la ilusión espacial que van a generar los potentes muros perforados por arcos, generando un espacio virtual grandioso. De esta forma, el espacio virtual resultante no será el resultado del tallado de un volumen, sino del análisis de dicho espacio que el propio Moneo va a realizar a través de la descomposición del mismo según los planos de corte de sus propias secciones.

El profesor Antón Capitel, en relación con el espacio generado por Moneo, y el ejercicio de reinterpretación y de control sobre lo histórico que va a suponer, va a añadir que:

"tanto interior como exteriormente, la apariencia no llega a ser del todo "romana", sino que queda atrapada, en realidad, entre las redes del manierismo: la forma no es inconmensurable, no exhibe su enormidad, tal y como nos lo imaginamos en el espacio imperial o vemos en las ruinas de termas y basílicas. Más bien controla, mediante la proporción y el lenguaje, la impresión que produce la escala y el peligro de enormidad. El propio espacio pseudobasílical lo evita, mientras los exteriores, sobre todo, lejos de deslizarse por un camino kahniano, como incluso podría parecer al ver el proyecto, quedan suavizados por una manera orgánica, muchas veces matizada, sutil y hasta doméstica, que se emparenta con la educación y las antiguas obras de su autor."

(Capitel, 1984:47)

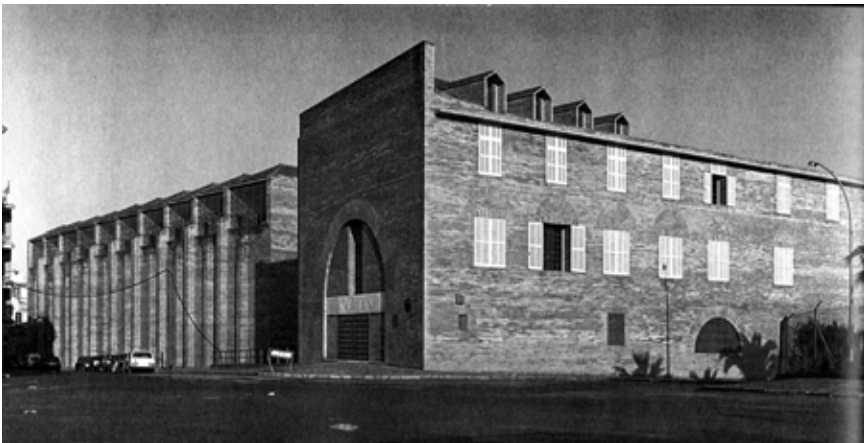
En lo relativo a las fachadas -que en el exterior van a explicar la matriz geométrica del interior, al tiempo que negarán la expresión de su espacio-, el museo de Mérida se va a comportar, además de cómo un espacio expositivo, como un recinto donde albergar las obras de arte, una especie de cofre, de archivo.

Moneo va a desarrollar un contenedor generado con varios tipos de fachada, estando esta diversidad en perfecta armonía con un simbolismo premeditado, buscado ex profeso, en la que va a ser suficiente una lectura inmediata para conexas las intenciones del autor con los espectadores que las van a contemplar.

De hecho, el propio conservador del museo, José Luís de la Barrera Antón, va a publicar un artículo (1988) en el que se va a desarrollar un interesante y personal ejercicio de comparación entre algunos de los elementos arquitectónicos planteados por Moneo en Mérida y las posibles referencias reales de arquitectura romana en las que podrían estar inspirados, tales como la fachada de la *Magna Aula* del palacio imperial de Treveris (310 d.C.), los muros aurelianos (270-272 d.C.), o el antiguo *Atrium* del *Sessorium*, enclavado en la Regio V de Roma.

En definitiva, el ejercicio desarrollado por Moneo en Mérida va a suponer un salto cualitativo en cuanto al desarrollo del museo como contenedor semántico se refiere, actuando de forma paralela como trampolín hacia la difusión internacional del museo español como institución.

Así, Moneo va a concebir un edificio cargado de un fuerte sabor romano, como se habrá comentado tantas veces. Sin embargo, esta sensación no va a estar producida por el uso de un despliegue figurativo donde una representación romana postmoderna o la aparición de los órdenes clásicos por todo el edificio se hagan cargo del carácter del mismo. Al contrario, el arquitecto va a poner de manifiesto que para evocar -principal requisito impuesto por Moneo en el museo emeritense-, no va a ser necesario servirse de un gran aparato escenográfico, sino saber utilizar sabiamente el tipo de soporte adecuado.



08 Rafael Moneo. Imagen exterior del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. 1986









7.1 EL MUSEO DEL TERCER MILENIO

7.1.1 Hacia el museo del tercer milenio

El panorama museístico internacional va a encontrarse inmerso en plena revolución, en un periodo convulso, sometido a cambios constantes, generando así un contexto cambiante e inestable, a la par que excitante y dinámico.

Dicha revolución no va a afectar en exclusiva a los museos y al mundo de la cultura, ya que va a estar directamente relacionada con una serie de cambios mucho más globales, cuyo punto de inflexión, tanto para el devenir de la Ciudad cómo para prácticamente nuestra manera de entender el mundo, se va a situar en estallido de la crisis del petróleo de la década de los setenta, culminando en la actualidad con la irrupción y posterior evolución de lo que se va a denominar "*tardocapitalismo*", y el modelo sociocultural a él asociado: la "*posmodernidad*" (Choay, 1983:9).

De esta forma, con el transcurso de los años setenta, la expansión de la industria del ocio va a experimentar un gran crecimiento en las ciudades en detrimento del tejido industrial fruto de la deslocalización de las grandes empresas. Este hecho que va a propiciar el nacimiento de la '*ciudad del Espectáculo*' (García Vázquez, 2004:78-90), donde lo real va a dejar paso a lo hiperreal, a la pura materialidad. El profesor García Vázquez añadirá, que en la ciudad del espectáculo,

"todo es táctil y visible, pero ha sido vaciado de cualquier significado profundo [...].

El habitante de la ciudad del espectáculo tan sólo está interesado en absorber por los sentidos, sin cuestionarse críticamente su situación en el mundo."

(García Vázquez, 2004:79)

Así, de manera análoga, entre los años setenta y ochenta el museo va a encontrarse a caballo entre la democratización y la proyección social de la cultura, y las prácticas derivadas de la *capitalización cultural*, propia de la cultura de masas, dando lugar años más tarde al museo que conocemos hoy día, un museo fruto, quizás, del equilibrio conseguido entre ambos conceptos.

De esta forma, el museo heredado por la España democrática va a cohabitar en un contexto internacional inmerso en los profundos cambios sociológicos frutos de las nuevas ideas herederas del Mayo del 68 francés, así como del cambio de mentalidad impulsado por la Nueva Museología. Del mismo modo, el capitalismo habrá llegado también por estas fechas al museo, dando lugar a la aparición de grandes centros de consumo cultural de masas. Esto va a conllevar una transformación tipológica sin precedentes, basada en un programa mucho más complejo y adaptado a las nuevas necesidades, a la crisis del mito del espacio flexible propuesto por el Movimiento Moderno, a la vuelta al espacio de salas, pero con una multiplicación de los recorridos, y a la utilización de la luz natural y el estudio de la puesta en escena de cada pieza.

Vamos a encontrar un museo que, desde los años setenta hasta nuestros días, va a transformar por completo su programa, debido a un proceso de desacralización del museo moderno, de la máquina expositiva imperante durante décadas, gracias a un acercamiento sistemático al público, a la masa, que va a erigirse como la verdadera protagonista del nuevo museo, que, a su vez, va a ser entendido como un foco, un epicentro cultural.

La nueva posición del usuario como verdadero centro del nuevo museo de masas va a propiciar la aparición y proliferación de espacios ajenos al acto expositivo, destinados por completo al ciudadano, como van a ser los espacios comerciales, las cafeterías y restaurantes, y, sobre todo, la consolidación de un nuevo espacio central, el hall, como nuevo espacio representativo y funcional del museo del tercer milenio.

Debido tanto al avance tecnológico de los últimos años, como al desarrollo de la museología, surgirán nuevos espacios de trabajo e investigación, ligados a la conservación y al estudio y almacenaje de las obras de arte, así como espacios completamente relacionados con las nuevas tecnologías, tales como la sala de proyecciones, la sala de cine o la sala de conferencias. En lo relativo al flujo interno de visitantes, elemento clave en el nuevo museo, se va a pasar del espacio libre, isótropo, abstracto e incluso infinito, promulgado por el Movimiento Moderno, a un museo contenedor plagado de recorridos, dotado de relaciones, de movimiento.

Así, a colación, los profesores Montaner y Oliveras van a afirmar que:

"sin duda, un museo es en gran medida un espacio de circulación de visitantes, por lo que los accesos, los pasillos, las comunicaciones verticales y horizontales, los grupos, etc., estén o no en relación directa con la obra expuesta, constituyen uno de los elementos fundamentales del edificio".

(Montaner y Oliveras, 1986:16)

Los nuevos museos se van a centrar en la flexibilización los recorridos, en su acortamiento y personalización, en definitiva, en la multiplicidad de experiencias para el visitante.

En lo relativo a la obra de arte, el museo se va a mostrar a partir de los años setenta como un espacio de contemplación y de conservación de la misma, donde la arquitectura, y los avances tecnológicos de la misma, van a erigirse como auténticos elementos conservadores del ambiente.

Así, junto a un mayor esfuerzo en el diseño del ambiente expositivo, el nuevo museo va a cuidar al máximo cuestiones relacionadas con la calidad del aire, el control de la humedad de los distintos ambientes y usos, la temperatura de cada sala, o la acción de la luz, tanto natural como artificial, sobre la obra de arte y sobre el usuario.

Por último, el museo de masas se va a reivindicar como un nuevo monumento urbano, como un hito dentro de la ciudad posmoderna, de la ciudad de la información, donde va a predominar la arquitectura, tanto como recreación figurativa como a niveles tipológicos, abandonando cualquier tipo de neutralidad, lo que dará lugar a la aparición de unos espacios resemantizados, comunicativos, diversos y ricos.

7.1.2 La nueva museología y el marketing de museos: del templo de musas al templo de masas

Con el comienzo de la década de los años setenta el museo -edificio e institución- va a experimentar un cambio que no va a conocer parangón prácticamente a lo largo de su corta pero intensa historia.

Así, la idea de museo como edificio-depósito de objetos, de museo como templo contemplativo, como máquina expositiva, va a dejar paso a la aparición de un ente vivo, de un edificio cuya función ciudadana va a pasar de un plano secundario a situarse en primera línea, tal y como va a anticipar el profesor Duncan F. Cameron (1972:197) en su conocido artículo *«El Museo: Un templo o un foro»*.

En el citado artículo, Cameron va a resumir el contenido de los debates de redefinición del museo como institución, y los esfuerzos surgidos de las ideas del 68 por lograr una democratización de una institución aristócrata, burguesa y monolítica.

Acercas de lo anterior, y siguiendo con la idea del redefinido museo como elemento ideado para las masas, el profesor Thomas McEvelley (2007:204), afirmará que la institución va a volver sus ojos hacia los valores más transitorios del marco efímero, ofreciéndose como un *"foro público para la discusión de temas sociales y culturales"* por medios visuales y otros.

Durante el transcurso de los años setenta, este nuevo concepto de museo como ente dinámico va a desencadenar un debate acerca de aspectos muy estrechamente ligados a la evolución tipológica e ideológica, hasta dar prácticamente con el museo actual. De esta forma, la profesora Layuno va a indicar que:

"el Museo dinámico y vivo, aquel viejo sueño de J.L. Fernández del Amo, sigue siendo un objetivo recurrente."

(Layuno, 2003:186)

El doctor Luís Alonso Fernández, en su día conservador del desaparecido MEAC y director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, va a indicar en su conocida obra *«Introducción a la Nueva Museología»* -dentro de una gran labor divulgativa acerca de la nueva forma de entender el museo surgido a raíz de los años sesenta- que el término nueva museología va a ser utilizado por primera vez por los norteamericanos G. Mills y R. Grove en 1958. A partir de esta fecha, se va a iniciar un camino hacia el museo del tercer milenio, el museo que conocemos hoy día, desde un punto de vista teórico, existencial y de base.

En dicho recorrido, el museo tradicional -esto es, anterior a la década de los sesenta-, se va a encontrar con una rama de museólogos y teóricos relacionados con la institución que van a defender un museo diferente, una tendencia innovadora en cuanto al concepto de museo se refiere, que será llamada *Nueva Museología*.

Así, el corte teórico de la nueva museología va a orbitar, según Alonso (2012:83), en torno a los siguientes parámetros:

- La democratización cultural
- La pluridisciplinaridad
- La concienciación de la comunidad
- El diálogo entre los sujetos implicados
- El uso del museo como parte del diálogo

Como vemos, la Nueva Museología va a basar su operativa en torno a la comunidad, al visitante. Así, los profundos cambios experimentados por el museo entre finales de los años sesenta y principio de los años ochenta¹, van a favorecer el destierro del museo estático que actúa como mero espacio conservador y expositor de objetos, surgiendo de esta forma un organismo nuevo, un espacio contenedor de acontecimientos, comunicativo, semántico, cargado de un relato dinámico, en continuo cambio. Respecto a lo anterior, la profesora Layuno indicará que, en el periodo al que nos referimos:

"las ideas del mayo francés de democratización y proyección social de la cultura se van paulatinamente entremezclando con prácticas y concepciones derivadas de la «capitalización de la cultura de masas. Posiblemente ambos procesos se imbrican en su génesis hasta el punto de que en la actualidad se desarrollan paralelamente»."

(Layuno, 2003:190)

Este hecho se va a ver reflejado en las tipologías arquitectónicas surgidas a partir de dicho acontecimiento, alejadas del contenedor rígido, del expositor, del templo, más cercanas al público, al movimiento, al flujo, al consumo, en definitiva, a la masa. De este modo, la tipología museística y expositiva va a experimentar una mutación clara a lo largo de las tres últimas décadas, gracias a la aparición de nuevos espacios, nuevos entes dentro del propio museo, entendido ya como centro cultural, educativo y de ocio.

¹ Basados en los preceptos de la Nueva Museología y tamizados con las prácticas y concepciones derivadas de la mercantilización y capitalización de la industria cultural.

El denominado «*consumo cultural de masas*», la activación de estrategias de marketing y de captación de «*clientes*», va a desencadenar de igual modo una traducción arquitectónica a través de la redefinición, tanto tipológica como estética de su contenedor, por lo que el museo de masas va a presentar una arquitectura fruto, no solo del devenir formal y tipológico de unos usos concretos, sino también del punto de vista sociológico, donde el «*gusto*» del público va a primar de forma similar a valores económicos, políticos o urbanísticos.

Así, el museo de masas va a contar con salas de exposiciones temporales, centros de investigación y documentación -biblioteca, videoteca-, salón de actos, auditorios, departamentos pedagógicos, espacios técnicos, y, por supuesto, espacios destinados al consumo de masas, tales como tiendas, librerías, cafeterías y restaurantes, por lo que no va a resultar para nada extraño que, por citar uno de tantos ejemplos, la primera Apple Store de Francia se sitúe en el Museo del Louvre (Le Monde, 28 de octubre de 2009).

7.1.3 Los referentes: De Nueva York a París

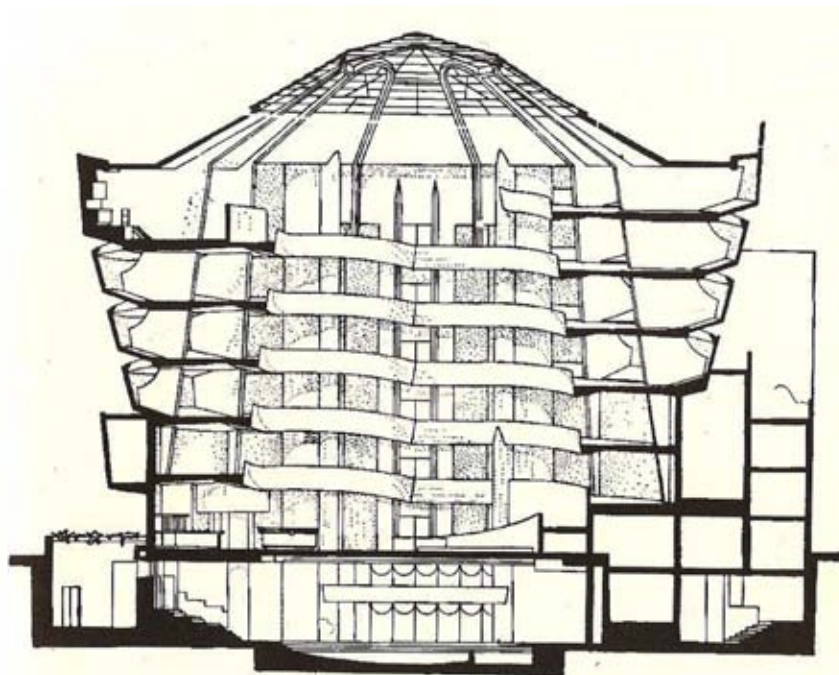
Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York

Como en otros tantos aspectos relacionados con la cultura, el museo democrático español va a encontrarse en sus inicios ante un desfase evolutivo en relación a los referentes surgidos a lo largo de todo el mundo.

Así, la ciudad de Nueva York, primero con el MOMA, como hemos venido poniendo de manifiesto a lo largo de la presente tesis, y más tarde con la aparición en 1959 del Museo Solomon R. Guggenheim, obra del gran arquitecto Frank Lloyd Wright, va a ser el epicentro arquitectónico en cuanto a museo de nueva planta se refiere, hasta bien entrada la década de los setenta.

En el caso del Museo Guggenheim, y tras un largo proceso de maduración², el arquitecto de Illinois va a concebir el espacio expositivo estadounidense más conocido, y posiblemente uno de los museos más influyentes del siglo XX.

² Tanto la idea de museo -entendido como fundación-, como el proyecto arquitectónico en sí, vendrán gestándose desde mediados de los años treinta.



01 Frank Lloyd Wright. Sección del Museo Solomon R. Guggenheim. Nueva York 1959

Frank Lloyd Wright presentará un edificio articulado en torno a un gran espacio central, -el atrio, el hall, el foro, el nuevo corazón del museo- el cual es abrazado por un espacio expositivo cinemático³, hecho que va a provocar ciertas críticas provenientes del mundo artístico acerca del diseño del espacio expositivo propuesto por el arquitecto americano, poniendo en duda el sistema de rampa y descenso, achacándole cierta insensibilidad hacia los cuadros ortogonales, y poniendo de manifiesto que Wright va a concebir una obra que se auto expone, hecho tan habitual en los museos de hoy.

La creación de Wright conciliará dos grandes tradiciones de los espacios expositivos: La galería, como espacio continuo de exposición, y la rotonda, con su carácter centralizado. Sin embargo, la rampa helicoidal elegida como principio organizador no se va a limitar a desarrollar genialmente la idea de *linealidad* – elemento fundamental de los museo decimonónicos—sino que, además de introducir un modo de vista bastante perverso, de arriba hacia abajo, hace funcionar al edificio como un *meta museo*, en la medida en que hace evidente, poniéndola al desnudo, una de las nociones formadoras de la expresión de la museología clásica (Zunzunegui, 2003:126).

3 Los usos destinados al arte y los reservados al usuario se van a mezclar, dando como resultado una rampa continua expositiva, un espacio por y para público, para el visitante.

Sin embargo, tras el transcurso de los dos primeros tercios del siglo XX de supremacía americana⁴, cuyo centro de operaciones, como ya hemos indicado, va a situarse en Nueva York, va a volver a gravitar hacia Europa con el inicio de los años setenta, más concretamente hacia Francia y su capital, París, hecho que se verá claramente reforzado con la aparición en 1977 del Centro George Pompidou, y todo lo que este hecho va a conllevar en el devenir del museo de masas.

Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París

La evolución experimentada por los museos a lo largo del último tercio del siglo XX, va a verse especialmente acuciada en el caso del Museo francés, el cual, siguiendo los dictados, tanto del «Zeitgeist» como de la industria cultural, va a experimentar una serie de cambios de concepto que van a marcar las pautas a seguir en todo el mundo, vigentes aún en nuestros días.

La evolución del museo francés arrancará de este modo, como hemos comentado anteriormente, con el movimiento de Mayo del 68 y la crisis del petróleo de los años setenta, y estará tamizada a través de la mutación de la sociedad industrial avanzada, donde el conjunto cambios y avances en la tecnología -transportes, informática, telecomunicaciones, economía, marketing- va a cambiar nuestra forma de vida, como va a afirmar la afamada profesora y crítica e historiadora de arquitectura Françoise Choay, al indicar que:

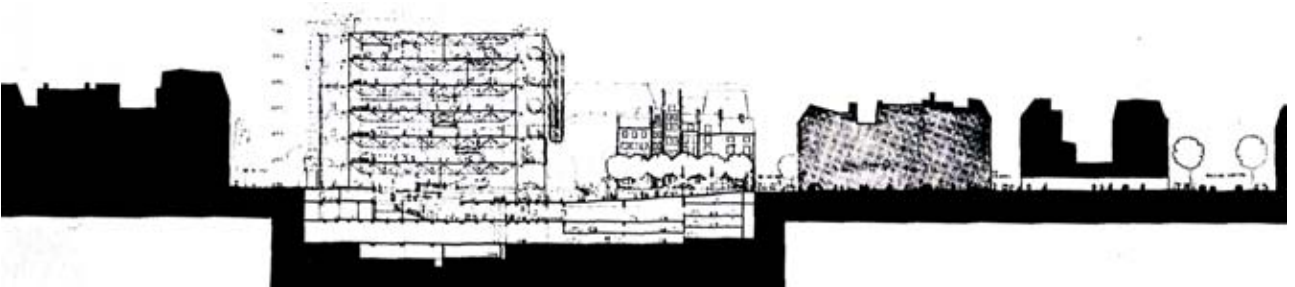
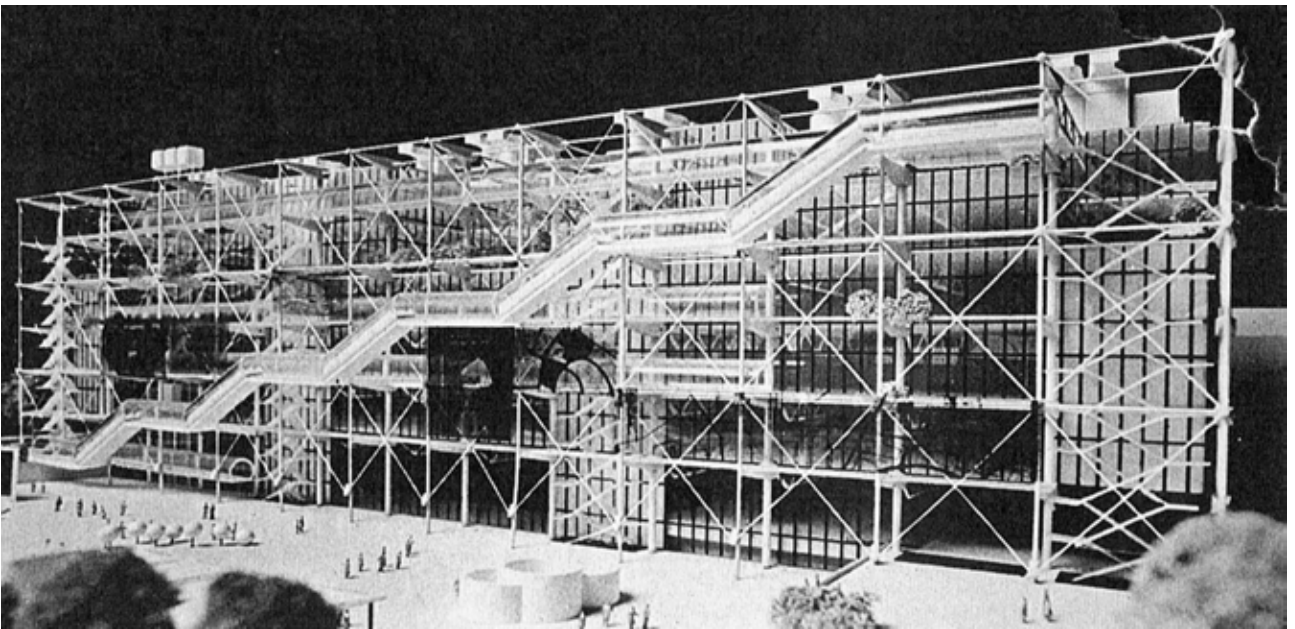
"a lo largo de treinta años, en efecto, un conjunto de innovaciones técnicas interconectadas [...] ha trastocado nuestros comportamientos mentales, económicos y sociales; ha transformado nuestras formas de urbanización; ha impuesto una cultura planetaria de la imagen; y ha marcado el advenimiento de una civilización de masas y del ocio."

(Choay, 1994:17)

Como ocurrirá en España unos años después, la dinámica propia de los museos franceses va a ser fruto de la coincidencia temporal de una política de estado decidida y concreta, y de la explosión del consumo cultural y de ocio por parte de las masas.

4 Además de lo comentado en los párrafos anteriores, destacarán también los museos concebidos por figuras de la talla de Louis I. Kahn y Philip Johnson en los años cincuenta, y de Kevin Roche, John Dinkeloo, Marcel Breuer o el estudio formado por George Hellmuth, Gyo Obata and George Kassabaum bien entrada la década de los sesenta

7. El museo como espacio para el usuario



Así, con la creación del ministerio 'de Asuntos Culturales', posteriormente renombrado en ministerio de 'Cultura', se va a conseguir en pocos años una transformación casi milagrosa, al pasar de una administración neutra, monolítica y excesivamente funcionarial y administrativa, a una gestión politizada y personalizada, todo ello combinado con una mecenazgo del estado prácticamente sin precedentes en el país galo.

Podremos destacar a la ciudad de París como modelo paradigmático de entendimiento entre museo y política, donde tres grandes espacios culturales van a asociarse de forma indivisible a tres presidentes de la república francesa, como van a ser el Centro Pompidou, primer referente internacional de museo de masas, y las intervenciones en el Museo de Orsay, gestada por Giscard, y la gestación del Grand Louvre, impulsada por Mitterrand. De hecho, el presidente Georges Pompidou, principal impulsor del proyecto que años llevará su nombre posteriormente, afirmará, en una entrevista concedida al diario *Le Monde* en 1969, meses después de acceder a la presidencia de la república francesa, lo siguiente:

"Quisiera apasionadamente que París tuviese, como se ha intentado crear en Estados Unidos con un éxito hasta ahora desigual, un centro cultural que sea simultáneamente un museo y un centro de creación en el cual las artes plásticas convivan con la música, el cine los libros, la investigación audiovisual, etc..."

(Pompidou, *Le Monde*, 11 de diciembre de 1969)

De esta forma, el mecenazgo del estado francés va a plantear un proyecto pedagógico y democrático de los museos franceses donde una de sus principales patas va a estar profundamente ligada a las intenciones mercantiles y de marketing.

En relación a lo anterior, la profesora Choay va a citar en su conocido artículo «*Museo, Ocio y Consumo. Del Templo del Arte al Supermercado Cultural*» al ministro de Turismo francés Jean-Jacques Descamps, el cual va a afirmar en 1986 que el patrimonio deberá *venderse* con los mismos argumentos y las mismas técnicas que brindarán el éxito a los *parques de atracciones* (Choay, 1994:19).

02 Richard Rogers y Renzo Piano. Vista aérea general del Centro Pompidou. 1977

03 Richard Rogers y Renzo Piano. Imagen de la maqueta del Centro Pompidou. 1977

04 Richard Rogers y Renzo Piano. Sección del Centro Pompidou. 1977

Así, el objetivo de permitir el acceso al descubrimiento y el placer del arte del mayor número de personas, promulgado, como vimos anteriormente por la Nueva Museología, se habrá convertido progresivamente en el de atraer, distraer e incitar al consumo cultural al mayor flujo de visitantes posible.

De hecho, en relación a la creación y a la gestación del Centro Pompidou, y en palabras de Jean Paul Améline, histórico conservador y coordinador de gestión de las colecciones del centro parisino, se va a tratar de

"[...] una respuesta a la preocupación de Georges Pompidou, en los pasos de André Malraux, por la resolución de la «crisis de civilización» de la cual vienen a ser un testimonio los acontecimientos de mayo y junio de 1968 en Francia.

Según él sólo por un «suplemento en el alma», proporcionado por la cultura, la sociedad francesa podrá superar las dificultades surgidas de la aceleración de los progresos científicos y técnicos y de los trastornos sociales consecuentes”.

(Améline, en AAVV, 1990:18)

Este hecho va a conllevar aparejado una mutación en los edificios destinados a albergar museos, tanto de nueva planta, como los que se alojarán en edificios reutilizados. De esta forma, las estrategias de marketing del museo de masas van a tamizar la arquitectura museística derivada de los preceptos citados anteriormente. En dicha mutación tipológica, el contenedor -elemento clave en el museo del tercer milenio donde la colección es visitada muchas veces de forma residual-, el envoltorio va a seguir los preceptos del «*Big is Beautiful*», donde la escala y el tamaño sí que van a importar, sobre todo con fines propagandísticos y publicitarios.

El tamaño no solo va a imperar en la obra arquitectónica, sino que la campaña mediática del museo también va a ser de tamaño descomunal, la cual va a gravitar alrededor de dos centros claros. Por un lado, una firma prestigiosa de arquitectura de marca -«*starchitects*»-, y por otro, una imagen arquitectónica llamativa y fácil de recordar, como va a suceder en tantas y tantas ocasiones, y cuyo pionero va a ser el Centro Pompidou, con una estética basada en el simbolismo mecánico, que lo va a convertir en la efigie de la modernidad técnica.



05 Richard Rogers y Renzo Piano. Imagen de la excavación de la parcela del Centro Pompidou.

06 Richard Rogers y Renzo Piano. Imagen de los trabajos de construcción del Centro Pompidou.

07 Richard Rogers y Renzo Piano. Imagen del Centro Pompidou el día de su inauguración.



El museo de Beabourg va a presentar unas características claras y definidas ya desde la gestación de las bases del concurso de proyectos celebrado en 1971, redactadas por los padres ideológicos del centro, Robert Bordaz, Claude Mollard y Pontus Hulten, en las cuales se va a recoger la importancia de generar un centro pluridisciplinar donde se potencie y estimule la capacidad creadora de los artistas, y sobretodo se consiga un cambio de paradigma en materia de:

"La apertura al público que supone una renuncia a toda sacralización de las obras debido a la funcionalidad del edificio, a la animación pedagógica y al espacio otorgado a las actividades periféricas de descubrimiento. El modelo se convierte entonces en el de W. Sandberg (director del Stedelijk Museum de Amsterdam hasta 1963) iniciador del concepto de museo «objeto de uso corriente» por la multiplicación alrededor del núcleo de las obras actividades pedagógicas y documentales".

(Améline, en AAVV, 1990:20)

El proyecto ganador, de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers, va a satisfacer con creces las esperanzas albergadas por los ideólogos del concurso, al concebir una propuesta basada en la polivalencia de los espacios, la casi transparencia de los mismos, la funcionalidad exhibicionista del propio edificio y el funcionamiento de éste a modo de un enorme colector de público.

Desde la inauguración del Centro Pompidou, van a ser muchas las etiquetas soportadas por el flamante modelo muesístico. El filósofo Jean Baudrillard (1978) calificará al nuevo edificio ubicado en el Barrio de *Beabourg* como *"hipermercado del arte"*, indicando que la cultura va a ser triturada, recortada, comprimida y puesta a la venta. De forma genérica, el catedrático Carlos García Vázquez va a denominar al museo de masas como *mediático* (2004), añadiendo que en dicho museo:

"[...] la cultura ha convergido con el entretenimiento y el consumo, de los que ha asimilado sus estrategias comerciales. Las salas para exposiciones se alternan con cafeterías, librerías, tiendas de souvenirs, etc. Quienes deambulan por ellas no son eruditos solitarios, sino masas de personas dispuestas a embotellarse en colas interminables para ver la exposición de moda de

09 Richard Rogers y Renzo Piano. Imagen de la inauguración del Centro Pompidou. 1977

10 | 11 Richard Rogers y Renzo Piano. Imágenes exteriores del Centro Pompidou en la actualidad

la temporada, personas que encuentran en el museo un lugar divertido para pasar la mañana del domingo”.
(García Vázquez, 2004:83)

En lo relativo al contenido, la colección, el *Cómo* se expone va a pasar al primer plano en detrimento del *Qué* se expone, como veremos, por ejemplo, en el proyecto museográfico presentado por la arquitecta italiana Gae Aulenti para el museo de Orsay (1986), donde los pedestales y los murales de colores restan protagonismo, tanto a la acertada rehabilitación de la estación de tren, del contenedor, como a la fabulosa colección artística que alberga en su interior.

Por último, el objeto expuesto convivirá de igual a igual con los usos y espacios predestinados a la estimulación del consumo cultural, por lo que tiendas, cafeterías, bares, restaurantes, boutiques, stands, etc. serán habituales compañeros de viaje de los espacios meramente expositivos.

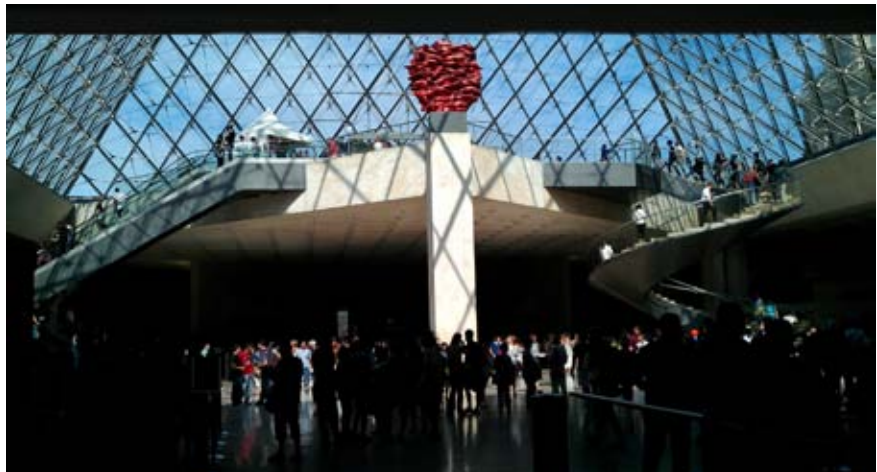
Respecto a lo anteriormente comentado, la profesora Choay (1994:19-22) va a plantear que la estrategia de marketing del museo de masas francés se va a basar en cinco axiomas bien diferenciados, como será el 1) «*Big is Beautiful*», 2) la importancia del lanzamiento mediático, 3) el entendimiento del museo como un envoltorio, 4) la importancia del display a la hora de mostrar la obra de arte, y 5) la supremacía del consumo cultural y del merchandising dentro de los museos, radiografiando de esta forma el devenir del museo de masas francés, modelo paradigmático de la industria cultural y espejo y referente del museo desarrollado en la España democrática a partir de mediados de los años ochenta.

Museo del Louvre de París

La década de los años ochenta va a asistir a la transformación del museo por excelencia, tanto a nivel histórico, como simbólico y comercial, el parisino *Musée du Louvre*, en todo un museo de masas, gracias a la actuación capitaneada personalmente por el propio presidente de la república francesa, Mitterrand, y orquestada por el arquitecto estadounidense de origen chino Ieoh Ming Pei, dando lugar de esta forma a lo que se conocerá como *Le Grand Louvre*, inaugurado en 1989.

12 I.M. Pei. Imagen exterior del Museo del Louvre.

13 I.M. Pei. Imagen del hall principal del Museo del Louvre.



De esta forma, el mundo entero va a asistir a la claudicación del contenedor de arte por antonomasia, ante las nuevas necesidades requeridas por la cultura de masas.

El antiguo palacio del Louvre, residencia durante siglos de la corona francesa, lugar dotado de una carga semántica prácticamente sin parangón a la hora de generar una *mise-en-scène* ideal para la contemplación de obras de arte, se va a ver obligado a ampliar sus dominios para satisfacer a los nuevos usos impuestos por la mercadotecnia y el consumo asociado a la cultura. En otras palabras, el templo se va a ver obligado a convivir con el *shopping mall*, con un hall digno de un aeropuerto, enterrado pero latente en forma de pirámide, creando un juego de significados a la altura del edificio museístico más visitado del planeta.

En definitiva, y como añadirá la profesora Layuno,

"A escala internacional, el «boom» museístico de la década de los ochenta constituyó un terreno abonado para los debates y alardes posmodernos. La necesidad de recuperar el significado en arquitectura a través de elementos parlantes, sumada a una mayor sensibilidad hacia el contexto y la historia conforman la base de muchas propuestas de la arquitectura tras la crisis de las teorías modernas. Se emprende la recuperación de antiguos conceptos del museo histórico, lo que se traduce en una renovada aceptación del museo como templo de valores estéticos.

Recuperar la «idea de museo» será un objetivo esencial. Pero si la consecución de esta idea pudiera resultar evanescente o ambigua, al menos se aspira a simbolizar mediante diversos recursos la importancia social, cultural, histórica y política que el edificio-museo posee para la colectividad. Una imagen en la que se infiltran los terminos estímulo y seducción con claras implicaciones sociológicas, económicas e incluso políticas. Las máquinas expositivas y los cubos blancos ya no seducen al visitante."

(Layuno, 2003:223)

7.2 EL MILAGRO ESPAÑOL

Como estudiaremos a continuación, España va a finalizar de manera definitiva su apuesta museística con la apertura completa del flamante Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el 31 de octubre de 1991. Este hecho va a poner punto y final -aunque será punto y seguido- al complejo ejercicio de llevar a cabo la transformación de un edificio heredado, el antiguo hospital proyectado por Sabatini, en un espacio museístico, ejercicio que se va a prolongar en el tiempo durante más de una década.

De esta forma, la apertura definitiva del nuevo museo madrileño va a simbolizar para la joven España democrática la consecución de un anhelo perseguido durante décadas -antes y durante el régimen franquista-, el de crear un museo de arte contemporáneo a la altura de la producción artística española, con lo que, junto a la importancia capital del Museo del Prado y a la llegada a Madrid de la colección Thyssen-Bornemisza en los meses siguientes, la oferta museística madrileña va a alcanzar una magnitud a nivel internacional prácticamente sin precedentes en apenas diez años.

De hecho, España alcanzará el reconocimiento internacional al año siguiente con la celebración de la Exposición Universal en Sevilla y de los Juegos Olímpicos en Barcelona, inaugurando todos estos acontecimientos una nueva etapa dentro de la andadura democrática en materia museística y expositiva, y finalizando quizás un primer periodo de gestión y desarrollo cultural por parte del estado democrático.

Sin embargo, nadie podrá imaginar al terminar el exitoso año de 1992 lo que vendrá después en materia de museos. Y es que, la actividad museística experimentada en España durante quince años, ascendida en ocasiones al estatus de *milagro* (Holo, 2002), quedará totalmente eclipsada en prácticamente una década, gracias a la gestación y al desarrollo descontrolado de una multitud de museos a lo largo y ancho de todo el territorio nacional que no va a tener parangón en la historia de nuestro país. De forma análoga, tampoco será imaginable el desembarco de toda una constelación de estrellas del panorama arquitectónico internacional en España para llevar a cabo el diseño de esos museos, ni la repercusión que dichos espacios van a tener en las ciudades receptoras.

Pero, lo que nadie va a poder predecir, ni en los mejores augurios, es que el modelo paradigmático de museo de masas, el museo -quizás edificio- más influyente del fin de siglo XX y comienzo del siglo XXI, va a construirse en España, de la mano de todo un premio Pritzker, bajo el modelo de franquicia, y en la Ría de Bilbao.

7.2.1 Bilbao y el Efecto marca

Ya hemos reseñado a lo largo de la presente tesis doctoral el papel principal que va a desempeñar la figura de Tomás Llorens en la década de los años setenta en el desarrollo de una teoría semiótica basada en los estudios empirico-conductistas, acerca de la capacidad comunicativa de la arquitectura, y por ende, del espacio museístico, basándose en el estudio del signo arquitectónico como un estímulo que provoca determinadas conductas en el usuario.

Por este motivo, no va a resultar sorprendente el papel que va a jugar el historiador de arte y filósofo en la gestación y la configuración como museo de masas del Centro de Arte Reina Sofía, a lo largo de los años ochenta, convirtiéndose en el primer director del centro en 1988.

Esta suma de acontecimientos, de hechos causales -y no casuales-, va a ser análoga y prácticamente coincidente en el tiempo con otra de esas afortunadas conjunciones cuya protagonista también va a estar relacionada con los primeros pasos del Reina Sofía. Y es que, como vimos en el anterior capítulo, Llorens no va a estar solo en la ardua labor de reconfiguración llevada a cabo en el museo madrileño en los últimos años de la década de los ochenta.

De esta forma, una de las integrantes de la comisión asesora creada en 1987 -verdadero germen del Reina Sofía actual-, la conservadora Carmen Giménez, pasará en 1989 a formar parte del equipo de conservadores de uno de los museos más influyentes en todo el mundo en la segunda mitad del siglo pasado, tanto desde el punto de vista museístico como del arquitectónico, con todas las consecuencias que va a conllevar para el devenir del museo español.

Así, como en los cuentos de hadas, la historiadora del arte, que llevará desde 1983 desempeñando el cargo de directora del Centro Nacional de Exposiciones del Ministerio de Cultura, pasará a convertirse cinco años después de su nombramiento en conservadora de Arte del siglo XX en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, a modo de rutilante fichaje por parte de la seductora y todopoderosa entidad.

Este fichaje va a ser posible -talento de Giménez a parte-, gracias al empeño del flamante director del Museo Guggenheim, un ex jugador de baloncesto reconvertido en hombre de negocios nombrado director de la *Solomon R. Guggenheim Foundation* en 1988, Thomas Krens.

Siguiendo con las analogías y los paralelismos, el caso de Krens y su «*modelo Guggenheim*», va a ser comparable en algunos aspectos al de otro de los precursores del museo de masas en España, estudiado en capítulos anteriores de la presente tesis, Fernando Zóbel, y su experiencia en Cuenca con el Museo de arte abstracto Español.

Debido a unos malos resultados económicos y a la necesidad de un nuevo rumbo (Zulaika, 1997:19), Thomas Krens va a plantear al tomar los mandos de la institución un modelo de negocio basado en la expansión territorial de su marca, gracias al desarrollo de un modelo de inversión público-privada, donde la Fundación Guggenheim se va a vender como producto, como franquicia exportable por todo el mundo. En definitiva, se pretenderá llevar a cabo una Mcguggenización, como va a afirmar el profesor Donald McNeill (2000).

De esta forma, y al igual que hiciera Zóbel veinticinco años antes, Krens comenzará una ardua búsqueda de posibles *ciudades-hostings*, lugares donde implantar sus Guggenheims al mejor postor, generando operaciones comerciales donde no va a importar *lo original*, sino la marca. Y será en este punto donde entre en juego el flamante fichaje de Carmen Giménez, que ya había mantenido contactos con el director del museo americano gracias a la organización para el Reina Sofía de importantes exposiciones con los fondos del Museo Guggenheim.

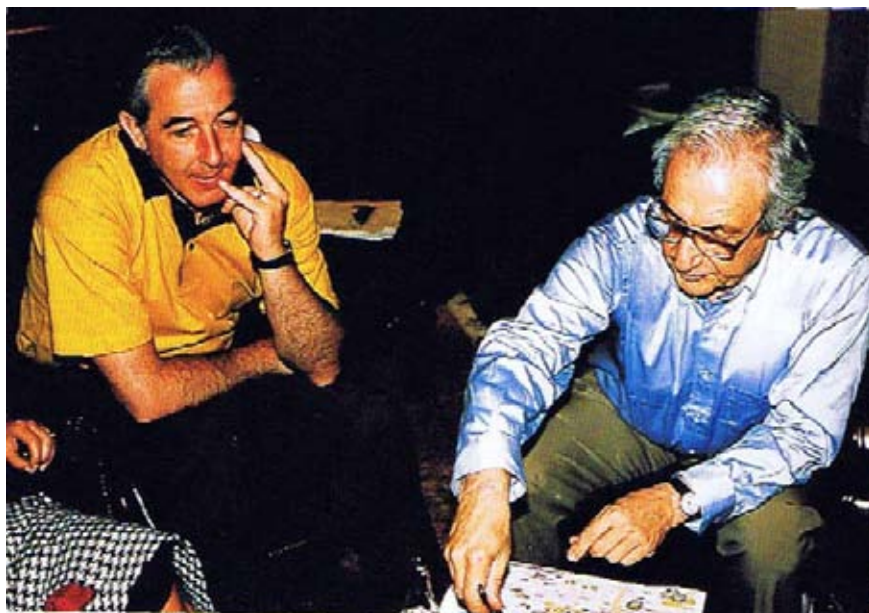
Entre 1989 y 1990, Krens, acompañado por la historiadora y flamante *curator*, va a ofertar su franquicia Guggenheim a lo largo y ancho de todo el territorio nacional, además de en varias capitales de fama mundial como Boston, Venecia, Salzburgo, Viena, Osaka, Graz, Tokio o Moscú (Raposo, 2012). Como afirmará el antropólogo Joseba Zulaika:

"Las ciudades europeas parecían ser para Krens lo que las mujeres para Don Juan: un accesorio útil para satisfacer sus fantasías de poder y conquista"

(Zulaika, 1997:21)

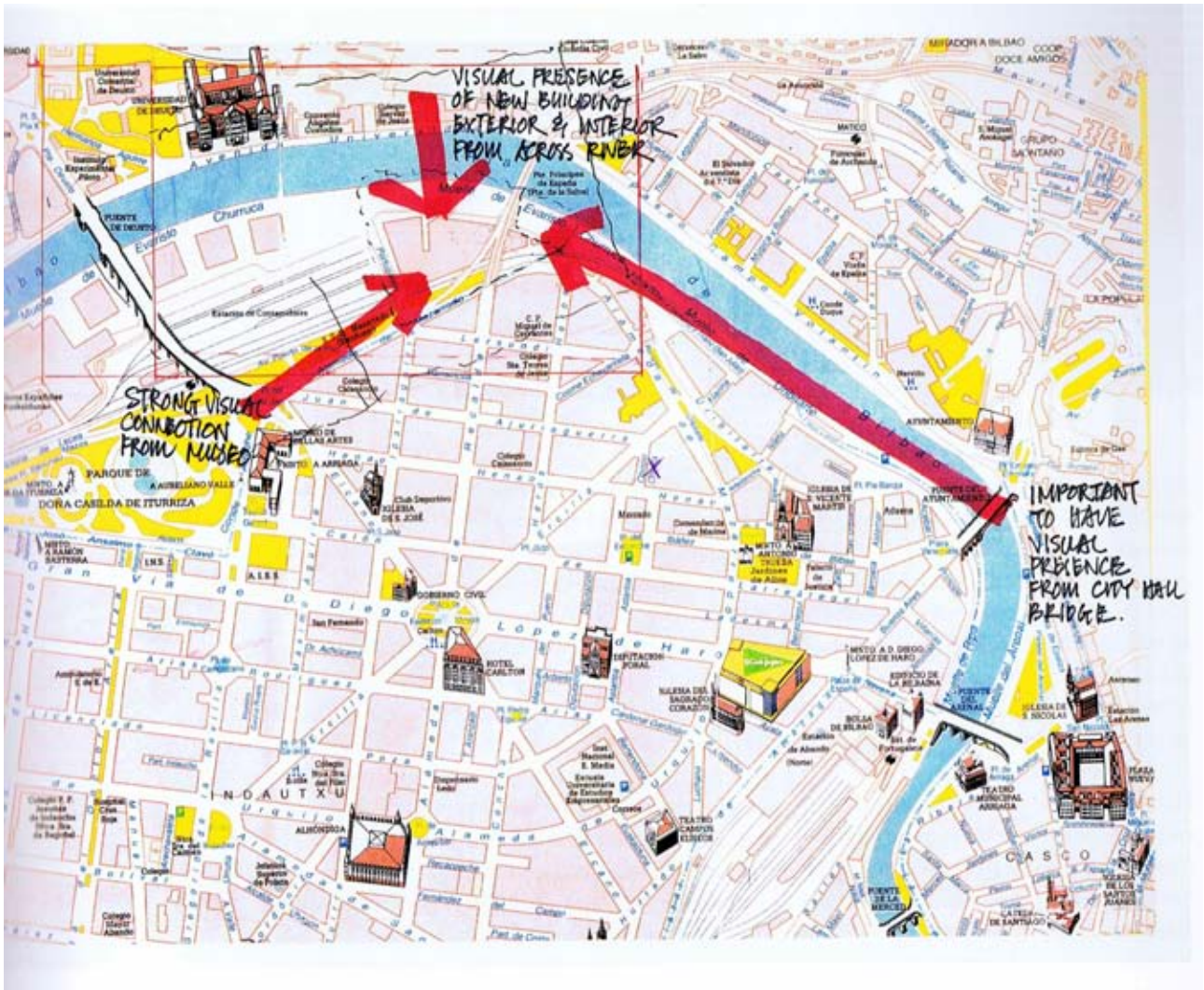
Así, en el caso español, ciudades como Madrid, Sevilla, Salamanca, Valencia o Santander -todas excepto la Antártida, llegará a afirmar la editora Robin Cembalest (1991:39)- aparecerán en la órbita del museo neoyorkino gracias a la influencias y los esfuerzos de Giménez y las relaciones generadas a lo largo de su paso por el Ministerio, sin llegar a buen puerto ninguna de las propuestas planteadas.

Será a mediados de 1991 cuando Krens aterrice en el País Vasco, ataviado con una larga gabardina y un ordenador portátil al hombro, ocupando con su museo-franquicia el vacío existente en relación a la existencia de un centro mediático en la capital vizcaína¹, para cambiar el panorama museístico de fin de siglo.



01 Frank O. Gehry dibujando sobre un plano de Bilbao ante la atenta mirada del Consejero de Cultura del Gobierno Vasco, Joseba Arregui. 7 de Julio de 1991

1 A lo largo de la presente tesis hemos analizado la trayectoria ejemplar experimentada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao a lo largo de cuatro décadas. Sin embargo, el exquisito museo bilbaíno no podrá ser calificado de 'mediático'.



A partir de la primera visita, todo sucederá como en las grandes superproducciones hollywoodienses: recepciones oficiales, paseos en helicóptero para ver al Lehendakari, innumerables visitas a innumerables instituciones, comidas, cenas, e, incluso, arquitectura, puesto que al visitar Krens el edificio de la Alhóndiga por primera vez acompañado por Giménez, sugerirá la necesidad de una segunda opinión, la del arquitecto y colaborador en anteriores ocasiones del Museo Guggenheim, Frank O. Gehry. Y nada volverá a ser como antes.

02 Plano turístico de Bilbao del año 1991, con las notas manuscritas de Frank O. Gehry acerca del emplazamiento idóneo para el nuevo Museo Guggenheim.

El arquitecto canadiense visitará Bilbao el 20 de mayo de 1991 y hará saltar por los aires todos los esquemas planeados durante meses por varios miembros del gobierno vasco. Su primera idea será clara: hay que cambiar de emplazamiento. "*Recomendé trasladar el museo a otra parte*", comentará el propio arquitecto (Gehry, 1995, en Van Bruggen, 1997:22), que va a proponer como alternativa un solar ubicado en plena ría de Bilbao, cruzado por un puente, y próximo al Museo de Bellas Artes -ya estudiado en la presente tesis-, al Teatro Arriaga y a la universidad de Deusto, proponiendo de esta forma la creación de un nuevo cluster cultural, hecho recurrente en el museo de masas, como ya hemos visto anteriormente.

Seis años y medio después de la visita de Gehry a Bilbao, se llevará a cabo la inauguración del museo -y edificio arquitectónico- más influyente de finales de siglo, inaugurando también la archiconocida expresión «efecto Guggenheim», con todo lo que ello va a conllevar.

El ejemplo bilbaíno va a continuar la senda de proyectos museísticos desarrollados en España en la década de los noventa, como serán el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, obra del arquitecto Álvaro Siza (1993), el Museo de Bellas Artes de la Coruña, obra de Manuel Gallego (1995), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (1997), obra en la que intervendrán varios arquitectos, destacando Guillermo Vázquez Consuegra y José Ramón Sierra, o el MACBA (1995) barcelonés, obra del arquitecto Richard Meier.





A10 MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (1986-1992)

La inauguración del Centro de Arte Reina Sofía en mayo de 1986 va a generar serias dudas, al tratarse de un acto parcial, donde únicamente se van a abrir al público las dos primeras plantas del edificio, sin estar aún concluidos los proyectos de instalaciones mínimas para una institución que, en palabras del propio Antonio Fernández Alba,

"aspira y pretende atender a la demanda cultural masificada de nuestro tiempo"

(1989, en VVAA, 1990:76)

El arquitecto se va a mostrar bastante crítico en cuanto a la forma de operar por parte del Ministerio de Cultura a lo largo del proceso de rehabilitación del inmueble, ya que va a achacar a dicho organismo la indefinición del programa y de los contenidos definitivos, fruto de la ausencia de un proyecto cultural definido en la Administración Central de Estado, debido todo ello a la falta de tradición para la gestión del arte por parte de un estado democrático de reciente creación.

De esta forma, tras la inauguración va a quedar patente la opinión discordante de Fernández Alba, figura clave hasta ese momento en el proceso de rehabilitación, quien, en un seminario internacional organizado por el Colegio de Arquitectos de Andalucía Occidental y la Junta de Andalucía, celebrado en Sevilla durante los meses de mayo y junio de 1989 bajo el título «*El Arquitecto y el Museo*», va a reiterar que, en relación a la carencia de precisión ideológica del centro:

"la Administración burocrática actual instrumentaliza estos Centros condicionando sus actividades a la servidumbre política y haciendo que actúen como «operadores culturales» para generar imagen, como ocurre con muchas de las muestras, exposiciones y operaciones artísticas de divulgación cultural dirigidas hacia los «mass-media», cuyos resultados espectaculares se disipan una vez que finaliza el acontecimiento".

(Fernández Alba, 1989, en VVAA, 1990:78)

A la voz de Fernández Alba se le van a unir otras¹, que van a mantener una opinión que se habrá expresado con anterioridad a la inauguración del centro, como será la de poner de manifiesto la carencia de una configuración administrativa definitiva, debido a la precipitación electoralista de la inauguración.

A10.1 La Comisión Asesora: de centro de Arte a Museo de masas

El Ministerio, que se habrá escudado defendiendo la precipitada inauguración con el anuncio de una nueva configuración prevista para la siguiente legislatura (Ait Moreno, 2010:157), va a plantear, ya en 1987, la creación de una comisión asesora para el desarrollo del programa Centro de Arte Reina Sofía (BOE de 17 de abril de 1987).

Dicha comisión será la encargada de proponer unas líneas directrices para el centro como paso previo al nombramiento de un director, y va a estar integrada, tanto por los responsables de la institución, como Miguel Satrústegui, Director General de Bellas Artes y presidente de la misma, Paloma Acuña, o Ana Beristain, entre otros, como por profesionales de reconocido prestigio, como el propio Fernández Alba, Carmen Giménez, Martín Chirino, Paloma Esteban, Juan Miguel Hernández León, Tomás Llorens, Simón Marchán, Antonio Saura, Haral Szeeman o Edy de Wilde (El país, 3 de abril de 1987).

El papel de la nueva comisión asesora va a resultar fundamental, ya que la entrada en funcionamiento de la misma va a suponer un cambio de rumbo en cuanto al devenir de la institución, puesto que, -como ya habrá adelantado Tomás Llorens en sus informes meses antes (Ait Moreno, 2010:130-139), en los cuales va a defender, junto a Oriol Bohigas, la necesidad de proyectar una imagen internacional del centro-, se va a pasar del concepto de centro multidisciplinar, al de museo tradicional, bajo la óptica de un enfoque diacrónico del arte², hecho que va a condicionar el desarrollo arquitectónico del edificio prácticamente hasta nuestros días.

Así, desde la primera de las sesiones del grupo de trabajo de la Comisión asesora, desarrollada entre los días 13 y 14 de abril, y que va a contar con la presencia de Miguel Satrústegui, Carlos Baztán, Ana Beristain, Martín Chirino, Edy de Wilde, Antonio Fernández Alba, Carmen Giménez,

1 Serán constantes las apariciones de artículos en los periódicos de la época, entre los que destacaremos los de Ángel González García, o los de Francisco Calvo Serraller.

2 Llorens, va a defender este enfoque desde la década anterior, como hemos visto en el capítulo 5 de la presente tesis.

*REUNION DEL GRUPO DE TRABAJO SOBRE MUSEOLOGIA DE LA COMISION ASESORA DEL PROGRAMA
"CENTRO DE ARTE REINA SOFIA" Reunión 13 / 14 de abril de 1.987*

MIEMBROS ASISTENTES:

D. Miguel Satrustegui Gil Delgado

D^a Paloma Acuña Fernández

D. Carlos Baztan

D^a Ana Beristain Diez

D. Martín Chirino

D. Eddy de Wilde

D. Antonio Fernández Alba

D^a Carmen Gimenez Martin

D. Maxie Gordon

D. Nicholas Serota

D. José Manuel Moreno Alegre

AYUDANTES DE TRADUCCION Y SECRETARIA:

Andrés Jonathan Redondo

Lourdes Gradillas

1^o.- CRITERIOS GENERALES

1.1.- Antes de adoptar cualquier decisión sobre cuestiones de museología o museografía relacionados con el Centro de Arte, es necesario conocer qué se quiere hacer con el mismo. Se parte de que el Centro de Arte se convertirá en un museo de arte del siglo XX y por lo tanto se entrará a estudiar los problemas funcionales que ello plantea y las necesarias intervenciones que el edificio debe sufrir para su mejor adecuación a éstos.

1.2.- Como criterio básico cabe señalar que el 50 % del edificio debe ser reservado a los espacios de servicio de carácter interno: talleres, almacenes, oficinas, instalaciones para el personal, etc.

1.3.- Las colecciones permanentes no deben estar fijas mucho tiempo porque el interés del público decrece. Debe considerarse que, salvo el caso de obras excepcionales, la colección permanente será renovada cada cierto tiempo, hasta el punto de que los espacios donde se pretenda instalarla deberán ser flexibles para albergar tanto las obras que forman parte de la colección como las exposiciones temporales.

1.4.- Las soluciones y respuestas a los problemas funcionales deben ser sencillas y fáciles de adoptar para una mejor comprensión del edificio por parte del público.

1.5.- El inmueble es un edificio excelente, ideal para albergar un museo de arte del siglo XX. Hay que felicitarse porque podamos contar con un edificio rehabilitado de esta naturaleza.

2^o.-DISTRIBUCION ESPACIAL DEL EDIFICIO

2.1.- Distribución de usos por plantas:

Maxie Gordon, Nicholas Serota y José Manuel Moreno, se va a poner de manifiesto la necesidad de acometer un profundo cambio de enfoque acerca del contenedor arquitectónico recién inaugurado para adaptarlo así a las nuevas necesidades planteadas.

01 Extracto del acta firmada por la Comisión Asesora del Museo Reina Sofía. 13/14 de abril de 1987 (en la página anterior)

De este modo, de centro de arte, el Reina Sofía pasará a convertirse en un museo³, por lo que la Comisión va a estimar de suma importancia la labor de adecuación de los espacios –tanto los recién inaugurados, como los que permanecerán aún sin estrenar- heredados tras los trabajos de rehabilitación llevados a cabo por Fernández Alba.

Desde este momento, se va a producir un cambio sustancial en el entendimiento del museo por parte del Ministerio, ya que, del centro de arte multidisciplinar y experimental, se va a pasar a un museo donde el visitante va a pasar a ser el verdadero protagonista del mismo.

Este hecho va a quedar patente ya en los criterios generales marcados por la Comisión, puesto que, en relación a las colecciones permanentes, se va a afirmar que:

"[...] no deben estar fijas mucho tiempo porque el interés del público decrece. Debe considerarse que, salvo el caso de obras excepcionales, la colección permanente será renovada cada cierto tiempo, hasta el punto de que los espacios donde se pretenda instalarla deberán ser flexibles para albergar tanto las obras que forman parte de la colección como las exposiciones temporales."

(VVAA, 1987, en Muñoz Alonso, 2010, Apéndice I:150)

Este hecho va a poner de manifiesto que la obra de arte, y todo lo que la va a rodear en el proceso expositivo, va a quedar supeditado al visitante.

En relación a los espacios necesarios para solventar los problemas funcionales del edificio, se va a especificar que:

"Las soluciones y respuestas [...] deben ser sencillas y fáciles de adoptar para una mejor comprensión del edificio por parte del público."

(Op. Cit.)

3 "Museo de arte del siglo XX", como lo va a definir la propia Comisión en los criterios generales recogidos en el acta de la reunión de trabajo del 13/14 de abril de 1987.

02 Propuesta de distribución por usos elaborada por la Comisión Asesora del Museo Reina Sofía. Abril de 1987 (en la página siguiente)

En resumen, y basándonos en los documentos citados en los párrafos anteriores, se podrá afirmar que, en la primera reunión de trabajo celebrada por la Comisión asesora en abril de 1987, el Reina Sofía va a empezar a dar los primeros pasos para convertirse en todo un museo de masas, por lo que las posteriores decisiones relativas a la adaptación del hospital de Sabatini van a resultar de vital importancia para el devenir del museo hasta nuestros días.

Así, en el acta de la reunión de abril de 1987 se va a plantear, tras dejar clara la necesidad de no confundir al público en relación con los espacios abiertos para su uso y los de servicio interno –dado que en algunas plantas van a convivir servicios de almacenes y administración con los de cafetería y salas de exposiciones-, un nuevo organigrama funcional del edificio, distribuido de la siguiente forma:

03 Extracto del acta firmada por la Comisión Asesora del Museo Reina Sofía. 13/14 de abril de 1987

Es necesario no confundir al público en relación con los espacios abiertos para su uso y los de servicios internos. Ello obligaría a no mezclar, como ocurre en la planta 0, los servicios de Administración y Almacenes con los de Cafetería y Sala de Exposiciones. En consecuencia se propone:

. Plantas 0 y 5.- Servicios internos: Almacenes y Talleres, Administración y Departamentos Técnicos.

Plantas 1, 2 y 4.- Salas de Exposiciones, tanto colección permanente como temporales, dada la flexibilidad que se pretende. Lógicamente parte de la planta 1 se - dedicará al acceso y acogida del público.

Planta 3.- Biblioteca y Centro de Documentación; Cafetería-Restaurante y Sala de Exposiciones de dimensiones reducidas.

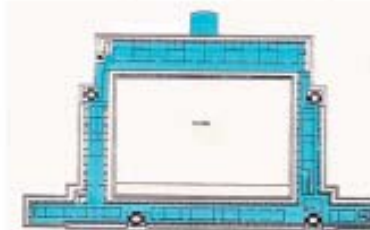
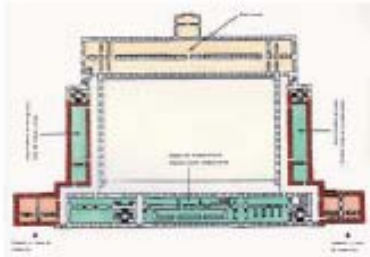
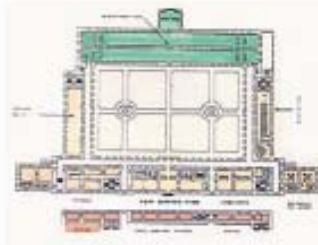
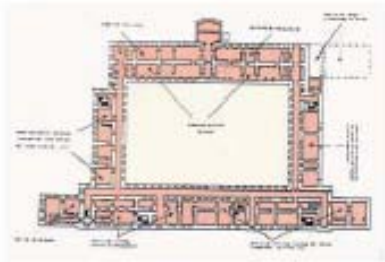
2.2.- Patio interior

Sería deseable estudiar un tratamiento del patio-jardín que permita su utilización como zona de escultura, ello obligaría a reducir la excesiva vegetación que en la actualidad tiene. No obstante, no debiera perder su carácter agradable como zona de reposo y encuentro.

Hay acuerdo generalizado sobre la conveniencia de pavimentar el mayor espacio posible del patio con granito, dejando solo árboles grandes. Para hacerlo acogedor durante la temporada primavera-verano podría instalarse un pequeño kiosko para bebidas frías. Se manifiestan opiniones aconsejando eliminar las dos fuentes existentes.

2.3.- Plaza exterior

En relación con la plaza exterior y ante las informaciones bre su futuro carácter peatonal, podrían aceptarse algunos árboles pero evitando los arbustos, para facilitar la instalación de esculturas, y su función como lugar de encuentro.



Propuesta de distribución de plantas por usos (abril 1987)

- Planta 0
 - Servicios técnicos internos del Centro (Talleres y almacenes)
 - Espacios para manipulación de Obras de Arte (Exposiciones temporales)
 - Taller de restauración
 - Almacén de pintura
 - Almacén de escultura
 - Espacios para el personal (vestuarios, local sindical, etc.)
 - Cantina personal
 - Servicios internos (cafetería-restaurante)
- Planta 1ª
 - Sala de exposiciones
 - Sala de Actos
 - Cafetería (público)
 - Protocolo
 - Acogida, guardarropia, entradas
 - Tienda-librería
 - Sala audiovisuales (grupos)
 - Archivos
 - Consola, seguridad, telefonía
- Planta 2ª
 - Salas de exposiciones
 - Archivos
- Planta 3ª
 - Biblioteca
 - Departamento de obra Gráfica (Sala de exposiciones)
 - Departamento de Fotografía (Sala de exposiciones)
 - Almacén y zona de consulta (Obra gráfica y fotografía)
- Planta 4ª
 - Salas de exposiciones temporales
- Planta 5ª
 - Oficinas

Distribución espacial por plantas

- Oficinas
- Salas de exposiciones temporales
- Biblioteca, departamento de obra gráfica y fotografía
- Colección permanente
- Salas de exposiciones y espacios públicos
- Servicios internos (almacenes y talleres)



03 Esquema propuesto por la Comisión Asesora para el nuevo acceso del Museo Reina Sofía. 1987 (en la página siguiente)

Acto seguido, se va a dedicar todo un apartado a los Servicios al Público, el cual va a comenzar indicando que:

"Cuando se tiene previsto un millón de visitantes al año, es necesario contar con unos servicios públicos de dimensiones adecuadas, superando las instalaciones actuales, algo rudimentarias."

(Op. Cit.)

Esto va a poner de manifiesto el optimismo y la determinación mostrados por los miembros de la comisión, en cuanto a la dimensión con la que se va a pretender trabajar. Así, y además de cuestionar espacios dedicados al público visitantes ya existentes en el Centro pero insuficientes, como van a ser la librería, el salón de actos, la biblioteca o la cafetería-restaurante, se va a hacer especial hincapié en la importancia de lo cinemático, de lo relacionado con el movimiento del público a lo largo de todo el edificio.

De este modo, y de forma secuencial, se va a analizar el desplazamiento del visitante por el museo, comenzando por el análisis y el estudio de los accesos al edificio, los cuales van a resultar completamente insuficientes, y para los cuales se van a proponer varias soluciones alternativas, como veremos desarrolladas en posteriores apartados. También se va a hablar de uno de los elementos clave en todo museo de masas, el hall -gran hall de entrada, como va a ser definido en el documento estudiado-, el cual se va a postular como gran punto de recepción de visitantes y de información del centro, estando relacionado con el espacio de guardarropa.

Por último, y de forma bastante novedosa y atrevida, dadas las características que va a presentar un edificio del siglo XVIII, como va a ser el proyectado por Sabatini, se va a replantear toda la comunicación vertical de visitantes desarrollada en el interior del antiguo hospital, indicando que las escaleras usadas hasta la fecha va a ser buenas para bajar, pero no para subir, y llegando a proponer la instalación de ascensores, o incluso de escaleras mecánicas, en el ala de la fachada, tratados como elementos *"muy visibles para el público al entrar al edificio"*, hecho que va a poner de manifiesto el cambio radical de rumbo experimentado por parte del organismo encargado del futuro del centro, y la poderosa influencia ejercida por el Centro Pompidou de París.

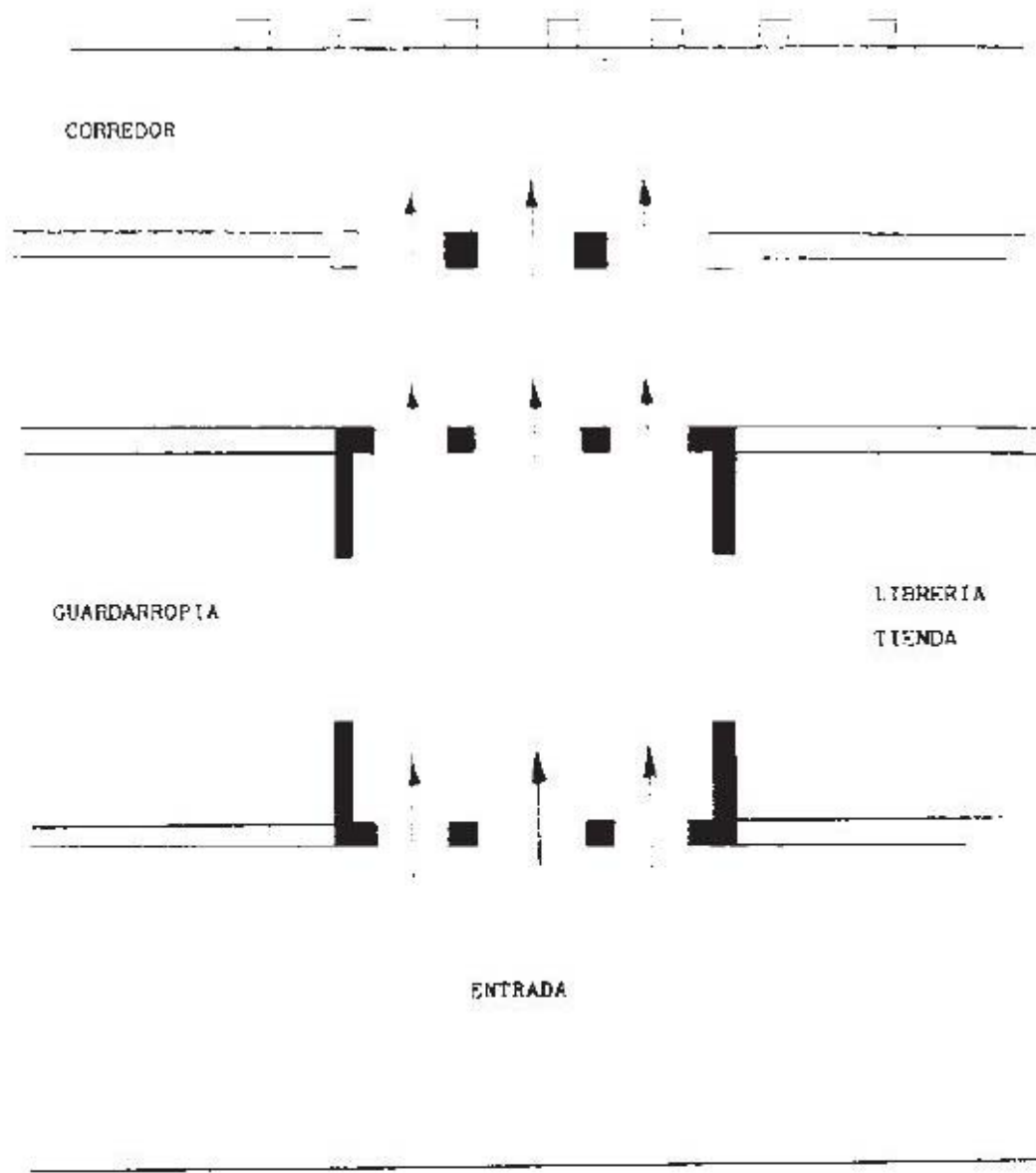


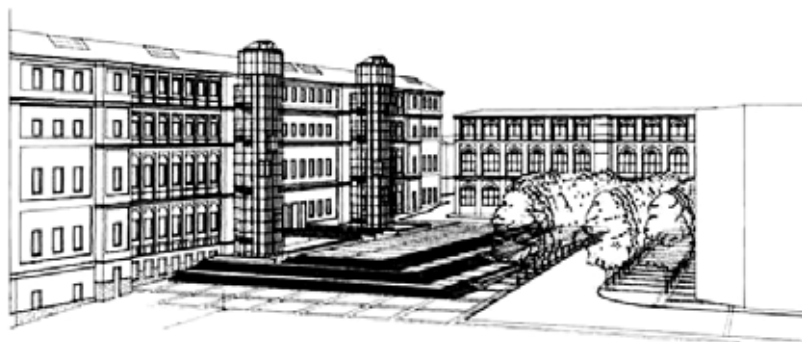
FIGURA 1.- APERTURA PUERTAS LATERALES EN LA ENTRADA PRINCIPAL

Desde el día siguiente de la primera reunión de la Comisión asesora, esto es, el 15 de abril de 1987⁴, se llevarán a cabo reuniones mensuales periódicas, en las cuales se irán definiendo, tanto cuestiones museológicas, como de índole arquitectónica (Muñoz Alonso, 2010:617), relacionadas con la regularización de la cota del acceso principal con la del claustro de la planta baja, o la inserción de un elemento de marquesina en la fachada principal. También se llevarán a cabo estudios acerca del análisis de las posibles alternativas a la disposición de obras de arte en determinados espacios, la reubicación de servicios, tales como la cafetería-restaurante, o la elaboración de informes técnicos de las instalaciones de climatización e iluminación de las salas expositivas.

De forma *casi recíproca* a los importantes cambios que la Comisión asesora va a proponer a lo largo de toda su andadura, en otoño del mismo año se va a producir un cambio sustancial que va a repercutir de forma clara en el desarrollo de las nuevas ideas planteadas, puesto que, tras más de un lustro de trabajo en el antiguo hospital, va a dimitir Antonio Fernández Alba, cediéndole el encargo del desarrollo del Plan Director de las nuevas actuaciones, y los estudios previos a la redacción de los proyectos arquitectónicos al equipo formado por los arquitectos José Luís Iñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro.

Este hecho no va a alterar los planes del Ministerio, quien, al enterarse de la noticia, va a indicar que no modificará las determinaciones ya tomadas por la Comisión, instando a los nuevos arquitectos a la finalización de los proyectos técnicos a la mayor brevedad posible, dejando clara su determinación a la hora reprogramar y de poner en funcionamiento el anhelado *Museo del siglo XX*, como veremos en los apartados siguientes.

04 Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Axonometría de la propuesta de acceso final para el Museo Reina Sofía.



4 Fecha en que se pondrá en marcha la segunda planta del edificio

A10.2 La actuación de Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, y la cinemática del visitante

Tras la marcha de Antonio Fernández Alba, el equipo de arquitectos formado por José Luís Iñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro va a heredar toda la documentación técnica y organizativa generada hasta la fecha en las distintas reuniones de trabajo llevadas a cabo por la Comisión, por lo que, desde su nombramiento, los arquitectos van a trabajar en la búsqueda de soluciones para las carencias y necesidades detectadas por los miembros de los grupos de trabajo, en aras de readaptar el edificio a la nueva realidad.

Tras una serie de reuniones –prácticamente mensuales- llevadas a cabo entre los arquitectos y los miembros de la comisión, iniciadas en octubre de 1987, y desarrolladas a lo largo del primer tercio de 1988, en las cuales se va a desarrollar una especie de ejercicio de *prueba y error*, entre las distintas soluciones planteadas por los arquitectos y las recomendaciones arrojadas por los expertos, se va a presentar el Plan Director, documento que va a trazar el camino a seguir en cuanto a las obras a realizar en el edificio de Sabatini.

El citado documento va a marcar la hoja de ruta para desarrollar el programa definitivo, indicando las principales carencias encontradas en el edificio para tal fin. Así, tras analizar determinados problemas técnicos relacionados con la climatización y las instalaciones del edificio, los arquitectos van a centrar todos los análisis en temas relacionados con el movimiento, con la cinemática, diferenciando entre los flujos de personal, los de las propias obras de arte, y haciendo verdadero hincapié en el movimiento de los futuros visitantes, así como en los espacios que les darán servicio.

Podremos centrar nuestro estudio en la evolución de los tres grupos de actuaciones de calado propuestas por Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro y que van a tener una relación directa con la transformación del Centro de Arte Reina Sofía en un museo de masas:

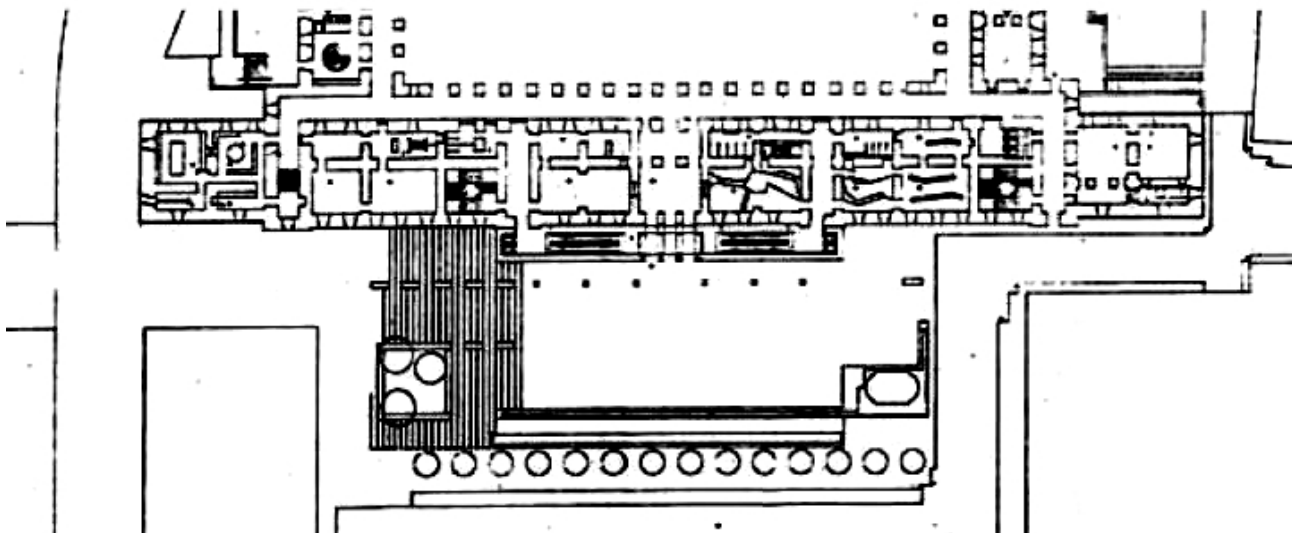
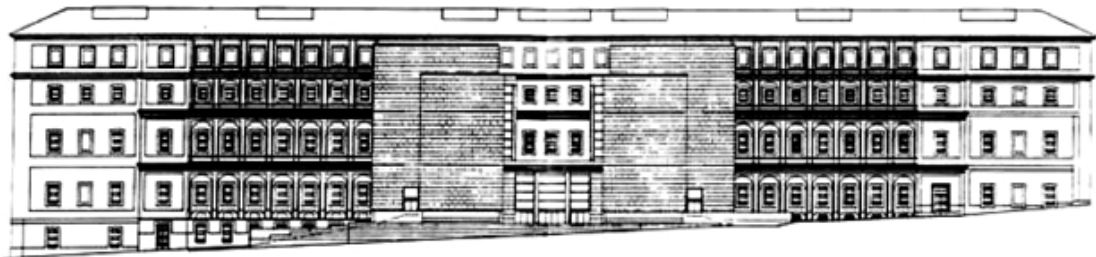
- a) La generación de un gran hall y del espacio de acogida de los visitantes
- b) La construcción de un nuevo edificio de cafetería-restaurante y salón de actos;
- c) El replanteo de los núcleos de comunicación vertical

El acceso al museo y el gran hall de recepción

Desde la primera reunión del grupo de trabajo de abril de 1987, aún con Fernández Alba como arquitecto director, se va a poner de manifiesto la importancia que va a tener el acceso del público y su correcta recepción y atención en un hall, a la hora de poner en funcionamiento un museo con una previsión anual de más de un millón de visitantes. Dentro de estas funciones, se va a asociar al uso de recepción y recogida del público a los dos espacios exteriores anexos a la entrada principal del centro de arte, como van a ser el patio interior y la plaza de la calle Santa Isabel.

Tras la asunción de funciones por parte de Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, los arquitectos van a diferenciar en prácticamente todas sus propuestas, el acceso al edificio del gran hall aneado, asumiendo para cada espacio una solución independiente.

05 Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Propuesta de hall dotado de escaleras mecánicas para el Museo Reina Sofía.



En lo relativo al acceso de los visitantes al museo, el equipo de arquitectos va a heredar la propuesta de la Comisión de colocar una marquesina, y de rasgar los dos huecos anexos al acceso existente y repetir dicha operación hasta llegar al corredor interior -la Comisión llegará a plantear esquemas bastante detallados de la solución-, triplicando así la capacidad de paso y mejorando la circulación en dicho punto.

Los arquitectos, que van a desestimar la colocación de la marquesina desde un primer momento al considerarla banal y cosmética (Muñoz Alonso, 2010:618), desarrollarán una serie de propuestas basadas en la creación de un nuevo cuerpo acristalado adosado a la fachada principal del edificio, actuando como nuevo espacio de acogida para los visitantes.

El nuevo volumen propuesto, va a ir mutando en forma y tamaño a lo largo de las sucesivas reuniones mantenidas entre los arquitectos y los responsables del futuro museo, pasando de ser una enorme pastilla de cuatro metros y medio de anchura y sesenta metros de longitud a lo largo de la fachada principal, dentro de la cual se ubicarán también los nuevos núcleos de comunicación vertical, a disolverse en dos cuerpos de ascensores independientes, que dejarán de tener relación con el acceso al edificio, quedando este resuelto con un pequeño prisma de vidrio dotado de puertas giratorias.

Finalmente, y ante la negativa de la comisión a la hora de acometer un nuevo volumen de grandes proporciones en la fachada principal, se optará por desarrollar el esquema propuesto en la primera reunión de trabajo, rasgando únicamente los dos huecos circundantes a la puerta de acceso, a los que se llegará desde la plaza a través de una pasarela sobre el foso de los futuros ascensores.

El acceso principal al edificio de Sabatini se va a encontrar ubicado en la mayor de las cuatro alas claustrales circundantes al patio del antiguo hospital. Este hecho, unido a la pesada estructura que va a presentar el edificio en su interior y a la crujía de menos de veinte metros de anchura resultante, va a dificultar sobremanera el encaje de un gran hall de superficie adecuada en el interior de dicho espacio.

Bajo las anteriores premisas, y ante la inoperatividad de los espacios existentes, Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro van a plantear desde las primeras reuniones la posibilidad de cubrir el patio central, generando así un gran hall central que actúe como el elemento *más integrador del museo*, eliminando así su *carácter de enclaustramiento* y pudiendo llegar a convertirse, como va a indicar la profesora Muñoz Alonso (2010:618), en un claro *"espacio de encuentro y actividades"*.

Con la propuesta presentada por los arquitectos, se va a intentar solucionar un problema que va a aquejar a la práctica mayoría de los grandes museos instalados en edificaciones históricas. De esta manera, podremos comprobar como, tan solo un año después de la propuesta, en 1989, el estado francés va a inaugurar su famosa pirámide del Museo del Louvre, o lo que va a ser lo mismo, la adicción de un enorme hall de operaciones para un museo albergado en un edificio histórico, entre otros ejemplos.

Desde la primera propuesta, la comisión va a estar de acuerdo con la idea, por lo que el equipo de arquitectos va a dedicar gran parte de su actividad a la definición formal del tipo de cubrición, ya que, como se va a indicar en una de las actas de trabajo, en referencia a la falta de un adecuado hall para un gran museo, con la cubrición del patio del Reina Sofía:

"se obtiene un impresionante espacio cubierto rodeado de galerías abiertas que permite las más diversas actividades museísticas. [...] Sus grandes dimensiones permiten simultanear estas actividades semi-permanentes con grandes montajes de espectáculos en recintos apropiados de carácter temporal o exposiciones singulares por su tamaño."

(VVAA, 1987, en Muñoz Alonso, 2010, Apéndice I:158)

Así, a lo largo de los meses, se van a suceder propuestas en las cuales la estructura que va a sujetar la cubierta de vidrio propuesta, se va a ir perfilando y haciendo cada vez más liviana, hasta llegar a una solución basada en la ejecución de una estructura metálica -constituida por una estructura principal, a base de pilares circulares y cerchas tridimensionales, y una subestructura secundaria para la sujeción de los materiales de cubrición-, cuya misión será la de sustentar el cerramiento de vidrio.



06 | 07 | 08 Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Perspectivas de las distintas propuestas de cubrición del patio del Museo Reina Sofía.

Sin embargo, y a pesar de aparecer en el borrador del Plan Director aprobado por la Comisión gestora, en los planos incluidos en el documento definitivo, entregados por los arquitectos dos meses después, se va a desestimar la cubrición del patio, quedando la propuesta en el olvido, y la carencia de un gran hall para el futuro museo sin resolver.

La no ejecución del nuevo hall, acontecimiento en parte causante del concurso internacional de ideas que se celebrará años después⁵, va a provocar la actuación llevada a cabo en la plaza anexa a la calle Santa Isabel.

De esta forma, y ante la incapacidad de recoger al gran número de visitantes esperados, los arquitectos van a proponer una actuación para la remodelación de dicho espacio, ocupado hasta la fecha por un andén múltiple para el estacionamiento de los autobuses urbanos, al funcionar dicho punto como final de numerosas líneas urbanas, hecho que agravará se estado de dejadez y de deterioro hasta la fecha (Muñoz Alonso, 2010:646).

Dicha remodelación va a consistir en la peatonalización de todo el conjunto y la eliminación por completo del tráfico rodado, dividiendo el espacio generado en dos sectores claramente diferenciados.

Por un lado, se generará una plataforma horizontal anexa al acceso principal del museo, como contraposición a una calle que va a contar con una ligera pendiente, generando de esta forma una especie de podio a modo de espacio de recepción de los visitantes. A esta plataforma o plaza urbana, se accederá prácticamente a nivel desde la zona cercana a la calle Hospital, y mediante una rampa italiana desde la zona anexa a la plaza de Atocha.

Por otro lado, se va a proponer la finalización de la plaza con una zona verde. El diseño final de la plaza urbana se va a ver comprometido ante la necesidad por parte del Ministerio de realizar una solicitud de cesión de parte del espacio público para la instalación de los ascensores exteriores. Este hecho va a hacer que el Ayuntamiento de Madrid ceda una franja anexa a la fachada principal de setenta metros de largo y diez de ancho, que se va a excavar y se va a acondicionar como una especie de patio inglés, o de foso, desde el cual van a partir los citados ascensores.

5 La propuesta de Nouvel va a gravitar en torno a un gran hall cubierto, aunque el proyecto del arquitecto francés no va a resolver los problemas existentes.

Así, la plataforma urbana por Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro va a quedar conectada con el edificio del museo mediante una especie de puente o pasarela, enfatizando el concepto de entrada del museo, como va a indicar el propio José Luís Iñiguez de Onzoño, al afirmar, en una conferencia que:

"...la entrada principal al museo se efectúa a través de un puente que salva el foso que aísla las torres y separa el edificio de la plaza elevada... con las luces cambiantes de las horas las torres modifican su aspecto y por la noche los focos verticales tangentes a sus caras las trasladan a un primer plano de atención dejando en penumbra al edificio contiguo...."

(Iñiguez de Onzoño, en Muñoz Alonso, 2010:647)

Lamentablemente, la ordenación propuesta por el equipo de arquitectos no se va a llevar a cabo tal cual la van a proponer, al limitarse finalmente la plaza elevada a un generoso camino, eliminarse la rampa italiana, y convertirse la futura zona verde, en un aparcamiento subterráneo.

En definitiva, y en relación a lo resolución de los accesos y a la generación de un nuevo hall, podremos afirmar que el resultado final no va a contar en absoluto con la contundencia y la claridad mostradas en los diagnósticos preliminares, por lo que nos vamos a encontrar con un proceso cargado de buenas intenciones, que lamentablemente se va a llevar a cabo de una forma parcial y descafeinada. De hecho, a día de hoy, podremos observar todavía las numerosas colas que se van a formar en la entrada del museo, a la intemperie, recorriendo las escalinatas de acceso a la plataforma de acceso al edificio.

Aún así, podremos afirmar que, en el trabajo desarrollado en conjunto por los arquitectos y los miembros de la Comisión gestora, vamos a poder apreciar una voluntad clara por acercar al futuro Reina Sofía a los museo de masas mas desarrollados de todo el mundo, anticipando carencias y proponiendo soluciones que van a ser desarrolladas décadas más tarde en infinidad de centros expositivos, comenzando por la ampliación que se desarrollará en el edificio una década más tarde.

El nuevo edificio de cafetería-restaurante y salón de actos

Como hemos visto a lo largo de los anteriores capítulos de la presente tesis, el visitante de los museos creados en los años ochenta y noventa va a ser muy distinto al anterior espectador.

A este respecto, los profesores de la Universidad de Murcia María Teresa Marín Torres y Pedro Alberto Cruz Sánchez van a afirmar que:

"[...] Si alguna diferencia clara y crucial existe entre el espectador moderno y el postmoderno es que, frente al mutismo y pasividad del primero, el segundo ha adquirido tal capacidad para jugar, para desplegarse sobre el objeto artístico en tanto que totalidad hermenéutica, que, ante él, se abre todo un horizonte de posibilidades y nuevos modos de afrontar la experiencia estética, en el que, en última instancia, encuentra su definitiva emancipación"

(Marín Torres y Cruz Sánchez, 1999:35)

Sin embargo, la libertad desarrollada por el visitante postmoderno va a verse comprometida ante una clara falta de intimidad, de soledad, por lo que la idea del encuentro privilegiado entre el visitante, y un objeto estético único, frente a frente y a solas, va a resultar verdaderamente complicado, al haberse transformado en un encuentro público y multitudinario.

Así, el filósofo y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, José Jiménez (1998:21), va a añadir que al igual que va a suceder en otros ámbitos de la cultura de nuestros días, el museo no va a dejar de incorporar la tendencia de la "*disolución de lo privado en lo público*", hecho indisociable en nuestro modo de vida.

Como consecuencia de esta percepción del arte a través del filtro de lo público, el contacto del espectador con el museo se realizará, en la mayoría de las ocasiones, por medio del turismo de masas, hecho que va a conllevar dos claros inconvenientes para la participación de este consumidor circunstancial de arte en el juego que el objeto estético le propone.

Tanto la existencia y naturaleza del «*itinerario turístico*», que va a favorecer una conquista precaria del museo⁶, como el concurso de los medio de comunicación de masas, que, nuevamente en palabras de Jiménez, va a suponer que:

"Lo que llega del arte a las grandes masas suele ser aquello que lo hace similar, que lo homogeniza, con la cultura del espectáculo o con la crónica social."

(Jiménez, 1998:11)

En España, a partir de la década de los años ochenta, y, sobre todo, de los noventa, una gran cantidad de visitantes van a acudir a los museos para satisfacer un deseo implícito generado por la sociedad de consumo y de comunicación en la que van a estar insertos.

Dicha sociedad va a desarrollar la necesidad de constatar por si misma ese aura de grandeza y de prestigio con la que van a contar los museos de masas, participando en el ritual iniciático de la cultura que lo va a hacer posible.

De esta forma, nuevas costumbres tales como tomar un café en el restaurante de un centro de arte contemporáneo de moda, asistir a una conferencia sobre cualquier tema en el museo que sea, o comprar una reproducción de cierto cuadro famoso en la tienda de cualquier museo europeo, van a formar parte del imaginario colectivo y a estar muy presentes en las costumbres del turismo de masas.

Este hecho no va a pasar desapercibido para los nuevos arquitectos del Reina Sofía, Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, quienes, al recibir el material heredado de Fernández Alba, van a constatar que el salón de actos diseñado por Jaume Bach y Gabriel Mora en 1986 va a presentar unos dimensiones insuficientes, y que la cafetería-restaurante ubicada y diseñada en un principio en la entrepunta por Federico Correa y Alfonso Milá en el mismo año, y reubicada por la Comisión gestora del centro en la planta tercera a mediados de 1987, va a carecer de las virtudes necesarias para poder ofrecer el servicio a un gran número de personas. De este modo, los arquitectos van a proponer desde la primera reunión celebrada en octubre de 1987, la reubicación de la cafetería-restaurante en la planta baja, en lugar de la planta tercera.

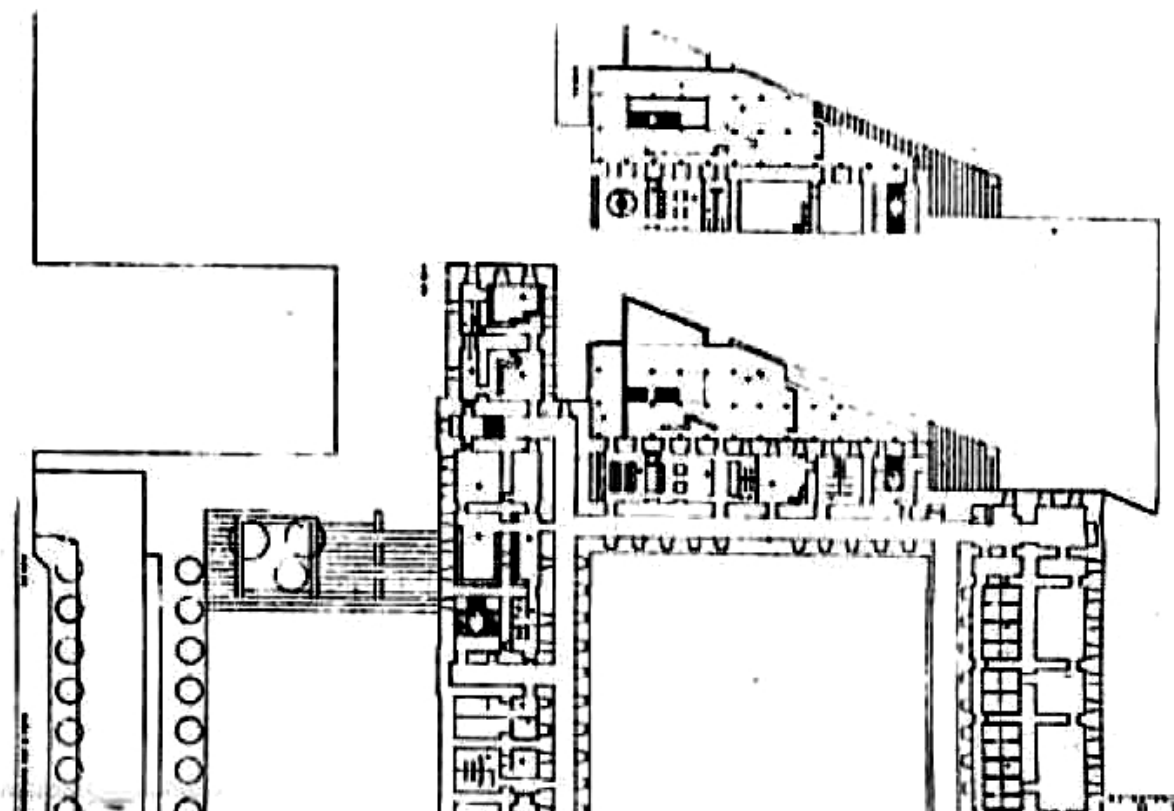
⁶ El profesor Jiménez lo va a denominar como el "yo estuve allí" (1998:21).

Como novedad, van a proponer también la creación de un nuevo cuerpo en el jardín anexo a la fachada de la glorieta de Atocha, con el fin de albergar la nueva cafetería restaurante, y un nuevo auditorio, con capacidad para más de cuatrocientas personas.

A pesar de las dudas suscitadas entre la Comisión – desde un primer momento, habrá miembros que van a advertir de la posibilidad de que el edificio pierda su identidad-, el equipo de arquitectos va a desarrollar una serie de propuestas acerca del nuevo módulo y de su funcionamiento y estética.

En el Plan Director entregado por los arquitectos, va a aparecer un cuerpo de vidrio, anexo a la fachada, dividido en tres niveles. Por un lado, a nivel de la planta sótano –llamada planta 0 por la Comisión-, se ubicará un nuevo salón de actos, mucho más modesto que en las primeras propuestas, con capacidad para unas trescientas personas. Por otro lado, y ya en planta baja, se ubicará el nuevo restaurante-cafetería. Por último, la cubierta del restaurante-cafetería va a ser utilizada como terraza.

09 Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Plantas del módulo planteado para albergar la cafetería y el salón de actos del Museo Reina Sofía.



El Plan Director va a ser desarrollado por Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro con la redacción de los proyectos parciales de cada actuación, y, como va a suceder con la idea de cubrición del patio, el nuevo módulo lateral no va a aparecer en dichos proyectos. De esta forma, la propuesta presentada por los arquitectos va a quedar en el olvido, hecho que va a estar motivado a partes iguales, tanto por la desconfianza de la Comisión a la hora de alojar un nuevo cuerpo al antiguo hospital, como por la enorme carga de trabajo y la actividad frenética que va a suponer la redacción del resto de proyectos al equipo de arquitectos.

Finalmente, y como sucederá en otros tantos aspectos, el concurso internacional celebrado una década después, tratará de solucionar las carencias derivadas de la no resolución de las zonas de restauración y del nuevo auditorio.

Las torres de comunicación vertical y la nueva imagen exterior del museo

Al contrario de lo que va a ocurrir con la cubrición del patio central a modo de hall, o con la ejecución del nuevo edificio destinado al auditorio y a la zona de restauración, los arquitectos Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro si que van a ejecutar en su totalidad todas las obras y reformas relativas al desarrollo de unos nuevos flujos verticales, tanto de visitantes, como de las propias obras de arte. Así, desde las primeras reuniones de la Comisión, se va a proponer la instalación de elementos mecánicos, tales como ascensores exteriores o escaleras mecánicas, adosados a las distintas fachadas del inmueble, hecho que va a remarcar la disposición y determinación por parte de los responsables del Ministerio hacia la instalación de elementos tecnológicos para paliar los más de treinta metros de diferencia de cota existente entre los distintos niveles del centro.

Como hemos visto en los anteriores apartados, en los primeros bocetos presentados por la dupla de arquitectos, los nuevos núcleos verticales de comunicación van a estar asociados al nuevo cuerpo de acceso proyectado, generando un nuevo volumen alargado y paralelo, adosado a la fachada principal, de grandes dimensiones y con un gran impacto sobre el conjunto global.

Sin embargo, con la presentación del Plan director a mediados de 1987, y como resultado de múltiples reuniones entre los arquitectos y los responsables del museo, se van a desechar las escaleras mecánicas dadas las excesivas proporciones que van a generar, y se va a disolver el gran volumen central, generando así dos torres de ascensores independientes y separadas del paramento de la fachada.

A partir de este momento, Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro van a presentar varias propuestas para la materialización de las torres. Así, de un volumen potente dotado de una estructura metálica muy marcada en el exterior y apoyado sobre dos imponentes basamentos ciegos, se va a pasar a dos cajas de vidrio donde la estructura va a pasar prácticamente desapercibida, remarcando de esta manera la sensación de flotabilidad y de desmaterialización (Muñoz Alonso, 2010:632).

La idea de diluir el gran cuerpo central de comunicación y acceso presentado en el Plan director, en dos esbeltas y minimalistas torres transparentes de vidrio, va a generar una gran controversia, ya que, de la primera propuesta planteada para el tratamiento de la fachada por el equipo de arquitectos, posmodernista y figurativa, se va a pasar a una definición tecnológica, liviana, y con cierto aire «*high-tech*», que va a recordar en gran medida a las pasarelas, ascensores y escaleras mecánicas del Centro Pompidou.

De hecho, llamará la atención que entre estas dos propuestas, se presentarán otras, entre las que va a destacar la de pintar los elementos estructurales en colores puros, poniendo de manifiesto la influencia que el tratamiento exterior dado al Centro Pompidou por los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers diez años antes va a estar completamente vigente.

Así, la paulatina pérdida de lenguaje por parte de la definición final de la fachada principal del museo va a ser criticada, al ser despojada de su "*ropaje figurativo*" (Fernández Galiano, El País, 1 de noviembre de 1988), a favor de una arquitectura desnuda y sencilla, donde el trasiego de los visitantes recorriendo la enorme mole de granito a través de los futuristas ascensores de vidrio va a asumir todo el protagonismo, en detrimento de un edificio que parecerá pasar desapercibido.

Finalmente, la comunicación vertical de los visitantes se va a resolver con las construcción de las mencionadas torres de vidrio, las cuales van a arrancar desde el foso que se va a ejecutar en el espacio exterior adyacente a la fachada principal.

Para la redacción del proyecto de las mismas, el equipo de arquitectos se va a poner en contacto con los ingenieros de Ove Arup, y con el arquitecto irlandés Ian Ritchie, autores de la fachada al parque del Museo de las Ciencias y de la Industria de la Villette en París, consiguiendo con esta medida pasar de una pesada estructura metálica a base de marcos metálicos para los paños de vidrio, a un sistema que va a obviar las carpinterías, dejando a la silicona estructural la función de sellado de los paños de vidrio.

El movimiento vertical de las obras de arte y de los empleados del museo se va a resolver, de forma análoga, con otra torre de vidrio ubicada en el espacio exterior anexo a la calle Hospital, completando el conjunto formado por las tres torres de comunicación adosadas a la rotunda volumetría del edificio, la cual ya no va a ser intocable, experimentando la actuación ejecutada sobre el edificio de Sabatini un giro radical, en comparación con los preceptos planteados durante los cinco años anteriores.

10 Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Alzado de una de las propuestas presentadas para la comunicación vertical en fachada del Museo Reina Sofía.





11 Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro. Imagen exterior de las torres de comunicación vertical en la actualidad.

Este hecho va a remarcar el protagonismo y la supremacía que el movimiento, que la cinemática, del visitante va a tener en toda la actuación desarrollada por Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro a lo largo de casi cinco años de trabajo, proponiendo ya desde el exterior del propio museo, la nueva actitud que se va a experimentar en su interior.

Durante el transcurso de los trabajos dirigidos por el equipo de arquitectos, el 27 de mayo de 1988, el Centro de Arte Reina Sofía va a pasar a denominarse Museo Nacional, hecho que se va a ver completado, en el mes siguiente, con el nombramiento de Tomás Llorens como primer director del centro.

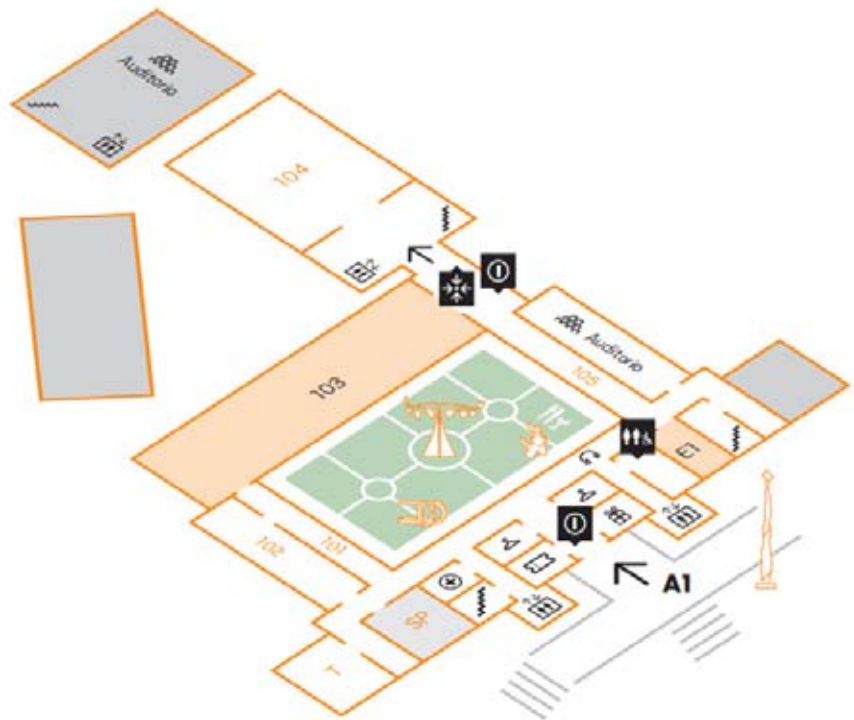
Llorens va a formar parte activa de la gestación del nuevo museo desde 1986, llevando a cabo la definición -transformación, más bien- de un centro de arte contemporáneo, y el paso de este hacia la consecución de un museo, no ya del siglo XX, sino del siglo XXI.

Y es que, el edificio que, tras diversos proyectos complementarios, van a entregar los arquitectos Iñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro, para su reapertura definitiva el 31 de octubre de 1991 -más de una década después de que se iniciaran los trabajos de restauración y rehabilitación del inmueble-, va a convertirse en un museo cargado de significado, estimulante, empírico. De un museo diseñado a través de la conducta del visitante, capaz de generarle distintas sensaciones. En definitiva, de un museo concebido por y para las masas.

12 Esquemas de funcionamiento del MNCARS en la actualidad. (En las páginas siguientes)

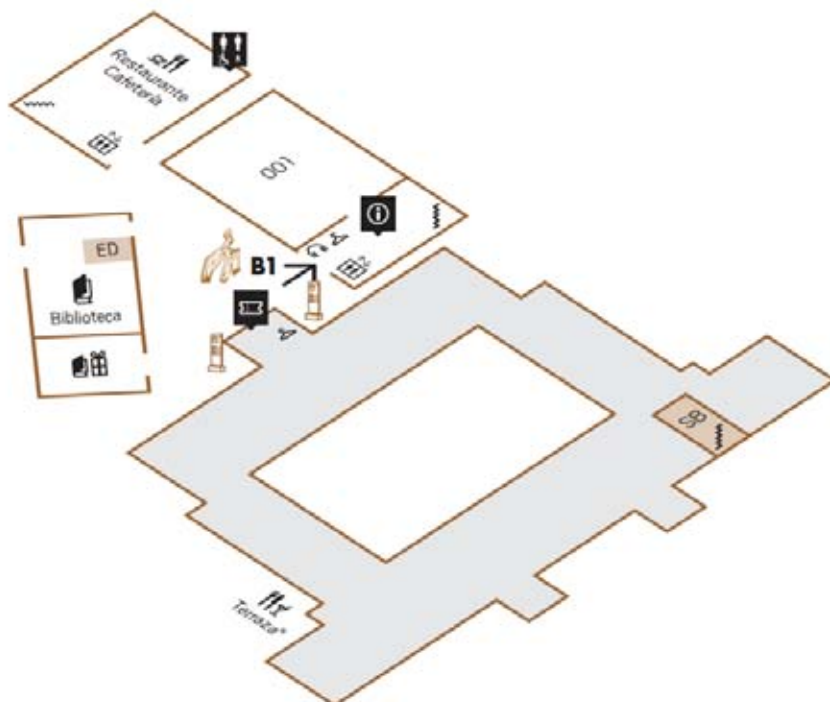
1

-  Punto de encuentro
-  Tienda
-  Asistencia sanitaria
- E1** Espacio 1
- SP** Sala de Protocolo
- T** Talleres
-  Terraza del jardín*

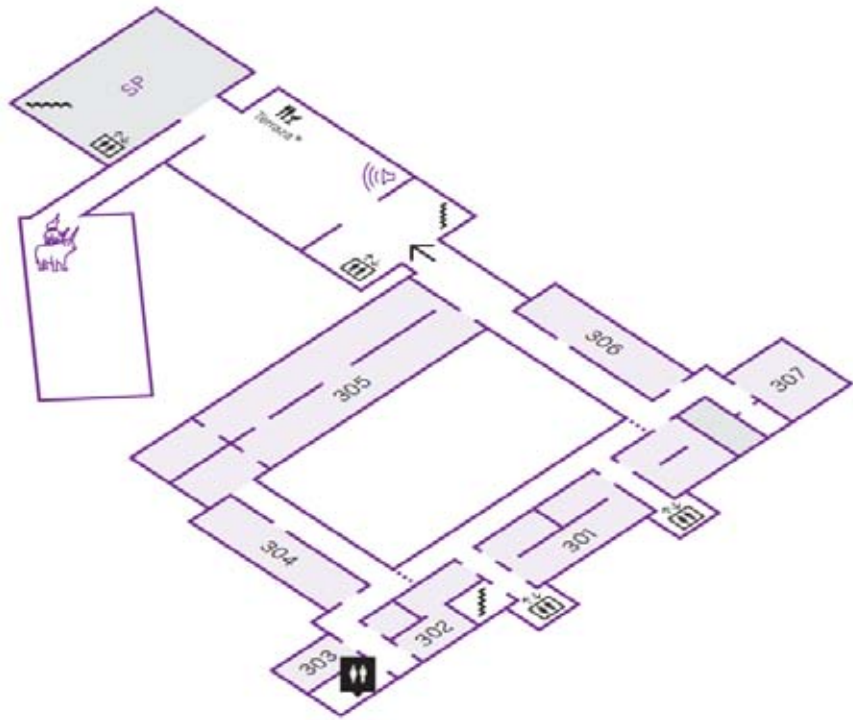


0

-  Ascensores
-  Escaleras
-  Aseos adaptados
-  Taquilla
-  Audioguías
-  Guardarropa y consigna
-  Personal de información
-  Tienda/librería
- ED** Espacio D
- SB** Sala de Bóvedas

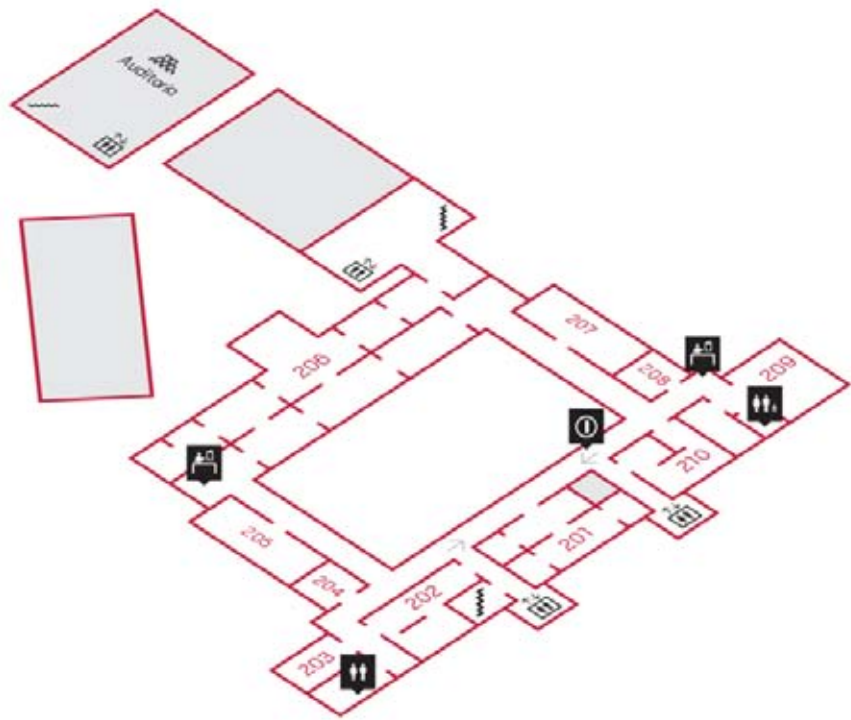


3



-  Ascensores
-  Escaleras
-  Aseos
- SP** Sala de Protocolo

2



-  Ascensores
-  Escaleras
-  Aseos
-  Personal de información
-  Área de interpretación

A11. CENTRO CULTURAL DE LA VILLA DE BILBAO. LA ALHÓNDIGA (1987-1990)

Desde la inauguración el 19 de octubre de 1997 del Museo Guggenheim de Bilbao, la capital vizcaína va a desarrollar una especie conexión mística, de asociación inmediata con el uso cultural en general, y museístico en particular, quedando la ciudad ligada de alguna forma al '*Museo*' como entidad, como concepto y como marca. De esta forma, tanto el aterrizaje de la marca Guggenheim, como los planes urbanísticos desarrollados antes, durante y posteriormente a la construcción del edificio de Gehry, van a generar un caso único, un modelo paradigmático imitado por multitud de ciudades a los largo del planeta con dispares resultados, nunca cercanos a la experiencia generada en Bilbao.

Sin embargo, la ubicación de un gran hito cultural en la ciudad vasca no va a ser una idea nueva y novedosa.

Pocos años antes, a finales de la década de los años ochenta, el equipo formado por los prestigiosos arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Sáenz de Oíza, y por el reconocido escultor Jorge Oteiza, va a plantear la creación de un nuevo hito cultural en pleno centro de Bilbao, bajo el amparo del entonces alcalde de la ciudad José María Gorordo.

De forma diferente al modelo Guggenheim -donde la ubicación del nuevo museo en una zona degradada de la ciudad va a provocar la regeneración de la misma, creando una nueva centralidad en la ría-, el proyecto presentado por Oteiza, Fullaondo y Oíza va a colonizar un edificio con cierto valor histórico, muy presente en el imaginario colectivo de la sociedad bilbaína, ubicado en el centro de la ciudad, de forma análoga a lo ya estudiado en varios ejemplos a lo largo de los años setenta y ochenta.

Se trata del edificio de la Alhóndiga, un antiguo almacén de vinos construido entre 1905 y 1909 bajo el proyecto y la dirección del arquitecto Ricardo Bastida, el cual va a constituirse en uno de los primeros ejemplos de arquitectura realizados mediante el empleo del hormigón armada como sistema estructural, y que va a destacar por su imponente y rotunda volumetría, una ubicación privilegiada, muy cercana al usuario, y su peculiar lenguaje modernista.

A11.1 El Bilbao pos-industrial de los años ochenta

Mucho se ha hablado del '*Efecto Guggenheim*' y de su capacidad para transformar, no sólo los flancos de la ría de Bilbao, sino prácticamente la ciudad entera. De esta forma, en Bilbao se va a llevar a cabo durante los años noventa una experiencia similar a la ejecutada en Londres una década antes¹, aunque con unos resultados mucho más satisfactorios, puesto que en la ciudad bilbaína se acometerá una actuación controlada por las instituciones y no por el mercado, consiguiendo así una capacidad de intervención urbanística, económica y publicitaria a largo plazo (Esteban, 2007:35-36).

El caso de Bilbao adquiere más importancia si cabe, cuando, en vez de fijar nuestra atención en los resultados finales, de sobra ya conocidos, nos centramos en el análisis del verdadero punto de partida, el Bilbao pos-industrial de los años ochenta. Y es que, tras unas décadas de prosperidad económica para la ciudad, será con el inicio del periodo democrático, a mediados de los años setenta, cuando el esplendor industrial toque a su fin, generando unos paisajes plagados de suciedad, polución, abandono y, sobretudo, desánimo, hecho que va a generar un punto de partida difícil, con una ciudad marcada por un sin fin de espacios vacíos o a medio dismantelar.



01 | 02 Imágenes del antes y el después de la actuación llevada a cabo en el hoy distrito financiero londinense Canary Warf

03 Imágen del Bilbao industrial de los años 70 y 80



1 Destaca el comentado caso de los '*Docks*' de Londres o '*Canary Wharf*', antiguos almacenes portuarios donde se asentaban unos estudios de televisión, sobre los cuales se evantaron unas monumentales torres para albergar a las más poderosas compañías, flanqueadas por unos selectos edificios residenciales y un gran centro comercial.

Según el periodista y filósofo Iñaki Esteban, éstos espacios vacíos generados por el desmantelamiento de los astilleros y de la industria pesada existente en la ciudad hasta los años setenta, van a reunir algunas de las características que conforman el concepto de '*espacio basura*', expuesto por el arquitecto holandés Rem KoolHaas (2007), indicando que el término parecerá estar hecho a la medida del caso de Bilbao, añadiendo que:

"Aunque el deterioro no se produjo de la noche a la mañana, sino tras un largo proceso de decadencia, la evocación de los muelles roñosos de la economía de las generaciones anteriores, en un área que estuvo ocupada por industrias en continuo peligro de desaparición, contiene un palmario elemento de verdad, lo mismo que esos «pasadizos gangrenosos» unidos al cuerpo de la urbe, al codiciado ensanche de Bilbao. El espacio basura señala para nosotros esa merma de valor de uso de una zona cuya moribunda actividad pierde sentido, es decir, función."

(Esteban,2007:39)

Los protagonistas del desarrollo del proyecto de la Alhóndiga también tomarán parte a la hora de hacer una reflexión acerca del estado real del Bilbao pre-Guggenheim. De esta forma, a modo de síntesis de lo reseñado en los párrafos anteriores, y acerca del análisis de la estructura morfológica y tipológica de la ciudad, el propio Jorge Oteiza va caracterizar a la ciudad en 1988 indicando que:

"Bilbao es una ciudad fea, lo digo como algo positivo y práctico, fea, gris, desnuda, triste, no artística; lo digo contra lo negativo y falso de las ciudades que se adornan. Es una ciudad en tradición, vasca, el vasco no adorna."

(Oteiza, 1988:4)

Como contrapunto, otro de los componentes del equipo, Juan Daniel Fullaondo, va a reivindicar, en respuesta al propio Oteiza, la belleza de la ciudad, incidiendo en el carácter de la misma (1989). Sin embargo, si va a remarcar la dificultad que van a encontrar a la hora de intervenir en el Ensanche de la ciudad, dado el reto que entrañará realizar una nueva ordenación para una zona tan consolidada.

De hecho, el arquitecto añadirá lo siguiente:

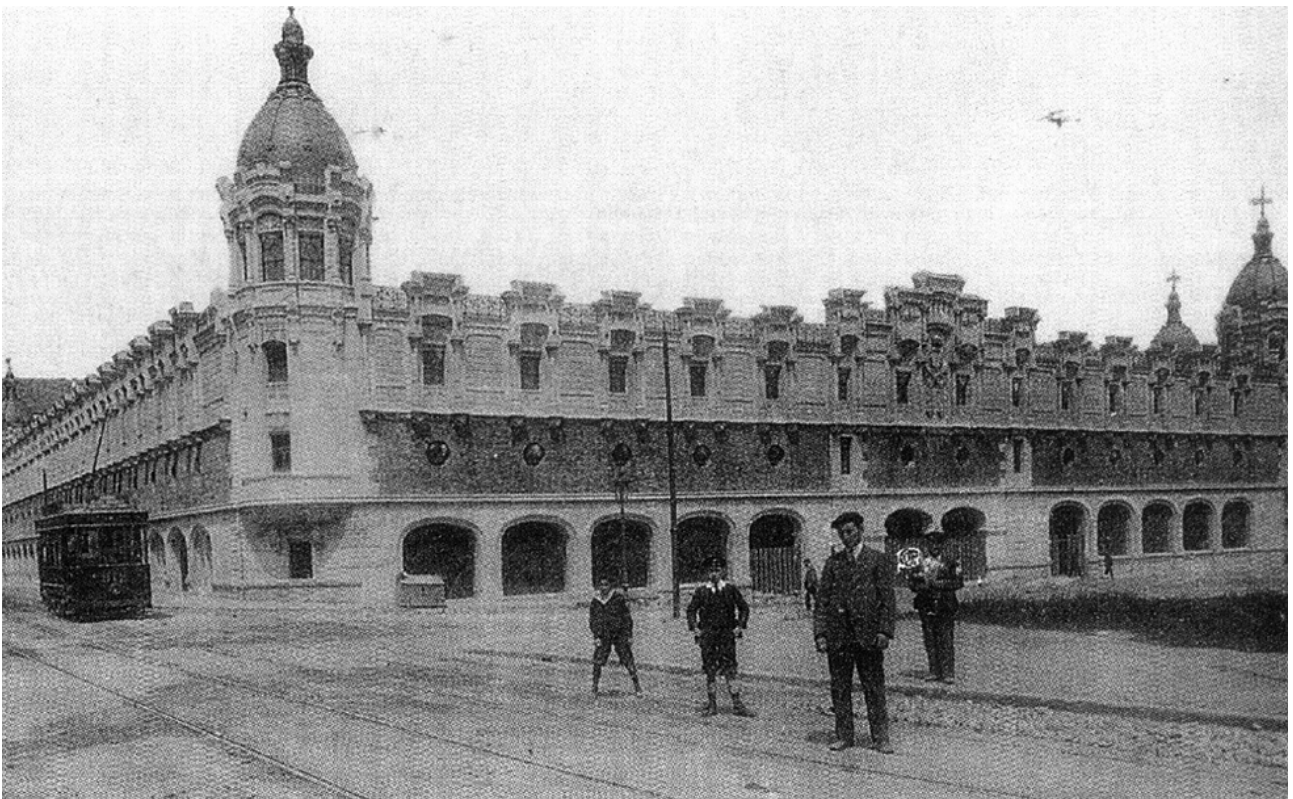
"Siempre he querido lo mejor para Bilbao. Y lo mejor para Bilbao hay que hacerlo pensando en grande. Intentamos en el Ensanche una operación de meta-Ensanche, mas allá del Ensanche. [...]"

[...] Paco y yo hemos intentado el dar orden a esas cosas y con una obra abierta en el sentido de Umberto Eco. Una obra que permita cualquier reconsideración".
(Fullaondo, 1989)

De esta forma, el propio Fullaondo va a poner de manifiesto la importancia de llevar a cabo una actuación para la ciudad de Bilbao que irradie, implique y se proyecte sobre toda la ciudad, y no sólo sobre el edificio o el sector afectados.

Y será aquí donde entre en juego el edificio de la Alhóndiga, o más bien, la elección de la Alhóndiga como nuevo centro neurálgico de la ciudad, puesto que el propio Saénz de Oíza va a afirmar que *"el centro de Bilbao es la Alhóndiga"* (Saénz de Oíza, 1992), añadiendo que se deberá actuar en ese emplazamiento, y no en los exteriores de la ciudad.

04 Imágen exterior del estado del Edificio de la Alhóndiga de Bilbao poco después de su construcción.



A11.2 El edificio de la Alhóndiga

El edificio de la Alhóndiga representa en Bilbao una de las más carismáticas y celebradas obras del arquitecto bilbaíno Ricardo Bastida (1878-1953). La obra, construida entre los años 1905 y 1909, surgirá como almacén de vinos y alhóndiga municipal de la ciudad, estando a punto de ser destruida en varias ocasiones a lo largo de su historia².

El edificio proyectado por Bastida va a presentar la peculiaridad de ser uno de los primeros edificios civiles en España que va a presentar una estructura ejecutada mediante el empleo de una retícula hipóstila de pilares de hormigón armado en su interior, presentando una fachada ecléctica e historicista, construida con una fábrica de ladrillo visto y piedra operando hacia el exterior como un signo eficaz dentro de la memoria de la ciudad.

Juan Daniel Fullaondo, bilbaíno de pro y perfecto conocedor por tanto de la casuística planteada en el edificio de la Alhóndiga, llevará a cabo a principios de los años setenta la redacción de una publicación acerca de la historia de la arquitectura y del urbanismo bilbaínos titulada «*La Arquitectura y los Arquitectos de la Región de BILBAO*».

En la mencionada obra, el arquitecto va a señalar a la Alhóndiga como el mejor edificio de Bastida, y como uno de los más destacados de su época, añadiendo que :

"Esta obra no es en ningún sentido un edificio claro críticamente. En ella, como en toda la obra de su creador se manifiesta con demasiada precisión la falta de una línea cultural sostenida. Junto al tópico torreón de esquina de Bastida, encontraremos la desmesurada resonancia monumentalista, el resabio eléctrico, la cita neomudejar, la recurrencia constante del eclecticismo entre una aventura desmesurada formalmente para la función que cobija (un almacén municipal de vinos, en este caso...). Pero, sin embargo, ocasionales fragmentos en la lectura de la obra , su voluntad decorativa, al ablandado perfil de las arquerías inferiores, la forma de resolución de la fábrica con la estructura metálica, permiten vislumbrar la relativa resonancia de Bastida ante el fenómeno modernista."
(Fullaondo,1971:39)

2 En 1919, un aparatoso incendio que duró cinco días no pudo con la estructura del edificio, y en 1936, durante en la Guerra Civil, las tropas del ejército republicano estuvieron a punto de volarla ante el avance de las multitudes sublevadas. Por último, durante la década de los años setenta, ante la iniciativa de derribo de la entonces alcaldesa Pilar Careaga para construir viviendas en su lugar, movimientos ciudadanos propondrán la declaración del edificio como monumento protegido (Rementería, 2008:203)



De igual modo, el arquitecto y teórico bilbaíno va a proponer, ya en 1971 y ante los rumores de una posible demolición del edificio, la posibilidad de albergar en el mismo un uso cultural, indicando que:

"Tenemos entendido que este edificio, el mejor sin duda en la trayectoria de su creador, y uno de los mas importantes de la época va a ser demolido. Una vez más, y a sabiendas de la inutilidad de estas observaciones, nos atreveríamos a solicitar que esta determinación se reconsidere. ¿No cabría su habilitación para una función diversa de la original: museo, biblioteca...? ¿Es tan necesario arrasar los elementos más valiosos de nuestro patrimonio?"

(Op. Cit.)

Como podemos observar, el edificio de Bastida va a insertarse dentro de la trama del Ensanche de Bilbao como un edificio ecléctico, dotado de una piel muy comunicativa cargada de lenguaje historicista -aunque carente de todo rigor histórico, muy al estilo de otros ejemplos ya estudiados-, muy presente en el imaginario colectivo, y de un interior fabril, industrial y aséptico, completamente desconectado del exterior.

05 Imágen exterior del estado del Edificio de la Alhóndiga de Bilbao en el año 1988

Por último, y en relación a la ubicación del edificio de la Alhóndiga dentro de la trama urbana de la ciudad, Fullaondo va a definir la posición del edificio de Bastida como "*problema puntual*" a caballo entre la arquitectura y el diseño urbano, dentro de la trama del Ensanche de Alzola, Achúcarro y Hoffmeyer. El arquitecto definirá al edificio como "*signo ciudadano*", es decir, como un recuerdo intenso de la memoria bilbaína, añadiendo que, en el caso de la Alhóndiga y su elección como edificio contendor de un nuevo uso cultural, van a intervenir

"[...] factores históricos de la teoría de la comunicación, semiótica, etc. Si Kevin Lynch, por ejemplo, hubiera operado sobre Bilbao, con seguridad que se hubiera referido a él [el edificio de la Alhóndiga] como asterisco «fuerte»."

(Fullaondo,1989:6)

De esta forma, Fullaondo va a tener presente desde un primer momento la potencialidad del edificio de la Alhóndiga como elemento atractor urbano y ciudadano, elemento clave en el desarrollo de un museo de masas.

A11.3 El proyecto de Fullaondo, Oteiza y Sáenz de Oíza

Tras una década de los años setenta convulsa, tanto para la ciudad de Bilbao, -dados los importantes cambios y acontecimientos que estarán por venir con el inicio del periodo democrático, la concesión de las nuevas competencias municipales y autonómicas y los inicios del proceso de desmantelación de la industria experimentados-, como para el propio edificio de la Alhóndiga -llegando a plantearse incluso su total demolición, como vimos anteriormente-, no será hasta el año 1982 cuando Bilbao y San Sebastián presenten al Gobierno Vasco unas posibles sedes para albergar un nuevo Centro de Arte Contemporáneo³.

Sin embargo, el proyecto para Centro Cultural se verá aplazado hasta 1987, momento en el que José María Gorordo, candidato a la alcaldía de Bilbao y principal promotor del proyecto de Centro Cultural Alhóndiga, planteará públicamente la posibilidad de convertir a la ciudad de Bilbao en una ciudad capaz de equiparar su derrocada potencia mercantil a la futura actividad cultural como dinamizadora de la economía (Rementería, 2008:203).

3 En el caso de San Sebastián, se propondrá a la Consejería de Cultura el Palacio Miramar como posible sede, y en el caso de Bilbao, el Ayuntamiento aprobará la cesión de la Antigua Alhóndiga Municipal como sede permanente.

Durante la presentación del proyecto, el propio Gorordo afirmará que:

"A la cultura del espectáculo añadiremos la de la participación, en un intento por devolver por completo el protagonismo de esta actividad a los creadores artísticos y, en último término, a todos los ciudadanos".

(Gorordo, *Diario El Correo*, 26 de mayo de 1987)

De esta forma, el futuro alcalde de la capital vizcaína va a dejar claro desde el primer momento el modelo de centro cultural que se va a estar fraguando, remarcando en su intervención la importancia de la participación ciudadana y su imbricación con los artistas y con los movimientos culturales imperantes en la fecha, pasando a convertirse en promesa electoral, una vez celebradas las elecciones municipales el 10 de junio del mismo año, en la que será elegido como alcalde la ciudad.

Desde este momento, el equipo de gobierno se pondrá en contacto con Jorge Oteiza, con el fin de recibir consejos e ideas con respecto a las potencialidades de la Alhóndiga como futuro centro cultural.

Cabrá destacar que, desde las primeras reuniones con Oteiza llevadas a cabo a mediados de 1988 por parte del equipo de Gorordo, se estará planteando por parte de las instituciones implicadas -Ayuntamiento, Diputación y Gobierno Vasco- un centro cultural pluridisciplinar, muy al estilo de lo sucedido en los primeros bocetos programáticos del Centro de Arte Reina Sofía presentados por el Ministerio durante los trabajos de rehabilitación del Hospital de Sabatini por parte Antonio Fernández Alba. De esta forma, el programa para la Alhóndiga va a incluir, por parte de la Diputación, la centralización de las bibliotecas en el nuevo centro; respecto al Gobierno vasco, la instalación del futuro Museo de Arte Contemporáneo por medio del departamento de Cultura y, más tarde, el Conservatorio, a través del Departamento de Educación; Y por parte del Ayuntamiento, la instalación de salas de experimentación artística, de cine, y otros equipamientos culturales, así como del Instituto de Investigaciones Estéticas⁴.

Durante el transcurso de los meses, Oteiza va a ir perfilando un equipo de trabajo, invitando desde un principio para su participación en el proyecto al arquitecto Juan Daniel Fullaondo, como hemos visto anteriormente.

⁴ Institución que Oteiza había perseguido constituir desde que, a partir de 1958, dirigiera su actividad a la educación estética del ciudadano, a fin de desarrollar la sensibilidad en un proyecto netamente moderno, de carácter político y existencial (Rementería, 2008:205).

El arquitecto bilbaíno va a proponer la participación de Rafael Moneo, quien habrá terminado el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida dos años antes con excelentes resultados. De hecho, en las notas resultantes de una reunión llevada a cabo entre Oteiza, Fullaondo y el Alcalde Gorordo, el 26 de noviembre de 1988, el artista va a indicar, acerca de Moneo y su arquitectura, lo siguiente:

"El estilo de Moneo, una sobria y silenciosa perfección de belleza en sus soluciones, reside en el rigor de su racionalismo opuesto a la posmodernidad de una arquitectura artística y escenografía, teatralidad, memoria de adornos visuales. Conviene a Bilbao el estilo de su pensamiento creador en el reducido grupo de vanguardia de los arquitectos actuales".

(Oteiza, 26 de noviembre de 1988)

Finalmente, Moneo declinará a través de una carta al alcalde su participación en el proyecto debido a sus compromisos con Harvard, por lo que Fullaondo propondrá para el desarrollo del proyecto reunir al 'equipo de Aranzazu', encabezado por Francisco Javier Sáenz de Oíza (Fullaondo, 1989:2).

El 28 de Abril de 1988, en el salón árabe del Ayuntamiento, Oteiza, Oiza y Gorordo presentarán ante los medios de comunicación el anteproyecto del Centro Cultural Alhóndiga.



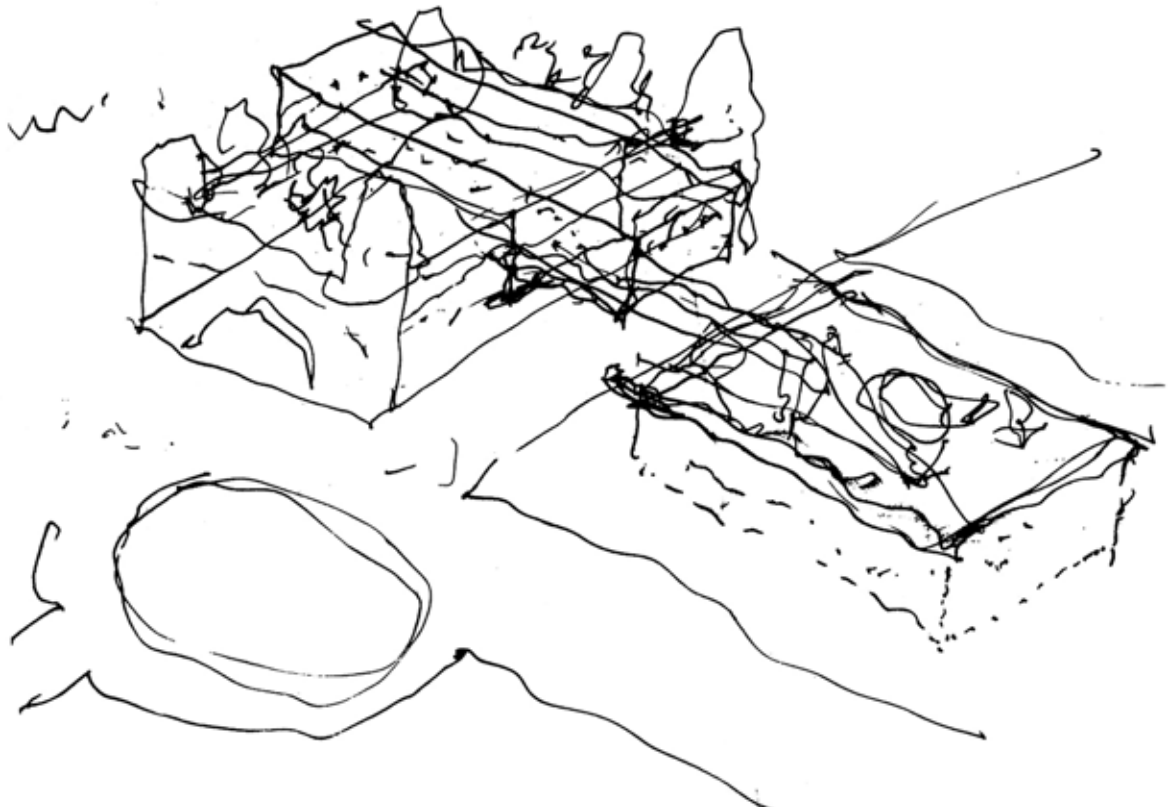
06 Imágen de la presentación del anteproyecto del *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.

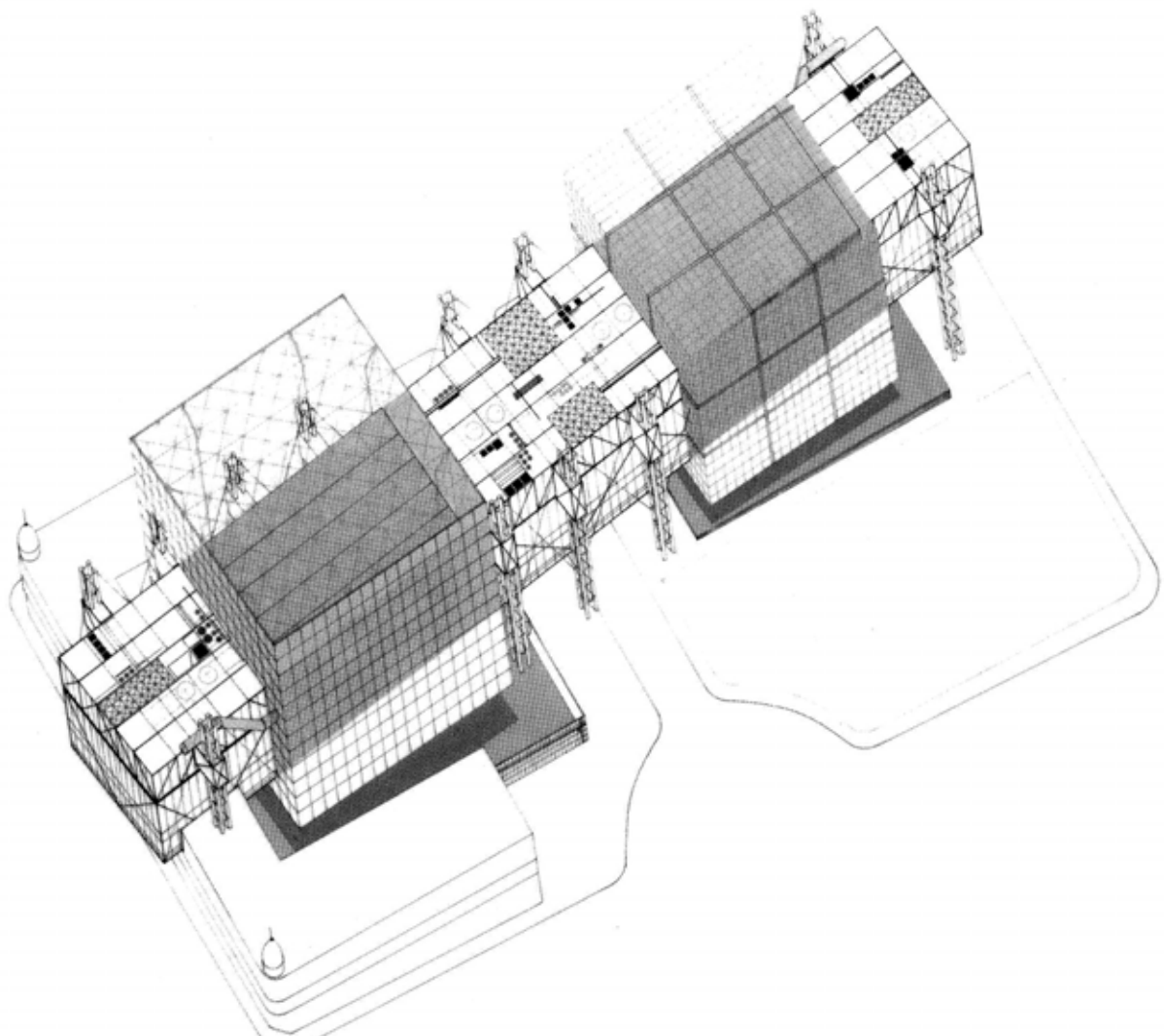
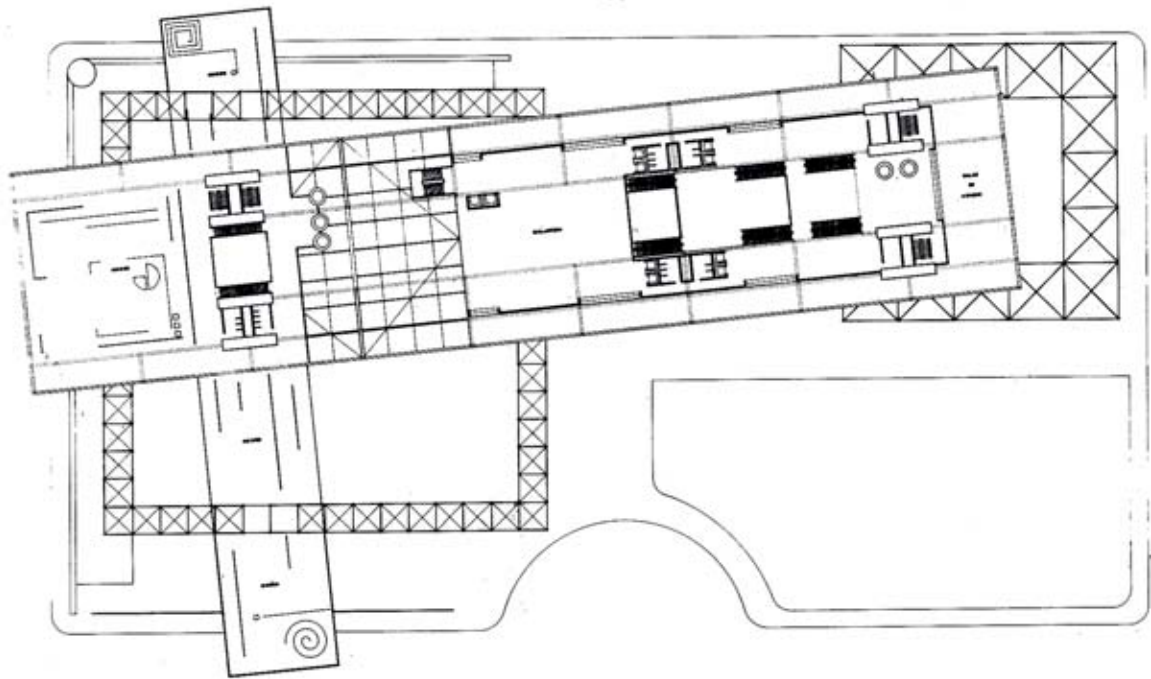
En la memoria, van a catalogar al proyecto de "*ocasión única para construir un edificio singular a nivel tanto nacional como internacional*", quedando este hecho claramente reflejado al tratarse de una operación de grandes dimensiones -15.000 m² de ocupación entre la parcela de la Alhóndiga y el solar contiguo, y más de 40.000 m² construidos en total-, y sobre todo, al analizar su potente volumetría.

La propuesta, aunque muy arriesgada, va a respetar en parte al edificio de la Alhóndiga, conservando tres de sus fachadas, vaciando sin embargo el interior de la misma. Este hecho va a poner de manifiesto, como en otros ejemplos ya estudiados, que lo importante en la operación no será el llevar a cabo una actuación plagada de *rigor histórico*, sino el uso de *lo histórico*, es decir, de la componente comunicativa inherente al lenguaje historicista existente en la fachada del antiguo almacén de vinos, aunque sea necesario demoler parte del edificio original sin ningún tipo de miramiento.

Se va a proponer una actuación articulada en torno a tres conceptos claros muy presentes en los museos actuales, los cuales van a tener su correspondencia volumétrica en la propuesta presentada por los arquitectos.

07 Croquis del anteproyecto del *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.





1. El gran Hall. Una nueva plaza para la ciudad

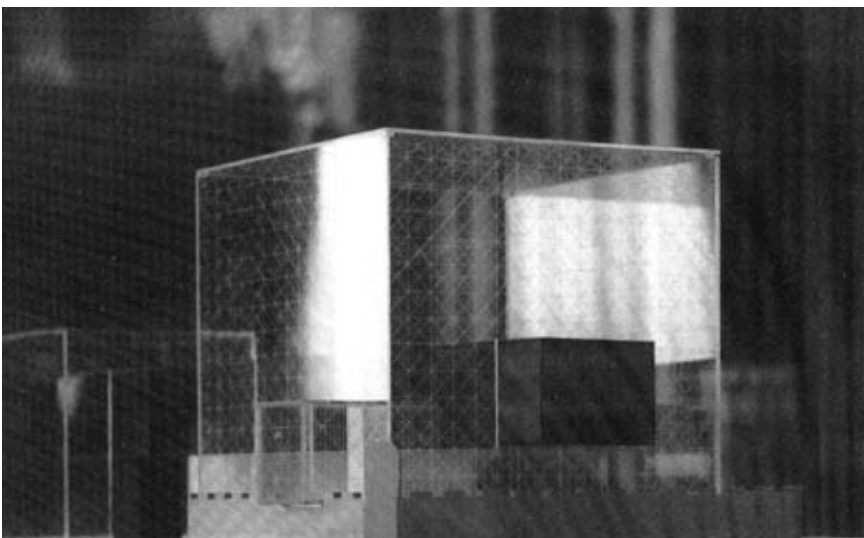
En todo museo de masas que se precie, el gran hall, o vestíbulo principal del museo va a adquirir una importancia capital, puesto que va a ejercer a la vez de colector ciudadano, y de gran espacio de encuentro. En el caso de Bilbao, se va a proponer un espacio de hall prácticamente sin precedentes, al llevar a cabo el vaciado del antiguo edificio de la Alhóndiga para instalar en su interior un cubo vacío de vidrio de 80 metros de altura, convirtiéndose en el mayor recinto cubierto de la ciudad, poniéndolo de manifiesto el lema de *'Big is Beautiful'*.

En la memoria incluida en el anteproyecto, los arquitectos van a definir al gran hall de la siguiente manera:

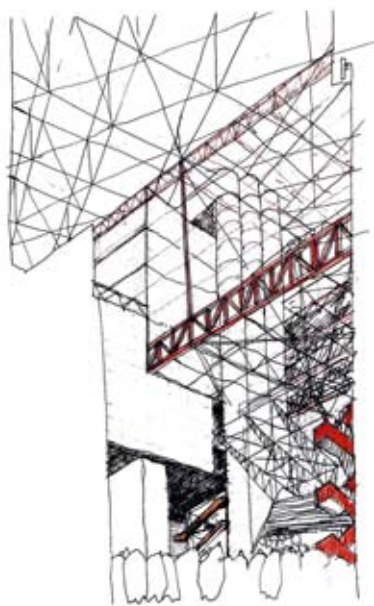
"El gran cubo será, al mismo tiempo, un gran paraguas protector de la lluvia, un gran vestíbulo de acceso a las diversas dependencias del centro cultural, una plaza pública para el montaje de espectáculos temporales, un mirador a la ciudad. Su espesor estructural permitirá ubicar plataformas accesibles a las más diversas alturas y el movimiento por sus paredes, techo y suelo; asimismo, será el espacio al que miran y se abran los dos edificios que se cruzan en su interior. Sin duda, la gran plaza de cristal será el elemento más reconocible del nuevo centro cultural tanto por su impresionante espacialidad interior como por la rotundidad de su volumen y sus enormes dimensiones desde el exterior".

(Fullaondo, Oíza, y Oteiza, 28 de abril de 1988)

08 | 09 Planta y axonometría general del anteproyecto del *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza. (en la página anterior)



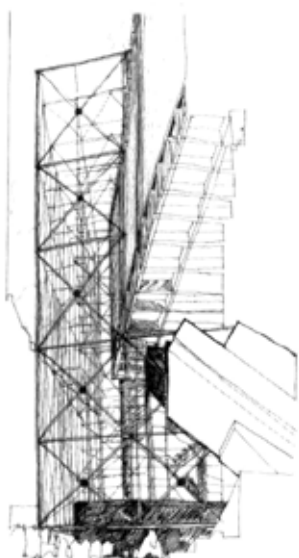
10 Imagen de la maqueta del anteproyecto del *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.



Sáenz de Oíza llegará a recalcar la importancia del espacio propuesto como gran hall, la llamada plaza pública, quedando ésta por encima de la componente espacial y volumetrica que dicho espacio va a presentar, afirmando que:

"Yo no le llamaría cubo. Le llamaría una gran plaza cubierta o escenario cubierto. [...] Ahora estamos en la fase de desarrollar un trabajo y se están viendo fuera actividades de los arquitectos. Y con los pintores y los músicos, cuanto más grandes son, más grande es el titubeo antes de llegar a la solución. Por lo tanto, ahora puede tener forma cúbica y luego ser una esfera. El proyecto es hacer un gran espacio ciudadano de plaza cubierta como escenario de representaciones culturales en Bilbao".

(Sáenz de Oíza, en AAVV 1988:17)



Con respecto al concepto de escenario, y su relación con el usuario, el arquitecto navarro va a añadir que:

"Si se acepta la idea del teatro total de encender la escena por la sala, haces que la sala se convierta en escena. Haces que la sala -el pueblo- esté dentro del escenario. Es un escenario vivo, mutable, de día, de noche, con luz, con los efectos sonoros, con todo lo que se puede introducir dentro de un espacio abierto que, a su vez, es abierto a la manifestación de la luz exterior. Para mí eso es lo fundamental. Si es un cubo o una maraña de cristal... puede ser un poliedro de infinitas caras".

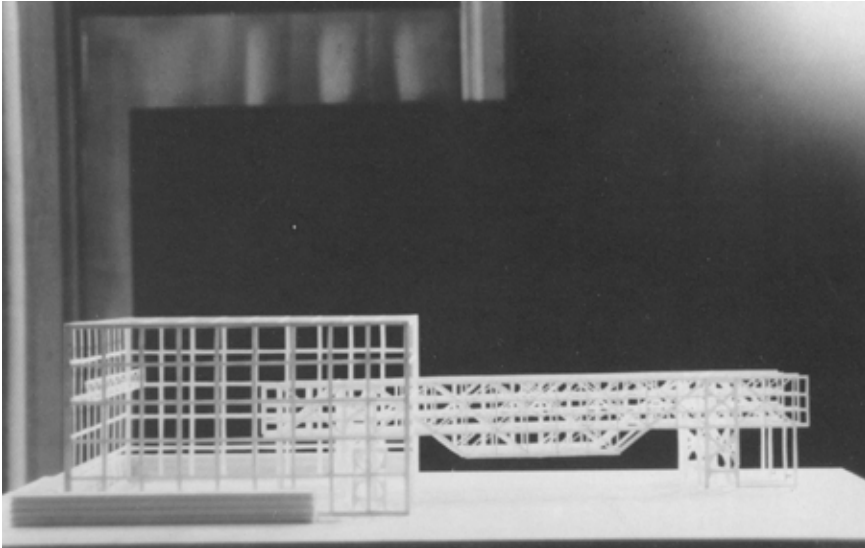
(Op. Cit.)

2. Un espacio para el visitante. La importancia de los recorridos

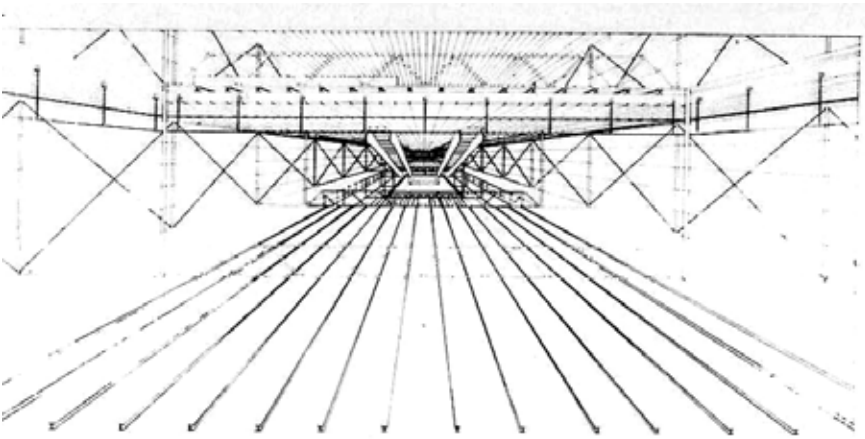
Como elementos de contraste en relación al estatismo y lo vacío del cubo, el anteproyecto va a incluir también la incorporación de dos edificio lineales que lo atravesarán oblicuamente, introduciendo en el conjunto un fuerte dinamismo espacial.

El primero de ellos va a llevar implícita la idea de recorrido, de tránsito, en su propio nombre, al ser denominado por los arquitectos como el *edificio-puente*, designado para el cumplimiento de una función clara, la unión de las dos manzanas afectadas por el proyecto.

11 y 12 Croquis interiores del Centro Cultural Alhóndiga, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.



13 y 14 Imágen de la maqueta y Croquis interior del edificio puente incluido en el *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.



Para tal fin, se planteará la construcción de un prisma suspendido de 180 metros de longitud, 40 metros de ancho y 25 metros de alto, flotando a 25 metros del suelo sobre la Alameda de Urquijo, una de las principales vías del ensanche de la ciudad.

El edificio va a estar dotado de una imagen industrial y tecnológica, gracias al uso de elementos propios de los puentes y las cerchas, tales como las triangulaciones en fachada. De hecho, en la memoria del Anteproyecto se indicará lo siguiente:

"La imagen del puente colgante de Bilbao queda evocada en este gran edificio que une dos espacios públicos, singulariza la calle al pasar por encima de ella y aloja en su interior las principales actividades del centro cultural."

(Fullaondo, Oíza, y Oteiza, 28 de abril de 1988)

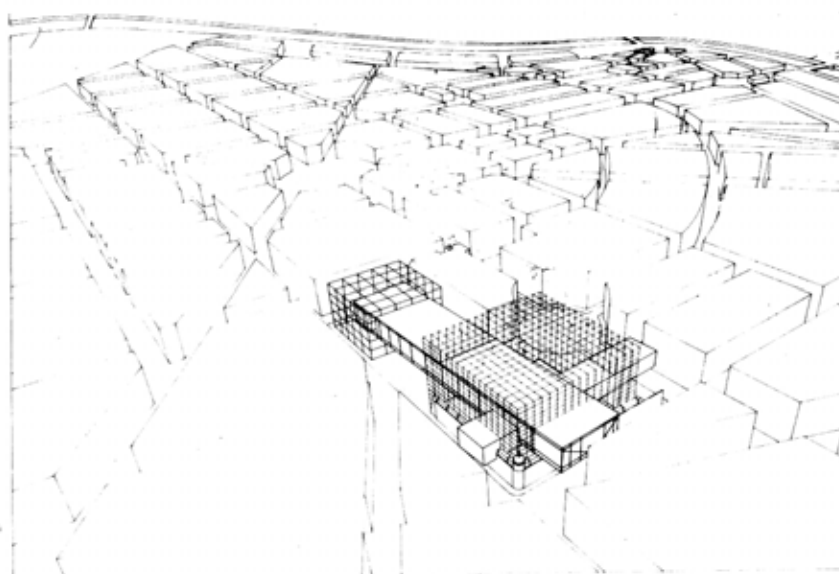
Perpendicular al edificio-puente y atravesando también la plaza acristalada, se va a proponer la construcción de otro volumen lineal de 25 metros de alto, y 20 metros de ancho, situado a unos 12 metros del suelo e intersectando al edificio-puente por la zona inferior, hecho que hará posible el compartir el núcleo vertical de servicios.

Con la adición del nuevo edificio, no sólo se generará un edificio calle lineal -el puente-, sino que se propondrá artificialmente la representación de un cruce de vías. Se recrea alegóricamente un espacio urbano dentro del centro cultural, con calles, puentes, cruces, plazas cubiertas, descubiertas, etc., planteando así una puesta en escena de la propia ciudad, como habrá afirmado Sáenz de Oíza, motivada por el usuario del centro y verdadero protagonista del mismo, el ciudadano. Se introducirá, en definitiva, una doble direccionalidad oblicua que se contrapone, por una parte a la estabilidad del cubo de cristal y, por otra, a la trama del propio ensanche de Bilbao.

La interacción del usuario con los edificios propuestos será fundamental. De hecho, los arquitectos van a comentar acerca de este respecto, que:

"[...] se trata de lograr una forma dinámica, que sugiera la propia interacción de las funciones que podrán tener lugar en este edificio público y una lectura más fácil desde el exterior de su propio funcionamiento."

(Fullaondo, Oíza, y Oteiza, 28 de abril de 1988)



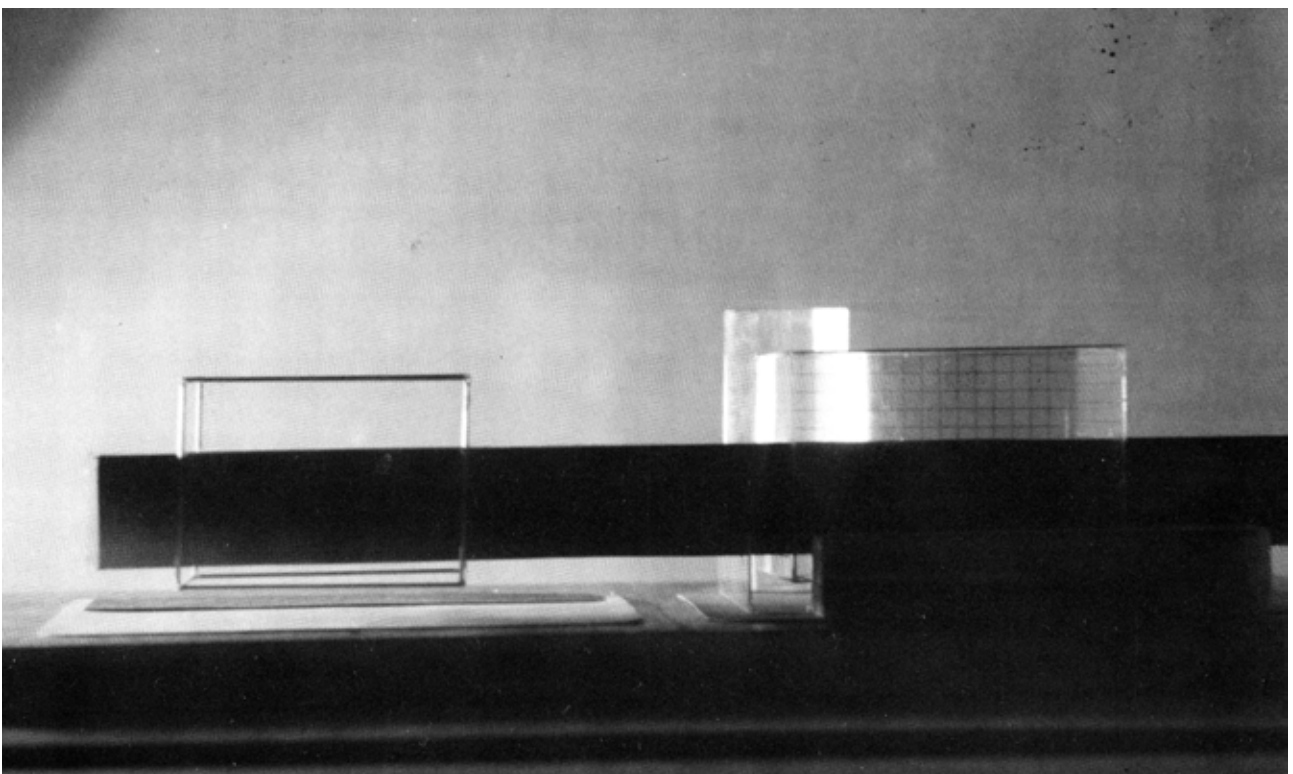
15 Axonometría del *Centro Cultural Alhóndiga*, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.

3. La plaza descubierta y el concepto de puerta-display

El último componente del centro cultural va a estar formado y generado por la plaza al aire libre existente en la manzana anexa al edificio de la Alhóndiga, antes ocupada por el Colegio de Santiago, y que, a su vez, servirá de acceso principal a todo el conjunto. De hecho, la plaza sólo va a contar, como elemento construido, con el núcleo de comunicaciones vertical proveniente del edificio puente, y con un entramado estructural abierto de 50 metros de altura, capaz de alojar diversos elementos, fijos o móviles, tales como pantallas de información, plataformas, escenarios, etc., generando un enorme espacio *Display*, es decir, un espacio publicitario en el propio acceso al edificio.

Esta pieza representa todo un hito en la historia del museo en España, puesto que va a anticipar, todavía en los años ochenta, una multitud de conceptos que van a gozar de validez en la actualidad, como será el *concepto de acceso*, como elemento volumétrico y escultórico -como hemos visto, por ejemplo, en la pirámide del Louvre-, o la concepción de la estructura del propio acceso como elemento publicitario del propio centro.

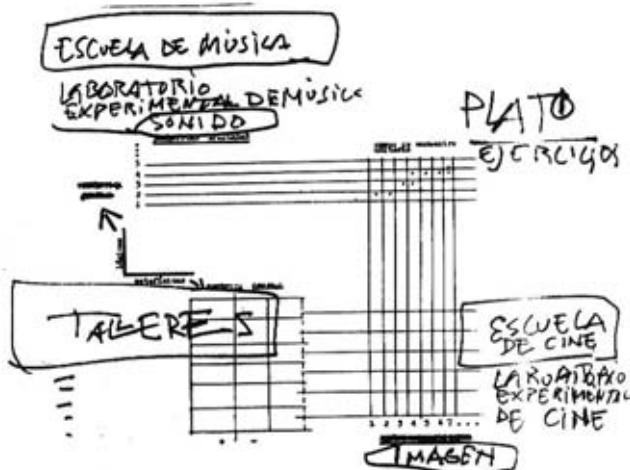
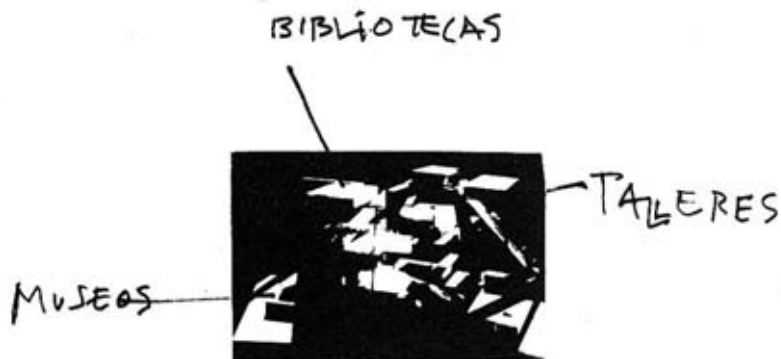
16 Imágen de la maqueta del Centro Cultural Alhóndiga, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.



Por último, y a nivel de programa, aunque de forma provisional y primitiva, se va a proponer la construcción de un sótano para vehículos, almacenes, depósitos de material, talleres e instalaciones. Y a partir del nivel de acceso, se llevará a cabo la ubicación de las diversas salas de exposiciones, la guardería, el ambulatorio, y otros servicios públicos, quedando ubicadas en el interior del gran cubo de cristal las salas polivalentes, el teatro experimental y áreas de escenarios móviles, además del gran vestíbulo del centro cultural.

En el edificio-puente se van a ubicar la sala de congresos, la biblioteca, mediateca, y el Centro de Arte Contemporáneo, con todas sus dependencias auxiliares, llegando a ocupar sus salas varias plantas de altura. En el edificio transversal se situarán las salas de reunión, los cines y las salas experimentales.

Por último, cabe destacar que, sobre las cubiertas, se ubicarán un museo a aire libre, miradores, cafeterías, restaurantes, etc. completando así la oferta cultural y de ocio que ofrece cualquier museo de masas actual que se precie.



17 Imágen de los primeros diagramas funcionales del Centro Cultural Alhóndiga, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.

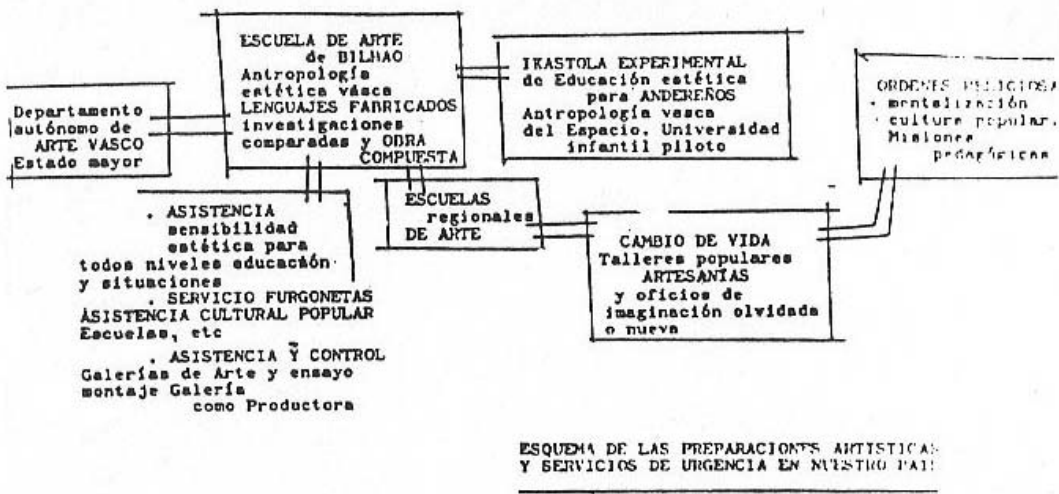
De hecho, en el caso de la Alhóndiga, no se propone la gestación de un museo al que se le añaden usos complementarios, como hemos visto en otros ejemplos. El ejercicio llevado a cabo por Oteiza, Fullaondo y Oíza irá más allá, puesto que se va a proponer un gran centro cultural plagado de usos diversos, dentro del cual el museo va a ser uno más de esos usos, anticipando quizás la tendencia futura de incluir al museo dentro de un edificio de ocio, y no al revés, como ha venido ocurriendo en las últimas dos décadas.

Respecto a lo anterior, los autores van a acentuar la idea de espacio multifuncional, remarcando que:

"La singularidad del centro cultural que se propone radica precisamente en éste carácter conglomerado de actividades casi siempre separadas unas de otras en edificios especializados. Ello supone, no sólo una innovación arquitectónica capaz de responder a esta necesidad de interacción, sino también a una innovación en el planteamiento institucional de este centro. Con algunos precedentes en otros países, el centro cultural La Alhóndiga de Bilbao es en el nuestro seguramente la operación de mayor envergadura llevada a cabo hasta el momento y donde otras ciudades mirarán como ejemplo al realizar una experiencia absolutamente exigida por la sensibilidad actual de los ciudadanos."

(Fullaondo, Oíza, y Oteiza, 28 de abril de 1988)

18 Imágen de los primeros diagramas funcionales del Centro Cultural Alhóndiga, 1988. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza.



19 Fotomontaje de la ciudad de Bilbao con el *Centro Cultural Alhóndiga* al fondo. Juan Daniel Fullaondo, Francisco Javier Sáenz de Oiza y Jorge Oteiza.

A11.4 El fin de un proyecto adelantado a su tiempo

A raíz de la presentación pública del anteproyecto del mes de abril de 1988, el aluvión de críticas hacia el mismo procedentes de diversos sectores de la sociedad va a ser constante⁵. El espectro formado por los argumentos esgrimidos por parte de los detractores del proyecto va a resultar variado, incluyendo temas tales como el respeto al edificio original de la Alhóndiga y la conservación patrimonial, la idoneidad de la ubicación del centro, el parecido aparente con la actuación del Pompidou de París y sus efectos de gentrificación, o la posible sombra del cubo vertida sobre el vencidario, entre otros.

Finalmente, tras unos meses de negociaciones entre la alcaldía de Bilbao y el Gobierno Vasco, durante las cuales se llegará a modificar el proyecto original, de cara a una búsqueda de consenso con los sectores más reacios a la construcción del nuevo centro cultural, el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco declarará incompatibles al nuevo centro cultural y al edificio de la Alhóndiga a principios de 1990. De esta forma, el alcalde Gorordo se va a quedar solo en su andadura hacia la consecución del proyecto, hecho que conllevará su dimisión el 14 de diciembre de 1990, seis meses antes de las nuevas elecciones municipales.



5 Cabe destacar que también encontraremos apoyos hacia el proyecto de la Alhóndiga, como será la crítica constructiva vertida por el arquitecto Alberto López (diario *El Correo*, 25 de mayo de 189), así como acciones a favor del mismo, como concentraciones ciudadanas en el edificio.

Con la dimisión del alcalde, el proyecto del centro cultural de la Alhóndiga de Bilbao pasará a engrosar el conjunto de proyectos teóricos no ejecutados, planteando una infinidad de soluciones adelantadas a su tiempo y adelantando quizás una evolución del museo de masas para el siglo XXI, donde el propio uso museístico quedará finalmente como un uso más dentro de un conglomerado de ocio, cultura y consumo.

Respecto a lo anterior, concluiremos con una reflexión de Iskandar Rementería, filósofo y doctor en Bellas Artes con la tesis *«Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación»*.

"Cabe la duda de si la construcción de este proyecto hubiese cambiado el destino cultural de la ciudad de Bilbao. Las nuevas economías que exigen la potenciación de imagen de ciudad ya estaban copando los intereses de aquel Bilbao, exigiendo el edificio-emblema de la nueva ciudad. Una ciudad en la que la profusión de las estrategias de imagen ha estetizado el paisaje urbano hasta el punto en el que la función del arte y la cultura se han desplazado por completo. Si en el proyecto estético de Oteiza esta función debía dirigirse a la formación y la emancipación del hombre, el proyecto estético de la ciudad como imagen ha cumplido estos objetivos de forma diametralmente opuesta, mostrando la banalización de la cultura y el empobrecimiento de la experiencia del sujeto.

Por esta razón, se advierte la paradoja que constituía el proyecto de Centro Cultural de la Alhóndiga, pues debía cumplir con dos funciones antitéticas: la construcción de imagen para la inserción de Bilbao en la nuevas economías, cuyos efectos contribuyen a una despolitización del pensamiento y a una homologación cultural y la implantación de un proyecto estético, el de Oteiza, para el desarrollo de la sensibilidad crítica del sujeto ciudadano."

(Rementería, 2008:214)



CONCLUSIONES

1. Hacia un museo para las masas

Desde un primer momento, la presente tesis ha pretendido llevar a cabo -bajo una óptica tamizada por las diversas teorías relacionadas con el estudio y el entendimiento de la arquitectura como espacio de comunicación- el análisis del periodo de gestación y constitución del museo de masas en España.

De esta forma, una vez realizado el recorrido teórico planteado, y llegado a su fase final de conclusiones, caracterizaremos al museo de masas como aquel en el cual su concepción y posterior desarrollo estarán promovidos por y para el nuevo leitmotiv del mismo, el visitante.

Así, el museo tradicional, heredero de los primeros museos ilustrados, va a experimentar un viraje en sus planteamientos de base, un cambio de paradigma gracias al cual, se va a pasar de una institución nacida y desarrollada en torno a la obra de arte, a un ente en el cual, tanto la institución como las propias obras, van a aparecer al servicio del usuario.

Esta transformación va a conllevar unos cambios -tanto a nivel de tipología como de lenguaje arquitectónico- en el edificio-museo, el cual va a mantener intacta una capacidad comunicativa inherente al uso expositivo generada desde sus inicios, pero con un cambio claro de mensaje. De esta manera la arquitectura del museo, desarrollada a lo largo de más de doscientos años, va a continuar ejerciendo las funciones de canal de comunicación, pero con un mensaje de connotaciones completamente diferentes.

En el museo de masas, la arquitectura del contenedor se va a presentar como un canal comunicativo, un espacio de manipulación puesto al servicio de la cultura en un principio, pero también del entretenimiento y del consumo, de una forma cada vez más acusada con la llegada del fin de siglo. Los espacios meramente expositivos, convivirán cada vez en mayor número con cafeterías, restaurantes, librerías, tiendas de souvenirs, o espacios de descanso y esparcimiento para el usuario.

Del mismo modo, las salas expositivas van a ceder gran parte de su superficie al nuevo espacio protagonista del museo, el hall o vestíbulo principal, así como a los espacios destinados al movimiento de las masas, espacios cinemáticos tales como grandes corredores, rampas, esculturales escaleras, ascensores y montacargas portentosos, o áreas de descanso a lo largo del recorrido plagadas de sillones y máquinas de bending, los cuales van a significar gran parte del programa del museo de finales del siglo XX e inicio del siglo XXI.

Este hecho se va a hacer más que patente en los museos tradicionales ya existentes, los cuales se van a ver obligados a acometer numerosas reformas de calado integral, llegando incluso a construir grandes ampliaciones y nuevas edificaciones auxiliares -se han destacado los ejemplos del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1963-1970) y del Museo Reina Sofía de Madrid (1986-1992)-, que en la gran mayoría de los casos van a destinarse en su totalidad a usos relacionados con el visitante, y no con la obra de arte.

En las décadas siguientes, éstas ampliaciones van a ser constantes, citando como ejemplos de renombre a la del Reina Sofía (2001-2005), nuevamente ampliado por Jean Nouvel, o a la ampliación del Museo del Prado (2001-2007) llevada a cabo por Rafael Moneo, poniendo en valor y confirmando la tendencia detectada décadas atrás.

2. Lo histórico en la arquitectura del museo

La reformulación tipológica comentada en los anteriores párrafos, experimentada por el museo surgido a partir del final de la década de los años sesenta del pasado siglo, va a coincidir con una tendencia, extendida sobretudo en Europa hasta mediados de los años noventa, caracterizada por la reutilización de edificios con un marcado carácter histórico como contenedores de museos de cualquier tipo.

Sin embargo, no va a ser el valor patrimonial, arquitectónico o histórico del edificio rehabilitado, el detonante de la elección de uno u otro inmueble. De hecho, el rigor histórico y los orígenes del futuro museo pasarán completamente a un segundo plano.

Lo importante, no será lo que fue, sino lo que puede llegar a parecer ser -expusimos como ejemplo el de la sede del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, que tras más de doscientos años actuando como hospital albergado en un edificio inacabado, pasará a convertirse en el buque insignia del arte contemporáneo español debido al carácter histórico del contenedor, a pesar de la enorme distancia existente entre el uso primitivo del edificio, su estado de conservación y la actuación final, como ya hemos estudiado-.

El detonante para la elección de un inmueble va a radicar en su potencialidad histórica, en el papel persuasivo que va a aportar al conjunto llamado museo, y no a sus cualidades espaciales o patrimoniales. De hecho, no bastará con ser un edificio histórico, tendrá que parecerlo. Y si no, la actuación arquitectónica que se llevará a cabo sobre el edificio original tendrá la legitimidad para recrear cualquier ilusión historicista, llevando a cabo un ejercicio de hiperrealidad al más puro estilo de un parque temático, como vimos en el caso del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Esta práctica se va a ver arropada por la automuseización experimentada por la sociedad a partir de la Segunda Guerra Mundial. De esta forma, lo histórico va a estar presente en las «*museizaciones*» de los centros históricos de las principales ciudades europeas y en las rehabilitaciones arquitectónicas experimentadas por las mismas, pero también en el boom de la memoria, gracias al desarrollo de una sociedad empeñada en fotografiarlo todo, al potencial de los medios de comunicación de masas y las nuevas tecnologías y a la supremacía del marketing masivo de la memoria.

3. *El caso español*

El caso del desarrollo del museo de masas en España va a resultar especialmente interesante, debido a los condicionantes de partida aportados por una durísima posguerra y por una política cultural de perfil bajo experimentada a lo largo de la dictadura franquista, hechos que van a provocar un sobre esfuerzo con la llegada de la democracia catalogado por algunos autores, como vimos en anteriores apartados, de milagroso.

Podremos situar el nacimiento del museo de masas en España, o al menos el comienzo de su gestación, en la efervescente década de los años cincuenta. A lo largo de dicha década, se van a suceder acontecimientos de importante calado para el devenir del museo futuro en una España que por aquel entonces va a contar con unas infraestructuras expositivas completamente primitivas.

Así, la labor desarrollada por el arquitecto José Luís Fernández del Amo al Frente del Museo Nacional de Arte Contemporáneo en el periodo comprendido entre los años 1953 y 1958, podrá ser catalogada como la del *'primer museólogo'* en materia de arte contemporáneo de España, anticipando, tanto en sus acciones como en sus escritos, unas ideas en materia museológica completamente avanzadas, sentando una base teórica que no será puesta en marcha hasta transcurridos prácticamente más de treinta años.

En materia arquitectónica, será el arquitecto Ramón Vázquez Molezún el que materialice lo anticipado por Fernández del Amo, adelantándose varias décadas al devenir del museo de masas español. De esta forma, junto con el arquitecto José Antonio Corrales, edificará en 1958 el pabellón de España para la Exposición Universal celebrada en Bruselas, generando un edificio expositivo concebido por y para los sentidos del visitante, obteniendo gran éxito de crítica y público, proyectando una imagen exterior del país novedosa y esperanzadora.

Sin embargo, será cinco años antes de la construcción del pabellón de Bruselas, en 1953, cuando el propio Vázquez Molezún profetice lo que deberá ser el museo del siglo XXI, gracias a un proyecto no construido, el Anteproyecto de Edificio para Museo de Arte Contemporáneo en Madrid, ubicado en la Castellana, el cual será galardonado con el primer premio del concurso nacional celebrado.

El museo proyectado por Vázquez Molezún va a marcar el verdadero nacimiento del museo de masas en España, anticipando cuestiones fundamentales en la actualidad como el movimiento del visitante del museo, los espacios destinados a éste, o la ubicación del mismo en la ciudad. Con la llegada de los años sesenta y el cambio de rumbo efectuado por el régimen franquista en el Ministerio de Educación, España se va a enfrentar a una clara dicotomía en materia museística:

Por un lado, y tras un periodo a lo largo de los años cincuenta prometedor y prolífico, la maquinaria museística estatal se va a paralizar por completo, minimizando su actividad casi al cero absoluto, hecho que va a conllevar una inexistente inversión por parte del estado en nuevos museos, realizando únicamente tareas de mantenimiento en los espacios existentes. De hecho, la única apuesta de calado llevada a cabo por el régimen hasta la llegada de la democracia, será la construcción de la ansiada sede para el Museo Español de Arte Contemporáneo, inaugurada en 1975.

El nuevo edificio del MEAC nacerá obsoleto, concebido como una máquina, un dispositivo diseñado según los preceptos de los museos modernos de los años treinta y cuarenta, sin tener en cuenta al visitante, ni siquiera en su ubicación -la ciudad universitaria a las afueras de Madrid-, lo que conllevará el fracaso absoluto del mismo.

Por otro lado, y ante la inoperancia estatal -quizás debido a ella-, vamos a pasar de los grandes proyectos promovidos desde el sector público, a los episodios espontáneos, proyectos de pequeña envergadura promovidos desde el sector privado, los cuales van a mantener vivo el desarrollo del museo español a lo largo de prácticamente quince años gracias al empeño de sus promotores, y al contacto de estos con las corrientes internacionales más avanzadas en materia museográfica.

Así, proyectos como la ampliación del museo de Bellas Artes de Bilbao, ya indicado, y en el caso catalán con ejemplos tales como el Museo Picasso de la barcelonesa Calle Montcada o el Teatro-Museo de Dalí en Figueras, se va a poner de manifiesto la importancia de la escena, del marco arquitectónico generado por el propio museo a la hora de atraer a los visitantes.

Este fenómeno alcanzará cotas importantes en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, donde gracias al entendimiento publico-privado y a la dirección visionaria de su principal valedor, Fernando Zóbel, se va a llevar a cabo un interesantísimo ejercicio de marketing museístico -comparable en cierta medida, debido a los paralelismos existentes, al llevado en Bilbao por Thomas Krens treinta años después en el caso Guggenheim-, gracias a la elección de un entorno mágico y de un edificio singular y simbólico.

4. *Un museo comunicativo y escénico*

Tras una década de los años setenta a caballo entre la lenta espera de los últimos años del franquismo y el cauto y a la vez convulso inicio del periodo democrático, los años ochenta se van a presentar como un tiempo nuevo, plagado de oportunidades, pero también de retos, dada la herencia arrastrada en materia museística. A la llegada de la democracia, la nueva legislación generada relacionada con la materia, la modernización del funcionariado y la creación del estado de las autonomías van a propiciar la proliferación de museos a lo largo y ancho de toda la geografía nacional, hecho que se va a ver incrementado de manera cuantitativa a partir de la segunda mitad de los años ochenta, pasando de una política de exposiciones, a una política de inmuebles.

De esta forma, los nuevos museos generados van a alejarse por completo de los preceptos formulados en las décadas anteriores por las corrientes racionalistas de la primera mitad del siglo XX, dejando atrás la idea de museo que se diluye, que desaparece a favor de lo expuesto, de máquina expositiva a disposición de la obra artística, donde el visitante va a ser prácticamente un accesorio. Los nuevos museos surgidos en los años ochenta en España van a sufrir un proceso de resemantización, de carga de lenguaje y de significado, gracias en gran medida a la reutilización de edificios históricos como nuevos contenedores para las obras de arte, continuando el proceso iniciado en los años sesenta como vimos anteriormente.

Como caso paradigmático, se ha destacado la rehabilitación llevada a cabo entre los años 1980 y 1986 por el arquitecto Antonio Fernández Alba del Hospital General de San Carlos, de Madrid, para su conversión en el Museo de Arte Contemporáneo estatal -posteriormente llamado Reina Sofía-, una vez desechada la sede del MEAC de la ciudad universitaria. En dicho proyecto se va a poner en marcha un ejercicio claro de simulación y de manipulación de la historia y de lo histórico, al entrar de lleno en un juego donde el fin, generar un marco ideal para la contemplación del arte, cargado de lenguaje en materia de arquitectura historicista, va a legitimar todas las actuaciones necesarias en el edificio, dejando a un lado el rigor histórico o los orígenes del edificio.

De esta forma, Madrid va a asistir atónita a la transformación de un hospital, que estará en funcionamiento hasta prácticamente los años setenta, en el museo que albergará el Guernica de Picasso, descubriendo de repente a Sabatini y a la espacialidad de sus espacios.

Este fenómeno de utilizar edificios históricos como museos para generar una *Mise-en-Scène* acorde a la demanda de nuevas experiencias desarrollada por el nuevo visitante de los museos, va a alcanzar su cúlmen gracias al proyecto que va a devolverle a España el prestigio arquitectónico internacional, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

En dicho proyecto, obra del arquitecto Rafael Moneo en 1986, el edificio histórico no va a existir, por lo que el arquitecto navarro va a proponer un simulacro total, una ilusión, al generar como edificio *ex novo* un museo dotado de un marcado carácter semántico, gracias al lenguaje utilizado en su concepción.

Moneo va a generar una ilusión, un contenedor enfocado al visitante de principio a fin, gracias a una interpretación libre y culta de *lo romano*, capaz de transportar al usuario a través de una experiencia sensorial novedosa y pionera en España, marcando un antes y un después dentro de la arquitectura museística, tanto española como internacional.

5. Un museo por y para el usuario

Las inauguraciones en 1986 del Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y del Museo de Arte Romano en Mérida van a marcar un hito en la historia de la museología española. Sin embargo, con el paso de los años el museo va a seguir transformando su fisonomía y su organización interior, buscando cada vez más unos espacios acordes con la demanda del visitante. En apenas seis años, y gracias al tándem formado por los arquitectos José Luís Íñiguez de Onzoño y Antonio Vázquez de Castro, el Centro de Arte Reina Sofía va a emprender un camino hacia la verdadera transformación en un museo de masas para el siglo XXI. De esta forma, si Antonio Fenández Alba preparará el envoltorio -la escena para la obra de arte- hasta 1986, Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro van a cualificar dicha escena para las masas hasta 1992.

Espacios tales como la cafetería, la tienda, la plaza exterior, etc. serán estudiados y modificados por los arquitectos como búsqueda de soluciones a la nueva realidad existente en un centro con vocación de albergar más de un millón de usuarios al año.

Sin embargo, será en el estudio del acceso del visitante, su recepción en el nuevo hall principal y el movimiento de éste a lo largo del museo, donde los arquitectos van a generar unos espacios reconocibles internacionalmente, dotando al museo de una nueva imagen y, sobre todo, complementando de forma brillante al contenedor semántico entregado por Fernández Alba, convirtiéndose el Reina Sofía de esta forma en el primer museo de masas en España de calado internacional.

6. La componente comunicativa del museo

Tras el convulso periodo en materia cultural originado a finales de los años sesenta y cristalizado en el mayo del 68 francés, el cual va a situar a la institución museística en pleno punto de mira, la década de los años setenta va a significar un punto de inflexión -el Centro Georges Pompidou de París se situará en el centro de dicho punto- gracias al cual se van a dar las circunstancias precisas a lo largo de las décadas de los ochenta y de los noventa para llevar a cabo la gestación del museo tal y como lo entendemos y vivimos en la actualidad, .

De forma paralela, esta circunstancia va a coincidir con el agotamiento de las teorías racionalistas surgidas en los años treinta, cuarenta y cincuenta, hecho que va a conllevar la experimentación por parte de los nuevos investigadores en materias negadas hasta la fecha o sencillamente olvidadas desde principios de siglo, de entre las cuales vamos a destacar a la componente comunicativa en la arquitectura. Paralelamente también, y gracias al enorme auge que van a alcanzar los estudios lingüísticos a lo largo de los años setenta en todo el mundo, la semiótica se va a postular como la ciencia ideal para el estudio y la crítica de la arquitectura y del arte.

En España, no va a ser casual la celebración en Castelldefels del Simposio titulado «*Arquitectura, historia y teoría de los signos*» en 1972, gracias al cual, y tras desechar las corrientes estructuralistas más monolíticas,

se van a sentar las bases teóricas para el estudio de la arquitectura desde un punto de vista empírico-conductista, es decir, a través de la conducta del usuario provocada por una serie de estímulos ajenos al mismo.

Este hecho se va a poner de manifiesto sobremanera en el caso del museo, puesto que, a partir de los años ochenta se van a generalizar y a multiplicar los estudios dedicados al visitante, gracias a lo cuales la componente comunicativa del museo va a pasar a un primer plano. De esta forma, de la limitación de un estudio del museo que va a hacer hincapie únicamente en *lo visible*, se pasará al entendimiento del museo como configuración, como discurso persuasivo que se realiza en un espacio organizado en el que se va a expresar la acción comunicativa de un sujeto colectivo.

Tampoco va a ser casual que, figuras destacadas y participantes muy activos del citado simposio, como serán los arquitectos Rafael Moneo y Oriol Bohigas o el filósofo e historiador Tomás Llorens, ocupen un lugar destacado en la gestación y el desarrollo de los museos venideros.





REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2003) *La dimensión económica de las Artes Visuales en España*, Barcelona: Associació d'Artistes Visuals de Catalunya.
- AGUER, Monserrat (2004) *El Teatre-Museu Dalí, resultat de l'afany obsessiu de recerca de l'artista*, en Revista de Girona, num. 222, pp. 80-82.
- AGUER, Monserrat y Antoni Pitxot (2005) *Dalí: Teatro-Museo Dalí de Figueres (Guies)*, Barcelona: Trangle Postals.
- AIT MORENO, Isaac (2010) *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luís (2012) *Nueva museología*, Madrid: editorial Alianza.
- ALVAREZ MARTÍNEZ, José Luís (2006) *José Álvarez Sáenz de Buruaga (1916-1995), impulsor de la arqueología emeritense*, en Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, num. 2, pp. 184-197.
- (1971) *Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa, arquitectos, Museo de Arte. Bilbao*, en Revista Arquitectura, num. 153, pp. 42-45.
- AMADÓ, Roser y Lluís DOMENECH (1990) *Fundación Antoni Tàpies, Barcelona*, en AV: Monografías, num. 26, pp. 35-41.
- ARANGUREN, José Luís López (1969) *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid: editorial Taurus.
- ARES ÁLVAREZ, Oscar-Miguel (2010) *Del GATEPAC a Corrales y Molezún. Reconstruir lo efímero: la paradoja de las arquitecturas ausentes*, en P+C: Proyecto y ciudad, num. 01, pp. 31-44.
- BARRERA ANTÓN, José Luís de la (1988) *El Museo Nacional de Arte Romano y la herencia clásica*, en Boletín de la ANABAD, tomo 38, num.3, pp.119-128.

BAUDRILLARD, Jean (1976) *L'Echange symbolique et la mort*, París: Gallimard.

– (2002) *El Efecto Beabourg, Cultura y Simulacro*, Barcelona: editorial Kairos.

BAZTÁN LACASA, Carlos (1997) *La arquitectura de los museos de estado*, en *Militaria: Revista de cultura militar*, num. 9, pp. 155-174.

–(1998) *Once Museos, once lugares*, en *Museo: Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España*, num. 3, pp. 149-170.

–(1999) *Museos y monumentos: una pequeña historia y treinta ideas*, en *RdM. Revista de Museología*, num. 17, pp. 24-31.

BENET, Juan (1996) *Páginas impares*, Madrid: Alfaguara.

BERNILS, Josep María (1970) *Aprobación del Museo Dalí / Jose Ma. Bernils*, en *Revista de Girona*, num. 52, pp. 74-76.

BOBES NAVES, María del Carmen (1974) *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid: Gredos.

BOLAÑOS, María (1997 y 2008) *Historia de los museos en España: memoria, cultura, sociedad*, Gijón: editorial Trea.

–(2011) *Los museos, las musas, las masas*, en *Museo y Territorio*, num. 4, pp. 7-13.

BONED PURKISS, Francisco Javier (2004) *Serialismo y Arquitectura. Arquitecturas de los años 1950-1960 y sus relaciones con la música serial*, (Tesis Doctoral) Universidad de Málaga.

BOURDIEU, Pierre y Alain DARBEL (1991) *The love of art. European Art Museums and their Public*, Cambridge: Polity Press. [Ed. orig. 1969]

- BRASTER, Sjaak (2009) *El Museo de la Educación del futuro / Ocho metáforas*, en *El largo camino hacia una educación inclusiva: la educación especial y social del siglo XIX a nuestros días : XV Coloquio de Historia de la Educación*, Vol 2., pp. 615-624.
- BRUGGEN, Coosje van (1997) *Frank O. Gehry: Museo Guggenheim Bilbao*, New York; Bilbao: Publicaciones del Museo Guggenheim: Guggenheim Bilbao Museoa.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (1989) *Del Hospital General al Centro de Arte Reina Sofía. Recorrido por los problemas de un edificio inacabado de la Ilustración*, en *AAVV, IV Jornadas de Arte: El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid: editorial Alpuerto.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1996) *La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995*, en *AAVV, Mercado del arte y coleccionismo en España (1980-1995)*, Cuadernos ICO, n.º 9, Madrid: Instituto de Crédito Oficial
- CAMERON, Duncan F. (1971) *The Museum, a Temple or the Forum*, en *Curator: The Museum Journal*, vol. 14, pp. 11-24.
- CAPITEL, Antón (1984) *Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano*, en *Arquitectura*, num. 248, pp. 46-47.
- (1986) *Arquitectura española años 50- años 80*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.
- (1999) *El Museo Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry*, en *Revista de Museología*, num. 17, pp. 38-43.
- CEMBALEST, Robin (1991) *Everywhere Except Antartica*, en *ARTnews*, num. 90, pp. 39-40.
- CHATMAN, Seymour y Umberto ECO Y Jean M. KLINKENBERG (1974) *A semiotic landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies*, Milan: The Hague; De Gruyter Mouton.

CHOAY, Françoise (1994) *Museo, ocio y consumo. Del templo del arte al supermercado cultural*, en *Arquitectura Viva*, num. 38, pp. 17-22.

COLOMINA, Beatriz (2010) *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Cendeac: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Observatorio del Diseño y la Arquitectura de la Región de Murcia.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. y M^a Teresa MARÍN TORRES (1999) *El turista como espectador del arte contemporáneo: Aspectos culturales, estéticos y museísticos*, en *Cuadernos de Turismo*, num. 3, pp. 31-43.

DORFLES, Gillo (1984) *Símbolo, comunicación y consumo*, Madrid: editorial Lumen.

ECO, Umberto (1974) *La estructura ausente*, Madrid: editorial Lumen.

-(1976) *Signo*, Barcelona: editorial Labor.

-(2000) *Tratado de semiótica general*, Barcelona: editorial Lumen.

-(2001) *Cómo se hace una tesis*, Barcelona: editorial Gedisa.

-(2005) *El museo en el tercer milenio*, en *Revista de Occidente*, num. 290-291, pp. 33-54.

ESPAÑA. Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español. *Boletín Oficial del Estado*, 29 de junio de 1985, núm. 155, p. 20342-20352.

- Ley 7/1985, de 2 de abril, Reguladora de las Bases del Régimen Local. *Boletín Oficial del Estado*, 3 de abril de 1985, núm. 80. p. 8945-8964.

- Real Decreto 620/1987, de 10 de abril, por el que se aprueba el Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos. *Boletín Oficial del Estado*, 13 de mayo de 1987, núm. 114.

– Ley 30/1994, de 24 de noviembre, de Fundaciones y de incentivos fiscales a la participación privada en actividades de interés general. *Boletín Oficial del Estado*, 25 de noviembre de 1994, núm. 282. p. 36146-36164.

ESTEBAN, Iñaki (2007) *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona: editorial Anagrama.

ESTEBAN DE CURIEL, Javier (2007) *La demanda del turismo cultural y su vinculación con el medio ambiente urbano. Los casos de Madrid y Valencia*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

FERNÁNDEZ-CHICARRO, Concepción (1950) *Notas sobre los museos norteamericanos*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1952, Tomo dos pp. 535-540.

FERNÁNDEZ DE AVILÉS, Augusto (1954) *Cuestiones museográficas. El museo Arqueológico de Bilbao*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1954, Tomo dos pp. 627-649.

FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luís (1955) *Museo de Arte Moderno. Memoria para su Instauración*, en JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores (1989) *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Editorial Alianza.

FRAMPTON, Kenneth (1980) *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

FULLAONDO, Juan Daniel (1971) *La Arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao. II*, Madrid: Ediciones Alfaguara. Colección Nueva Forma.

FULLAONDO, Juan Daniel y Francisco Javier SÁENZ DE OÍZA y Jorge OTEIZA (1971) *Centro Cultural de la Villa de Bilbao. La Alhóndiga, 1988*, en *Revista Kain*, num. 7, pp. 1-24.

FULLAONDO, María (2010) *Casas en el jardín del MoMA. La consolidación de un museo*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

FUSCO, Renato de (1970) *Arquitectura como "mass medium" : notas para una semiología arquitectónica*, Barcelona: editorial Anagrama.

GÁMIZ, Antonio (2003) *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*, Sevilla: Universidad De Sevilla. Secretariado De Publicaciones.

GARCÍA ALONSO, Marta (2007) *Ramón Vazquez Molezún, Arquitecto*, (Tesis Doctoral) Universidad de Navarra.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos (2004) *La ciudad hojaldre: Visiones urbanas del siglo XXI*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

GARRIDO, Miguel Ángel (1999) *Más sobre el Congreso de Madrid*, en Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica, num. 8, pp. 37-52.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1955) *Historia y guía de los museos de España*, Madrid: editorial Espasa-Calpe.

-(1968) *Historia y guía de los museos de España*, Madrid: editorial Espasa-Calpe. [edición revisada]

-(1974) 'El Museo de Arte Contemporáneo. Una broma pesada en Madrid', en Diario de Barcelona (1 de septiembre de 1974).

GLAESER, Ludwig (1968) *Architecture of Museums*, New York: The Museum of Modern Art.

GLAESER, Ludwig (1968) *Architecture of Museums*, New York: The Museum of Modern Art.

GÓMEZ ALONSO, Rafael (2003) *El museo: espacio creativo*, en Icono 14, vol. 1, num. 2.

GRACIAGARCÍA, Jordi (1996) *Estado y cultura: el despertar de una conciencia crítica bajo el franquismo, 1940-1962*, Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.

GUARDIOLA, Ramón (1984) *Dalí y su Museo. La obra que no quiso Bellas Artes*, Figueras.

GUASCH, Anna María (2008) *Los Museos y lo museal: el paso de la Modernidad a la Era de lo Global*, en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, num. 2, pp. 10-21.

GUASCH, Anna María y Joseba ZULAIKA (2007) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: editorial Akal.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1998) *El museo como espacio de comunicación*, Gijón: editorial Trea.

-(2000) *Los museos de Madrid: proyectos y realidades*, en *Arqueoweb: Revista sobre Arqueología en internet*, vol. 2, num. 3.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel y Marc LLIMARGAS (2007) *Arquitectura española contemporánea: La otra modernidad*, Barcelona: Lunwerg Editores.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (2005) *Conjugar los vacíos: ensayos de arquitectura*, Madrid: Abada Editores.

-(2012) *El museo : su gestión y su arquitectura*, Madrid: Circulo de Bellas Artes.

-(2013) *Autenticidad y monumento. Del mito de Lázaro al de Pigmalión*, Madrid: Abada Editores.

HERREMAN, Yani (2009) *Arquitectura y museología: del MOMA al Guggenheim de Bilbao o los inicios del museo moderno y su arquitectura*, en *Alteridades*, vol. 19, num. 37, pp. 103-115.

HOLO, Selma (2007) *Más allá del Prado*, Madrid: Editorial Akal.

HUYSEN, Andrea (1994) *De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo*, en *Revista Criterios*, num. 31, pp. 151-176.

–(2002) *Después de la gran división : modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

–(2002) *En busca del futuro perdido : cultura y memoria en tiempos de globalización*, Méjico: Fondo de Cultura Económica.

IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel (2006) *Breve apunte histórico sobre las Casas Colgadas*, en *Catálogo de la exposición "La ciudad abstracta. 1966: El nacimiento del Museo de Arte Abstracto Español"*. Madrid: Fundación Juan March.

IBELINGS, Hans (1998) *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la comunicación*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

IÑIGUEZ DE ONZOÑO, José Luís y Antonio VÁZQUEZ DE CASTRO (1992) *Torres de vidrio del centro de arte "Reina Sofía" de Madrid-España*, en *Informes de la construcción*, vol. 43, num. 417, pp. 47-60.

ISÁBAL BARRABÉS, Noelia (2004) *Museos Estatales. Una imagen para la comunicación*, en *Revista MUSEOS. ES*, num. 0, pp. 62-71.

JIMÉNEZ, José (1998) *El nuevo espectador*, Madrid: Visor.

–(2000) *¿Muerte o futuro del arte?*, en *Taula, quaderns de pensament*, num. 33-34, pp. 71-77.

JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, María Dolores (1989) *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Editorial Alianza.

KOTLER, Neil y Philip KOTLER (2001) *Estrategias y marketing de museos*, Barcelona: Ariel.

KOOLHAAS, Rem (2004) *Delirio de Nueva York: un manifiesto retroactivo para Manhattan*, Barcelona: Gustavo Gili.

LABORDA GIL, Xavier (2009) *Esplendor Social De La Lingüística Y El Simposio De Arquitectura De 1972 En Castelldefels*, en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, num. 39, pp. 95-116.

LAYUNO ROSAS, María Ángeles (1999) *Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo*, en *Revista de Museología*, num. 17, pp. 54-61.

-(2003) *Museos de arte contemporáneo en España. Del palacio de las artes a la arquitectura como arte*, Gijón: editorial Trea.

LLORENS, Tomás (1973) *Información y semiosis*, en *Teorema*, vol. 4, num. 1, pp. 55-89.

- ed. (1974) *Arquitectura, historia y teoría de los signos. El Symposium de Castelldefels (1972. Castelldefels)*, Barcelona: La Gaya Ciencia y Publicaciones del Colegio de Arquitectura de Cataluña y Baleares.

LLORENS, Tomás y David CANTER (1973) *Hacia una psicología de la arquitectura: teoría y métodos*, Barcelona: Publicaciones del Colegio de Arquitectura de Cataluña y Baleares.

LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (2001) *Arte e ideología en la España de Postguerra (1939-1951)*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

LÓPEZ-ARANGUREN, José Luís (1969) *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid: editorial Taurus.

LÓPEZ BORRAXEIRO, Xesús (2004) *El museo y los medios de masas / La mediación de la memoria*, en *Museo*, num. 9, pp. 157-163.

LORENTE, Jesús Pedro (1998) *Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo*, en *Artigrama*, num. 13, pp. 295-313.

-(1999) *Museos y contexto urbano. El caso de los museos de arte contemporáneo*, en *Revista de Museología*, num. 17, pp. 44-53.

-(2008) *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón: editorial Trea.

-(2011) *The museums of contemporary art [Recurso electrónico]: notion and development*, Farnham, Surrey, U.K, England: Burlington, Vt. : Ashgate

MCEVILLE, Donald (2007) *De la ruptura al cul de sac*, Madrid: editorial Akal.

MCNEILL Thomas (2000) *McGuggenisation? National identity and globalisation in the Basque country*, en *Political Geography*, vol. 19, issue 4, pp. 473-494.

MADERUELO RASO, Javier (2008) *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*, Madrid: editorial Akal.

MARCHÁN FIZ, Simón (1981) *La "condición posmoderna" de la Arquitectura: lección inaugural del curso 1981-82 de la Universidad de Valladolid*, Valladolid: editorial de la Universidad de Valladolid

MARINETTI, Filippo Tomaso (1909) *Manifiesto del futurismo*. (Versión de María Bolaños: *La memoria del Mundo: cien años de museología: 1900-2000*, Gijón: editorial Trea).

MASCARELL, Ferrán (2000) *Los museos de Barcelona (1975-2000). Noticia de 25 años de programas*, en *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, num. 55, pp. 4-10.

MENDOZA, Fernando (dir.) y Luisa LÓPEZ MORENO, y José Ramón LÓPEZ RODRÍGUEZ (eds.) (1990) *El arquitecto y el museo : ciclo de conferencias Mayo-Junio 1989*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990

MERINO FERNÁNDEZ, María Consuelo (1992) *Realidad y proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

MONTANER, José María (1986) *Los museos de la última generación*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

-(2003) *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

- (2005) *La renovación arquitectónica de los museos de Madrid*, en Revista MUSEOS.ES, num. 1, pp. 112-124.
- MUÑOZ ALONSO, María Dolores (2010) *De hospital a museo : las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado ; el Hospital General de Madrid*, (Tesis Doctoral) Universidad Politécnica de Madrid.
- MUÑOZ COSME, Alfonso (2007) *Los espacios de la mirada. Historia de la Arquitectura de museos*, Gijón: editorial Trea.
- MUÑOZ SORO, Juan (2006) *Cuadernos para el Diálogo (1963-1976). Una historia cultural del segundo franquismo*, Madrid: editorial Marcial Pons.
- (2006) *Joaquín Ruiz-Giménez o el católico total (Apuntes para una biografía política e intelectual hasta 1963)*, en Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea, num. 5, pp. 259-288
- NIETO GALLO, Gratiniano (1970) *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos
- NIKOLIĆ, Mila (2009) *Ciudad de Museos: clústeres de museos en la ciudad contemporánea*, (Tesis Doctoral) Universidad Politécnica de Cataluña.
- OTEIZA, Jorge (1988) *Unas observaciones para enfocar el problema Alhóndiga*, Periódico Bilbao 26 de noviembre de 1988, en Revista Kain, num. 7, pp. 20-30
- PÉREZ SANTOS, Eloisa (2008) *El estado de la cuestión de los estudios de público en España*, en Revista Mus-A, num. 10, pp. 20-30
- PEVSNER, Nikolaus (1979) *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.
- PIÑÓN, Helio (1972) *Crónica del Simposio de Castelldefels: arquitectura, historia y teoría de los signos*, en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, num. 9, pp. 1-12 [separata].

- (1975) *Psicología del entorno y significado arquitectónico*, en *Arquitecturas Bis*, num. 5, pp. 18-22.

- (1975) *Interpretación y significados de la arquitectura*, en *Arquitecturas Bis*, num. 9, pp. 18-19.

REMENTERÍA, Iskandar (2012) *Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao .Una propuesta sobre la estética objetiva como método de investigación*, (Tesis Doctoral) Universidad del País Vasco.

RICO, Juan Carlos (1999) *Museo del Prado: ¿más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer?*, en *Revista de Museología*, num. 17, pp. 32-37

SAMBRICIO, Carlos (1972) *Eienne-Louis Boullée: ensayo sobre el arte*, en *Revista de Ideas Estéticas*, v. 30, num. 119, pp. 243-267.

-(1982) *El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor: las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini*, en *Arquitectura*, num. 239, pp. 44-52.

SÁENZ GUERRA, Francisco Javier (2005) *La capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza, Romaní y Oteiza : análisis desde la visión de Sáenz de Oíza*, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

SCALVINI, María Luisa (1972) *Para una teoría de la arquitectura*, Barcelona: Publicaciones del Colegio de Arquitectura de Cataluña y Baleares.

SOLÁ-MORALES, Ignasi de (1974) *Las aventuras de la semiótica arquitectónica*, en *Arquitecturas Bis*, num. 2, pp. 14.

TARRADELL, Miguel (1950) *Notas sobre los museos norteamericanos*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1951, Tomo tres pp. 651-656.

THE MUSEUM OF MODERN ART (1940) *Museum Of Modern Art Opens Exhibition Of Italian Masters And Exhibition Of Modern Masters* [Comunicado de prensa]

-(1940) *All Attendance Records Broken At The Museum Of Modern Art* [Comunicado de prensa]

TORRUBIA, Yolanda y MONZO, Patricia (2008) *Museo arqueológico de Sevilla: origen, evolución, cambio y continuidad*, en *Revista Rómula*, num. 8, pp. 257-316.

TUDELA, Fernando (1975) *Hacia una semiótica de la arquitectura*, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel (1994) *Ramón Vázquez Molezún: de pensionado en Roma a gran arquitecto*, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. VI, pp. 259-273.

VACAS GUERRERO, Trinidad (2008) *Los museos como agentes dinamizadores del turismo cultural en la ciudad*, en *Revista de Museología*, num. 41, pp. 6-21.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón (1954) *Sesiones críticas de arquitectura*, en *Revista Nacional de Arquitectura*, num. 154, pp. 15-27.

-(1958) *El pabellón de España en la exposición de Bruselas*, en *Revista Nacional de Arquitectura*, num. 198, pp. 1-13.

VENTURI, Robert (1972) *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona: editorial Gustavo Gili

VENTURI, Robert y Denisse SCOTT-BROWN Y Steven IZENOUR (1978) *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Barcelona: editorial Gustavo Gili.

VÉLEZ, Eloina (1992) *Historia del Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1908-1986*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

VILARÓS, Teresa (1998) *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid: Siglo XXI

VIDLER, Anthony (1997) *El espacio de la Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*, Madrid: editorial Alianza.

ZÓBEL, Fernando (1966) *Colección de arte abstracto español : Casas Colgadas, Museo, Cuenca*, Madrid: editorial Altamira

-(1979) en *Trazos*, [Programa televisivo], Dirección: Paloma Chamorro. RTVE.

-(2010) en *Documentos RNE. El pintor Fernando Zobel*, [Programa de radio] Dirección: Juan Carlos Soriano, RNE, 23/01/2010.

ZULAIKA, Joseba (1997) *Crónica de una seducción : el Museo Guggenheim Bilbao*, Madrid: editorial Nerea

ZULAIKA, Joseba y Anna María GUASCH (eds.)(2007) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: editorial Akal.

ZUNZUNEGUI, Santos (1990) *Metamorfosis de la mirada: el museo como espacio del sentido*, Sevilla: editorial Alfar

-(1991) *La arquitectura de la mirada*, en *Revista de Occidente*, num. 117, pp. 31-46.

-(1993) *Arquitecturas de la mirada*, en *Sémiotiques*, num. 4, pp. 63-76.

-(1999) *Los museos: del uso a la manipulación*, en *Revista de Museología*, num. 17, pp. 10-15.

-(2003) *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*, Madrid: editorial Cátedra

-(2008) Video de la conferencia: *La semiótica del Museo*, Universitat de Girona. Càtedra de Polítiques Culturals i Cooperació; Institut Català de Recerca en Patrimoni

FUENTES DE LAS ILUSTRACIONES

Páginas 47 y 96. Zugaza, Miguel, Ruiz-Giménez, Joaquín, y Jiménez Blanco, María Dolores (1995) *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de museo de arte contemporáneo*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Página 51. [Imagen]. Recuperado de <https://www.museodelprado.es/>

Página 56. Sáenz Guerra, Francisco Javier (2005) *La capilla del Camino de Santiago de Sáenz de Oíza, Romaní y Oteiza : análisis desde la visión de Sáenz de Oíza*, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Páginas 60 y 319. Frampton, Kenneth (1980) *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: editorial Gustavo Gili

Página 66. Exterior of MOMA New York 1939 [Imagen]. Recuperado de <https://heyjoenyc.tour.wordpress.com/2014/09/15/9-sixth-ave-to-moma/7-exterior-of-moma-new-york-1939/>.

Páginas 76 y 78. Torrubia, Yolanda y Monzo, Patricia (2009) *Museo Arqueológico de Sevilla. Origen, evolución, cambio Y continuidad*, en Revista Romvlla, num. 8, pp. 257-316.

Página 80. 1951_RuizGiménez [Imagen]. Recuperado de http://lahemeroteca.com/piezas/franco-cambia-su-gobierno-con-falangistas-vaticanistas-y-monarquicos/1951_ruizgimenez/

Página 82. .José Caballero, José Luís Fernández del Amo y Cristino Mallo [Imagen]. Recuperado de <https://www.pinterest.com/erayonal/fern%C3%A1ndez-del-amo-jos%C3%A9-luis/>

Páginas 89 y 145. Nikolić, Mila (2009) *Ciudad de Museos: clústeres de museos en la ciudad contemporánea*, (Tesis Doctoral) Universidad Politécnica de Cataluña.

Páginas 91, 92 y 93. (1993) *Corrales y Molezún : medalla de oro de la Arquitectura 1992 /*, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España

Páginas 97 y 129. Muñoz Cosme, Alfonso (2007) *Los espacios de la mirada. Historia de la Arquitectura de museos*, Gijón: editorial Trea.

Página 98. García-Asenjo Llana, David (2014) *Fernández del Amo. Compromiso social desde el Arte Contemporáneo. En: "I Congreso Nacional de Arquitectura. Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra"*, 9-10 May 2014, Madrid

Páginas 101, 102, 103, 104, 105 y 106. [Imágenes]. Recuperado de <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2014/01/10/pabellon-de-bruselas-1957-1958-corrales-y-molezun-2/>.

Página 122. [Imagen]. Recuperado de <http://macvac.vilafames.es/origenes>

Páginas 126. Lopez de Asiain, Alberto y Día Domínguez, Ángel (1969) *Museo Español de Arte Contemporáneo. Premio Nacional de Arquitectura*, en *Arqa*, XII, 2.

Páginas 127, 128, 130 y 132. [Imágenes]. Recuperado de http://open.ieec.uned.es/HussoDigital/?page_id=279

Páginas 133, 134, 139 y 140. [Imágenes]. Recuperado de <https://www.museobilbao.com/historia.php>

Páginas 136, 137 y 138. Líbano, Álvaro y Beascoa, Ricardo (1971) *Museo de Arte de Bilbao*, en *Revista Arquitectura*, num. 153, pp. 42-45.

Página 144, 146, y 147. [Imágenes]. Recuperado de <http://www.museupicasso.bcn.cat/es/>

Página 150. Layuno Rosas, María de los Ángeles (2003) *Museos de arte contemporáneo en España. Del palacio de las artes a la arquitectura como arte*, Gijón: editorial Trea.

Páginas 151 y 152 [Imágenes]. Recuperado de <http://www.fmirobcn.org/es/>

Páginas 153, 155, 157, 158 y 159 [Imágenes]. Recuperado de http://www.salvador-dali.org/museus/teatre-museu-dali/es_index/

Páginas 162, 164, 166 y 167. Merino Fernández, María Consuelo (1992) *Realidad y proyección del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

Páginas 169, 170 y 171 [Imágenes]. Recuperado de <http://www.march.es/arte/cuenca/?l=1>

Página 178. Barriopedro, Manuel P. (1981) Presentación del "Guernica" de Picasso tras su llegada a España en 1981 [Imágen]. Recuperado de <http://marcaespana.es/cultura-y-singularidad/artes/pincel-y-cinzel>

Página 190 [Imágen]. Recuperado de <http://artcontemporanigeneral.blogspot.com.es/2011/11/joan-gaspar-1913-1996-y-miquel-gaspar.html>

Página 205. Piñón, Helio (1972) *Crónica del Simposio de Casteldefells* en Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo, num. 87.

Página 249 [Imágen]. <http://www.wesh.com/themeparks/disney/sunset-boulevard-at-disneys-hollywood-studios-takes-shape/21275914>

Página 253a [Imágen]. http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/MCA/index.jsp?redirect=S2_2.jsp

Página 253b [Imágen]. <http://dgcultur.caib.es/www/user/cultura/museus/museudemenorca/museudemenorca2.htm>

Página 253c [Imágen]. http://cvc.cervantes.es/actcult/laberinto_museos/caam/caam_5.htm

Página 253d [Imágen]. <http://www.mecd.gob.es/museodeamerica/el-museo.html;jsessionid=2AFE50CE979DCC25D8D4B7224184131C>

Página 258. Ait Moreno, Isaac (2010) *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1979-1994*, (Tesis Doctoral) Universidad Complutense de Madrid.

Páginas 262 y 263. Sambricio, Carlos (1982) *El Hospital General de Atocha en Madrid, un gran edificio en busca de autor: las intervenciones de Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Francisco Sabatini*, en *Arquitectura*, num. 239, pp. 44-52.

Páginas 266, 267 , 280, 282, 339,342, 344, 345, 347, 350, 355, 358. Muñoz Alonso, María Dolores (2010) *De hospital a museo : las sucesivas transformaciones de un hospital inacabado ; el Hospital General de Madrid*, (Tesis Doctoral) Universidad Politécnica de Madrid.

Páginas 269, 271, 275 y 278. Fernández Alba, Antonio (1989), en Mendoza, , Fernando (Dir.) y Luisa López Moreno, y José Ramón López Rodríguez (eds.) (1990) *El arquitecto y el museo : ciclo de conferencias Mayo-Junio 1989*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990

Páginas 287, 288 y 289. Garcés, Jordi y Soria, Enric (1989), en Mendoza, , Fernando (Dir.) y Luisa López Moreno, y José Ramón López Rodríguez (eds.) (1990) *El arquitecto y el museo : ciclo de conferencias Mayo-Junio 1989*, Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990

Páginas 291, 292, y 293. Amadó, Roser y Lluís Domenech (1990) *Fundación Antoni Tàpies, Barcelona*, en *AV: Monografías*, num. 26, pp. 35-41

Páginas 296,297 y 298 [Imágenes]. Recuperado de <http://museoarteromano.mcu.es/>

Páginas 299, 301 , 303 y 308. Capitel, Antón (1984) *Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano*, en *Arquitectura*, num. 248, pp. 46-47.

Páginas 321 y 324 [Imágenes]. Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/es/El-Centre-Pompidou#587>

Páginas 332 y 333. Bruggen, Coosje van (1997) *Frank O. Gehry: Museo Guggenheim Bilbao*, New York; Bilbao: Publicaciones del Museo Guggenheim: Guggenheim Bilbao Museoa.

Páginas 361 y 362 [Imágenes]. Recuperado de <http://www.museoreinasofia.es/>

Páginas 366 y 368 [Imágenes]. Recuperado de <http://www.azkunazentroa.com/az/cast/inicio/visita-azkuna-zentroa/el-edificio>

Páginas 371, 372 , 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380 y 381. Fullaondo, Juan Daniel y Francisco Javier Sáenz de Oíza y Jorge Oteiza (1971) *Centro Cultural de la Villa de Bilbao. La Alhóndiga, 1988*, en Revista Kain, num. 7, pp. 1-24.

Páginas 61, 106, 172, 245, 311, 324 c, 327, 359. Producción propia.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 01: EL MUSEO ESPAÑOL EN 1955	75
FIGURA 02: ESQUEMAS FUNCIONALES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO	141
FIGURA 03: EVOLUCIÓN DEL NÚMERO ANUAL DE VISITANTES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO	141
FIGURA 04: ESQUEMAS DE PLANTAS DEL MUSEO PICASSO DE BARCELONA EN LA ACTUALIDAD	145
FIGURA 05: ESQUEMAS FUNCIONALES DEL TEATRO MUSEO SALVADOR DALÍ EN LA ACTUALIDAD	157-158
FIGURA 06: ESQUEMAS FUNCIONALES DEL MUSEO DE ARTE ABSTRACTO DE CUENCA	170
FIGURA 07: COMPARATIVA DE VISITANTES MUSEO/ HABITANTES DE LA CIUDAD	173
FIGURA 08: ESQUEMAS FUNCIONALES DEL MNCARS EN LA ACTUALIDAD	360