

Elena Marcén Guillén

Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)

Departamento
Historia del Arte

Director/es

Lorente Lorente, Jesús Pedro
Hernández Martínez, Ascensión

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ARAGÓN
(1978-2013)

ELENA MARCÉN GUILLÉN

Tesis doctoral dirigida por Jesús Pedro Lorente y Ascensión Hernández

Departamento de Historia del Arte

Junio 2014



Universidad
Zaragoza

ÍNDICE GENERAL

Tomo 1	1
1. INTRODUCCIÓN	3
1.1. Elección del tema: la arquitectura de museos en Aragón. Orígenes y desarrollo de la disciplina	4
1.2. Justificación de la cronología. El auge museístico de la etapa democrática	11
1.3. Estado de la cuestión	18
1.4. Sistematización y objetivos del proceso de investigación . . .	47
2. ESTADO ACTUAL DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN ARAGÓN	57
2.1. Definición y justificación de los criterios utilizados	57
2.2. Análisis cualitativo y cuantitativo	89
2.2.1. Interpretación simple a partir de los seis criterios definidos	96
2.2.2. Lectura combinada de los criterios	122
2.3. Valoración	134
3. ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ARAGÓN. REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS PREEXISTENTES Y CREACIÓN DE NUEVA PLANTA	139
3.1. Introducción. Breve recorrido por la historia de la arquitectura de museos	139
3.2. El origen de la disciplina en Aragón	153
3.3. Museos en edificios rehabilitados	159
3.3.1. La arquitectura eclesiástica aragonesa como sede expositiva	159
3.3.1.1. Museos situados en iglesias y ermitas desacralizadas	161
3.3.1.2. La convivencia de los usos religiosos y expositivos	174
3.3.1.3. Museos en arquitecturas conventuales y monásticas	189
3.3.1.4. El patrimonio religioso de uso doméstico (abadias y casas parroquiales)	198
3.3.1.5. Museos, religiosidad y contexto urbano	202
3.3.2. La recuperación de la arquitectura institucional como sede museística	209
3.3.2.1. Hospitales: usos museísticos en espacios asistenciales	210

3.3.2.2.	De la docencia a la exposición: museos situados en arquitecturas educativas	222
3.3.2.3.	La combinación de la función administrativa y la museística (ayuntamientos y sedes de gobierno)	259
3.3.2.4.	Las casas forestales: centros de interpretación en el medio natural	272
3.3.2.5.	Las cárceles y calabozos, una tipología arquitectónica poco habitual	275
3.3.3.	Museos en arquitecturas domésticas	278
3.3.3.1.	Nuevos valores culturales para un patrimonio palaciego	280
3.3.3.2.	Arquitectura doméstica popular rehabilitada para usos museísticos	301
3.3.4.	Espacios expositivos en infraestructuras militares y antiguas arquitecturas defensivas	321
3.3.4.1.	Torreones y castillos medievales	322
3.3.4.2.	Arquitectura militar de los siglos XVI al XX	334
3.3.5.	El patrimonio preindustrial como sede expositiva	343
3.3.5.1.	La musealización integral: hornos, molinos y alfares	347
3.3.5.2.	Iniciativas puntuales de musealización con un contenido relacionado	354
3.3.5.3.	Musealización con un contenido ajeno	358
3.3.6.	El patrimonio industrial recuperado como museo	366
3.3.6.1.	Particularidades	367
3.3.6.2.	La musealización del patrimonio industrial en Aragón	371
3.3.7.	Museos en arquitecturas del ocio	404
3.3.7.1.	Arquitectura cinematográfica	406
3.3.7.2.	Arquitectura teatral	407
3.3.7.3.	Casinos y centros sociales	412
3.4.	Arquitectura de museos de nueva planta	417
3.4.1.	Cuestiones previas	419
3.4.2.	Panorama histórico aragonés. Hitos significativos	420
3.4.2.1.	Los precedentes: desde los inicios hasta el periodo democrático	420
3.4.2.2.	La etapa democrática. La apuesta por la musealización in situ desde la transferencia de competencias hasta el año 2000	424
3.4.2.3.	El <i>boom</i> museístico del nuevo milenio. Propuestas de nueva planta hasta 2013	435

3.4.3.	Modelos y tendencias en Aragón	448
3.4.4.	Perspectivas de futuro	464

Tomo 2 471

4.	CASOS DE ESTUDIO	473
4.1.	Museos en edificios rehabilitados	477
4.1.1.	El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón	477
4.1.1.1.	La primera etapa del museo en dependencias de la catedral	479
4.1.1.2.	Un museo para la diócesis. La reforma del palacio episcopal	481
4.1.2.	El Museo IberCaja Camón Aznar de Zaragoza	505
4.1.2.1.	La casa de Jerónimo Cósida. Historia del edificio y reformas arquitectónicas	506
4.1.2.2.	La primera etapa del museo (1979-2007)	511
4.1.2.3.	La reforma arquitectónica y museográfica de 2007-2008	517
4.1.3.	El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos “Pablo Serrano” de Zaragoza	535
4.1.3.1.	Historia del IAACC Pablo Serrano	537
4.1.3.2.	Arquitectura del IAACC Pablo Serrano	541
4.1.4.	El Mausoleo de los Amantes de Teruel	603
4.1.4.1.	Hitos principales de la tradición de los Amantes de Teruel	604
4.1.4.2.	La intervención arquitectónica en el conjunto	606
4.1.4.3.	La difícil inserción del conjunto en la ciudad	623
4.2.	Museos de nueva planta	628
4.2.1.	El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca	628
4.2.1.1.	Historia del proyecto	629
4.2.1.2.	La arquitectura del CDAN: formas mixtas para una propuesta integradora	637
4.2.1.3.	El incierto futuro del CDAN	646
4.2.2.	El Centro Cultural Mariano Mesonada – Museo Orús de Utebo (Zaragoza)	653
4.2.2.1.	La creación del Centro Cultural Mariano Mesonada	655
4.2.2.2.	El diseño arquitectónico del conjunto	657
4.2.2.3.	De centro cultural a museo	667
4.3.	Museos sobre el papel. Proyectos no realizados	673
4.3.1.	El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1993)	675
4.3.1.1.	El sueño de un museo aragonés de arte contemporáneo	675

4.3.1.2.	Los primeros pasos del MAAC de 1993	676
4.3.1.3.	El concurso arquitectónico: convocatoria y resolución	679
4.3.1.4.	El museo imaginado: recorrido por los diferentes proyectos	681
4.3.1.5.	Otro museo fallido (la paralización del proyecto)	692
4.3.1.6.	Mosaico de imágenes urbanas para el recuerdo	694
4.3.2.	El Espacio Goya de Zaragoza	695
4.3.2.1.	Un museo para Goya: los precedentes	696
4.3.2.2.	El concurso de 1998. El Espacio Goya de la calle Costa	697
4.3.2.3.	Un proyecto con pocos avances (1999-2005)	702
4.3.2.4.	El Proyecto Museológico de 2005	706
4.3.2.5.	El concurso de anteproyectos de 2006	708
4.3.2.6.	Un proyecto modificado, dilatado y aplazado (2006-2010)	717
4.3.2.7.	Estado del proyecto en 2011: el futuro incierto del Espacio Goya	722
4.3.2.8.	El Espacio Goya, una deuda pendiente	725
5.	CONCLUSIONES	727
	BIBLIOGRAFÍA	735
	ANEXO. Fichas catalográficas	

TOMO 1

1 INTRODUCCIÓN

La cultura popular identifica a menudo el museo como un edificio singular. Muchas personas, si tuvieran que esbozarlo en unos cuantos trazos, le darían sin duda un aspecto de templo clásico, con escalinata, columnata y frontón, pues esta imagen ha prevalecido a pesar de los cambios operados en la institución museística, lo que demuestra hasta qué punto la arquitectura del museo de una determinada época se ha convertido en un símbolo de la propia entidad.

Un museo se define por sus colecciones, que son su razón de ser, pero también por su arquitectura, reflejo de las nuevas funciones que se demandan a esta institución en el mundo contemporáneo. A su labor como garante de la conservación del patrimonio para el disfrute y la investigación se han añadido muchas otras exigencias, que han convertido al museo actual en una compleja maquinaria cultural cuya arquitectura llama la atención de estudiosos y profanos. El nuevo desafío conceptual no consiste simplemente en generar edificios que respondan a criterios funcionales de exposición y almacenamiento de obras, sino que el arquitecto del museo (rehabilitador o creador) se enfrenta a retos como el diálogo de la arquitectura con el contexto o la propia condición del museo como icono urbano. La arquitectura museística no funciona como mero “contenedor” de una colección, sino que se ha ido erigiendo gradualmente en objeto de estudio por sí misma, como demuestran las numerosas contribuciones académicas que han ido surgiendo en los últimos años en torno a esta cuestión.

La presente tesis doctoral se enmarca dentro de este panorama de progresivo interés por la arquitectura de museos como disciplina. Desde esta posición, pretende contribuir al conocimiento de la misma mediante el análisis de un territorio concreto, la comunidad autónoma aragonesa. La investigación ha sido desarrollada gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte por resolución de 8 de julio de 2009, de la Secretaría General de Universidades.¹ En cumplimiento con lo establecido en el programa de doctorado R.D. 778/1998, la doctoranda obtuvo el Diploma de

¹ Resolución de 8 de julio de 2009, de la Secretaría General de Universidades, por la que se adjudican ayudas para becas y contratos del programa de Formación de Profesorado Universitario, en el marco del Estatuto del personal investigador en formación (BOE núm. 167, 11/07/2009).

Estudios Avanzados (DEA) en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza con fecha de 24/09/2010 y una calificación de Sobresaliente. Además, el proyecto de la tesis doctoral, con el título de “Arquitectura de museos en Aragón”, fue aprobado por el Departamento de Historia del Arte de la citada universidad en la sesión de Consejo de Departamento celebrada el 12/11/2010, y la Comisión de Doctorado ratificó su aprobación con fecha 24/11/2010.

1.1 ELECCIÓN DEL TEMA: LA ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ARAGÓN. ORÍGENES Y DESARROLLO DE LA DISCIPLINA

El tema elegido para la tesis doctoral surge de la interacción de dos predilecciones personales de la autora, licenciada en Historia del Arte: la arquitectura contemporánea y los museos. El interés conjunto por ambas disciplinas dio lugar, de forma natural, a la voluntad de analizar en detalle la arquitectura de museos en el contexto geográfico aragonés. Una vez determinado este objetivo, se decidió completar la formación académica con la realización del Máster de Museología y Museos de la Universidad de Alcalá (Alcalá de Henares, 2008-2009), que permitió profundizar en cuestiones museológicas y conseguir una sólida base de fundamentos teóricos.

La decisión de limitar la investigación al contexto aragonés surgió de la preocupación por la carencia de estudios específicos sobre la arquitectura de museos en la comunidad autónoma y de la voluntad de llenar, aunque fuera parcialmente, esta laguna historiográfica. En este sentido, me he sentido animada por las palabras de Ángeles Layuno que, en su tesis doctoral, dedicada a la arquitectura de los museos y centros de arte contemporáneo en España, expresa su deseo de que su tesis “no constituya un punto final, sino una vía abierta que sirva de estímulo para futuras investigaciones sectoriales centradas en ejemplos concretos o en áreas geográficas delimitadas como son las Comunidades Autónomas.”² También me sirvieron de inspiración en este propósito las siguientes líneas de Miguel Beltrán y Concha Lomba, referidas específicamente al contexto aragonés:

(...) tenemos que ser capaces de llevar a cabo un profundo análisis de la realidad museística de nuestro territorio, para poder extraer unas directrices que permitan vertebrar tanto las necesidades y lagunas exis-

² LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 1998.

tentes, como las correspondientes a la debida proyección de futuro de nuestras instituciones en Aragón.³

Como paso previo para abordar este estudio, resultaba imprescindible conocer cuándo nace la arquitectura de museos como disciplina a nivel internacional. Igualmente, era esencial analizar las condiciones en las que surgen el interés y la reflexión por el edificio del museo en sí mismo para establecer los periodos de mayor relevancia en el desarrollo de la disciplina, así como para poder contextualizar posteriormente el panorama aragonés de forma adecuada y detectar posibles retrasos y carencias.

A grandes rasgos, podemos decir que la arquitectura de museos no aparece de forma inseparable al nacimiento de la institución, sino de forma más tardía. Como destaca Carlo Bassi, el verdadero surgimiento de la arquitectura de museos como disciplina se producirá unos cien años después de la aparición de los primeros museos (en el sentido en el que los entendemos hoy en día), entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX.⁴ Esto es debido, según este autor, a que el interés específico por el edificio del museo no se dio de forma paralela a su nacimiento y crecimiento sino en una segunda etapa, cuando la evolución de la institución hizo necesaria la intervención de arquitectos que reflexionaran sobre el proceso de creación del edificio del museo y dieran respuesta a sus crecientes necesidades.⁵

Una buena parte de los primeros museos creados en Europa se instalaron en edificios preexistentes, generalmente palacios o casas señoriales, cuyas galerías y salones fueron adaptados -con mayor o menor fortuna- a las funciones expositivas. Así, el Musée du Luxembourg (inaugurado en 1750), el British Museum de Londres (1759) o el Museo del Louvre (1793) vieron la luz en arquitecturas palaciales. Sin embargo, la instalación de museos en edificios específicamente concebidos para ello es un fenómeno que se produce desde épocas tempranas y que coexiste, por tanto, con esta tendencia a la reutilización de edificios. Aunque el caso más precoz es el Ashmolean Museum, construido entre 1678 y 1683, es sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII cuando se levantan los primeros edificios destinados propiamente a fines expositivos. Uno de los ejemplos por antonomasia es el Museo Fridericianum de Kassel, erigido por encargo de Federico II entre 1769-1777 según diseño del arquitecto de la corte Simon Louis du Ry, así

3 BELTRÁN LLORIS, Miguel y LOMBA SERRANO, Concha, "Una mirada nueva sobre los museos aragoneses", *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 21-28, espec. p. 26.

4 BASSI, Carlo, "Introduction", en ALOI, Roberto, *Musei, architettura, tecnica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1962, pp. XXI-XXX, espec. p. XXIII.

5 *Idem*, p. XXX.

como el Museo Pio-Clementino, creado por Clemente XIV y ampliado por Pío VI con la intervención de Alessandro Dori, Michelangelo Simonetti y Camporesi entre 1773-1780. Ambos anticipan ya algunos de los elementos que pasarán a integrar el repertorio formal del museo decimonónico: la fachada de inspiración clásica, en el caso del Fridericianum, y la rotonda, en el Pio-Clementino, que servirá de inspiración a Boullée y Durand. Como explica Alfonso Muñoz Cosme, a mediados del siglo XVIII los espacios del coleccionismo empiezan a concebirse ya de forma independiente a otros servicios inicialmente vinculados con ellos (bibliotecas, laboratorios, etc.) y se instalarán en arquitecturas exentas, dando lugar a una nueva disciplina: la arquitectura de museos.⁶

Así pues, esta se desarrolla como tal con un cierto desfase respecto a la evolución de la institución museística. Como es lógico, aspectos como el interés por los espacios expositivos y su configuración, la reflexión sobre la fisonomía del museo y su presencia en la ciudad, o las exigencias espaciales de la institución solo pudieron surgir una vez que esta había dado sus primeros pasos. Los años centrales del siglo XVIII parecen ser el momento clave en la consolidación de esta tendencia, a tenor de lo expuesto por autores como el propio Muñoz Cosme⁷ o Isabelle Alzieu.⁸ Esta última destaca que el nacimiento de la disciplina se produce realmente cuando esta se convierte en objeto de concurso por parte de las Académies Royales de París, desde la década de 1750.⁹ La Academia de Arquitectura de esta ciudad planteó como tema para el concurso de 1754 un salón de las artes, y en 1779 un museo de arte, lo que demuestra que la reflexión sobre el diseño arquitectónico de los museos comenzaba a recibir cierta atención en el ámbito académico.

En España, uno de los primeros edificios concebidos ex profeso para usos museísticos no tiene que ver con el arte sino con las ciencias naturales. Juan de Villanueva diseñó en 1785 por orden de Carlos III el Gabinete de Historia Natural, futuro Museo del Prado, dentro de un ambicioso plan de construcción de una Ciudad del Saber en el Madrid de finales del siglo XVIII. El edificio, que finalmente Fernando VII decidió dedicar a museo de pintura y escultura, presenta como elemento definitorio la galería palacial

6 MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón, Trea, 2007, p. 95.

7 *Idem.*

8 ALZIEU, Isabelle (coord.), *Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'oeuvre*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, Figures d'Art n.º 21, 2012, p. 19.

9 Las Reales Academias convocaban el famoso "Prix de Rome", cuyo premio consistía en una beca de formación en Italia para jóvenes artistas.

y el repertorio neoclásico que va a convertirse en habitual (columnatas, frontales de templo griego, etc.).

A finales del siglo XVIII y sobre todo a principios del XIX, el edificio del museo empieza a dotarse de un repertorio formal propio, gracias a los desarrollos teóricos de arquitectos como Étienne-Louis Boullée y Jean-Nicolas-Louis Durand. El primero establece la rotonda (heredada del Panteón de Roma) como elemento esencial del *Muséum* definido en 1783, que Durand combinará con la galería en 1802-1809 en sus *Précis des leçons d'architecture*.¹⁰ Durand actualiza la propuesta de Boullée y concibe un modelo que perdurará hasta bien entrado el siglo XX: un cuadrado en el que se inscribe una cruz griega en cuyo centro se erige una rotonda como elemento representativo. El museo decimonónico seguirá en buena medida los presupuestos de Boullée y Durand, a partir de distintas combinaciones de la galería (heredada de la arquitectura palacial) y la rotonda clásica, y la creación de fachadas casi siempre inspiradas en los templos de la Antigüedad. Muñoz Cosme explica las razones de este repertorio formal tomado del pasado:

El nuevo espacio del coleccionismo (...) requirió amplios espacios, alojados en un edificio exento, situado en el centro de las ciudades y con una imagen relevante y reconocible. Sin embargo, la tradición arquitectónica occidental no contaba con un tipo de edificio acorde con estas necesidades, por lo que utilizó la imagen y la tradición de dos tipos occidentales: el templo y la galería.¹¹

El modelo teórico de Durand será llevado a la práctica con distintas variantes por Leo von Klenze, autor de la Gliptoteca (1816-1830) y la Alte Pinakothek de Munich (1826-1836), y por Karl Friedrich Schinkel, que diseña el Altes Museum de Berlín (1825-1828).

Así pues, el interés por la arquitectura de museos surge a nivel internacional a finales del siglo XVIII, aunque será fundamentalmente en la primera mitad del siguiente cuando el edificio del museo quede definido como una tipología arquitectónica independiente, si bien formalmente deudora del templo y el palacio. Sin embargo, estos primeros ensayos, teóricos o reales, no constituyen una reflexión sobre la arquitectura de museos en su conjunto sino que buscan más bien dar respuesta a requerimientos concretos. De hecho, autores como Alessandra Criconia destacan que hay que esperar al siglo XIX para poder hablar de una arquitectura verdadera y propia del museo.¹²

10 DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Paris, École royale polytechnique, 1802-1821.

11 MUÑOZ COSME, Alfonso, *op. cit.*, p. 111.

12 CRICONIA, Alessandra, *L'architettura dei musei*, Roma, Carocci, 2011, p. 31.

En España, el contenido de una de las pocas publicaciones de conjunto existentes en este momento, *Los Museos de España* de Celestino Araujo (1875),¹³ demuestra que en nuestro país la disciplina no era todavía objeto de estudio por sí misma. El libro de Araujo se basa en la presentación y análisis de una serie de museos españoles, sobre todo desde el punto de vista de las colecciones, aunque incluye también la valoración de los edificios en los que están situados. Araujo no establece tendencias, ni analiza posibles influencias formales en los repertorios tipológicos de los museos, sino que se limita a juzgar, desde un punto de vista práctico, los edificios que resultan eficaces y los que no. La arquitectura se concibe como un aspecto más de la institución museística, como algo que afecta a su día a día dependiendo de la mayor o menor funcionalidad del edificio en cuestión, pero no como una disciplina que merezca un estudio detallado. El volumen de Araujo permite, sin embargo, detectar las carencias arquitectónicas y espaciales que presentaban la mayor parte de los museos españoles en la segunda mitad del siglo XIX.¹⁴

El hecho de que Araujo conceda a la arquitectura de los museos un papel secundario no es sino un reflejo del panorama español en lo que se refiere al desarrollo de la disciplina. No hay que olvidar que los museos españoles han sido tradicionalmente instalados en edificios rehabilitados, lo que explica que haya habido pocas ocasiones para la meditación efectiva sobre el edificio del museo y sus exigencias.¹⁵ Como sabemos, la formación de los museos provinciales españoles tiene su origen en la Desamortización de los bienes eclesiásticos llevada a cabo por Mendizábal en 1835, durante la regencia de la reina María Cristina.¹⁶ El proceso supuso la supresión de monasterios y conventos, de tal forma que algunas de sus obras más destacadas pasaron a manos del Estado. Las Comisiones Artísticas creadas en esta época se encargaron de revisar, documentar y seleccionar las obras desamortizadas que debían integrar los museos provinciales, la mayoría de los cuales se instalaron en sedes provisionales. Buena parte de ellas eran, de

13 ARAUJO SÁNCHEZ, Celestino, *Los Museos de España*, Madrid, Imprenta de Medina y Navarro, 1875.

14 Así, por ejemplo, en relación con el Prado, Araujo dice que "Como (...) no se construyó para el destino que hoy tiene [la exposición de obras de arte], son muy pocas las salas que reúnen las condiciones de luz necesarias." ARAUJO SÁNCHEZ, Celestino, *op. cit.*, p. 32.

15 Como indica Carlos Baztán, solo "A partir de 1960 se inicia una corriente minoritaria de creación de museos de nueva planta". BAZTÁN, Carlos (ed.), *Museos españoles: la renovación arquitectónica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997, p. 10.

16 Beltrán destaca que "Al tiempo que en Zaragoza, la extinción de conventos que ordenara el Gobierno provisional de la reina María Cristina en 1836, significó igualmente el nacimiento de los Museos de Bellas Artes de Cádiz, Córdoba, Granada, Sevilla, Valencia y Valladolid." BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Programa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1991, p. 14.

hecho, antiguas iglesias y conventos que habían quedado en desuso tras el periodo desamortizador, y que se convirtieron en improvisados almacenes de obras con las carencias que podemos imaginar.

Ya entrados en el siglo XX, empiezan a surgir en el contexto internacional distintas voces que apuestan por abordar el fenómeno de la arquitectura de museos en toda su amplitud, con la participación de los diferentes agentes implicados, en lugar de limitarse a estudiar cómo dar solución a ejemplos concretos. Aunque se habían producido ya algunas reflexiones aisladas en torno al edificio del museo, como la del arquitecto Auguste Perret en 1929,¹⁷ uno de los momentos clave en el desarrollo de la disciplina es la Conferencia Internacional de Madrid de 1934, organizada por la Sociedad de Naciones a través de la Oficina Internacional de Museos (antepasado del ICOM). La conferencia, que llevaba por título *Architecture et aménagement des musées d'art*,¹⁸ supone el comienzo efectivo de los estudios sobre arquitectura de museos, pues el hecho de que se organizara una conferencia específicamente dedicada a este tema (aunque solo se abordaban los museos de arte), permite detectar la convicción de que la materia merecía una atención propia. Lo relevante es que, además de tratarse cuestiones prácticas, en la conferencia se abordaron aspectos que no concernían el día a día del museo sino que daban un paso más en el desarrollo de la disciplina, como el análisis de las tipologías arquitectónicas de los museos decimonónicos, la conciencia de que el museo no eran solo las salas de exposición (sino también otros muchos espacios complementarios), las diferentes tendencias en cuanto a la circulación dentro del museo, las distintas opciones en cuanto a la ampliación o las ubicaciones más apropiadas del museo dentro de la ciudad. Asimismo, en la conferencia se pusieron sobre la mesa temas polémicos como la conveniencia o no de instalar museos en edificios rehabilitados, una cuestión problemática que sigue hoy generando discusiones entre los especialistas.¹⁹

La conferencia de Madrid de 1934 continúa siendo una de las referencias clave en la reflexión sobre la arquitectura de museos, y una de las más tempranas, que dio lugar a consideraciones que siguen vigentes hoy en día.

17 PERRET, Auguste, "El museo moderno", en BOLAÑOS ATIENZA, María (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Trea, 2002, pp. 79-83. La propuesta de Perret no deja de ser, en cierta manera, un museo ideal (aunque actualizado), semejante a los propuestos por Boullée y Durand.

18 VV.AA., *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art* [Conférence Internationale d'Études (Madrid, 1934), Société des Nations, Office International des Musées], Granada, Comares, 2005 (reprod. facs. de la ed. de Paris, Les Presses Modernes, 1934).

19 En concreto, es Roberto Paribeni quien aborda este tema de forma específica: PARIBENI, Roberto, "Adaptation de monuments anciens et autres édifices à l'usage de musées", en VV.AA., *Muséographie. Architecture et Aménagement...*, op. cit., pp. 180-197.

Como señalaba Juan Carlos Rico en 1994, “Es el primer congreso de carácter monográfico, y hasta la fecha el único, en que se intentan sintetizar los logros y definir las características y requisitos que un museo de arte debía contener.”²⁰ Sin embargo, pese a los prometedores inicios que vaticinaba el encuentro, la bibliografía sobre la disciplina tardará todavía varias décadas en dotarse de un corpus completo. Habrá que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para que esta se desarrolle de forma mayoritaria a nivel nacional e internacional, con un desfase que aún será mayor en el caso aragonés, como veremos.

Una de las muestras del tardío desarrollo de la disciplina en España queda de manifiesto en la ausencia, hasta las últimas décadas del siglo XX, de congresos monográficos que reflejen el interés por la cuestión en los ámbitos académico y profesional. Uno de los pioneros en este campo fue el ciclo de conferencias “El Arquitecto y el museo”, organizado en Sevilla por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental en 1989, cuyas actas se publicaron en 1991.²¹ Se trató de una de las primeras ocasiones en las que distintos agentes tuvieron la oportunidad de meditar sobre el edificio del museo y sus exigencias a la hora de proyectarlo, un ejercicio de reflexión que los propios editores del volumen reconocían como poco habitual en la creación de museos:

(...) la intensa creación de nuevos museos en Norteamérica y Europa (más de quinientos museos se han construido en Alemania en los últimos diez años), no parece que haya ido acompañada de una tarea reflexiva acerca de los problemas específicos que plantea la arquitectura al enfrentarse con la museología.²²

Desde el ámbito institucional comienzan a surgir otras propuestas que continúan esta línea de reflexión, como la exposición organizada en 1994 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid por el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente con el título de “Museos y Arquitectura: nuevas perspectivas”²³ o la promovida por el Ministerio de Cultura en 1997, dedicada esta vez a la renovación arquitectónica de los museos españoles.²⁴ Ambas muestras confirman la incipiente preocupación que la disciplina comenzaba a suscitar en nuestro país, que se verá confirmada en

20 RICO, Juan Carlos, *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos*, Madrid, Sílex, 1994, p. 214.

21 LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón; y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *El Arquitecto y el museo*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1991.

22 *Idem*, p. 9.

23 VV.AA., *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994.

24 BAZTÁN, Carlos (ed.), *Museos españoles...*, *op. cit.*

esta misma década por la proliferación de un buen número de publicaciones sobre el tema. Su desarrollo, sin embargo, no tendrá reflejo en la legislación española: ni la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, ni el 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, incluyen alusiones a la arquitectura de los museos. Por fortuna, el programa arquitectónico está ya hoy reconocido como una parte integrante de la planificación museística, tal y como se recoge en el Plan Museológico elaborado por la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura en 2005, bajo la dirección de Marina Chinchilla.²⁵ Además, en la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas llevada a cabo cada dos años por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde el año 2000, se manifiesta ya un cierto interés por el tema, ya que la estadística incluye gráficos que analizan los museos y colecciones museográficas españoles según periodo de construcción del edificio, periodo de la última reforma del edificio y tipo de edificio por comunidad autónoma, tamaño de municipio y tipología.²⁶

1.2 JUSTIFICACIÓN DE LA CRONOLOGÍA. EL AUGE MUSEÍSTICO DE LA ETAPA DEMOCRÁTICA

La presente investigación toma como marco cronológico fundamental el periodo democrático en España, comprendido entre la entrada en vigor de la Constitución en 1978 y la actualidad, es decir, el lapso temporal que abarca las dos últimas décadas del siglo XX y el comienzo del siglo XXI.²⁷ Esta decisión supone privilegiar este periodo como objeto de estudio por una serie de razones que comentaré a continuación, aunque no excluye que se aborden igualmente etapas anteriores cuando la situación así lo exija.

Para demostrar por qué el periodo que se extiende entre 1978 y 2013 merece una atención detallada y cuáles son las razones de esta importancia, es necesario en primer lugar contextualizar la situación aragonesa en el ámbi-

25 GARDE LÓPEZ, Isabel e IZQUIERDO PERAILE, Virginia (coord.), *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, 2005. El plan está concebido como una herramienta de gestión y planificación de museos dirigida a todo tipo de instituciones museísticas, sea cual sea su titularidad, forma de gestión o disciplina científica.

26 MINISTERIO DE CULTURA, *Estadística de museos y colecciones museográficas 2008*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, pp. 67-69.

27 Aunque existe diversidad de opiniones en cuanto al inicio de la democracia española, suele considerarse que el periodo propiamente democrático comienza tras la Transición, con la entrada en vigor de la Constitución el 29 de diciembre de 1978 (tras haber sido aprobada en referéndum el 6 de diciembre de 1978).

to nacional e internacional. Pese a que la historia de los museos aragoneses se inicia en el siglo XIX (con algunos precedentes en el siglo anterior, que no cabe considerar museos),²⁸ la etapa democrática coincide en Aragón con el inicio de una época de florecimiento de los museos que se produce de forma simultánea en todo el territorio nacional. Se trata de una verdadera “edad de oro” de este tipo de establecimientos, que se evidencia en el crecimiento exponencial del número de nuevos museos creados en este periodo, en relación con los anteriores. Este *boom* no solo se produce en España, sino que es una tendencia mayoritaria en la mayor parte de los países industrializados. José do Nascimento no se equivoca al decir que “el 90 % [de los museos existentes en el mundo] se crearon después de la Segunda Guerra Mundial”,²⁹ aunque, en realidad, son los años 80 y 90 del siglo XX los que asisten a un verdadero impulso en cuanto a la creación y la renovación de museos. Como señala Alessandra Criconia, este auge museístico se localizó fundamentalmente en la franja terrestre situada entre los paralelos 20° y 60°; es decir, en Europa, América del Norte y Extremo Oriente o, lo que es lo mismo, en los países más ricos del mundo.³⁰

La relevancia del fenómeno ha sido unánimemente admitida por distintos expertos. Como muestra, Yves Nacher, que compara su extensión y difusión con una “metástasis más o menos controlada de una patología aparentemente contagiosa y planetaria (...) de cultura a toda costa”,³¹ o Josep Ballart, que la equipara con una “mancha de aceite”³² que fue alcanzando progresivamente la mayor parte de los países industrializados, incluyendo España. Tal y como señala Fernando Castro, doctor en Estética por la Universidad Autónoma de Madrid, el aumento desmesurado del nú-

28 Beltrán cita como antecedentes de los museos aragoneses la colección que Vincencio Juan de Lastanosa (1607-1684) tenía recogida en su casa de Huesca (si bien no se trata de un museo en el sentido estricto ya que no estaba abierta al público), así como la colección de la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, el Jardín Botánico de Zaragoza (en la Huerta de Santa Catalina) o la colección botánica de José Lucan, cuya influencia en museos posteriores será, como el mismo autor destaca, bastante limitada. BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9 (Los museos en Aragón), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1983, pp. 20-30.

29 NASCIMENTO JUNIOR, José do, “Los museos como agentes de cambio social y desarrollo”, *Museos.es*, n.º 4, 2008, pp. 16-27, espec. p. 20. En efecto, la construcción de nuevos museos no fue una prioridad en un panorama internacional marcado por las guerras (durante la 1ª mitad del siglo XX), y fue solo tras la Segunda Guerra Mundial cuando la arquitectura de museos recobró importancia.

30 “Da un punto di vista geografico, la maggior parte dei musei esistenti è situata dentro una fascia compresa tra il 20° e il 60° parallelo del pianeta terra e la loro massima concentrazione è in Europa, in America del Nord e in Estremo Oriente, vale a dire nei paesi più ricchi del mondo.” CRICONIA, Alessandra, *op. cit.*, p. 75.

31 NACHER, Yves, “Del medio al mensaje: la arquitectura museística hoy en día”, *Museum International*, 196 (Arquitectura museística), vol. 49, n.º 4, 1997, pp. 4-5, espec. p. 4.

32 BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *Manual de museos*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 116.

mero de museos en el contexto autonómico español no es sino “un signo de la decadencia espiritual”.³³ En la misma línea se manifiesta María Luisa Bellido, para quien esta efervescencia museística es también, de alguna manera, la expresión de una cierta crisis de la institución:

Durante las décadas de 1980 y 1990 la variedad de experiencias museísticas es inagotable. (...) Un panorama de gran variedad que podemos interpretar como un momento de euforia y crecimiento de la institución, pero también como una fase de crisis profunda y de ausencia de perspectiva donde el museo está probando distintos modelos en su intento por encontrar una concepción que responda a sus intereses y a las necesidades de la sociedad contemporánea.³⁴

En efecto, el *boom* museístico de las dos últimas décadas del siglo XX tiene que ver con la progresiva definición de la sociedad contemporánea, que reclama nuevos iconos culturales. Estos años asisten a la consolidación definitiva del turismo cultural, esencialmente urbano, que empuja a las ciudades (grandes y pequeñas) a dotarse de nuevos museos que ejerzan de focos de atracción para este turismo de masas y sirvan “para afianzar su papel dentro de la sociedad cultural y de ocio que caracteriza a este final de milenio, y como instrumento de regeneración urbanística y social.”³⁵ El auge del turismo cultural está propiciado, entre otras causas, por el desarrollo de las comunicaciones. A escala internacional, estas han permitido una mayor movilidad entre los distintos países gracias a la democratización de medios de transporte como el avión, mientras que, a nivel nacional, la duración de los trayectos ha disminuido considerablemente debido a la implantación de líneas ferroviarias de alta velocidad. En este sentido, Claus Kämpflinger señala con acierto que, “Hoy más que nunca, el museo encarna el estilo de vida de nuestra época, caracterizado por el poder adquisitivo, las manifestaciones espectaculares y un ostentoso goce de los placeres de la vida.”³⁶ Los grandes museos, como el Louvre o el Prado, con sus exposiciones mediáticas, constituyen la máxima expresión de la avidez con la que la actual sociedad de consumo se “alimenta” de la cultura.

El *boom* museístico acaecido en las últimas décadas está en estrecha relación con el nacimiento del museo contemporáneo. Este se concibe no ya como recinto sagrado del saber sino como espacio de masas, democrático-

33 LÓPEZ JUAN, Aramis y PONCE HERRERO, Gabino (ed.), *La arquitectura de los museos: Jornadas de Arquitectura Contemporánea, 5-6 octubre 2000*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2001, pp. 51-52.

34 BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001, p. 192.

35 *Idem*, p. 191.

36 KÄPPLINGER, Claus, “La arquitectura y la comercialización del museo”, *Museum International*, 196 (Arquitectura museística), vol. 49, n.º 4, 1997, pp. 6-9, espec. p. 9.

co, que no solo conserva una colección sino que ofrece la posibilidad, en una misma visita, de comprar objetos de diseño en su tienda o tomar algo en su exclusiva cafetería, a veces sin necesidad siquiera de pagar una entrada y visitar la colección. Nicholas Penny, director de la National Gallery de Londres, lo resume diciendo que “La gente espera poder comer y cambiar los pañales en el museo.”³⁷ En general, los especialistas sitúan el surgimiento de este museo contemporáneo en 1977, fecha de la apertura del Centro Pompidou de París, uno de los emblemas de la política cultural del presidente francés Georges Pompidou. Como destaca Alfonso Muñoz Cosme:

El Centro Pompidou es el símbolo del fin de la época del museo moderno, esa máquina de exponer rigurosamente calculada, y del comienzo de otra época, la del museo de masas, en la que se desarrollan grandes contenedores versátiles, concebidos para recibir multitudes y para mantener colecciones en continua transformación.³⁸

El Pompidou es la expresión más temprana del museo abierto y democrático, que pretende romper el miedo que experimenta el visitante al entrar en otros museos sagrados. El trascendental impacto a nivel internacional de este nuevo modelo de museo, que no se limita a la función expositiva sino que se concibe como una experiencia cultural democrática y de masas, es una de las causas que influyen en la fiebre museística que se desarrollará en las décadas sucesivas, pues el Pompidou se convierte en inspiración para los museos y centros de arte de todo el mundo.

El fenómeno de efervescencia museística que se produce a partir de 1980 adquiere una especial importancia en el territorio español, por una serie de razones que tienen que ver con la propia historia de nuestro país y con diversos factores sociológicos. Como señala María Bolaños:

Aunque algunos factores de este crecimiento sean idénticos a los de otros países europeos, las carencias endémicas en infraestructuras culturales y una recepción entusiasta por parte de la sociedad española dan al fenómeno un dinamismo específico y sin precedentes.³⁹

En efecto, en el inicio de la etapa democrática el país arrastraba una deuda histórica con la cultura, marcada por una importante carestía de infraestructuras culturales y, en general, de todo tipo de iniciativas de promoción del patrimonio. En este momento, las nacientes instituciones buscan afian-

³⁷ ZABALBEASCOA, Anatxu, “«Los museos son fuente de conocimiento, no de espectáculo», entrevista a Nicholas Penny, Director de la National Gallery de Londres”, en *El País, Cultura* (Madrid, 11/06/2008).

³⁸ MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada...*, op. cit., p. 250.

³⁹ BOLAÑOS ATIENZA, María, “Los museos, las musas, las masas”, *Museo y territorio*, n.º 4, diciembre 2011, pp. 7-13, espec. p. 9.

zar su papel en el nuevo orden democrático; los museos serán uno de los medios privilegiados para lograrlo, en un proceso propagandístico similar, en cierta manera, al que dio lugar en Francia a la apertura de los primeros museos públicos en la época revolucionaria. Luis Fernández-Galiano afirma en este sentido:

Esta proliferación de recintos para el arte podría hacer pensar en una renovada pasión por la memoria y la belleza; sin embargo, la inflación museística obedece, más bien, a la hipertrofia de las necesidades comunicativas de los estados y grandes corporaciones. En un medio saturado de mensajes, los escenarios para las ceremonias del arte suministran un espacio fértil para las estrategias de persuasión y relaciones públicas.⁴⁰

En España, el *boom* museístico es una consecuencia directa de la transferencia de las competencias a las comunidades autónomas en materia de cultura,⁴¹ que generó una “proliferación automática y exagerada”⁴² de museos y centros de arte sin que, en la mayoría de las ocasiones, existiera una planificación de las necesidades. Aragón, y el resto de comunidades autónomas, recibieron “una herencia falta de cohesión y estructura, como se aprecia, históricamente, al observar el nacimiento caótico y desordenado de los museos en España”, como destaca Miguel Beltrán.⁴³ La multiplicación institucional que caracterizó a la etapa democrática contribuyó a acrecentar esta anárquica proliferación de museos: gobiernos autonómicos, provincias, comarcas, ayuntamientos. . . Ninguno quiso perder el tren de la modernidad que suponía la creación de nuevos museos, acción que se convirtió en “emblema político de un proceso de descentralización en la política cultural”, tal y como apunta Jesús Pedro Lorente.⁴⁴ Los museos y centros de arte dedicados al arte contemporáneo se beneficiaron especialmente de este

40 FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, “El Museo, simulacro y consuelo”, en VV.AA., *Museos y arquitectura...*, op. cit., pp. 27-32, espec. p. 27.

41 En concreto, en Aragón dicha transferencia se produjo mediante el REAL DECRETO 3085/1983, de 5 de octubre, sobre traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Aragón en materia de cultura (BOE 12/12/1983).

42 Son palabras de Josep Ramoneda, ex director del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB). Referencia: COLLERA, Virginia, “La burbuja de los museos”, en *El País*, Babelia (Madrid, 14/05/11, pp. 18-19).

43 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral del tercer milenio”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 16, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2002, pp. 145-260, espec. p. 154.

44 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística”, *Museo y territorio*, n.º 1, diciembre 2008, pp. 59-86, espec. p. 72.

afán creador, posiblemente por la “deuda histórica” que arrastraba nuestro país respecto a la modernidad artística.⁴⁵

En paralelo al frenesí museístico producido tras la transferencia de las competencias en materia de cultura, el país asistió a una verdadera fiebre renovadora de un patrimonio monumental que había permanecido, hasta entonces, en un flagrante estado de abandono. Hay que recordar que, a partir de los años 70, se originan una serie de transformaciones en los criterios de intervención en edificios históricos, a partir de la Carta de Venecia de 1964 y la Declaración de Amsterdam de 1975, y que culminan en la Carta de Cracovia del 2000. Las ideas de estos textos parten del concepto de restauración crítica acuñada por Roberto Pane y Cesare Brandi, que definen la restauración como un proyecto arquitectónico que debe renunciar a mantener una actitud mimética frente al edificio histórico. Las instituciones democráticas españolas aprovecharon la coyuntura y rentabilizaron al máximo las inversiones realizadas, ya que el hecho de instalar buena parte de los nuevos museos en inmuebles recién rehabilitados (conventos, iglesias, castillos y palacios), les ayudaba a presentarse ante la ciudadanía como acérrimos defensores de la cultura y el patrimonio histórico-artístico. Así, en palabras de Ascensión Hernández, “el patrimonio monumental español sirvió para paliar la carencia de infraestructuras culturales y los políticos hicieron de esta actividad el signo del nuevo cambio que iba tomando el país.”⁴⁶

Este afán renovador llegó también a los museos existentes, que no quisieron perder la oportunidad de ofrecer una imagen renovada y acorde con los nuevos tiempos. Como señala María Dolores Jiménez, la etapa democrática asistió en España a otro *boom*, “el de ampliaciones, más o menos llamativas, de museos ya existentes y de consagrado prestigio, de mano de reputados arquitectos internacionales.”⁴⁷ La arquitectura se convirtió, de esta manera, en un distintivo de la modernidad que las instituciones querían transmitir en estos momentos iniciales de la democracia.

45 LOMBA SERRANO, Concha, “En el comienzo del milenio: los museos y centros de arte contemporáneo en España”, en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Historia, 2001, pp. 497-510, espec. p. 499.

46 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “La imposibilidad del canon: reflexiones sobre la historia reciente de la restauración monumental en España”, en *25 años de restauración monumental (1975-2000). IV bienal de la Restauración Monumental*, Madrid, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Fundación Caja Madrid, 2010.

47 JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores, “Museos, arquitectura y política: la importancia de la imagen”, *Amigos de los Museos*, n.º 25 (Museos y arquitectura), 2º semestre de 2007, pp. 14-17, espec. p. 16.

A ello se unió, algo más adelante, la moda de los *star architects*. La obsesión por coleccionar “clones” arquitectónicos firmados por Richard Meier, Zaha Hadid o Frank Gehry llegó a España, de tal forma que las ciudades más importantes competían por obtener una de estas obras como una especie de trofeo arquitectónico de la modernidad. Poco importaba el contenido de los nuevos museos o la funcionalidad de los edificios, con tal de que llevaran el sello indiscutible de su autor; la arquitectura de museos quedaba reducida, en numerosas ocasiones, a su valor escultórico dentro de la ciudad.⁴⁸ Esta avidez por los edificios de los arquitectos más mediáticos coincide en nuestro país con una época de expansión económica (en la última década del siglo XX y la primera del siguiente) que se tradujo, entre otras cosas, en una burbuja inmobiliaria cuyo estallido tuvo las consecuencias que de sobra conocemos. Las administraciones gastaron sumas astronómicas en ampliaciones de museos y en crear otros de nueva planta, sin realizar proyecciones de su rentabilidad a largo plazo y sin valorar la verdadera necesidad de estas intervenciones.

Con la llegada de la crisis económica, en torno a 2007, parece que este modelo de museo como contenedor espectacular más definido por su arquitectura estelar que por su mensaje o contenido ha comenzado a dar muestras de agotamiento, quizá en parte debido a la propia insostenibilidad del paradigma, pero también a la saturación museística alcanzada durante los años de mayor euforia. Pese a que Raúl Barreneche constataba en 2005 que el *boom* museístico parecía no tener fin,⁴⁹ algunos autores empiezan ya a detectar signos de un cambio de tendencia. Para el arquitecto Toni Casamor, las causas de la decadencia del modelo anterior son “Los excesos cometidos bajo estos planteamientos, la separación forzosa entre el diseño del contenido y el diseño del continente y el cansancio que conlleva, en general, toda situación competitiva”,⁵⁰ mientras que Jordi Badía señala:

(...) en estos momentos de grave crisis económica y recortes en la inversión pública (y muy especialmente en el poder local) no parece que sea posible seguir construyendo nuevos iconos de coste desmesurado o invertir en caras exposiciones capaces de atraer al gran público. Los museos deben, pues, redefinirse como el resto de instituciones y equi-

48 Esta fiebre de los *star architects* dejó en Zaragoza, como emblema de la Expo 2008, un espléndido pero poco práctico pabellón-puente diseñado por Zaha Hadid cuyo uso posterior está causando más de un quebradero de cabeza a su propietaria, la entidad bancaria IberCaja.

49 “There seems to be no end in sight for the museum boom.” BARRENECHE, Raúl A., *New Museums*, London, Phaidon Press, 2005, p. 13.

50 CASAMOR MALDONADO, Toni, “Cómo reconocer un museo realmente contemporáneo”, *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), enero-febrero 2012, pp. 8-15, espec. pp. 9-10.

pamientos para encontrar su lugar en las nuevas ciudades del siglo XXI.⁵¹

Centrándonos específicamente en el caso que nos ocupa, la comunidad autónoma aragonesa parece seguir el ritmo nacional en cuanto a creación de nuevos museos, aunque con algo de retraso. El *boom* del que fue testigo el país en la década de 1980 comienza a tener un tímido reflejo en Aragón en la siguiente; sin embargo, la verdadera explosión museística se produce en la primera década del siglo XXI, coincidiendo con el ambiente general de optimismo económico y disponibilidades presupuestarias que caracterizó estos años, hasta la llegada de la crisis económica en torno al 2007. A modo de ilustración, en la primera década del nuevo siglo surgieron nada menos que 150 nuevos espacios expositivos. De ello se deduce que la etapa democrática presenta en la comunidad aragonesa una especial riqueza, lo cual justifica centrarse de manera preferente en el periodo democrático para intentar comprender las causas y consecuencias del esfuerzo de inversión desarrollado en estos años. Esto no significa que no se aborden también, en momentos puntuales, épocas anteriores que permitan completar el conocimiento de algunos de los museos analizados (para trazar la historia de museos anteriores a la etapa democrática o para justificar los procesos que han llevado a la situación actual), pero no como objetivo prioritario de la investigación.

1.3 ESTADO DE LA CUESTIÓN

METODOLOGÍA DE TRABAJO

De forma previa a la investigación sobre un tema concreto, resulta esencial conocer las publicaciones de aquellos que se han ocupado de él con anterioridad, ya que permite adquirir una sólida base bibliográfica desde la que comenzar a trabajar. El estado de la cuestión que se plantea responde a la necesidad de conocer las publicaciones que se han realizado hasta el momento en el campo de la arquitectura de museos en el contexto internacional, nacional y más específicamente en la comunidad autónoma aragonesa. De esta forma, será posible concretar cuándo surge el interés bibliográfico por el tema, detectar las carencias de Aragón en este contexto y justificar la pertinencia de nuestra investigación.

Aunque el periodo cronológico analizado en la presente tesis doctoral está acotado a la etapa democrática iniciada en España a partir de la promulgación de la Constitución de 1978, el límite inicial de las consultas bibliográficas efectuadas ha sido adelantado hasta finales del siglo XIX, para

⁵¹ BADÍA, Jordi, "Nuevos museos en viejos edificios", *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), enero-febrero 2012, pp. 20-25, espec. p. 21.

poder valorar con propiedad el panorama bibliográfico en su conjunto. Esta ampliación ha permitido averiguar cuáles fueron los países pioneros en el interés por la cuestión y analizar la aportación bibliográfica aragonesa a una disciplina en creciente desarrollo.

El análisis bibliográfico se restringió en un principio al ámbito aragonés; sin embargo, se creyó necesario ampliarlo debido a la escasez de publicaciones sobre arquitectura de museos en la comunidad, carestía que se ha paliado con consultas de bibliografía nacional e internacional. En cuanto a la organización del estado de la cuestión, y tras valorar distintas opciones, se optó por separar el análisis de las publicaciones producidas en el contexto nacional e internacional, por un lado, y el aragonés, por otro. Esta presentación permite analizar, en primer lugar, el surgimiento y desarrollo de la bibliografía especializada sobre el tema que nos ocupa, para a continuación, y en vista de este panorama, contextualizar el ritmo de publicaciones en el ámbito aragonés. Estimo que una presentación conjunta de todas las publicaciones hubiera dificultado este análisis detallado.

Más allá de la distinción geográfica en dos grandes bloques, para la organización del estado de la cuestión se escogió un criterio eminentemente cronológico, que se consideró el más claro para comprender el surgimiento y la consolidación de la bibliografía sobre nuestro tema de estudio. Este criterio cronológico, que sirve de hilo conductor, se combina a veces con otro temático que permite analizar en conjunto todas las publicaciones de un mismo formato (guías de museos, manuales de museología, etc.) o relacionadas entre sí por diversas razones (como distintos artículos de un mismo volumen monográfico o publicaciones sobre un tema concreto, entre otros). En ciertas ocasiones, este análisis temático resulta más pertinente que el meramente cronológico, ya que hace posible evaluar la aportación de un mismo conjunto de publicaciones al campo de la arquitectura de museos.

Para la elaboración de este análisis se ha consultado bibliografía en tres idiomas: español, inglés y francés. Esto ha permitido obtener una panorámica suficientemente extensa de las publicaciones especializadas aparecidas en países como Estados Unidos, Reino Unido, Francia o España. A ello se añaden consultas puntuales de bibliografía en italiano cuando la relevancia de sus aportaciones lo hacía necesario. Esta indagación se ha concretado en la consulta de alrededor de trescientas publicaciones (generales, especializadas y monográficas) sobre los museos y su arquitectura desde el siglo XIX.

La metodología utilizada para elaborar este estudio bibliográfico ha consistido en la realización de una serie de búsquedas en distintas bibliotecas. Por su proximidad y la riqueza de sus fondos, la mayor parte de ellas han

sido llevadas a cabo en las Bibliotecas María Moliner (de Humanidades) e Hypatia de Alejandría (de Arquitectura, entre otras disciplinas) de la Universidad de Zaragoza. Por otro lado, se han efectuado búsquedas temáticas y por autores en bases de datos como Dialnet y Rebiun para detectar la localización de aquellos volúmenes que no están disponibles en las dos bibliotecas anteriormente mencionadas y cuya consulta resultaba imprescindible; volúmenes que fueron solicitados a otras universidades españolas y europeas mediante préstamo interbibliotecario. Además, la realización de dos estancias de investigación en Madrid y París ha permitido consultar la bibliografía disponible en las bibliotecas del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM), por un lado, y de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine y del Centro Pompidou (Biblioteca Kandinsky) de París, por otro. Finalmente, Internet ha sido una fuente inestimable de información, gracias a la creciente digitalización de los fondos de algunas revistas y publicaciones especializadas; por ejemplo, la Unesco ha llevado a cabo la digitalización de su revista *Museum International*, de tal forma que es posible consultar online y descargar los diferentes números de la revista.

La tipología y extensión de las publicaciones consultadas presenta una notable variedad, pues se han analizado tanto volúmenes monográficos sobre arquitectura de museos como artículos de revistas, actas de congresos, manuales de museografía, etc. En cuanto a las revistas especializadas, se ha llevado a cabo el vaciado de las siguientes: *Artigrama*, *A&V Monografías*, *A&V Proyectos*, *Arquitectura Viva*, *Mus-A*, *Museos.es*, *Museum International* y *Revista de Museología*, aunque también se han efectuado búsquedas puntuales en otras (como *Arquitectura*, *Amigos de los Museos*, *On Diseño*, *Progressive Architecture* y *Técnicas de Vanguardia Constructivas*).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN LOS ÁMBITOS NACIONAL E INTERNACIONAL

Como suele ser habitual en otras esferas, en el campo de la bibliografía sobre arquitectura de museos la práctica antecede a la teoría. Es decir, aunque el museo como institución pública nace en el siglo XVIII, el interés y la reflexión sobre su arquitectura se desarrollan fundamentalmente en la segunda mitad del siglo XX, cuando ya existe una larga tradición de creación de museos de nueva planta o adaptación de edificios preexistentes. Probablemente, la razón de este desfase editorial respecto a la práctica arquitectónica está en relación con el desarrollo tardío del propio interés por la arquitectura de museos como disciplina, como hemos tenido ocasión de comprobar. Este desfase se produce no solo en el contexto internacional sino también en el español, como destaca Ángeles Layuno en relación con los museos de arte contemporáneo, pues la bibliografía sobre arquitectura de museos en la primera mitad del siglo XX no iría “más allá de publicacio-

nes, generalmente periódicas, de los proyectos arquitectónicos en revistas como *Arquitectura (Revista Nacional de Arquitectura)* y *Nueva Forma*".⁵²

Aunque la bibliografía sobre arquitectura de museos se desarrolla mayoritariamente en la segunda década del siglo XX, antes de esa fecha existen ya una serie de publicaciones que, aunque aisladas, son el testimonio de un interés creciente por los edificios destinados a albergar las colecciones. En España, por ejemplo, hay que rastrear los inicios de este interés en publicaciones generalistas sobre los museos españoles, que incluyen referencias aisladas a los contenedores artísticos y alusiones al tipo de edificio, su estado de conservación, sus principales problemas, la distribución de la colección, etc. Si bien la arquitectura de museos no es objeto de un análisis específico, este tipo de publicaciones ponen de manifiesto la problemática de los edificios que sirven de sede a la institución museística y constituyen una fuente excepcional para conocer la situación a nivel nacional. Una de las más antiguas publicaciones en este sentido es *Los Museos de España* de Celestino Araujo (1875), que presenta un recorrido por algunos de los museos españoles más importantes, con valoraciones sobre la calidad de las colecciones y de los museos en sí mismos.⁵³ Aunque Araujo se centra más bien en el contenido que en el continente, también hace alusión a los edificios que ocupan los museos, criticando en ocasiones la disposición de los cuadros y proporcionando directrices sobre cómo deberían estar colocados.⁵⁴

Más allá de estas referencias puntuales, hasta la década de 1930 no se publicará uno de los volúmenes pioneros en arquitectura de museos a nivel internacional, que aborda ya la cuestión de manera específica: se trata de las actas de la conferencia celebrada en 1934 en Madrid por la Oficina Internacional de Museos (antepasado del ICOM) en el seno de la Sociedad de Naciones, que ya han sido mencionadas por su carácter pionero en el interés por la disciplina.⁵⁵ Por primera vez, en esta conferencia se abordaron aspectos como el programa arquitectónico del museo o la adaptación de

52 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España: del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004, p. 19.

53 ARAUJO SÁNCHEZ, Celestino, *op. cit.*

54 Las observaciones proporcionadas por el autor tienen que ver con cuestiones prácticas. Por ejemplo, en cuanto al Museo del Prado, Araujo dice: "Una de las condiciones más necesarias para todo esto es lo apropiado del local, pero los defectos del actual no justifican el desarreglo completo en que se encuentra la galería. El ensayo hecho recientemente para mejorar una de las salas, no da el resultado apetecido, pues sólo se logra mejor colocación para algunos cuadros de pequeño tamaño; los más importantes, o pierden o no ganan nada. Todo lo que no sea dar luz cenital a todo el edificio, y construir nuevas galerías hacia la parte del Retiro, será perder tiempo y dinero." ARAUJO SÁNCHEZ, Celestino, *op. cit.*, p. 13.

55 VV.AA., *Muséographie. Architecture et Aménagement...*, *op. cit.*

edificios preexistentes a usos museísticos. Se trata de una publicación clave desde diferentes puntos de vista, que evidencia la temprana existencia de una cierta preocupación sobre la arquitectura de museos y la museografía. Pese al carácter precursor de esta publicación, pasarán todavía algunos años hasta que se desarrolle realmente la bibliografía sobre arquitectura de museos; la conferencia de 1934 no es por tanto el reflejo de un interés generalizado por el tema sino una propuesta aislada dentro del mundo editorial.

Habrá que esperar hasta mediados de siglo para que comiencen a surgir una serie de estudios relativos al tema que nos ocupa en el ámbito internacional, como el volumen de Laurence Coleman sobre la creación de museos de nueva planta en Estados Unidos, *Museum Buildings*, que ve la luz en 1950.⁵⁶ Parece que los estadounidenses son los primeros en comenzar a publicar sobre los museos de nueva planta desde el punto de vista arquitectónico, debido probablemente a que en Norteamérica predominan estos últimos frente a la tradición de reutilización de edificios preexistentes, más propia de los países mediterráneos. Pocos años después, la revista *Museum* de la Unesco dedica un número monográfico a la arquitectura de museos.⁵⁷ En la década siguiente se publican algunos estudios que se han convertido en clásicos, de autores como Roberto Aloi,⁵⁸ Germain Bazin⁵⁹ y Walter Gropius,⁶⁰ que constatan la existencia de un interés ya evidente por aspectos relacionados con la funcionalidad del edificio museístico, su diseño o su organización. También aparecen en España algunas guías de museos que, si bien no analizan de forma monográfica la arquitectura museística, sí que resultan de cierta relevancia como fuente de información sobre el estado de los edificios de museos. Una de estas guías es la *Historia y guía de los museos de España* de Juan Antonio Gaya Nuño,⁶¹ publicada en su segunda edición en 1968 (la primera databa de 1955). El autor destacaba en el prólogo la poca atención bibliográfica que habían recibido hasta en-

56 COLEMAN, Laurence Vail, *Museum Buildings*, vol. 1 (A planning study), Washington, The American Association of Museums, 1950.

57 *Museum*, vol. IX (L'architecture contemporaine et les musées), n.º 2, 1956.

58 ALOI, Roberto, *op. cit.*

59 BAZIN, Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967. Aunque considerado un clásico en la bibliografía sobre arquitectura de museos, no aborda este tema de forma específica sino que plantea un recorrido por la historia del coleccionismo y de los museos desde la Antigüedad hasta el siglo XX.

60 GROPIUS, Walter, *Apollo in Democracy. The Cultural Obligation of the Architect*, Nueva York, McGraw Hill, 1968. En concreto, el volumen contiene un artículo titulado "Designing Museum Buildings" (pp. 139-150).

61 GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

tonces los museos españoles y afirmaba que su volumen venía a llenar un vacío.⁶²

En la década de 1970, la arquitectura de museos es ya objeto de capítulos específicos dentro de los manuales de diseño y organización de museos en el ámbito internacional (aunque todavía no en España). La Unesco será una de las instituciones más activas en este campo, gracias a la publicación de estudios monográficos⁶³ y de diversos números de su revista *Museum International* específicamente dedicados al tema.⁶⁴ Comienzan a surgir igualmente en esta década las revistas especializadas en arquitectura que consagran monográficos a esta cuestión, casi siempre mediante un análisis de los ejemplos más novedosos.⁶⁵ Aunque se trata en todo caso de publicaciones puntuales, anteriores al surgimiento del *boom* en la bibliografía sobre arquitectura de museos de los años 90, las producciones de las décadas de 1950-70 demuestran que el tema comenzaba a ser objeto de reflexión en publicaciones especializadas con cierta regularidad.

En el ámbito español, uno de los primeros estudios de conjunto en materia museística es el *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas* llevado a cabo por Gratiano Nieto en 1973.⁶⁶ Si bien no aborda la arquitectura de museos de forma concreta sino que realiza un análisis general de los museos españoles, el autor incluye en el apéndice una relación de los museos y colecciones de España en la que se analizan diferentes factores, incluyendo el edificio, que es valorado con tres posibles calificaciones, bueno (B), deficiente (D) y malo (M). Aunque no proporciona demasiados detalles, se trata de una de las primeras ocasiones en las que encontramos una valoración individual del estado del edificio que acoge el museo, fuente fundamental para el análisis monográfico de algunos de los museos aragoneses más importantes.⁶⁷

62 "Aun dedicando años y esfuerzo a la rebusca, y presumiendo de poseer casi toda la bibliografía referente a museos españoles, ésta no proclama sino un conmovedor raquitismo numérico y un aire espantosamente desigual en la calidad." *Idem*, p. 13.

63 (S.A.), *The Organization of Museums: Practical Advice*, Paris, The UNESCO Press, 1974; HUDSON, Kenneth, *Museums for the 1980s: a Survey of World Trends*, Paris, Unesco, 1977. En este último, hay un capítulo titulado "Museum Buildings".

64 *Museum International*, vol. XXVI (Musée et architecture), n.º 3-4, 1974.

65 *Progressive Architecture*, n.º 3, marzo 1975 (número monográfico dedicado a los museos); *Casabella*, n.º 443 (Il museo: istituzione e architettura), enero 1979.

66 "Aun dedicando años y esfuerzo a la rebusca, y presumiendo de poseer casi toda la bibliografía referente a museos españoles, ésta no proclama sino un conmovedor raquitismo numérico y un aire espantosamente desigual en la calidad." GAYA NUÑO, Juan Antonio, *op. cit.*, p. 13.

67 Así, por ejemplo, podemos conocer que el estado del edificio del Museo Provincial de Huesca era bueno, así como el de las instalaciones, pero que en el caso del Museo Episcopal y Capitular de Arqueología sagrada de la misma localidad tanto el edificio como las instalaciones estaban en mal estado.

Los años 80 del siglo XX asisten al inicio de un verdadero *boom* en la apertura de nuevos museos, tanto de nueva planta como instalados en edificios rehabilitados. Todas las ciudades de cierta importancia aspiran a disponer de su propio museo, que sirva de reclamo turístico y que contribuya al posicionamiento de la ciudad en el exterior. Esta explosión museística tiene un tímido reflejo en la bibliografía de esta década, aunque será sobre todo la siguiente la que asistirá a una multiplicación de las publicaciones al respecto. Las revistas especializadas continúan dedicando números monográficos a la arquitectura de museos en los años 80,⁶⁸ aunque lo más destacado de este periodo es que la cuestión comienza a ser objeto de seminarios y simposios, como el celebrado en Nueva York en diciembre de 1985 en torno a la arquitectura de los museos de arte, que dio como resultado una publicación editada bajo la dirección de Suzanne Stephens.⁶⁹ También se publican estudios clásicos como el de Laurence Allégret, *Musées*, un análisis de diez casos que pretende componer una paleta significativa de las tendencias del momento y en el que la autora se interroga sobre cuestiones polémicas como la de si los edificios de los museos deben ser obras de arte o estar al servicio de las obras que exponen.⁷⁰

Con un ligero retraso respecto al ámbito internacional, aparece en esta década el primer monográfico dedicado a la arquitectura de museos en una revista española especializada en arquitectura, *A&V Monografías*, cuyo número 18 (de 1989) lleva por título "Museos estelares".⁷¹ El volumen sigue el modelo que había sido definido ya por otras publicaciones a nivel internacional y que será una constante a partir de ahora: tras un editorial o una serie de capítulos introductorios con reflexiones teóricas, que suelen ser lo más interesante, se presenta un estudio de casos que normalmente se limita a la reproducción de las memorias de los proyectos arquitectónicos, acompañadas de abundantes planos y fotografías de los edificios. Al margen de estas publicaciones especializadas, en España siguen apareciendo guías de museos tanto en esta década como en la siguiente, aunque en ellas solo hay referencias puntuales a los edificios que acogen los museos, cuya arquitectura no es considerada un tema de interés prioritario.⁷²

68 *Progressive Architecture*, n.º 8, agosto 1983 (estudio de casos exclusivamente estadounidenses); *Museum International*, 164 (La Arquitectura de los museos: más allá del "templo" y... más allá), vol. 41, n.º 3, 1989.

69 STEPHENS, Suzanne (ed.), *Building the New Museum*, New York, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986.

70 ALLEGRET, Laurence, *Musées*, Paris, Electa Moniteur, 1987.

71 *A&V Monografías*, n.º 18 (Museos estelares), 1989.

72 ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano, *Museos de España*, Barcelona, Secretaría General de Turismo, 1987; AVELLANOSA, Teresa y DE FRANCISCO, Carmen, *Guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.

El *boom* de los museos que se constata en todo el mundo en la década de los años 80 del siglo XX tiene su reflejo sobre todo en la siguiente, que asiste a una verdadera explosión de bibliografía especializada. En el panorama internacional destacan las publicaciones de Laurence Allégret,⁷³ Antonio Piva,⁷⁴ Simon Knell,⁷⁵ James Steele,⁷⁶ Roger Miles y Mauro Zavala,⁷⁷ Maggie Toy,⁷⁸ Catherine Donzel,⁷⁹ James Russell y Maritz Vandenberg,⁸⁰ Gerhard Mack,⁸¹ Luca Basso Peressut,⁸² y Vittorio Magnago Lampugnani y Angeli Sachs.⁸³ Aunque con algunas excepciones (los volúmenes de Piva, Miles y Zavala), la mayoría de estas publicaciones adoptan el esquema ya definido con anterioridad y que parece haberse convertido en una constante: todos ellos plantean una serie de capítulos introductorios sobre el fenómeno de la arquitectura de museos (de mayor o menor profundidad en función de cada volumen) y seguidamente un catálogo de los museos más impactantes en términos arquitectónicos. En la mayoría de los casos se echa de menos una reflexión detallada y una verdadera interrogación sobre las causas subyacentes a esta explosión museística, pues muchos de estos libros se quedan en la superficie del fenómeno, dejándose maravillarse simplemente por los ejemplos más llamativos.

En el ámbito nacional, la década de 1990 resulta muy fructífera en lo que se refiere a bibliografía sobre arquitectura de museos, ya que comienzan a aparecer las publicaciones de los que serán autores de referencia en este campo: Josep Maria Montaner, Ángeles Layuno y Juan Carlos Rico. Ya en 1986 se había publicado el primer volumen de Montaner, *Los museos de la última generación*, escrito en colaboración con Jordi Oliveras.⁸⁴ A diferencia de lo que suele ser habitual en muchas revistas y monografías, los autores

73 ALLEGRET, Laurence, *Musées. Tome 2*, Paris, Éditions du Moniteur, 1992.

74 PIVA, Antonio, *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venecia, Saggi Marsilio, 1993.

75 KNELL, Simon J. (comp. y ed.), *A Bibliography of Museum Studies, op. cit.* Se trata de una compilación de bibliografía en inglés sobre museos, organizada en capítulos, uno de ellos dedicado a la arquitectura de museos ("Museum Buildings", pp. 211-216).

76 STEELE, James (ed.), *Museum Builders*, London, Academy Editions, 1994.

77 MILES, Roger y ZAVALA, Lauro (ed.), *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*, London, Routledge, 1994.

78 TOY, Maggie (ed.), *Contemporary Museums*, London, Architectural Design, 1997.

79 DONZEL, Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris, Telleri, 1998.

80 RUSSELL, James S. y VANDENBERG, Maritz, *Twentieth-Century Museums I*, London, Phaidon Press Limited, 1999; y RUSSELL, James S. y VANDENBERG, Maritz, *Twentieth-Century Museums II*, London, Phaidon Press Limited, 1999.

81 MACK, Gerhard, *Art Museums Into the 21st Century*, Basel, Birkhäuser, 1999.

82 BASSO PERESSUT, Luca, *Musées: architectures 1990-2000*, Milán, Actes Sud/Motta, 1999.

83 MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *Museums for a New Millennium*, Munich - London - New York, Prestel, 1999.

84 MONTANER MARTORELL, Josep Maria y OLIVERAS SAMITIER, Jordi, *Los museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

no se limitan a presentar un catálogo de casos sino que realizan un verdadero esfuerzo de estudio y clasificación de los museos analizados. Las numerosas publicaciones posteriores de Montaner en el ámbito de la arquitectura de museos lo convertirán en una de las voces más lúcidas en lo que se refiere al análisis específico de la disciplina, no solo en España sino fuera de nuestras fronteras, donde es una referencia fundamental.⁸⁵

En esta misma línea, comienzan a surgir otras publicaciones en las que la arquitectura museística suscita reflexiones que van más allá del simple estudio de ejemplos y que abordan la cuestión desde el punto de vista de la semiótica, por ejemplo, metodología escogida por Santos Zunzunegui en sus análisis del museo como espacio del sentido.⁸⁶ En estos años empieza a publicar también Ángeles Layuno,⁸⁷ cuya tesis doctoral, dirigida por Delfín Rodríguez y defendida en 1998 en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), llevaba por título *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*.⁸⁸ Esta tesis constituye el punto de partida esencial y una de las referencias fundamentales de la presente investigación, por su carácter pionero y por la calidad del que fue el primer y más completo estudio dedicado monográficamente a la arquitectura de museos en España. También en esta época aparecen las primeras publicaciones de Juan Carlos Rico, quien en su libro *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos* ponía de manifiesto la escasez de estudios sobre el tema en nuestro país, haciendo énfasis precisamente en la problemática de un tipo de publicaciones que ya han sido mencionadas anteriormente, profusamente ilustradas pero que carecen de una reflexión en profundidad:

Paradójicamente a la efervescencia del tema de los museos que (. . .) vivimos en estos últimos años, la documentación existente en todos sus apartados es muy escasa; sin estructurar ni coordinar se limita a ma-

85 MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990; MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994; MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; y MONTANER MARTORELL, Josep Maria, "La renovación arquitectónica de los museos de Madrid", *Museos.es*, n.º 2005, pp. 112-121.

86 ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1990; ZUNZUNEGUI, Santos, "Arquitecturas de la mirada", *Revista de Occidente*, n.º 117, febrero 1991, pp. 31-46.

87 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "El Palacio de las Artes. Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)", en *Los clasicismos en el arte español (comunicaciones): actas del X Congreso del CEHA*, 1994, pp. 177-186; LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Exponerse o ser expuesto (La revolución expositiva de las vanguardias históricas)", *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 10, 1997, pp. 331-354.

88 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo...* (Tesis doctoral), *op. cit.*

ravillosas fotografías y documentación gráfica, pero lamentablemente sin acompañar con un nivel similar de profundización y análisis.⁸⁹

El interés creciente por la arquitectura contemporánea en vinculación con los museos en nuestro país se plasmó en esta década en la organización de seminarios y congresos especializados, como el ciclo internacional de conferencias “El Arquitecto y el museo”, organizado en Sevilla en 1989 por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, cuyas actas se publicaron en 1991. En este ciclo participaron diversos especialistas en la materia, sobre todo arquitectos (Antón Capitel, Antonio Fernández-Alba, Josep Maria Montaner, Enrique de Teresa o James Wines), con reflexiones en torno al edificio del museo y sus exigencias a la hora de proyectarlo.⁹⁰ En 1996 se celebró otro seminario en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, con el título “Espectáculo y Memoria: la arquitectura del museo”, bajo la dirección de Luis Fernández-Galiano. Un resumen de las conferencias del mismo, que reunió en esta ocasión a arquitectos como Rafael Moneo, Norman Foster, Óscar Tusquets, Daniel Libeskind y Juan Navarro Baldeweg, fue publicado al año siguiente.⁹¹

La fascinación por la cuestión en España se refleja también en la celebración de exposiciones monográficas dedicadas a la relación entre la arquitectura contemporánea y los museos, una de las tipologías culturales que han recibido una mayor atención en los últimos años por las variantes expresivas a las que ha dado lugar. Entre mayo y junio de 1994, el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente celebró una exposición en el Círculo de Bellas Artes de Madrid titulada “Museos y arquitectura: nuevas perspectivas”, acompañada de una publicación que vio la luz ese mismo año.⁹² Unos años más tarde, el Ministerio de Educación y Cultura organizó otra muestra dedicada a la renovación arquitectónica de los museos españoles, seguida de la publicación de un amplio análisis de la situación coordinado por Carlos Baztán.⁹³ También en estos años se publica *Historia de los museos en España*, de María Bolaños, que aunque no se ocu-

89 RICO, Juan Carlos, *Museos, arquitectura, arte...*, op. cit., p. 18.

90 LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *El Arquitecto y el Museo*, op. cit.

91 MOLARES ÁLVAREZ, Aurora y PANTOJA LÓPEZ, José, “Espectáculo y memoria: la arquitectura del museo”, *Revista de Museología*, n.º 10 (Museos de Arte Contemporáneo en Iberoamérica), febrero 1997, pp. 103-108.

92 VV.AA., *Museos y arquitectura...*, op. cit. Se trata del análisis de la función del museo y su arquitectura en la sociedad contemporánea a través de una serie de ejemplos españoles.

93 BAZTÁN, Carlos (ed.), *Museos españoles...*, op. cit.

pa específicamente de la arquitectura de museos, constituye un resumen histórico fundamental.⁹⁴

Continúa en esta década la aparición de números monográficos en revistas especializadas, tanto en el ámbito internacional⁹⁵ como en el nacional,⁹⁶ en los que no solo se reflexiona sobre la arquitectura de museos sino que se empieza a detectar asimismo una cierta preocupación por su papel en la ciudad. También continúan publicándose libros que siguen el esquema basado en introducción y estudio de casos que hemos definido con anterioridad, como *La Arquitectura de los Museos*, de Francisco Asensio.⁹⁷ En paralelo, se constata un interés creciente por el papel del museo como eje de operaciones de regeneración urbana de zonas deprimidas, lo que demuestra que este ya no solo es valorado en sí mismo, sino también por sus relaciones con la ciudad en la que se implanta. Uno de los volúmenes pioneros en este sentido es el coordinado por Jesús Pedro Lorente, *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*.⁹⁸

La primera década del siglo XXI fue igualmente prolífica en términos de bibliografía, tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Se detectan dos tendencias que ya habían sido anunciadas en las décadas anteriores: la publicación de monográficos en revistas de arquitectura y museología, por un lado, y toda una serie de volúmenes especializados que suelen consistir en un catálogo de las últimas novedades en materia de arquitectura de museos, con abundantes fotografías de cada ejemplo pero sin una verdadera reflexión sobre la cuestión, por otro.⁹⁹ Estos últimos han proliferado

94 BOLAÑOS ATIENZA, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997. Bolaños destaca las carencias bibliográficas que arrastra el país en materia de arquitectura de museos: “no hay escritos sobre la arquitectura museística española, a no ser análisis de edificios concretos” (p. 9).

95 *Techniques et Architecture*, n.º 408 (Musées), junio-julio 1993; *Museum International*, 196 (Arquitectura museística), vol. 49, n.º 4, 1997.

96 *A&V Monografías*, n.º 39 (Museos de vanguardia), 1993; *Arquitectura*, n.º 298 (Museos y ciudades), 1994; *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), junio 1999.

97 ASENSIO CERVER, Francisco, *La Arquitectura de los Museos*, Barcelona, Arco Editorial, 1997.

98 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997. Lorente había sido ya el editor, un año antes, de un volumen que analiza el papel de los museos como eje de políticas de renovación urbana en la ciudad de Liverpool: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed.), *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool*, Leicester, University of Leicester, 1996.

99 Las publicaciones que siguen este esquema de catálogo de museos basado en fotografías y una breve reseña de cada proyecto son muy numerosas en la primera década del siglo XXI. A continuación recogemos algunas de ellas, organizadas en orden cronológico: TRULOVE, James Grayson, *Designing the New Museum. Building a destination*, Gloucester, Rockport Publishers, 2000; ROSENBLATT, Arthur, *Building Type Basics for Museums*, New York, John

notablemente en los últimos tiempos debido al desarrollo de las técnicas de impresión y el abaratamiento de los costes de producción editorial, de tal forma que se han convertido en una oferta asequible que presenta las tendencias de mayor actualidad en un formato espectacular. Para definir este tipo de libros resulta de gran ayuda la expresión acuñada por Gemma Tipton, quien los califica de “coffee-table architecture book[s]”,¹⁰⁰ una imagen que describe con precisión la verdadera trascendencia de estas publicaciones.

Más allá de los “coffee-table architecture books”, en esta década asistimos a la publicación de una serie de estudios que son fruto de una verdadera meditación sobre el fenómeno de la arquitectura museística y sus implicaciones, que analizan el fenómeno en profundidad, proponen tendencias y plantean hipótesis sobre el verdadero alcance de la cuestión. En este sentido cabe citar los volúmenes *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts* de Micaela Giebelhausen, sobre la arquitectura de los museos en relación con el contexto, el urbanismo y la ciudad;¹⁰¹ *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions* de Suzanne Macleod, acerca de las últimas soluciones en arquitectura de museos;¹⁰² *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn* de Luca Basso Peressut, en torno al museo moderno;¹⁰³ *Towards a New Museum* de Victoria Newhouse, que agrupa y valora de forma crítica los museos más recientes y propone una valoración general de la situación;¹⁰⁴ *Museums Next Generation. Il futuro dei musei* de Pippo Ciorra y Donata Tchou, sobre el futuro de los museos en el mundo contemporáneo;¹⁰⁵ y *Museums in the 21st Century. Concepts,*

Wiley & Sons, 2001; FUTAGAWA, Yukio (ed.), *Museum 1*, Tokyo, GA (Global Architecture), 2001; MOSTAEDI, Arian, *Museums and Art Facilities: New Architectural Concepts*, Barcelona, Carles Broto i Comerma, 2002; TILDEN, Scott J., *Architecture for Art. American Art Museums 1938-2008*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2004; HOURSTON, Laura, *Museum Builders II*, Chichester, Wiley-Academy, 2004; ZEIGER, Mimi, *New Museums. Contemporary Museum Architecture Around the World*, New York, Rizzoli, 2005; DESMOULINS, Christine, *25 musées*, Paris, AMC Le Moniteur, 2005; BARRENECHE, Raúl A., *op. cit.*; SUMA, Stefania, *Musées 2. Architectures 2000-2007*, Arles, Actes Sud, 2007; y CAMIN, Giulia, *Los grandes museos: la arquitectura del arte en el mundo*, Madrid, Libsa, 2008.

¹⁰⁰ TIPTON, Gemma (ed.), *Space. Architecture for Art*, Dublin, CIRCA, 2005, p. 14.

¹⁰¹ GIEBELHAUSEN, Micaela (ed.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

¹⁰² MACLEOD, Suzanne (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London, New York, Routledge, 2005.

¹⁰³ BASSO PERESSUT, Luca, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milano, Edizioni Lybra Immagine, 2005.

¹⁰⁴ NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 2006.

¹⁰⁵ CIORRA, Pippo y TCHOU, Donata (ed.), *Museums Next Generation. Il futuro dei musei*, Milano, Electa, 2006.

Projects, Buildings de Suzanne y Thierry Greub, publicado con ocasión de una exposición itinerante dedicada a los museos del siglo XXI.¹⁰⁶

En el ámbito nacional destacan una serie de publicaciones de diferentes autores que aportan serias reflexiones en torno a la evolución de la arquitectura de museos. En esta década encontramos tanto análisis monográficos de museos concretos (con el Guggenheim como uno de los principales protagonistas, en las propuestas de M^a Antonia Frías, Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika¹⁰⁷) como estudios generales que proporcionan una visión de conjunto del panorama contemporáneo, ya sea en el ámbito nacional o internacional. En este sentido destacan los volúmenes de Josep Maria Montaner (*Museos para el siglo XXI*),¹⁰⁸ Juan Carlos Rico (*La caja de cristal: un nuevo modelo de museo*)¹⁰⁹ y Ángeles Layuno, que publica en estos años *Los nuevos museos en España*¹¹⁰ y *Museos de arte contemporáneo en España: del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*.¹¹¹ Este último constituye la publicación de la tesis doctoral de la autora, un volumen de referencia en el ámbito de la arquitectura de museos en España aunque dedicado exclusivamente a los de arte contemporáneo. En él Layuno destaca todavía la escasez de publicaciones en la materia (una carencia de la que ya alertaba Juan Carlos Rico diez años antes):

Las fuentes teóricas y críticas para el conocimiento de la arquitectura de museos y la museografía en España, en sus referencias concretas a las condiciones de los museos de arte moderno/contemporáneo, se han caracterizado por su escasez numérica.¹¹²

En 2007 aparece el libro *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, de Alfonso Muñoz Cosme,¹¹³ que viene a llenar parcialmente esta laguna a través de su análisis de los espacios del coleccionismo desde antes del nacimiento de los museos como tales en su acepción moderna.

106 GREUB, Suzanne y Thierry (ed.), *Museums in the 21st Century. Concepts, Projects, Buildings*, Munich, Prestel, 2006.

107 FRÍAS SAGARDOY, M^a Antonia, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001; GUASCH, Anna M^a y ZULAIKA, Joseba (ed.), *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Reno (Nevada), Center for Basque Studies, 2005.

108 MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

109 RICO, Juan Carlos (coord.), *La caja de cristal: un nuevo modelo de museo*, Gijón, Trea, 2008. El libro es un programa colectivo de investigación que intenta encontrar un prototipo abstracto de organización que sustituya el programa obsoleto del museo actual.

110 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Los nuevos museos en España*, Madrid, Edilupa, 2002.

111 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España: del "palacio de las artes"...*, *op. cit.*

112 *Idem*, p. 19.

113 MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada...*, *op. cit.*

El autor esboza un brevísimo estado de la cuestión sobre la historia de los edificios de museos en el que aparecen los nombres de María Bolaños, Josep Maria Montaner y Juan Carlos Rico entre los autores españoles que han contribuido al desarrollo de la disciplina, aunque se detecta la ausencia de Ángeles Layuno, a pesar de tratarse de una de las investigadoras de referencia en nuestro país. También hacen su aparición en esta década las publicaciones de Javier Gómez Martínez, dedicadas tanto a la teoría museológica como al análisis arquitectónico del museo desde diferentes puntos de vista.¹¹⁴

La toma de conciencia acerca de la creciente importancia de una correcta definición del programa arquitectónico en el proceso de planificación museística se manifiesta en la publicación en 2006 del volumen *Criterios para la elaboración del Plan Museológico* por parte del entonces Ministerio de Cultura (hoy de Educación, Cultura y Deporte).¹¹⁵ En él juega un papel destacado el programa arquitectónico, documento de trabajo que debe reunir todas las necesidades del edificio del museo, ya se trate de la remodelación de uno existente o de la creación de un museo de nueva planta. Uno de los ponentes participantes en esta publicación, Víctor Cageao Santacruz, publicaba al año siguiente un completo resumen de las diferentes tipologías de espacios expositivos en el marco del curso internacional celebrado en 2004 en el Centro de Formación y Cooperación Española de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia).¹¹⁶

También existen capítulos dedicados a la arquitectura de los museos en publicaciones que analizan estos desde diferentes perspectivas, como *Arte,*

114 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Los museos de arte hoy: del pasado mediterráneo al presente anglosajón", *Trasdós*, n.º 2, 2000, pp. 215-240; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Museo y galería, pragmatismo y hedonismo en la museología anglosajona", *Trasdós*, n.º 4, 2002, pp. 77-97; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Museo y metáfora catedralicia", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 163-182; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "El arquitecto en su museo (serviréis al hacedor)", *Mus-A*, n.º 4 (El Museo y su edificio: arquitectura, proyectos y regeneración urbana), 2004, pp. 20-26; GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Los museos de Juan Navarro Baldeweg", *Trasdós*, n.º 7, 2005, pp. 127-144; y GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.

115 GARDE LÓPEZ, Isabel e IZQUIERDO PERAILE, Virginia (coord.), *Criterios para la elaboración...*, *op. cit.*

116 CAGEAO SANTACRUZ, Víctor M., "Los espacios expositivos: una evolución histórica", en *Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo, Actas del curso internacional celebrado en el Centro de Formación y Cooperación Española de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2-5 noviembre 2004)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.

museos y nuevas tecnologías de M^a Luisa Bellido,¹¹⁷ la compilación de textos *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)* de María Bolaños,¹¹⁸ *Quince miradas sobre los museos* de Cristóbal Belda y M^a Teresa Marín (que incluye dos artículos referidos a la arquitectura de museos, “Museos sacros y profanos. Arquitectura reciente para museos” de Jordi Oliveras y “Museos en el papel, museos en la memoria” de Ángeles Layuno)¹¹⁹ y *Museología crítica y arte contemporáneo* de Jesús Pedro Lorente y David Almazán,¹²⁰ un repertorio de artículos cuyos responsables dedicaron toda una sección (la III) a la arquitectura de museos.

Asimismo, el contexto español asistirá en la primera década del siglo XXI a la publicación de una serie de manuales de museología y museografía en los que la arquitectura de museos ocupa ya un papel destacado. Aunque la profundidad con que se aborda el tema varía de uno a otro –hay que tener en cuenta además que se trata de manuales de voluntad eminentemente didáctica que abordan el museo en su conjunto- todos ellos dedican algún capítulo a esta cuestión. Entre los más destacados podemos citar los de Francisca Hernández (publicado a finales de la década anterior),¹²¹ Luis Alonso,¹²² Joan Santacana y Núria Serrat,¹²³ Josep Ballart¹²⁴ y Jesús Pedro Lorente.¹²⁵ Por otro lado, las revistas especializadas de ámbito nacional

117 BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos...*, *op. cit.* En el capítulo VI, “Los museos como reflejo de los cambios sociales y culturales del siglo XX”, hay un subcapítulo titulado “Arte, exhibición y arquitectura” (pp. 186-194) que alude a la arquitectura de museos.

118 BOLAÑOS, María (ed.), *La memoria del mundo. . .*, *op. cit.* Se trata de una compilación de textos de diversos autores (artistas, escritores, arquitectos, críticos, etc.) datados entre 1900 y 2000 y que versan sobre diversos aspectos relacionados con el museo, entre ellos su arquitectura.

119 BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M^a Teresa (ed.), *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.

120 LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003. Incluye diversos artículos vinculados con la arquitectura de los museos: LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico” (pp. 109-123); FRÍAS, M^a Antonia, “Memoria e identidad: la arquitectura de los museos” (pp. 145-161) y GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, “Museo y metáfora catedralicia” (pp. 163-182).

121 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1998. El capítulo 7 está dedicado a “La arquitectura de los museos” (pp. 165-200).

122 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001. Dedicó el capítulo 7 a “El programa museológico, el proyecto arquitectónico y su desarrollo y aplicación museográfica” (pp. 271-314).

123 SANTACANA MESTRE, Joan y SERRAT ANTOLÍ, Núria (coords.), *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005. En el libro no se aborda la arquitectura de museos de forma específica pero hay algunas referencias aisladas a la reutilización de edificios para usos museísticos.

124 BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *op. cit.* Incluye un capítulo, el número 5, dedicado a la arquitectura de museos (“El museo como contenedor”, pp. 111-138).

125 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.

siguen dedicando monográficos a la cuestión en esta década (*Revista de Museología*,¹²⁶ *Arquitectura Viva*,¹²⁷ *Mus-A*,¹²⁸ *Amigos de los Museos*¹²⁹ y *A&V Monografías*¹³⁰). También se siguen celebrando congresos, como el que tuvo lugar en el año 2000 en el Museo de la Universidad de Alicante.¹³¹

La década de 2010, en la que estamos inmersos, está siendo también notablemente activa en términos de publicaciones sobre arquitectura de museos. Las revistas especializadas en arquitectura y museología siguen haciéndose eco de la importancia de la cuestión a partir de artículos monográficos.¹³² También continúan en pleno auge los libros espectaculares que aúnan arquitectura contemporánea y museos en volúmenes cuidados y basados casi por completo en fotografías, espléndidos repertorios visuales donde la arquitectura se presenta por su valor espectacular sin que haya una verdadera reflexión sobre el fenómeno de la arquitectura de museos.¹³³ La mayoría de ellos abordan los museos más espectaculares de todo el mundo, aunque también hay algunos dedicados a países concretos como España¹³⁴ o Francia.¹³⁵ La profusión de publicaciones espectaculares demuestra que este campo goza de un gran dinamismo y atrae la atención de un cierto sector de lectores, fascinados por la forma en que los arquitectos consiguen resolver las necesidades funcionales que exige el edificio museístico, aunque muchas veces el éxito o fracaso de un diseño quede enmascarado detrás de un grandilocuente envoltorio.

126 *Revista de Museología*, n.º 19 (Museos, arquitectura, museografía, conservación y exposición), primer cuatrimestre 2000. La revista incluye un artículo dedicado a la arquitectura de museos: LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles (et al.), "A debate: Las ampliaciones de museos" (pp. 7-9).

127 *Arquitectura Viva*, n.º 77 (Mil Museos), 2001.

128 *Mus-A*, n.º 4 (El Museo. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana), octubre 2004. Este número aborda la función de la arquitectura del museo en la ciudad, con artículos de Mercedes Mudarra ("Arquitectura y museo: una historia inacabada", pp. 16-19), Jesús Pedro Lorente ("Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible", pp. 27-33) y M^a Ángeles Layuno ("La arquitectura de museos en España", pp. 34-43).

129 *Amigos de los Museos*, n.º 25 (Museos y arquitectura), 2º semestre de 2007.

130 *A&V Monografías*, n.º 139 (Museos del mundo), 2009.

131 LÓPEZ JUAN, Aramis y PONCE HERRERO, Gabino (ed.), *La arquitectura de los museos...*, op. cit. El libro es la transcripción de las jornadas (con la participación de Guillermo Vázquez Consuegra, Emilio Tuñón, Luis Moreno, Alvaro Siza y Rafael Moneo, entre otros arquitectos).

132 MONROE, Dan L., "The Museum as Medium. Is it about the Art or the Architecture? Both. Neither", *Architecture Boston*, Boston Society of Architects, Winter 2011, vol. 14 (n.º 4), pp. 30-33.

133 UFFELEN, Chris van, *Museums. Architektur / Musées. Architecture / Museos. Arquitectura*, Potsdam, H.F. Ullmann, 2010; JODIDIO, Philip, *Architecture now! Museums*, Köln, Taschen, 2010.

134 ENGLERT, Klaus, *New Museums in Spain*, Stuttgart/London, Axel Menges, 2010.

135 JODIDIO, Philip; LE BON, Laurent et LEMONIER, Aurélien (dir.), *Chefs d'œuvre? Architectures de musées 1937-2014*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.

Pero no todo son “coffee-table architecture books”; en los últimos años se han publicado interesantes aportaciones desde ámbitos diversos como Estados Unidos,¹³⁶ Italia (*L'architettura dei musei*, de Alessandra Criconia,¹³⁷ que propone una acertada revisión crítica de la historia de la arquitectura de museos), Francia (con las actas procedentes de las comunicaciones del coloquio *Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'oeuvre*, celebrado en Toulouse en 2009, de cuya publicación se encargó Isabelle Alzieu¹³⁸) o España, que sigue siendo el escenario de la celebración de simposios y congresos en torno a la cuestión. En este sentido cabe destacar el volumen coordinado por Juan Miguel Hernández León y titulado *El Museo: su gestión y su arquitectura*,¹³⁹ resultado del curso magíster homónimo celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid dentro de las actividades de la Escuela de las Artes organizada por la Universidad Carlos III de Madrid y el CBA. Merecen también una atención especial las propuestas de autores españoles y latinoamericanos recogidas en *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Esta publicación es el resultado del curso “La arquitectura del museo vista desde dentro: ¿qué le exigen los profesionales del museo a su edificio?”, celebrado en Buenos Aires en 2008 por el Ministerio de Cultura y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo.¹⁴⁰ El volumen, que constituye una de las aportaciones más destacadas de los últimos años, incluye artículos de Ángeles Layuno (“Arquitectura de museos: del diseño a la experiencia museográfica”, pp. 15-32) y Víctor Cageao (“Arquitectura y museología: una relación compleja” y “La arquitectura del museo ayer y hoy: aspectos esenciales”, pp. 35-49 y 51-67, respectivamente), entre otros. También se han publicado recientemente análisis de aspectos monográficos de la arquitectura de museos, como el estudio de la luz en los museos contemporáneos españoles llevado a cabo por Olvido Muñoz Heras.¹⁴¹

En el ámbito nacional siguen publicándose números monográficos dedicados a la arquitectura de museos, lo que demuestra que la cuestión suscita atención desde distintos ámbitos del panorama investigador. Uno de los más recientes es el número 9 de la revista *Her&Mus* (Heritage & Museo-

136 WOLF, Eric M., *American Art Museum Architecture: Documents and Design*, New York, W.W. Norton and Company, 2010.

137 CRICONIA, Alessandra, *op. cit.*

138 ALZIEU, Isabelle (coord.), *op. cit.*

139 HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (ed.), *El Museo: su gestión y su arquitectura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.

140 CAGEAO SANTACRUZ, Víctor M. (coord), *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2011.

141 MUÑOZ HERAS, María del Olvido, *Luces y sombras: museos contemporáneos españoles*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2012.

graphy) de la editorial Trea, coordinado por Toni Casamor y Pilar Rivero, que aborda precisamente el análisis de la relación entre museos y arquitectura.¹⁴² A diferencia de otras revistas, sobre todo de arquitectura, que se centran más bien en los valores espectaculares de las últimas novedades arquitectónicas, *Her&Mus* apuesta en este número por ofrecer verdaderos artículos de reflexión por parte de profesionales de la arquitectura vinculados con el mundo de los museos e investigadores especializados en cuestiones museológicas y museográficas. Entre las novedades del volumen destaca la constatación, por parte de dos de los autores que participan en él (Toni Casamor y Jordi Badía, ambos arquitectos), de la decadencia del modelo de museo como contenedor espectacular, más definido por su arquitectura estelar que por su mensaje o contenido, que se ha venido produciendo en las dos últimas décadas. Ello demuestra que el cambio de tendencia que se detecta en la arquitectura de museos desde hace unos años (determinado en parte por la situación de crisis económica global en la que estamos inmersos) tiene ya reflejo en la bibliografía especializada. Además, y aunque no forma parte de la bibliografía sobre arquitectura de museos, no es posible dejar de citar en este número 9 de la revista *Her&Mus* la contribución sobre los centros de interpretación en España de Carolina Martín Piñol, especialista en el tema (por haberle dedicado precisamente su tesis doctoral) y pionera en el estudio de este formato de espacio expositivo.¹⁴³ Su artículo constituye una referencia fundamental a la hora de definir las peculiaridades y carencias de estos “paramuseos”,¹⁴⁴ como se verá en el capítulo correspondiente.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS EN EL ÁMBITO ARAGONÉS

Como ya se ha destacado con anterioridad, la decisión de separar la bibliografía producida en el ámbito nacional e internacional, de una parte, y en el aragonés, de otra, responde a la voluntad de obtener, en primer lugar, un panorama general de la situación, para a continuación poner en relación

¹⁴² *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), enero-febrero 2012. El volumen recoge, en el apartado “Monografías”, los siguientes artículos: CASAMOR MALDONADO, Toni, “Cómo reconocer un museo realmente contemporáneo”, pp. 8-15; LLONCH MOLINA, Nayra y SANTACANA MESTRE, Joan, “El museo, ¿edificio o lugar?”, pp. 16-19; BADÍA, Jordi, “Nuevos museos en viejos edificios”, pp. 20-25; CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M^a Luisa y MARTÍN-BUENO, Manuel, “Esto ya pasó hace dos mil años”, pp. 26-31; VITÒRIA I CODINA, Joan; BAYO SEREROLS, Laura y ARTERO BORRUEL, M^a Carmen, “Reflexiones en torno a un museo de arquitectura”, pp. 32-40; y CONCHEIRO GUIÁN, Isabel, “Encuentros y diálogo. Una conversación con Toni Gironès”, pp. 41-47.

¹⁴³ MARTÍN PIÑOL, Carolina, “El prodigio de los centros de interpretación: unos equipamientos con fecha de caducidad”, *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), enero-febrero 2012, pp. 54-70.

¹⁴⁴ *Idem*, p. 64.

con él la contribución de la comunidad autónoma a la bibliografía sobre arquitectura de museos, que no surge de forma aislada sino integrada en un contexto más amplio. Se ha intentado mantener como pauta general de organización en este apartado el criterio cronológico que servía de guía en el anterior, aunque hay que reconocer que este no se sigue de forma estricta sino que se combina con una organización temática o tipológica. Esta conjunción de criterios permitirá obtener una idea más aproximada de la contribución de la comunidad autónoma aragonesa a la bibliografía sobre el tema que un estudio rigurosamente organizado en orden cronológico.

A raíz de las primeras búsquedas bibliográficas efectuadas al inicio de la investigación, se constató un cierto retraso de la comunidad autónoma respecto al panorama español e internacional, idea que se confirmó posteriormente. Este retraso se hace visible principalmente en la inexistencia de estudios de conjunto sobre la cuestión. Aunque no conozco en profundidad lo que ocurre en el resto de las comunidades autónomas, esta carencia parece repetirse en algunas de ellas, si bien está empezando a ser paliada mediante la realización de estudios monográficos paralelos al que aquí se presenta (la arquitectura de los museos de Castilla y León, por ejemplo, está siendo estudiada actualmente por parte de la doctoranda Jessica San Juan¹⁴⁵). Sea como fuere, la arquitectura de museos en Aragón parece no haber recibido todavía demasiada atención por parte de los estudiosos, laguna que esta investigación aspira a cubrir, aunque sea parcialmente.

Esta falta de publicaciones provoca en ocasiones que haya que rastrear las menciones a los edificios de los museos de Aragón en publicaciones que abordan el tema desde otros puntos de vista, como guías de museos, estudios generales sobre museología o análisis monográficos de ejemplos concretos. Es por ello que el estado de la cuestión incluye publicaciones no específicamente dedicadas a la arquitectura de museos, que sin embargo considero imprescindible reseñar como muestra de la escasa atención que la cuestión ha recibido en Aragón.

Pese a esta carencia específica, los museos aragoneses sí han sido objeto de estudios de conjunto en lo que se refiere a su problemática general. En este sentido hay que citar las publicaciones de Miguel Beltrán, pionero en este campo, que desde la década de 1970 viene contribuyendo al conocimiento del panorama aragonés en materia de museos. Aunque sus investigaciones no abordan la cuestión arquitectónica de forma concreta, constituyen una fuente muy valiosa para obtener una visión general de la situación

¹⁴⁵ SAN JUAN FEBRERO, Jessica, "La arquitectura de museos en Castilla y León. Construcciones de nueva planta y rehabilitación de edificios históricos". Tesis doctoral en redacción, dirigida por M^a Ángeles Layuno Rosas y Dolores Teijeira de Pablos. Universidad de León.

museística en nuestra comunidad y son una referencia fundamental para el análisis de datos, como se especifica en el capítulo correspondiente. En 1979, Beltrán publicaba uno de los primeros estudios de conjunto sobre los museos aragoneses en el contexto de las Primeras Jornadas sobre el Estado Actual de los Estudios sobre Aragón,¹⁴⁶ que ampliará y actualizará unas décadas más tarde en otro texto fundamental, “Los museos aragoneses en el umbral del tercer milenio”.¹⁴⁷ Este último incluye algunas referencias a la arquitectura de museos, que en nuestra comunidad, según Beltrán, “excluida alguna aportación reciente, falta por completo”.¹⁴⁸

El mismo autor, que también ha estudiado la situación específica de los museos zaragozanos,¹⁴⁹ fue el director de un número monográfico del *Boletín* del Museo de Zaragoza dedicado a los museos en Aragón, que reúne una serie de artículos de estudiantes y licenciados en Historia del Arte.¹⁵⁰ Aunque la arquitectura de museos no es uno de los temas tratados en este libro, las referencias concretas existentes en cada uno de los estudios parciales que reúne el volumen son muchas veces los únicos testimonios disponibles sobre algunos museos aragoneses. Miguel Beltrán ha sido también un activo estudioso del Museo de Zaragoza, del que es director desde 1974; de hecho, sus publicaciones convierten este museo en uno de los más detalladamente analizados de todo el territorio aragonés, tanto desde el punto de vista de la arquitectura como del de las colecciones. Una de las más importantes aportaciones en este sentido es la publicación dedicada a la institución en el año 2000 con motivo de sus ciento cincuenta años de historia.¹⁵¹

El ámbito universitario aragonés se hizo eco del gran aumento de publicaciones que se produjo en el ámbito nacional e internacional en paralelo a la explosión museística de la década de 1980 con la publicación en 1991-1992 de un número monográfico de *Artígrama* (revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) consagrado a los museos aragoneses.¹⁵² El número está compuesto por una serie de artículos de diversos especialistas en la materia, aunque ninguno estudia de forma monográfica el tema que nos ocupa. Sin embargo, la iniciativa merece un

146 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos en Aragón”, en UBIETO ARTETA, Agustín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón (Actas de las Primeras Jornadas celebradas en Teruel, del 18 al 20 de diciembre de 1978)*, vol. I, Zaragoza, Cometa, 1979, pp. 69-98.

147 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*

148 *Idem*, p. 209.

149 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos de Zaragoza. Aproximación a su problemática”, *Artígrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 29-50.

150 BELTRÁN LLORIS, Miguel (dir.), *Museo de Zaragoza. Boletín*, *op. cit.*

151 BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años...*, *op. cit.*

152 Se trata del n.º 8-9 de la revista *Artígrama*, correspondiente a los años 1991-1992.

reconocimiento especial porque inaugura el interés del ámbito académico por la investigación museológica, que ha continuado en años posteriores en diversas líneas investigadoras desarrolladas por profesores adscritos a dicho departamento, como veremos más adelante. El monográfico de 1991-1992 incluía algunos artículos que han servido de base para nuestro estudio, como la compilación bibliográfica ofrecida por Pilar Biel, Carlos Buil y Manuel Expósito,¹⁵³ en la que no se aborda de forma específica la arquitectura de museos pero que constituye un completo repertorio de las publicaciones en materia de museos y colecciones aragonesas, o el análisis dedicado a los museos de arte contemporáneo de Desirée Orús.¹⁵⁴ También resulta de interés el estudio de los museos de titularidad eclesiástica llevado a cabo por Domingo Buesa, quien incluye una valoración de la situación arquitectónica de estos museos, sobre todo de los de menor entidad (parroquiales y pequeñas exposiciones de arte sacro).¹⁵⁵

Los museos aragoneses también son objeto de estudio en publicaciones con una orientación más divulgativa, como el volumen coordinado por Wifredo Rincón en 1995 con el título de *Museos de Aragón*.¹⁵⁶ Se trata de una compilación de artículos sobre los museos de la comunidad autónoma redactados por sus propios directores o los responsables de su puesta en marcha. Si bien la arquitectura no es objeto de una atención particular, el volumen presenta la relevancia de ser una de las primeras publicaciones de conjunto dedicadas a los museos de Aragón, que incluye además una valoración del panorama de la comunidad en materia de arquitectura de museos, aunque sea simplemente a través de un párrafo en la introducción.¹⁵⁷ Rincón avanza dos hipótesis: que los museos aragoneses están

153 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; BUIL GUALLAR, Carlos; EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, "Bibliografía sobre Museos y Colecciones Aragonesas", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 235-236.

154 ORÚS, Desirée, "Cara y cruz de los museos aragoneses", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 119-125.

155 BUESA CONDE, Domingo J., "Los museos de la Iglesia en Aragón", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 51-103. De los espacios arquitectónicos de los museos parroquiales dice que "son espacios reaprovechados en los cuales sólo se ha efectuado una actuación superficial sin acometer la creación de una infraestructura modernizada para completar los niveles de servicios y seguridad del museo. (...) Es la forma más sencilla de convertir las antiguas sacristías en recintos de exposición, pero carece de la necesaria búsqueda o creación de espacios adecuados para recibir al visitante y ofrecerle unos niveles de servicio museográfico aceptables." (p. 60).

156 RINCÓN, Wifredo (coord.), *Museos de Aragón*, León, Everest, 1995.

157 "Es interesante observar la distribución de los museos aragoneses según el edificio en el que se ubican, siendo más numerosos los que tienen su sede en edificios que antes tuvieron otra finalidad. Antiguos palacios albergan los Museos Camón Aznar y Pablo Gargallo en Zaragoza; en Huesca, el Museo Provincial se instaló en las dependencias de la antigua Universidad Sertoriana; el de Teruel halló sede definitiva en el Casa de la Comunidad. Los diocesanos, catedralicios o capitulares, colegiales y parroquiales se ubican en

ubicados mayoritariamente en edificios rehabilitados y que los religiosos suelen tener como sede dependencias catedralicias o eclesiásticas. Otros estudios de conjunto que incluyen referencias aisladas a la arquitectura de los museos aragoneses son las guías de arquitectura de las tres provincias aragonesas elaboradas por José Laborda y publicadas por la Caja de Ahorros de la Inmaculada entre 1995 y 1997,¹⁵⁸ así como el libro *Estética de la composición arquitectónica. Aragón contemporáneo* de Carmen Rábanos, que vio la luz más recientemente.¹⁵⁹ Ninguno de ellos trata el tema de los museos de forma específica, aunque sí aparecen menciones esporádicas a algunos de los más importantes.

La falta de estudios de conjunto sobre la arquitectura de museos en Aragón está siendo suplida en los últimos años con la aparición de análisis parciales sobre algunos edificios. Las primeras monografías publicadas en este sentido fueron las dedicadas al Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de Sabiñánigo, aparecida en 1989;¹⁶⁰ a la Casa de la Comunidad, sede del Museo de Teruel, estudiada por Antonio Almagro en 1993;¹⁶¹ al Museo Pablo Gargallo de Zaragoza (volumen redactado por Rafael Ordóñez), en 1994¹⁶² y a la Fundación-Museo Salvador Victoria de Rubielos de

los palacios episcopales, dependencias catedralicias, colegiatas y parroquias, habiéndose habilitado en muchos casos antiguas sacristías y salas capitulares. Las casas natales de Goya, en Fuendetodos, y de Gargallo, en Maella, acogen un pequeño museo en su memoria. Los etnológicos, si son de origen eclesiástico, se ubican en las casas parroquiales o abaciales, y si han sido promovidos por los ayuntamientos, en las dependencias de éstos, en las Casas de Cultura, donde se instalaron. El Museo Taurino de Calatayud (...) halló ubicación idónea en las dependencias de la plaza de toros. Escasos edificios se han construido expresamente para museos; destaca el caso del Museo de Zaragoza, ubicado en el llamado Palacio de Museos de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, destinado a priori para cumplir luego este fin, y otros en los que su temática está muy localizada, como el de las aves, junto a la Laguna de Gallocanta, (...) o el de cerámica de Muel (...), instalado en el edificio de la actual escuela-taller que mantiene la Diputación de Zaragoza." *Idem*, p. 13.

158 LABORDA YNEVA, José, *Zaragoza: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995; LABORDA YNEVA, José, *Teruel: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996; y LABORDA YNEVA, José, *Huesca: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1997.

159 RÁBANOS FACI, Carmen, *Estética de la composición arquitectónica. Aragón contemporáneo*, Zaragoza, Mira Editores, 2008.

160 ACÍN FANLO, José Luis (et al.), *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*, Huesca, Diputación Provincial, 1989. En él se hace referencia a la casa Batanero, sede del museo.

161 ALMAGRO, Antonio, *La Casa de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1993.

162 ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Electa, 1994. El libro incluye un capítulo dedicado al palacio de Argillo, sede del museo.

Mora en 2003.¹⁶³ En casi todos los casos la arquitectura del museo es solo uno más de los aspectos analizados, junto con cuestiones como las colecciones o la biografía del artista al que están dedicados, y solo el de Antonio Almagro es un análisis monográfico del edificio.

Además, recientemente han ido apareciendo también varios estudios monográficos, algunos de ellos dedicados a museos de nueva planta como el CDAN de Huesca, al que se consagró un volumen especial en el mismo año de su apertura (2006) que incluye las reflexiones de su arquitecto, Rafael Moneo.¹⁶⁴ No obstante, la mayoría de estudios monográficos surgen como consecuencia de las numerosas remodelaciones de museos ya existentes que se han llevado a cabo en los últimos años en la comunidad autónoma. Así, por ejemplo, Carmen Gómez Urdáñez y Antonio Meléndez analizaban en 2009 la arquitectura y la remodelación del palacio de Jerónimo Cósida, sede del Museo IberCaja Camón Aznar (Zaragoza);¹⁶⁵ Miguel Beltrán y Concha Martínez Latre dirigieron en 2010 la publicación monográfica dedicada a la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza, situada en la “casa ansotana” del Parque Grande José Antonio Labordeta, que abrió de nuevo sus puertas tras varios años cerrada;¹⁶⁶ mientras que la ampliación del IAACC Pablo Serrano (Zaragoza) era estudiada en detalle en 2011 por José Manuel Pérez Latorre y M^a Luisa Cancela, arquitecto y directora respectivamente.¹⁶⁷ La puesta al día arquitectónica y museográfica de varios de los museos diocesanos de la comunidad ha tenido también correlato en el panorama editorial a través de las publicaciones de M^a José Navarro acerca del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón en 2009-2010,¹⁶⁸ de Javier y

163 CÁMARA, Jesús (coord.), *Fundación-Museo Salvador Victoria. Exposición y catálogo*, Teruel, Rubielos de Mora, Fundación-Museo Salvador Victoria, 2003. Uno de los capítulos del volumen propone un estudio del antiguo hospital que sirve de sede al museo (capítulo redactado por Antonio Pérez Sánchez, el arquitecto que se ocupó de la restauración).

164 CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA. FUNDACIÓN BEULAS Y ESTUDIO DE RAFAEL MONEO, *Moneo CDAN*, Huesca, CDAN (Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas), 2006.

165 GÓMEZ URDÁÑEZ, Carmen (et al.), *Museo IberCaja Camón Aznar. Homenaje y memoria*, Barcelona, Lunweg, IberCaja Obra Social, 2009. Uno de los capítulos está dedicado al palacio (que analiza Carmen Gómez Urdáñez) y otro a la rehabilitación (redactado por Antonio-Ignacio Meléndez Alonso).

166 BELTRÁN LLORIS, Miguel y MARTÍNEZ LATRE, Concha (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2010.

167 CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M^a Luisa y PÉREZ LATORRE, José Manuel, “El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Historia de un proyecto”, *Aragón Educa (Revista del Museo Pedagógico de Aragón)*, n.º 3, marzo 2011, pp. 105-119.

168 NAVARRO BOMETÓN, María José, “De Palacio a Museo. Distintas intervenciones en el palacio episcopal de Barbastro y el impacto social de su rehabilitación como Museo

Sonsoles Borobio sobre el de Zaragoza en 2011¹⁶⁹ y de Antonio Almagro y Ernesto Arce en torno al palacio episcopal de Albarracín, sede del Museo Diocesano de la localidad, en ese mismo año.¹⁷⁰

La mayoría de las publicaciones anteriormente reseñadas son ya estudios monográficos cuyo objetivo principal es el análisis arquitectónico del edificio que sirve de sede al museo, lo que pone de manifiesto la existencia de un interés creciente por la arquitectura de museos en nuestra comunidad. La profundidad con la que están abordados algunos de estos análisis arquitectónicos, como el del palacio arzobispal de Zaragoza (que acoge el Museo Diocesano de la ciudad) o el del palacio episcopal de Albarracín (sede del Museo Diocesano), los convierte en una fuente de primera mano para conocer los entresijos de cada edificio, máxime si tenemos en cuenta que en algunos casos han sido redactados por los propios arquitectos encargados de llevar a cabo la rehabilitación.¹⁷¹ También han ido apareciendo en estos últimos años una serie de estudios sobre museos concretos, que la doctoranda ha ido publicando en diferentes revistas conforme avanzaba en la investigación. Estos artículos conciernen no solo los museos efectivamente construidos, como el CDAN¹⁷² o el IAACC Pablo Serrano,¹⁷³ sino también aquellos proyectos que han quedado sobre el papel pero que merecen un análisis específico por su relevancia, como el Espacio Goya¹⁷⁴ o el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993.¹⁷⁵ También se ha reflexionado en torno al concepto de museo y sus implicaciones en artículos como "Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de

Diocesano", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, n.º 22-23, 2009-2010, pp. 397-426.

- 169 BOROBIO SANCHIZ, Javier y Sonsoles, *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, Col. "Papeles del MUDIZ" n.º 1, 2011.
- 170 ALMAGRO GORBEA, Antonio y ARCE OLIVA, Ernesto, *Palacio episcopal de Albarracín*, Albarracín, Fundación Santa María de Albarracín, 2011. Se trata de una publicación monográfica dedicada al palacio episcopal y al Museo Diocesano, con motivo de la restauración y reorganización de este último.
- 171 En el caso del palacio arzobispal de Zaragoza, son los propios arquitectos Javier y Sonsoles Borobio, encargados de restaurar el edificio y adecuarlo a usos museísticos, quienes redactan el estudio monográfico del conjunto.
- 172 MARCÉN GUILLÉN, Elena, "Donde el arte se funde con la tierra: la arquitectura discreta del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) - Fundación Beulas, Huesca", *ACA Digital*, n.º 12, septiembre de 2010. Url: <http://www.acadigital.com/contenido.php?idarticulo=371> (página Web consultada el 20/11/2013).
- 173 MARCÉN GUILLÉN, Elena, "El patrimonio industrial reconvertido en museo: el caso del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza", *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, n.º extraordinario 3 (I), junio 2013, pp. 745-763.
- 174 MARCÉN GUILLÉN, Elena, "El Espacio Goya de Zaragoza: historia de un proyecto y propuestas arquitectónicas (1998-2011)", *Artigrama*, n.º 25, 2010, pp. 239-261.
- 175 MARCÉN GUILLÉN, Elena, "Arquitecturas imaginadas para un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1993)", *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, n.º 3, abril 2013, pp. 27-47.

museo como escenario de metamorfosis”, pendiente de publicación pero disponible ya online para su consulta.¹⁷⁶

También se han publicado en Aragón diversas guías de museos en los últimos años, con una voluntad más o menos exhaustiva. La información recogida en este tipo de publicaciones, que suelen tener una finalidad más bien turística, atañe casi siempre a aspectos generales de los museos (datos prácticos, temática, ordenación de las colecciones, etc.), si bien ocasionalmente se hace también alusión a los edificios que les sirven de sede y se proporcionan datos como las fechas de construcción, estilo o usos anteriores. Entre las guías publicadas en Aragón cabe citar la coordinada por Miguel Ángel Díaz Paniagua en 1999, que aporta únicamente informaciones prácticas sobre 47 museos pertenecientes al Sistema de Museos de Aragón,¹⁷⁷ así como la coordinada en 2004 por Tatiana Facius y Vicente Chueca, dedicada específicamente a los museos de la provincia de Zaragoza.¹⁷⁸ Más relevante resulta la *Guía de Museos de Aragón* dirigida en 2004 por Miguel Ángel Blancart, que ha constituido un útil punto de partida para la elaboración del censo de museos de Aragón.¹⁷⁹ Se trata de la más completa y exhaustiva hasta la fecha, ya que ofrece lo que hasta ese momento no se había hecho sino de forma parcial: un listado pormenorizado, actualizado y completo de los museos, centros de interpretación y salas de exposición de la comunidad autónoma, aunque evidentemente no recoge los numerosos espacios expositivos inaugurados en la última década. Además, y aunque no es una guía de museos, la *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* en su cuarta edición de 2008¹⁸⁰ ofrece el análisis arquitectónico de los edificios que

-
- 176 MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte, Nueva época*, n.º 1, 2013. Url: <http://espacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFVII/article/view/8469/11314> (consultada el 23/05/2014).
- 177 DÍAZ PANIAGUA, Miguel Ángel (et al.), *Museos y exposiciones permanentes en Aragón*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, Diputación General de Aragón, 1999.
- 178 FACIUS, Tatiana y CHUECA, Vicente (coord.), *Museos y centros de interpretación en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato de Turismo de la Diputación de Zaragoza, 2004.
- 179 BLANCART DIÉGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Guía de Museos de Aragón*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, 2004.
- 180 FATÁS, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (4ª edición revisada y ampliada), Ayuntamiento de Zaragoza (Área de Cultura y Educación), Institución “Fernando el Católico”, 2008.

sirven de sede a los museos zaragozanos más importantes,¹⁸¹ así como el estudio monográfico de algunos de ellos.

Desde el ámbito académico aragonés (sobre todo en el seno del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) han ido surgiendo a partir de la última década del siglo XX diversas líneas de investigación vinculadas con los museos, como la que aborda el papel de estas instituciones en los procesos de regeneración urbana de zonas deprimidas. El principal representante de esta línea investigadora es Jesús Pedro Lorente, cuyas publicaciones no se limitan al análisis del panorama aragonés sino que analizan fundamentalmente el ámbito internacional.¹⁸² Este mismo autor ha profundizado además en el estudio de los museos de arte contemporáneo, tanto de periodos concretos como el franquismo¹⁸³ como en sentido general.¹⁸⁴ Otra de las líneas es la desarrollada por Ascensión Hernández en torno a la musealización de la arquitectura industrial, también desde un punto de vista internacional.¹⁸⁵ Concha Lomba, por su parte, ha estudiado principalmente los museos de arte contemporáneo en Aragón,¹⁸⁶ así como

181 En concreto, se analizan monográficamente la Casa de Aguilar que sirve de sede al Museo Camón Aznar (pp. 226-228), la Casa de Francisco Sanz de Cortés que acoge el Museo Pablo Gargallo (pp. 237-238), el Convento de San Agustín, hoy Centro de Historias (pp. 259-260), el Palacio Arzobispal en el que se encuentra el Museo Diocesano (pp. 339-340) y el Museo Provincial de Bellas Artes (pp. 380-381).

182 Entre sus publicaciones cabe citar las siguientes: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo...*, op. cit.; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Museos y contexto urbano: el caso de los museos de arte contemporáneo", *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), 1999, pp. 44-53; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Museos como catalizadores de barrios artísticos", en *Museos y ciudades: nuevos escenarios para el desarrollo. XV Congreso Nacional de Amigos de los Museos, Valencia, 2-4 marzo 2007*, Valencia, Xarxa Museus, Diputación de Valencia, 2007, pp. 40-51.

183 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo", *Artigrama*, n.º 13, 1998, pp. 295-313.

184 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.

185 A continuación reseñamos algunas de sus publicaciones: HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio", en *Restaurar la memoria. IV Congreso Internacional AR&PA. Arqueología, Arte y restauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 533-556; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El reciclaje de la arquitectura industrial", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007; y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El museo como reclamo turístico de la ciudad: CaixaFórum Madrid y el Matadero de Madrid", en FERNÁNDEZ, J. (ed.), *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico X Bienal de La Habana*, La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Seacex y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, 2009, pp. 133-146.

186 LOMBA SERRANO, Concha, "Una utopía camino de la realidad: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 127-142; LOMBA SERRANO, Concha, "La política museística en Aragón en relación con el arte contemporáneo", en

los museos de arte en general, una panorámica de los cuales presentó en una contribución al número 8 de la revista *Her&Mus*.¹⁸⁷ En cuanto a Juan Carlos Lozano, ha profundizado en el estudio de iniciativas concretas como el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993, que no llegó a realizarse,¹⁸⁸ y ha publicado un estudio de conjunto de los museos diocesanos aragoneses en el citado número 8 de *Her&Mus*.¹⁸⁹

Cabe destacar asimismo la activa labor de difusión desarrollada por los responsables de los museos arqueológicos gestionados por el Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza, integrados en la "Ruta de Caesaraugusta" (Museos del Foro, del Puerto Fluvial, de las Termas y del Teatro). Carmen Aguarod (Jefa de la Unidad de Museos y Exposiciones) y Romana Erice (arqueóloga de la misma unidad), en colaboración con otros autores, han llevado a cabo en la última década una dinámica actividad de divulgación de los museos de la ruta mediante publicaciones en revistas especializadas y participación en congresos, aunque la arquitectura ocupa un puesto secundario en estas publicaciones, esencialmente enfocadas al contenido arqueológico de los museos de la ruta.¹⁹⁰ No obstante, constituyen un ejemplo de investigación y difusión coordinadas que han contribuido a la visibilidad de los museos arqueológicos zaragozanos en el exterior.

LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, *op. cit.*, pp. 317-326.

187 LOMBA SERRANO, Concha, "Entre luces y sombras: los museos de arte en Aragón", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 18-25.

188 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La vigilia y el sueño. Proyectos y realidades sobre un centro de arte contemporáneo en Aragón", en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, (coord.), *Espacios de arte contemporáneo...*, *op. cit.*, pp. 93-102.

189 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Los museos diocesanos en Aragón", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 26-37.

190 Algunas de estas publicaciones son: AGUAROD OTAL, Carmen y ERICE LACABE, Romana, "Museo del Teatro de Caesaraugusta: proyecto de un museo de sitio", en *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación (Barcelona, 7, 8 y 9 de octubre de 2002)*, Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2003, pp. 141-143; AGUAROD OTAL, Carmen; ERICE LACABE, Romana y MOSTALAC CARRILLO, Antonio, "Caesaraugusta, cuatro temas para un solo contexto urbano", en *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos (Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de noviembre de 2004)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, pp. 137-143; CASTELLS VELA, Rubén (et al.), "Infraestructuras y usos del agua. Nueva propuesta de recorrido por los museos de la Ruta de Caesaraugusta", en *IV Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Conservación y presentación de yacimientos arqueológicos en el medio rural. Impacto social en el territorio (Santiago de Compostela, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2006)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 345-348.

La escasez de publicaciones sobre la arquitectura de los museos aragoneses es un fenómeno paralelo al reducido impacto de esta en el ámbito nacional e internacional. El Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) - Fundación Beulas de Huesca, diseñado por Rafael Moneo y abierto al público en 2006, es el único museo aragonés que ha tenido cierto impacto en revistas y publicaciones nacionales e internacionales, debido probablemente al renombre de su arquitecto.¹⁹¹ Por lo demás, el resto de museos de Aragón han merecido una atención muy limitada en el exterior, tanto en lo que se refiere a su arquitectura como a su contenido. También aparecen reseñados de forma puntual en otras publicaciones aquellos museos que, a pesar de que no llegaron a ser realizados, involucraron en sus concursos arquitectónicos a profesionales de la talla de Herzog y De Meuron, Gae Aulenti o Mario Botta, como fue el caso del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993¹⁹² y del Espacio Goya.¹⁹³ También tienen cierta repercusión en el panorama editorial los pocos ejemplos de nueva planta que han sido diseñados por arquitectos que trabajan en el ámbito nacional e internacional, como el Caixaforum de Carme Pinós (actualmente en construcción en Zaragoza),¹⁹⁴ aunque en este caso no se trata de un museo sino de un centro de exposiciones.

En el ámbito español, una selección de los museos de Aragón aparece analizada en el volumen 49.1 de la colección *Summa Artis*, dirigida por José Pijoan.¹⁹⁵ En concreto se estudian 10 museos de Huesca, 3 de Teruel y 13 de Zaragoza, proporcionando en cada caso una breve información sobre el edificio y la colección, de mayor o menor extensión según la importancia del museo. Estos estudios generales se limitan a presentar de forma aislada una serie de ejemplos destacados, sin que exista una visión de conjunto y, además, analizando de forma paralela museos de muy diversa consideración sin ningún tipo de jerarquización: así, junto al Museo de Zaragoza,

191 El CDAN ha aparecido reseñado en revistas como *Técnicas de Vanguardia Constructivas* (n.º 10, diciembre 2006, pp. 48-51), *On Diseño* (n.º 271, pp. 206-221) o *A&V Monografías* (n.º 117-118 (España 2006), 2006, pp. 92-97) así como en publicaciones monográficas sobre arquitectura y museos: JODIDIO, Philip, *ES: Architecture in Spain*, Köln, Taschen, 2007, pp. 146-148, y ENGLERT, Klaus, *op. cit.*, pp. 98-103.

192 ZARDINI, M., "Gae Aulenti: Zaragoza, Barcelona, Istanbul", *Lotus International*, n.º 83 (Architettura italiana allo specchio / Italian Architecture in the Mirror), 1994, pp. 120-129; LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Museos en el papel, museos en la memoria", en BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M^a Teresa (ed.), *op. cit.*, pp. 269-270.

193 ENGLERT, Klaus, *op. cit.*, p. 7.

194 El número 31 de la revista *A&V Proyectos*, publicado en 2009, recoge seis de los anteproyectos presentados al concurso para el CaixaForum de Zaragoza, incluido el ganador de Carme Pinós (pp. 52-65). También en el número 94 de la revista *TC Cuadernos* (Tribuna de la Construcción) de 2010 se recoge el proyecto de Pinós (pp. 36-43).

195 PIJOAN, José, "Aragón", *Summa Artis*, vol. 49.1 (Museos de España I), Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 123-178.

por ejemplo, se presenta el Museo Parroquial de La Almunia, de tal forma que un lector no conocedor podría pensar que se trata de ejemplos equivalentes.

En el panorama cultural aragonés, marcado también por la carestía de exposiciones y congresos dedicados a la arquitectura de museos, hay que citar como una honrosa excepción la exposición “Museos en el siglo XXI: Conceptos, Edificios, Proyectos” que se pudo ver en el CDAN de Huesca entre el 27 de mayo y el 25 de septiembre de 2011. La muestra, coordinada por Suzanne Greub, directora del Centro de Arte de Basilea y autora de publicaciones sobre arquitectura de museos, permitió contemplar una serie de maquetas, fotografías, planos y animaciones de 27 proyectos de todo el mundo acabados o en proceso de realización entre 2000 y 2010.¹⁹⁶ Aunque es un ejemplo más de la tendencia actual a priorizar la dimensión espectacular de la arquitectura de museos por encima de la reflexión sobre el fenómeno, lo cierto es que la exposición puso sobre la mesa la problemática arquitectónica de los museos contemporáneos y las soluciones propuestas por los más importantes arquitectos del momento.

Finalmente, entre las publicaciones más recientes destaca el número monográfico dedicado por la revista *Her&Mus* a los museos aragoneses en 2011, titulado “Museos de Aragón: novedad y análisis” y coordinado por Jesús Pedro Lorente.¹⁹⁷ El volumen es testimonio del interés de la editorial Trea por los estudios de conjunto de los museos españoles por comunidades autónomas; hasta la fecha, se han publicado los de Asturias (mayo-junio 2011), Aragón (septiembre-octubre 2011) y País Vasco (mayo-junio 2012).¹⁹⁸ En el caso aragonés, se trata de un monográfico compuesto por contribuciones de diferentes autores, todos ellos especialistas en sus respectivos campos, que analizan el panorama museístico de la comunidad autónoma a través del análisis de los distintos tipos de museos (de arte, arqueológicos, de etnología, de historia, diocesanos, etc.).¹⁹⁹ La arquitectura

¹⁹⁶ Se puede consultar más información sobre la exposición en la página Web del CDAN: http://www.cdan.es/cdan_enlace.asp?IdNodo=5716 (consultada el 20/10/2013).

¹⁹⁷ *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011.

¹⁹⁸ El primer número monográfico de esta serie, coordinado por Roser Calaf, fue el dedicado a los museos asturianos: *Her&Mus*, n.º 7 (Museos en Asturias: patrimonio cultural y patrimonio social), mayo-junio 2011. Con posterioridad al análisis del caso aragonés se ha publicado también el referente a los museos del País Vasco, dirigido por Iñaki Arrieta: *Her&Mus*, n.º 10 (Los museos del País Vasco: complejidad y multiplicidad), mayo-junio 2012.

¹⁹⁹ En concreto, se analizan los museos de arte (LOMBA SERRANO, Concha, “Entre luces y sombras: los museos de arte en Aragón”, pp. 18-25), diocesanos (LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Los museos diocesanos en Aragón”, pp. 26-37), arqueológicos (AGUAROD OTAL, Carmen y ERICE LACABE, Romana, “Museos arqueológicos aragoneses”, pp. 38-48), de historia (SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía; MALLÉN ALCÓN, Cristina y RÚJULA LÓPEZ, Pe-

de museos tiene un papel destacado en este monográfico, cuyo artículo inicial, “La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón” (del que es autora la doctoranda), aborda precisamente esta cuestión a partir del estudio de las últimas novedades.²⁰⁰

En conclusión, podemos decir que la comunidad autónoma aragonesa arrastra un notable retraso en lo que se refiere a la bibliografía sobre arquitectura de museos, pues este tema aún no ha sido abordado en su conjunto. Los aspectos arquitectónicos de los museos aragoneses han sido objeto de referencias puntuales en publicaciones de tipología variada que abordan los museos desde diferentes ópticas, sin que el tema haya suscitado análisis monográficos como los que se han venido produciendo de forma regular en otros ámbitos desde la década de 1990, como resultado del *boom* en la apertura de nuevos museos en todo el mundo. Pese a todo, hay que reconocer que en los últimos años han ido surgiendo una serie de estudios monográficos de ejemplos concretos, generalmente como consecuencia de las operaciones de ampliación o rehabilitación que han tenido lugar en estos últimos tiempos en muchos de los museos aragoneses. Estas publicaciones son testimonio del creciente interés que la arquitectura de los museos suscita en este ámbito, si bien la comunidad autónoma carece todavía de un estudio exhaustivo que aborde la situación en su totalidad.

1.4 SISTEMATIZACIÓN Y OBJETIVOS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

La presente investigación se ha desarrollado en tres fases sucesivas delimitadas al comienzo del periodo investigador: una fase inicial, en la que, una vez definido el tema y acotada la cronología, se establecieron las bases del estudio; una fase intermedia que incluyó el trabajo de campo y la recopilación de información; y una fase final, que consistió en la redacción de los diferentes capítulos y concluyó con la elaboración de las conclusiones. A continuación se presenta una descripción más detallada de cada una de estas fases.

dro, “La historia en los museos de Aragón”, pp. 49-57), de etnología (MARTÍNEZ LATRE, Concha, “Los museos de etnología en Aragón”, pp. 58-67), de ciencias naturales (LAN-TERO NAVARRO, José Manuel, “Situación actual de los museos de ciencias naturales en Aragón”, pp. 68-76) y de medio ambiente (OSA TOMÁS, Jesús de la (et al.), “Los museos y centros de interpretación de medio ambiente en Aragón: entre el impulso institucional, la inspiración crítica y la supervivencia”, pp. 78-87), además de los parques culturales (HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, “Los parques culturales de Aragón”, pp. 88-95) y Territorio Dinópolis (ALCALÁ MARTÍNEZ, Luis, “Territorio Dinópolis”, pp. 96-106).

²⁰⁰ MARCÉN GUILLÉN, Elena, “La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 8-17.

La primera etapa de toda tesis doctoral constituye en realidad una toma de contacto con el tema objeto de la investigación, más que una verdadera labor científica. En mi caso, esta etapa inicial consistió en la lectura de bibliografía relacionada tanto con la museología en general como con la arquitectura de museos de forma específica, lo que permitió establecer una base teórica que sirviera de referencia a lo largo de la investigación así como elaborar, ya en esta primera fase, el estado de la cuestión de la disciplina.

El tema escogido, la arquitectura de museos en Aragón, exigía conocer pormenorizadamente la situación de la comunidad autónoma en materia de museos, antes de abordar ningún estudio concreto; para ello se elaboró un censo de espacios expositivos. En este sentido, es necesario realizar una serie de precisiones terminológicas: me refiero a espacios expositivos y no a museos porque, aunque mi objetivo principal es el estudio arquitectónico de la institución museística, también he creído oportuno incluir en este análisis otros modelos como los centros de interpretación y las exposiciones permanentes. En principio, un museo posee ciertos rasgos definitorios que lo hacen diferente de los demás modelos expositivos, como la existencia de una colección permanente y el hecho de tener entre sus objetivos la investigación, el estudio, la comunicación y la difusión de las colecciones. Como señala Carolina Martín Piñol, “El museo ayuda a conservar y proteger bienes patrimoniales irremplazables (...). En definitiva, el museo alberga en su interior recursos excepcionales y en ningún caso renovables”.²⁰¹ El centro de interpretación, por su parte, suele hacer hincapié, como su propio nombre indica, en la interpretación y comunicación de un hecho patrimonial, generalmente en estrecha relación con el contexto local en el que se implanta, sin que la exposición de objetos originales sea una de sus prioridades; la propia Carolina Martín lo define como “un equipamiento (...) que normalmente no dispone de objetos originales y que tiene por objetivo revelar el sentido evidente u oculto de aquello que se pretende interpretar.”²⁰² En cuanto a las exposiciones permanentes, como señala Miguel Beltrán, son “aquellas instalaciones que sin posibilidad de mantener todos los servicios propios de una institución museística, conservan un patrimonio mueble capaz de justificar su existencia.”²⁰³

Sin embargo, esta distinción no siempre resulta clara, ya que la realidad ofrece una multitud de ejemplos difíciles de clasificar en una u otra tipología. En concreto, algunos de los autodenominados “museos”, en realidad

201 MARTÍN PIÑOL, Carolina, “Los centros de interpretación: urgencia o moda”, *Hermes*, n.º 1, 2009, pp. 50-59, espec. p. 51.

202 *Idem*, p. 53.

203 BELTRÁN, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 100.

no lo son, bien porque no exponen una colección permanente, bien porque su denominación resulta demasiado ambiciosa; en otros casos, se combina la exposición de objetos originales con la interpretación patrimonial, de tal manera que el espacio expositivo se encuentra a caballo entre las tipologías del museo y del centro de interpretación. Por otra parte, el propio término “museo” no es unívoco sino que engloba un gran abanico de entidades, como destaca Josep Maria Montaner:

Entre los grandes museos y los museos locales, entre los museos urbanos y los museos integrados en el paisaje, entre los museos de arte y los museos tecnológicos, median enormes abismos. Sólo les une el hecho de ser edificios que celebran el hecho de alojar objetos singulares que el público contempla ordenadamente; pero más allá de este punto en común existe multitud de diferencias.²⁰⁴

En definitiva, se trata de una cuestión compleja que he intentado resolver de la manera más apropiada. Aunque, para ser fieles al título de la investigación, todos los casos estudiados de manera monográfica cumplen la definición de museo establecida por el ICOM,²⁰⁵ no quise renunciar al resto de modalidades expositivas, que considero esenciales para comprender el panorama aragonés en toda su amplitud. Por ello, los centros de interpretación y las exposiciones permanentes, aunque no son objeto de análisis detallado, sí se han tenido en cuenta tanto en el análisis estadístico como en el catálogo de los espacios expositivos aragoneses. No se incluyen modalidades como las de parque cultural / natural / temático y yacimiento, por tratarse de conceptos patrimoniales particulares que no tienen que ver con la arquitectura de museos.

En esta fase inicial también se definieron los objetivos de la investigación. Con este estudio se pretende contribuir a llenar la laguna existente en Aragón en relación con la arquitectura museística y favorecer el desarrollo de la disciplina. Para ello, era necesario conocer cuáles son las opciones tipológicas más frecuentes en la arquitectura de museos aragonesa, sobre todo en relación con la rehabilitación de edificios preexistentes, y el verdadero impacto de cada una de ellas. En este sentido, aspiraba a ofrecer una valoración crítica de las diferentes propuestas arquitectónicas, juzgando tanto su validez como contenedor museístico como su dimensión puramente archi-

204 MONTANER MARTORELL, Josep Maria, “Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso”, en LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *El Arquitecto y el museo...*, op. cit., p. 233.

205 “Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.” (Según los Estatutos del ICOM adoptados durante la 22ª Conferencia general de Viena en 2007).

tectónica y urbana. Otro de mis objetivos fundamentales era la elaboración de un catálogo razonado de los espacios expositivos aragoneses (si no de todos, al menos de un conjunto representativo), que permitiera disponer en el futuro de un instrumento de trabajo eficaz y actualizado. Por último, me planteé como misión esencial contribuir al conocimiento del panorama museístico en Aragón en sentido amplio, con el objetivo de dilucidar si la comunidad sigue la tendencia nacional en cuanto a la creación de nuevos museos y, de manera complementaria, juzgar si Aragón dispone hoy por hoy de una red coherente en este sentido.

Una de las hipótesis de partida, que la investigación debía confirmar o desmentir, era la impresión de que, en Aragón, la mayoría de los espacios expositivos se encuentran situados en inmuebles preexistentes y no en edificios *ex novo*, aunque desconocía las tipologías arquitectónicas que habían sido objeto de adaptación y cuál era su distribución territorial. Mis primeros contactos con la bibliografía especializada me llevaban a aventurar que la comunidad manifestaba un considerable retraso en cuanto al desarrollo de la arquitectura de museos como disciplina, demora que consideraba relacionada con un cierto déficit de creación de nuevos espacios. El resto de las hipótesis tenían que ver con aspectos generales de los museos aragoneses. En primer lugar, quería confirmar si, como era mi impresión, la iniciativa pública estaba a la cabeza del impulso creador de nuevos espacios expositivos. Otra de las hipótesis concernía la distribución territorial de los museos aragoneses; según mi percepción inicial, gran parte de ellos se concentraban en Zaragoza, en detrimento de las otras dos capitales de provincia y, desde luego, del ámbito rural, que creía desprovisto de iniciativas importantes en materia de museos. El conocimiento casi exclusivo de las propuestas expositivas de la capital aragonesa, extrapolado al resto del territorio, me llevaba a aventurar, por otro lado, el predominio de los museos frente a otros modelos como los centros de interpretación o las exposiciones permanentes.

Con estas premisas, se decidió organizar el análisis arquitectónico en dos grandes grupos, que ya se han mencionado anteriormente, en función de las dos posibilidades fundamentales a la hora de crear un museo: instalarlo en un edificio preexistente, rehabilitado para usos museísticos, o bien crear para él una arquitectura de nueva planta. Esta división es similar a la que establece Ángeles Layuno en su estudio sobre la arquitectura de los museos y centros de arte contemporáneo en España.²⁰⁶ Cada una de las dos

²⁰⁶ En el capítulo IV, "Museos de arte contemporáneo: desarrollo y propuestas arquitectónicas", Layuno distingue fundamentalmente entre "Museos en edificios históricos" y "Museos de nueva planta". LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo...* (tesis doctoral), *op. cit.*, p. III.

opciones presenta sus propias peculiaridades; en el caso de los museos en edificios rehabilitados, el arquitecto se enfrenta a la adaptación (casi siempre conflictiva) de un inmueble que fue creado con otra misión, por lo que debe hacer compatible el respeto al edificio histórico con unos usos expositivos que han ido aumentando progresivamente en complejidad. Por otro lado, la creación de museos de nueva planta implica tener en cuenta de forma integrada todo un conjunto de aspectos que van desde la funcionalidad hasta la relación con el entorno o el protagonismo del propio edificio.

La metodología de trabajo ha consistido en presentar, en ambos casos, un panorama detallado de la situación, aunque los criterios metodológicos aplicados varían según se trate de una opción u otra. Más que utilizar un criterio único, estimé que resultaba más útil definir el enfoque de cada una de ellas de forma específica. En el caso de la rehabilitación arquitectónica para usos museísticos, se ha preferido clasificar el análisis en función de las tipologías constructivas que acogen espacios expositivos en la comunidad, mientras que la arquitectura de nueva planta admitía un acercamiento cronológico que hacía posible configurar un recorrido coherente por la historia de la disciplina en Aragón. Tras este análisis, me planteé estudiar de forma monográfica una serie de ejemplos que merecían una atención especial. En este sentido, la extensa nómina de espacios expositivos documentados exigió hacer una selección razonada, tanto más cuanto que no todos los ejemplos son igual de interesantes. La elección de estos ha dependido de su relevancia arquitectónica, de la dificultad de la intervención (en el caso de los edificios rehabilitados) y de la riqueza global de la iniciativa, entre otros condicionantes. En un segundo nivel de estudio, menos profundo, se decidió visitar un amplio conjunto de espacios expositivos que, si bien no merecían un examen monográfico, podrían aportar una valiosa información en cuanto a las tendencias más habituales en arquitectura de museos. Se estimó que la investigación no podía estar completa centrándose únicamente en el análisis de los museos más importantes (ubicados en las capitales de provincia) sino que se debían tener en cuenta asimismo los espacios expositivos de ámbito local.

Con el fin de dar cumplimiento al objetivo de la creación de un catálogo de espacios expositivos aragoneses, se elaboró una ficha catalográfica en la que poder consignar, en el momento de la visita (y con una reelaboración posterior) la información más relevante sobre cada uno de los ejemplos estudiados, que era volcada a su vez en una hoja Excel que permitiría posteriormente trabajar con ella. El modelo de ficha, diseñado en función de los datos que se querían recoger, se fue perfeccionando a lo largo de la investigación. El modelo final incluye cinco apartados: Informaciones básicas, Arquitectura, Museografía, Valoración y Bibliografía. La inclusión del

aspecto museográfico en un estudio sobre arquitectura de museos se apoya en la atención que autores como Ángeles Layuno le dedican como aspecto inseparable y complementario de esta.²⁰⁷

Una vez sentadas las bases de la investigación, la fase intermedia consistió principalmente en la recopilación de información. En primer lugar, a través de la visita de los espacios expositivos seleccionados, tanto para el estudio detallado como para la elaboración del catálogo arquitectónico, una tarea que implicó numerosos desplazamientos por toda la geografía aragonesa entre 2009 y 2012. En cuanto a los museos que iban a ser estudiados monográficamente, la metodología se basó en la lectura de bibliografía relacionada, la consulta de los proyectos arquitectónicos, las entrevistas con los arquitectos y los directores de los museos (cuando esto fue posible) y el estudio detallado del edificio in situ. En el caso de los museos situados en edificios preexistentes, se estudió en qué había consistido la rehabilitación, si había sido agresiva con el edificio original o había primado el respeto a la arquitectura histórica, cómo se había realizado la integración de la arquitectura actual y si se había tenido en cuenta el entorno, además de otras cuestiones. Respecto a los museos de nueva planta, se analizó si el edificio se relaciona de forma fluida con el espacio en el que se ubica, si resuelve adecuadamente todas las funciones del museo, si propone una adecuada orientación al visitante, etc. Por supuesto, en ambos casos, se estudió también la relación del edificio con el entorno y se valoró su integración en la ciudad, lo que ha permitido proporcionar un análisis integrado interior-exterior que sigue las pautas establecidas por Ángeles Layuno para al análisis de la arquitectura de museos:

(...) toda aproximación a la arquitectura del museo se muestra susceptible de realizarse desde una disociación proyectiva interior-exterior, respondiendo el análisis de la organización espacial interna, básicamente, a la satisfacción de las necesidades museológicas y recorridos. Por el contrario, externamente se prioriza la transmisión de mensajes y la realización de una aportación patrimonial y urbanística a la ciudad.²⁰⁸

207 Esta autora organiza su tesis doctoral en torno a tres grandes líneas argumentales: el concepto de museo y su traducción arquitectónica en cada momento, el desarrollo de la ciencia museográfica aplicada a los museos y centros de arte contemporáneo, y la evolución de la práctica de la disciplina arquitectónica teniendo en cuenta el museo como monumento de su época. LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo...* (tesis doctoral), *op. cit.*

208 LAYUNO ROSAS, María Ángeles, "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, *op. cit.*, pp. 109-123, espec. p. 116.

Las fuentes consultadas han sido de naturaleza muy diversa, en función de la información que se requería en cada momento y de la titularidad del museo estudiado en cada caso. Esta variedad supone una dificultad añadida a la hora de reconstruir los procesos históricos de los ejemplos estudiados, pues hubo que recurrir a la prensa diaria, fundamentalmente regional (*Heraldo de Aragón, El Periódico de Aragón, Diario del Altoaragón y Diario de Teruel*, aunque también se extrajeron datos puntuales de diarios de tirada nacional como *El País, ABC* o *La Vanguardia*), así como a documentación administrativa y boletines como el Diario de Sesiones y el Boletín Oficial de las Cortes de Aragón, los Plenos del Ayuntamiento de Zaragoza y el Boletín Oficial de Aragón.²⁰⁹

La consulta de los proyectos arquitectónicos se realizó en diferentes archivos, en función de las instituciones promotoras, especialmente en el Archivo Municipal de Zaragoza²¹⁰ y en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, aunque también se han hecho consultas en otros archivos públicos, como el Histórico Provincial de Huesca y el de la Diputación Provincial de Huesca, y privados, como el Archivo BAU (de la familia Borobio). La búsqueda de información referente a los museos creados con anterioridad a la transferencia de las competencias en materia de cultura a las autonomías fue posible gracias a las consultas efectuadas en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares durante el mes de octubre de 2011, como parte de una estancia de investigación solicitada dentro del programa de Estancias Breves FPU y denegada según la Orden EDU/2394/2011²¹¹ pero que, dada su relevancia, se decidió llevar a cabo igualmente a pesar de no contar con financiación suplementaria. Otras veces, la consulta de los proyectos arquitectónicos se realizó en las dependencias municipales promotoras de los museos (como el Ayuntamiento de Rubielos de Mora, en el que se estudió el proyecto arquitectónico de rehabilitación del antiguo Hospital de Gracia para Museo Salvador Victoria) o directamente en los propios museos (es el caso del CDAN de Huesca, cuyo proyecto arquitectónico fue puesto a mi disposición en el centro de documentación del centro, o del Mausoleo de los Amantes de Teruel, en cuya Fundación gestora se llevó a cabo la consulta). Finalmente, en otros casos se ha tenido que recurrir a los propios arquitectos para poder estudiar los

209 Todos ellos están digitalizados, lo que facilitó considerablemente su consulta.

210 En sus dos sedes, el Palacio de Montemuzo y el Edificio Seminario (en este último se conservan los expedientes de Urbanismo desde 1940 incluido, así como los expedientes del resto de los Servicios Municipales, desde 2000 incluido).

211 ORDEN EDU/2394/2011, de 16 de agosto, por la que se conceden ayudas para estancias breves en España y en el extranjero a personal investigador en formación del Programa de Formación de Profesorado Universitario (Anexo: solicitudes denegadas).

proyectos, especialmente en relación con los museos no realizados, como el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 y el Espacio Goya.

En la era de Internet, y más aún teniendo en cuenta el objeto de estudio, la arquitectura actual, la red ha sido una fuente de información privilegiada, sobre todo en cuanto a la elaboración del censo de espacios expositivos de Aragón. Por último, y como no podía ser de otra manera, una parte esencial del estudio de los ejemplos seleccionados ha sido realizada in situ; aunque el análisis sobre plano proporciona mucha información, resulta evidente que solo recorriendo las salas de un museo se puede comprender adecuadamente el espacio, la configuración de los recorridos, la distribución y los aspectos museográficos. En este sentido, comparto las palabras de Jesús Pedro Lorente, que destaca precisamente la importancia de contrastar todo discurso museológico con el conocimiento directo de los casos de estudio:

If art historians have always to return to the direct analysis of artworks as their primary source of information, I believe that museologists too have to contrast their discourse with direct visits to museums. The advantage of this is the natural way in which one comes to put museums into context. The memory of every single gallery is stored together with the image of its urban setting, the other museums and monuments visited in that city, those of the other neighbouring capitals visited immediately before, etc. Being permanently exposed to this stream of images, the brain overflows with fluxes of comparisons coming almost unconsciously.²¹²

La complejidad del trabajo de campo y la dispersión de las fuentes por todo el territorio motivaron precisamente la prolongación de esta fase intermedia de recopilación de información más allá de lo previsto, lo que retrasó a su vez la elaboración de la siguiente fase.

En la última etapa de la investigación se abordó el tratamiento estadístico de los datos recopilados en la fase de trabajo de campo, que habían proporcionado una cuantiosa información respecto al estado actual de los espacios expositivos aragoneses (en cuanto a su arquitectura, principalmente, pero también en otros aspectos) y que se creyó necesario analizar. Para ello, se contó con la colaboración de Raúl Postigo (Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza), que volcó toda la información obtenida en una serie de representaciones territoriales, lo que permitió identificar tendencias y extraer conclusiones en relación con el panorama de espacios expositivos en Aragón. Como es evidente, una

²¹² LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art (1800-1930)*, Aldershot, Ashgate, 1998, p. 8.

de las tareas principales de esta fase final fue la redacción de los diferentes capítulos, organizados en seis bloques fundamentales. El primero de ellos concierne la elección del tema de la investigación, la justificación de la cronología escogida, el estado de la cuestión de la disciplina y la sistematización del proceso investigador, incluyendo la definición de los objetivos y las hipótesis de partida.

El segundo bloque presenta un análisis cualitativo y cuantitativo de los espacios expositivos en Aragón, que considero imprescindible como telón de fondo del estudio. El tercero de los capítulos es el más desarrollado, pues incluye el examen detallado de la arquitectura de museos propiamente dicha, tanto en su vertiente de rehabilitación como en la de nueva planta. La voluntad de organizar un conjunto coherente llevó a reducir las subdivisiones de este bloque a cuatro, dos introductorias y otras dos en función de las opciones arquitectónicas mayoritarias (la rehabilitación y la creación *ex novo*).²¹³ Esto explica que aspectos como la relación del museo con el contexto urbano no hayan sido objeto de un capítulo propio, sino que se aborden de manera específica en cada uno de los subapartados definidos. Tampoco se ha incluido un capítulo aparte para analizar la musealización *in situ*, sino que las propuestas más interesantes han sido integradas dentro de la arquitectura de nueva planta.

El cuarto capítulo, por su parte, comprende los casos de estudio monográfico propiamente dichos, organizados en tres categorías: museos en edificios rehabilitados, museos de nueva planta y proyectos no realizados. El quinto bloque está formado por las conclusiones de la investigación, mientras que el sexto consiste en la recopilación bibliográfica de las publicaciones consultadas. Para la organización de la bibliografía se ha optado por seguir el mismo criterio utilizado en el estado de la cuestión, es decir, separar en apartados distintos las publicaciones del ámbito nacional e internacional, por un lado, y las referentes al contexto aragonés, por otro, ya sean estas últimas específicas de los museos aragoneses o relativas a otros temas. Finalmente, la presente tesis doctoral se completa con un anexo en el que se incluye el catálogo de espacios expositivos aragoneses (organizados por provincias, en orden alfabético de municipios) y un corpus de imágenes de los museos visitados, con el fin de que el tribunal tenga a su disposición, si así lo desea, una completa documentación gráfica de cada una de las propuestas.

La amplitud del tema de investigación, unida a la dispersión territorial de las diferentes propuestas y a la multiplicidad de las fuentes de infor-

²¹³ Consideramos que la musealización al aire libre, por su reducido impacto en Aragón, no merece una sección propia.

mación disponibles, han exigido llevar a cabo una acotación del objeto de estudio que permitiera proporcionar una visión general de la situación. Esto conlleva, como es lógico, que no siempre se hayan podido tratar los diferentes aspectos de la investigación con la profundidad que se hubiera deseado en un principio, y que habría requerido dedicar toda una vida a este proceso. Por ello, es mi deseo que esta tesis doctoral tenga continuidad en el futuro, en estudios que profundicen en aquellas cuestiones que he debido desarrollar de manera más superficial (ya sea mediante el estudio monográfico de otros ejemplos o a través de aproximaciones complementarias a la cuestión), con el fin de seguir ampliando de esta manera el conocimiento del panorama museístico aragonés.

2 ESTADO ACTUAL DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN ARAGÓN

2.1 DEFINICIÓN Y JUSTIFICACIÓN DE LOS CRITERIOS UTILIZADOS

La presente tesis doctoral incluye un análisis estadístico de los espacios expositivos aragoneses. Esta lectura puede parecer ajena tanto al tema principal de la investigación como a la disciplina de la Historia del Arte en la que esta se enmarca, y de hecho es poco habitual en investigaciones de este tipo. Sin embargo, en realidad ambos aspectos se complementan de forma natural. Este tratamiento estadístico completa el estudio específico de la arquitectura de museos en la comunidad y contribuye a crear el telón de fondo ante el cual este se desarrolla. De hecho, casi se puede decir que un estudio de estas características venía exigido por la propia naturaleza de la investigación. Al inicio del proceso, fui consciente de que resultaba necesario conocer de forma fidedigna la situación aragonesa en materia de espacios expositivos para contextualizar adecuadamente el análisis de la arquitectura de museos que pretendía plantear. Aspectos como cuántos museos hay en Aragón, de qué tipo, dónde están situados, cuándo fueron creados y por quién, resultaban imprescindibles para delimitar el objeto de estudio y poder valorar con propiedad los ejemplos que iban a ser estudiados monográficamente. Entiendo que un análisis de este tipo cobra sentido como parte inseparable de un examen puramente histórico o formal, y que enriquece la investigación dotándola de un carácter interdisciplinar.

Además, con este análisis aspiro a continuar el camino iniciado por autores como Miguel Beltrán, que ha dedicado numerosas publicaciones a analizar en cifras los espacios expositivos aragoneses.¹ En ellas, Beltrán proporciona una serie de estadísticas en relación con diversos criterios (año de creación de los centros expositivos, titularidad, contenido, etc.), que traslada a un conjunto de mapas en los que señala la distribución territorial de los espacios expositivos, en función de las variables anteriormente mencionadas. Otro análisis de datos, aunque no específicamente referido al

¹ BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos en Aragón", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 145, capítulo 1); BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 28, capítulo 1); BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos de Zaragoza...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 148, capítulo 1); BELTRÁN LLORIS, Miguel y LOMBA SERRANO, Concha, "Una mirada nueva...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 3, capítulo 1); BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos aragoneses en el umbral...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 43, capítulo 1).

contexto aragonés sino al nacional, es el desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su Estadística de Museos y Colecciones Museográficas,² una investigación de carácter bienal en la que, junto al citado Ministerio, participan el Ministerio de Defensa, Patrimonio Nacional y las comunidades y ciudades autónomas. Los resultados de esta investigación, que solo tiene en cuenta los museos (y no otros modelos como los centros de interpretación), se obtienen a partir de un cuestionario que es remitido a los museos para su cumplimentación. María Fernández Sabau, por su parte, plantea también un estudio estadístico de los museos en España, aunque se refiere únicamente a las instituciones museísticas en proyecto y no a las ya existentes.³ Todas estas indagaciones demuestran que este tipo de análisis de datos despierta un cierto interés en el ámbito español, tanto en el panorama institucional como en el científico.

Uno de los pasos previos de la presente investigación, como se especifica en los capítulos introductorios, fue la elaboración de un censo exhaustivo de los espacios expositivos de la comunidad autónoma aragonesa. El hecho de no poder consultar los censos institucionales ya realizados me obligó a confeccionar uno propio, lo que supuso un complejo trabajo de búsqueda en monografías, publicaciones, bases de datos y páginas Web.⁴ Una de las referencias fundamentales en esta labor fueron los listados llevados a cabo por Miguel Beltrán en 1990 (en el *Boletín* n.º 9 del Museo de Zaragoza) y 2002 (en el n.º 16 del mismo *Boletín*).⁵ Existen otros censos, pero ninguno de ellos es completo. El Directorio de Museos y Colecciones de España, realizado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,⁶ recoge un total de 68 museos y colecciones existentes en Aragón, que constituyen aproximadamente el 15 % del total de espacios expositivos que forman parte del censo que propongo (451). El Gobierno de Aragón, por su parte, a través

2 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte): <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?M=/t11/p11&O=culturabase&N=&L=0> (página Web consultada el 28/12/2013). La investigación se realiza con carácter bienal desde el año 2000; por tanto, los últimos datos disponibles son los del 2012.

3 FERNÁNDEZ SABAU, María, "¿Planificación sostenible? Una panorámica de la planificación actual de museos en España", *Museos.es*, n.º 5-6, 2009-2010, pp. 38-49.

4 Al parecer, el Gobierno de Aragón dispone de un censo en este sentido, y así lo citan algunos autores como Carmen Aguarod (AGUAROD OTAL, Carmen, "Museos municipales en Aragón. Dos ejemplos: Zaragoza y La Muela", *Museo*, n.º 11, 2006, pp. 109-117, espec. p. 109), que hace referencia a un censo elaborado en 2005 y que recopila 318 museos abiertos al público. Sin embargo, cuando solicitamos la consulta del mismo al Gobierno de Aragón, esta nos fue denegada por tratarse de un instrumento de uso interno.

5 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.* y BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos aragoneses en el umbral... ", *op. cit.*

6 Directorio de Museos y Colecciones de España (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte): <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/realizarBusquedaSencilla.do> (página Web consultada el 04/01/2013).

de su Dirección General de Patrimonio Cultural y en un buscador accesible online,⁷ tiene censados 59 museos en la comunidad (14 en Huesca, 24 en Teruel y 21 en Zaragoza), una cifra que se sitúa por debajo de la que he podido documentar, que asciende a 78 museos (sin tener en cuenta otras tipologías). La herramienta permite acceder a información completa sobre cada uno de los museos recopilados, pero en ningún momento se especifican los criterios que justifican su inclusión en el censo.

El Mapa de la Infraestructura Cultural Pública en Aragón (MICPA),⁸ desarrollado por el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, resulta una útil herramienta que ofrece una recopilación de 79 museos y centros de interpretación de titularidad pública en todo Aragón. Cada registro incluye datos de contacto, características del edificio (usos, fecha de construcción, última reforma) y espacios para el público. Más completo es el censo desarrollado por el Centro Aragonés de Tecnologías para la Educación (Catedu) del Gobierno de Aragón, que nace como plataforma para que los centros educativos aragoneses puedan planificar sus visitas a los museos y centros de interpretación de la comunidad.⁹ Este recoge en total 182 espacios expositivos (56 en Zaragoza, 53 en Huesca y 73 en Teruel), todavía bastante por debajo del que aquí se plantea.

Otras de las fuentes utilizadas para la elaboración del censo han sido de tipo bibliográfico, fundamentalmente guías de museos que recogen un listado de los espacios expositivos de la comunidad. La más completa es la *Guía de museos de Aragón*, dirigida en 2004 por Miguel Ángel Blancart.¹⁰ Esta guía recoge un total de 226 museos y centros de interpretación, aunque se incluyen algunos espacios que no procede calificar como museos, centros de interpretación ni exposiciones permanentes, sino que son más bien monumentos abiertos al público, como el Salón de los Reyes de Borja o el palacio de los Barones de Valdeolivos de Fonz. En el ámbito zaragozano, la Diputación Provincial de Zaragoza publicó en 2004 una guía de *Museos y Centros de Interpretación en la provincia de Zaragoza* coordinada por Tatiana Facius y Vicente Chueca, que reúne un total de 123 espacios.¹¹ Se trata de un caso similar al anterior, pues se incluyen, por ejemplo, talleres privados

7 Buscador de Museos del Gobierno de Aragón (Patrimonio Cultural de Aragón): http://www.patrimonioculturaldearagon.es/buscador?p_p_id=solrSearch_WAR_solrsearchportlet&tipo=museo (página Web consultada el 28/12/2013).

8 Mapa de las Infraestructuras Culturales Públicas en Aragón (Gobierno de Aragón): <http://servicios.aragon.es/Mic/micainicio.jsp> (página Web consultada el 28/12/2013).

9 Museos y Centros de Interpretación de Aragón, Centro Aragonés de Tecnologías para la Educación (Catedu), Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad (Gobierno de Aragón): <http://www.catedu.es/museosaragon/> (página Web consultada el 28/12/2013).

10 BLANCART DIÉGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *op. cit.* (ver nota al pie n.º 178, capítulo 1).

11 FACIUS, Tatiana y CHUECA, Vicente (coord.), *op. cit.* (ver nota al pie n.º 177, capítulo 1).

de cerámica, salas de exposiciones temporales o espacios de recepción turística. Además de las fuentes mencionadas, y para garantizar que el censo propuesto fuera lo más exhaustivo posible, he consultado de forma diaria la prensa regional (*Heraldo de Aragón* y *El Periódico de Aragón*, fundamentalmente), con el fin de conocer todas las novedades en materia de museos y poder actualizar el registro regularmente.

El censo elaborado según los criterios anteriormente expuestos, que recoge un total de 451 espacios, sirvió de base para efectuar una selección representativa cuya visita iba a permitir elaborar un catálogo arquitectónico de museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes de Aragón. Soy consciente de que se trata de un registro en constante evolución, ya que (aunque a un menor ritmo que en los últimos años) siguen inaugurándose espacios expositivos en la comunidad, mientras que otros han cerrado sus puertas, en muchos casos debido a la crisis económica. Es posible que hayan quedado fuera algunos ejemplos puntuales, aunque la exhaustividad de las búsquedas efectuadas reduce esta posibilidad al mínimo. Se han incluido en el censo aquellos museos que estuvieron abiertos al público en el pasado pero que hoy se encuentran cerrados de forma permanente, pues resultan significativos para comprender el panorama aragonés en materia de museos en toda su amplitud.

Como ya se avanzaba en los capítulos introductorios, la información recopilada durante la fase de trabajo de campo, en las visitas a los ejemplos escogidos, iba siendo consignada en una ficha catalográfica elaborada específicamente con esta finalidad. Desde un primer momento, al rellenar estas fichas, resultó evidente que se estaba obteniendo un conjunto de datos que rebasaban la arquitectura de museos propiamente dicha, pero que podían resultar de gran interés para conocer mejor la situación aragonesa en el ámbito expositivo. Entendí que se trataba de una información muy valiosa que no se debía desperdiciar, por lo que decidí volcar todos los datos en una hoja Excel que permitiera trabajar con ellos con posterioridad. En concreto, se asignó un número a cada espacio expositivo y se anotaron los siguientes aspectos: si había sido visitado o no, cuál era su tipología (museo, centro de interpretación o exposición permanente), su temática, el tipo de edificio en el que se encontraba (de nueva planta, rehabilitado o museo al aire libre), su titularidad, su horario y el año de su inauguración. El censo de espacios expositivos fue organizado por provincias, asignando a cada localidad el correspondiente código SITAR,¹² lo que haría posible más adelante traba-

12 Sistema de Información Territorial de Aragón, herramienta del Centro de Información Territorial de Aragón (CINTA), servicio de la Dirección General de Ordenación del Territorio del Departamento de Política Territorial e Interior (Gobierno de Aragón): <http://sitar.aragon.es/index.htm> (página Web consultada el 29/12/2013).

jar con los datos y reflejar los resultados en una serie de mapas en los que poner en relación las cifras obtenidas con la distribución territorial. En esta última tarea de elaboración de mapas resultó fundamental la colaboración de Raúl Postigo, del Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza, que puso a mi disposición sus valiosos conocimientos en este sentido.

La fase de trabajo de campo, que comprendió la visita de los ejemplos seleccionados, se inició al comienzo de la investigación y quedó cerrada en junio del 2013. Los viajes han cubierto la práctica totalidad de la comunidad autónoma. Dada la extensión del territorio aragonés (47.720,25 Km²), y por razones prácticas, este fue dividido en zonas (generalmente correspondientes con comarcas) para optimizar los desplazamientos y visitar el mayor número posible de espacios expositivos en cada viaje. Hay que destacar la compleja labor de logística desarrollada, ya que cada desplazamiento ha supuesto alrededor de una semana de preparación, incluyendo las llamadas telefónicas para contactar con los responsables de los museos y fijar las horas de visita,¹³ las gestiones para obtener permiso para realizar fotografías en algunos centros y el tiempo invertido en los propios desplazamientos. Este trabajo de campo no habría sido posible sin la colaboración de muchas personas (alcaldes, secretarios, trabajadores de los Ayuntamientos, guías y voluntarios) que se han adaptado a mis horarios, abriendo los espacios expositivos a la hora que lo solicité y transmitiéndome con sus entusiastas explicaciones su amor por el patrimonio local.

Con la información recabada en cada visita se iba rellenando progresivamente la base de datos Excel ya mencionada. Los descriptores escogidos para esta hoja de cálculo están extraídos de los datos objetivos que consignaba en las fichas del catálogo. Inicialmente se escogieron seis descriptores: tipología de espacio expositivo (museo, centro de interpretación o exposición permanente), temática o contenido, modalidad arquitectónica (edificio rehabilitado, de nueva planta o museo al aire libre), gestión (pública, privada, de la Iglesia, etc.), horario (regulado todo el año, restringido a temporada, a demanda, etc.) y año de inauguración. Más adelante se decidió consignar también en la base de datos el tipo de edificio rehabilitado, en el caso de los espacios expositivos situados en inmuebles preexistentes, lo cual iba a permitir detectar las tipologías más frecuentes en este sentido.

Las dificultades encontradas a la hora de definir cada uno de los criterios han sido constantes. Cuestiones como decidir qué categorías establecer den-

¹³ No hay que olvidar que la mayoría de los museos locales tienen un horario estacional (restringido a la temporada estival o a los fines de semana) o carecen de un horario fijo de apertura.

tro de cada criterio, dónde trazar la línea que separa unas de otras o en qué apartado incluir los casos más problemáticos, han obligado a una revisión constante de este aspecto de la investigación. Estas dudas son consustanciales a todo análisis de este tipo, pues, como señala Francisca Hernández, “cualquier intento de clasificación ha de encontrar dificultades a la hora de su aplicación”, ya que “una gran mayoría de museos comparten características de varios tipos de museos.”¹⁴ Para la clasificación de los diferentes espacios expositivos se utilizaron una serie de descriptores, elaborados a partir de los criterios que se exponen a continuación.¹⁵

1. TIPOLOGÍA DE ESPACIO EXPOSITIVO

Este criterio me parecía imprescindible para obtener una primera panorámica de la situación aragonesa, pues aspiraba a conocer qué tipo de espacios expositivos existen en la comunidad y en qué proporciones. Sin embargo, la definición de este descriptor planteó numerosos problemas desde un primer momento, debido a la gran variedad de denominaciones que reciben los espacios expositivos de la comunidad: junto a los conceptos mayoritarios de museo y centro de interpretación, existe toda una serie de apelativos (ecomuseo, centro de visitantes, centro de exposiciones, exposición permanente, etc.) que componen un panorama complejo y heterogéneo, que era necesario organizar y sistematizar para poder valorar con propiedad. Como señalan Miguel Beltrán y Concha Lomba, al concepto de museo hay que añadir muchos otros,

(...) nacidos en los centros con vocación museística pero que no se ajustan a los servicios y papel real del museo tal y como se define en los medios habituales. De este modo, en España, desde un punto de vista legal, ha surgido la “Colección”, la “Colección o fondo museográfico”, la “Colección museográfica permanente” y la “Exposición museográfica permanente”, a cuya tipología cabría añadir las propuestas aragonesas de “Museo-exposición permanente” o simplemente “Exposición permanente”, así como otras denominaciones más confusas como “Museo-Colección Taller de Arqueología” (Alcañiz), o la simple denominación como “Exposición Paleontológica” (Orihuela del Tremedal), por no hablar de conceptos más complejos, como el de “Espacio Goya”, hoy desechado, aplicado monográficamente, a un artista.¹⁶

14 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología de museos”, *Revista de Museología*, n.º 24-25, 2002, pp. 75-93, espec. p. 76.

15 Todos los ejemplos mencionados a partir de ahora están incluidos en el catálogo arquitectónico de espacios expositivos aragoneses, al que remito para más información.

16 BELTRÁN LLORIS, Miguel y LOMBA SERRANO, Concha, “Una mirada nueva...”, *op. cit.*, p. 26.

En efecto, la variedad de denominaciones que reciben los espacios expositivos en Aragón es abrumadora. A los mencionados por Beltrán y Lomba habría que añadir otros como “ecomuseo” (presente en el Ecomuseo de la Fauna Pirenaica de Aínsa), “centro de visitantes” (nombre dado a todos los centros de la Ruta Íbera del Bajo Aragón), “centro temático” (Centro Temático Canal de Aragón y Cataluña de Monzón), “centro cultural” (Centro Cultural Ramón y Cajal de Valpalmas), “centro expositivo” (Centro Expositivo de la Semana Santa de Andorra) y otros menos precisos como “espacio” (Atrium, Espacio de Historia de Alcañiz o el Espacio “Baltasar Gracián” de Belmonte de Gracián), entre otras variantes.

Como destaca Beltrán, estas definiciones, “cuando menos caprichosas en su contenido y significado”, son el resultado de la “indefinición reinante en este ámbito”.¹⁷ Puede que esta variedad sea también el reflejo de una voluntad de diferenciación por parte de los promotores de estos espacios expositivos, que aspiran a distinguirse de las tradicionales nomenclaturas de museo y centro de interpretación, portadoras de determinados valores. El resultado de esta multiplicación de denominaciones es un conjunto heterogéneo de espacios expositivos, dominado por los museos y centros de interpretación, pero en el que existen otras muchas opciones que dificultan la clasificación tipológica de estos espacios.

El concepto de museo es quizá el más claro, por ser el más longevo y haber sido objeto de numerosas redefiniciones a lo largo de su historia, desde el nacimiento del término a partir del *mouseion* griego o “casa de las musas” hasta su significado actual. Las definiciones proporcionadas por el ICOM (International Council of Museums) siguen siendo la referencia en este sentido. La más reciente hasta la fecha es la adoptada en el año 2007:

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.¹⁸

El elemento definitorio fundamental del museo, presente en la memoria colectiva de la sociedad, es la existencia de una colección o conjunto de objetos que da sentido a la institución y que no está presente en otras tipologías de espacios expositivos. De las cuatro definiciones proporcionadas por el *Diccionario de la lengua española* (DRAE), tres de ellas incluyen el tér-

17 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 172.

18 Estatutos del ICOM adoptados durante la 22ª Conferencia general de Viena (Austria) en 2007: <http://icom.museum/la-vision/definicion-del-museo/L/1/> (página Web consultada el 29/12/2013).

mino “objetos”,¹⁹ lo que demuestra hasta qué punto la existencia de una colección (permanente, se entiende) se encuentra intrínsecamente ligada al concepto de museo.

Más complejo resulta delimitar lo que se entiende por centro de interpretación, ya que se trata de un espacio relativamente reciente, con tan solo unas décadas de historia. Para definirlo, sigo a Carolina Martín, especialista en el tema, que lo define como “un equipamiento situado en un edificio cerrado o a cielo abierto que normalmente no dispone de objetos originales y que tiene por objetivo revelar el sentido evidente u oculto de aquello que se pretende interpretar.”²⁰ Por tanto, el centro de interpretación tiene la función de “descodificar la realidad actual y el pasado histórico de un territorio”.²¹ Se trata de espacios que en principio no disponen de una colección en el sentido clásico del término y que se basan, como su propio nombre indica, en la interpretación de alguno de los recursos patrimoniales (naturales o humanos) de un territorio, normalmente a escala local. Según Joan Santacana y Nayra Llonch, la diferencia entre un museo y un centro de interpretación se encuentra en el hecho de que “el primero conserva un patrimonio, lo investiga, lo expone y lo difunde; que el museo dispone de piezas, objetos, elementos corpóreos y físicos. El centro de interpretación, en principio, no dispone de «piezas».”²²

Junto a los conceptos de museo y centro de interpretación, que son mayoritarios en Aragón, la elaboración del censo de espacios expositivos permitió constatar la gran diversidad de denominaciones que se aplican a estos en la comunidad; “exposición permanente”, “centro de visitantes”, “centro de exposiciones” o “espacio” son solo algunos de ellos. La aplicación de una terminología u otra no suele ser fruto de la reflexión sino que responde más bien a la moda del momento y acostumbra a conllevar una voluntad de diferenciación por parte de los responsables de la puesta en marcha de estos espacios. Además, este baile de denominaciones evidencia no solo una cierta indefinición y confusión por parte de los promotores,

19 Museo. 1. m. Lugar en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos, etc. 2. m. Institución, sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural. 3. m. Lugar donde se exhiben objetos o curiosidades que pueden atraer el interés del público, con fines turísticos. 4. m. Edificio o lugar destinado al estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales. (*Diccionario de la lengua española*, Avance de la vigésima tercera edición: <http://lema.rae.es/drae/>, página Web consultada el 04/01/2014).

20 MARTÍN PIÑOL, Carolina, “Los centros de interpretación: urgencia o moda”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 200, capítulo 1).

21 MARTÍN PIÑOL, Carolina, *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España* (Tesis doctoral), Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011, p. 33.

22 SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local. La cenicienta de la cultura*, Gijón, Trea, 2008, p. 42.

sino que muestra la dificultad de clasificar ciertas fórmulas expositivas que no se adaptan a lo que se entiende habitualmente por museo o centro de interpretación.²³ Según Miguel Beltrán, la razón de esta multiplicación de denominaciones de los últimos años se enmarca en la corriente de la nueva museología, “que quiere crear unos modelos de museos que rebasen los conceptos caducos que suelen atenazar a nuestras instituciones, impidiendo su progresión y mejora.”²⁴

Similar al museo, aunque con notables diferencias, es la “exposición permanente”. Miguel Beltrán define este tipo de espacios como “aquellas instalaciones que sin posibilidad de mantener todos los servicios propios de una institución museística, conservan un patrimonio mueble capaz de justificar su existencia.”²⁵ Es decir, compartiría con el museo la presencia de una colección permanente, aunque carece del personal y la infraestructura necesarios para llevar a cabo sus funciones. Wifredo Rincón plantea una definición semejante, es decir, la existencia de una colección permanente y las carencias en determinados ámbitos. Para él, son exposiciones temporales aquellas instalaciones “que conservan un patrimonio histórico-artístico de importancia, pero que no reúnen todas las condiciones necesarias de los museos propiamente dichos, presentando carencias en distintos planos, como los de exhibición, investigación o personal”.²⁶ Francisca Hernández, por su parte, las define como colecciones abiertas al público, “que no cumplen las funciones propias de un museo”.²⁷ Las definiciones de Beltrán, Rincón y Hernández están en la línea de lo que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte califica como “colección museográfica”, aunque en este caso las exigencias para este tipo de espacios son mayores:

El conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos para desarrollar las funciones propias de los Museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia.²⁸

23 Carmen Aguarod señala la confusión en la clasificación por parte de los propios responsables de los espacios expositivos, ya que “Es frecuente que resulte confusa la denominación de estos equipamientos por parte de sus titulares, apareciendo en algunos casos de manera indistinta, según las publicaciones, el mismo equipamiento mencionado como centro de interpretación o museo.” AGUAROD OTAL, Carmen, “Museos municipales...”, *op. cit.*, p. 110.

24 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 173.

25 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 100.

26 RINCÓN, Wifredo (coord.), *op. cit.*, p. 10 (ver nota al pie n.º 155, capítulo 1).

27 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, p. 75.

28 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Notas metodológicas breves:

Las exposiciones permanentes suelen carecer de un proyecto museográfico, de una organización coherente de la colección y de una catalogación y selección de las piezas. Se limitan a exponer un conjunto de objetos, muchas veces sin cartelas ni otros tipos de información. La mayoría carecen de personal propio, y para visitarlas hay que contactar con los ayuntamientos o parroquias de los que dependen. En resumen, como señala Beltrán, se trataría de espacios en los que el patrimonio (en algunos casos extraordinario) “no se presenta en modo alguno desde una óptica museística, ya atendiendo a la forma de presentación y acceso, ya considerando la vertiente didáctica o científica.”²⁹ Beltrán distingue dos tipos de exposiciones permanentes, las universitarias y las eclesiásticas,³⁰ a las que habría que añadir las etnológicas, que constituyen una parte importante de este grupo (como el Museo Etnológico de Aragüés del Puerto), así como las artísticas (el Espacio Antonio Fortún de Samper del Salz o el Museo Virgilio Albiac de Fabara, entre otras).

Otra de las denominaciones frecuentes es la de “centro de visitantes”, traducción del *visitors' center* americano. En sentido estricto, tal y como señala Carolina Martín, se trata de un equipamiento “que gestiona, desde el punto de vista turístico, las informaciones necesarias para conocer una región, pueblo, comarca. . .”, sin que exista necesariamente una interpretación del patrimonio, que sí se da –o debería darse- en los centros de interpretación.³¹ El análisis de la realidad aragonesa, sin embargo, demuestra que este calificativo no siempre se aplica de forma adecuada. Pongamos un ejemplo: el Centro de Visitantes Castillo de Loarre (que dispone de sala de proyecciones, espacio de acogida para visitantes, cafetería y tienda de recuerdos) sí que responde a su denominación, puesto que se trata de un espacio que sirve de complemento al monumento del que toma su nombre. Sin embargo, en el caso de los centros de visitantes de la Ruta de los Íberos en el Bajo Aragón³² (distribuidos por localidades de varias comarcas turolenses y zaragozanas), estos van más allá de la función de acoger al visitante y proporcionarle información turística en relación con los yacimientos íberos a los que se vinculan. En realidad, estos centros facilitan una verdadera interpretación de un elemento patrimonial del territorio, que es la cultura ibérica, por lo que se acercan más al concepto de centro de interpretación.

<http://www.mcu.es/culturabase/pdf/metodologiaT11P11.pdf> (página Web consultada el 16/12/2013).

²⁹ BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 102.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ MARTÍN PIÑOL, Carolina, *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación. . .* (Tesis doctoral), *op. cit.*, p. 32.

³² Íberos en el Bajo Aragón, Consorcio Patrimonio Ibérico de Aragón: <http://www.iberosenaragon.net/> (página Web consultada el 04/01/2014).

La denominación de estos espacios como “centros de visitantes” responde quizá al deseo de enfatizar que se conciben de manera inseparable de los yacimientos arqueológicos próximos y que proporcionan información sobre ellos a los visitantes que así lo deseen.

Menos frecuentes resultan otras denominaciones como “centro de exposiciones”, “centro expositivo”, “ecomuseo” o “espacio”. El concepto de “centro de exposiciones” es un ejemplo de esta voluntad de diferenciación que mencionaba con anterioridad, aunque resulta demasiado ambicioso y no suele coincidir con lo que el nombre puede evocar. Lo cierto es que esta denominación remite más bien a un concepto temporal (en el que las exposiciones, en plural, van variando) que a un espacio permanente. También hace pensar en un equipamiento de grandes dimensiones, lo cual no suele corresponder con la realidad. En Teruel existen dos espacios expositivos con esta terminología: el Centro de Exposiciones “Nuestra Semana Santa” de La Puebla de Híjar y el Centro de Exposiciones de la Ciencia y de la Arqueología Minera de Utrillas. Ambos comparten la existencia de una colección que se expone de manera permanente (los pasos de Semana Santa, en el primer caso, y todo un conjunto de material minero, en el segundo). La clasificación de estos espacios no resulta fácil, aunque el primero estaría más cerca de lo que entendemos por exposición permanente, mientras que en el segundo, por sus características, y a pesar de la existencia de una colección, prima la voluntad interpretativa del patrimonio local, por lo que se aproxima a lo que suele ser habitual en un centro de interpretación. Mejor resuelta, a priori, resulta la nomenclatura de “centro expositivo”, que elimina ese carácter temporal y más ambicioso del concepto anterior, denominación escogida en el Centro Expositivo de la Semana Santa de Andorra.

En cuanto a la terminología de “ecomuseo”, los espacios a los que se ha aplicado este calificativo en Aragón tienen poco que ver con el origen del término, acuñado por Georges Henri Rivière y Hugues de Varine, y que contempla la implicación activa de una comunidad en la gestión y desarrollo de su patrimonio.³³ Como señala Óscar Navajas, se trata de una nomenclatura que se suele utilizar en España para espacios que se acercan más “a la tipología de museo local o al Centro de Interpretación natural

33 “El ecomuseo es una institución que gestiona, estudia y valora -con finalidades científicas, educativas y, en general, culturales- el patrimonio general de una comunidad específica, incluido el ambiente natural y cultural del medio. De este modo, el ecomuseo es un vehículo para la participación cívica en la proyección y en el desarrollo colectivo. Con este fin, el ecomuseo se sirve de todos los instrumentos y los métodos a su disposición con el fin de permitir al público comprender, juzgar y gestionar -de forma responsable y libre- los problemas con los que debe enfrentarse. En esencia, el ecomuseo utiliza el lenguaje del resto, la realidad de la vida cotidiana y de las situaciones concretas con el fin de alcanzar los cambios deseados.” (Definición establecida por el *Natural History Committee* del ICOM).

y/o cultural”,³⁴ como ocurre efectivamente en Aragón en ejemplos como el Ecomuseo Castillo de Aínsa, que es en realidad un centro de interpretación de la naturaleza. Más relación con el territorio posee el Ecomuseo de los Aperos Agrícolas de Esplús, que consiste en la exposición en diversos puntos de la localidad de una colección de aperos agrícolas, aunque es más bien un museo al aire libre que un ecomuseo propiamente dicho. Una vinculación más estrecha con la significación original de la terminología poseía, al menos en sus inicios, el Ecomuseo de Molinos (Teruel), hoy englobado dentro del Parque Cultural del Río Martín. Este ecomuseo llegó incluso a ser la sede de dos de los Talleres Internacionales del Movimiento Internacional para una Nueva Museología (MINOM), coordinados por Mateo Andrés.³⁵

Otra denominación que parece gozar de una creciente popularidad en los últimos años, a juzgar por los numerosos ejemplos que se han constatado, es la de “espacio”. Es elegida probablemente porque resulta una solución cómoda para equipamientos difíciles de clasificar, una especie de cajón de sastre en el que cabe todo, como el Espacio Pirineos de Graus, un conjunto multifuncional que acoge el Museo Municipal de Historia de Graus y el Centro de Cultura, Investigación y Ocio del Pirineo, así como exposiciones temporales y actividades variadas. También resulta apropiado para el Espacio Pedro Falceto de Sin, un centro de exposición e interpretación arqueológica situado en el interior de una iglesia y, por tanto, de difícil encaje en otras denominaciones; o para el Espacio Baltasar Gracián de Belmonte de Gracián, que constituye el homenaje de esta localidad a su hijo más ilustre, aunque se encuentre a mitad de camino entre las funciones expositivas y de otra naturaleza. En otros casos, la denominación se aplica a exposiciones permanentes al uso, como el Espacio Antonio Fortún de Samper del Salz, o bien a centros de interpretación en el sentido habitual, como el Espacio Mudéjar – Mahoma Calahorrí de Tobed.

Esta notable variedad terminológica a la hora de calificar este tipo de espacios parece no ser exclusiva del ámbito aragonés, y así queda recogido en los estudios dedicados específicamente al tema en el contexto nacional. Carolina Martín Piñol, en su tesis doctoral *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España* (Barcelona, 2011), utiliza el término “paramuseos”³⁶ (neologismo creado según el modelo de “parafar-

34 NAVAJAS CORRAL, Óscar, “Ecomuseos y Ecomuseología en España”, *Revista de Museología*, n.º 53 (Sociomuseología), 2012, pp. 55-75, espec. p. 72.

35 LORENTE LORENTE, Jesus Pedro, “Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica”, *Museos.es*, n.º 2, 2006, pp. 24-33, espec. p. 27.

36 MARTÍN PIÑOL, Carolina, *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación...* (Tesis doctoral), *op. cit.*, p. 5.

macia”) para calificar esta gran variedad de espacios que pueden ir desde el centro de visitantes al centro de interpretación, pasando por la exposición permanente o la oficina de turismo.

Sin embargo, más allá de la multiplicidad de denominaciones de los espacios expositivos, cabe interrogarse sobre las verdaderas diferencias entre unas y otras terminologías. El análisis detallado de los ejemplos aragoneses conduce a pensar que, en realidad, no son tantas las desigualdades y que, tras esta constelación de denominaciones, se esconde un conjunto de espacios expositivos que no difieren demasiado los unos de los otros en cuanto a su definición o planteamiento. En sentido estricto, los espacios expositivos aragoneses podrían ser organizados en tres únicas categorías: “museo”, “centro de interpretación” y “exposición permanente”. Cada grupo presenta unas características bien definidas.³⁷ Al margen de los variados nombres que pueden recibir, y que dependen de diversos factores, en la práctica las diferencias no son tantas y los esquemas se repiten aunque las denominaciones varíen. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, dada la enorme variedad de espacios expositivos, algunos ejemplos no encajan por completo en la categoría en la que han sido incluidos, pero he preferido reducir al mínimo el número de posibilidades para no complicar el estudio. Inicialmente se pensó en crear una cuarta categoría llamada “Otros”, donde incluir todos aquellos espacios expositivos que no tuvieran cabida en el resto de opciones. Sin embargo, estimé más coherente intentar situar cada ejemplo en el grupo al que más se aproximaba.

Decidir cómo asignar un espacio expositivo a uno u otro grupo resultó una tarea problemática, ya que la denominación proporcionada por los promotores no siempre coincide con la verdadera naturaleza del espacio, lo que crea evidentes desajustes. Para resolver esta dificultad, una de las posibilidades barajadas consistía en clasificar los espacios expositivos según su denominación, sin cuestionar si efectivamente encajaban en ella. Esta es la opción escogida por autores como Domingo Buesa, aunque el propio autor reconoce las carencias de esta metodología, que refleja la voluntad de las entidades creadoras de museos, más que su función real.³⁸ Es por ello que, finalmente, decidí prescindir de las diferentes terminologías aplicadas a los

37 En el caso del museo, el elemento fundamental es la existencia de una colección que se investiga, expone y difunde; el centro de interpretación, sin embargo, consiste en la interpretación de un elemento patrimonial, generalmente de ámbito local; y la exposición permanente comparte con el museo la existencia de un conjunto de objetos, aunque carece de los medios necesarios para desarrollar todas las funciones del museo.

38 “(...) señalo, como cuestión metodológica, que aplico la denominación de museo a todos aquellos en los que la institución poseedora se lo aplica, hecha la salvedad de que muchos no deben ni pueden recibir esta categoría ya que no cumplen con los requisitos mínimos.” BUESA CONDE, Domingo J., *op. cit.*, p. 58 (ver nota al pie n.º 154, capítulo 1).

espacios expositivos y clasificarlos a partir de una serie de criterios definidos con anterioridad, que establecen de manera clara lo que se entiende por museo, centro de interpretación y exposición permanente, aunque la clasificación no siempre corresponda con la denominación.

De hecho, en Aragón, muchos de los autodenominados “museos” no cumplen las características básicas de este tipo de instituciones y se acercan más a lo que se asocia generalmente con la definición de centro de interpretación (como el Museo de la Cetrería en la localidad zaragozana de Los Fayos o el Museo del Pan de La Hoz de la Vieja) o de exposición permanente (como el Museo del Órgano de Agüero o el Museo de Pintura Vaquero Foz de Castelserás). Resulta significativo que los promotores de estos espacios opten por la denominación de “museo”, cuando se trata evidentemente de equipamientos más cercanos a otras fórmulas. Puede que la razón sea que este calificativo goza todavía de un cierto prestigio social y eso empuja a las instituciones municipales y autoridades eclesiásticas (promotoras mayoritarias de espacios expositivos en el ámbito rural) a optar por esa denominación, con el objetivo de que el nuevo equipamiento se convierta en un aliciente para el turismo de la zona. Como explica Beltrán, “la palabra museo sigue concitando intereses y despertando la atención como elemento de prestigio en nuestra sociedad actual”.³⁹ Joan Santacana y Nayra Llonch inciden en esta opinión: “hay espacios que llevan el nombre de *museo* y, en realidad, no lo son, pero con él quieren adquirir prestigio”.⁴⁰

La indefinición en el campo de los espacios expositivos aragoneses ha sido objeto de análisis específicos como el desarrollado por Jesús de la Osa, Patricia Eito y otros autores, miembros del Colectivo de Educación Ambiental, S.L. (CEAM) y profesionales del campo de la museología que se han ocupado del diseño de contenidos y materiales expositivos de varios centros de interpretación en la comunidad.⁴¹ Los autores de este estudio, que aborda específicamente los espacios expositivos con temática de medio ambiente, optan por restringir el uso de la denominación de centro de interpretación para clasificar estos espacios y prefieren otras como museo, ecomuseo o centro de visitantes / de acogida de visitantes / de información (cuando se trata de espacios naturales).⁴²

39 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 173.

40 SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

41 OSA TOMÁS, Jesús de la (et al), “Los museos y centros de interpretación de medio ambiente en Aragón: entre el impulso institucional, la inspiración crítica y la supervivencia”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 78-87.

42 En relación con el Museo del Sarrio del Pirineo de Castejón de Sos, afirman: “preferimos llamarlo Museo del Sarrio del Pirineo que Centro de Interpretación del Sarrio del Pirineo;

En efecto, el término “centro de interpretación” parece haberse dotado en los últimos tiempos de un cierto carácter peyorativo, que se ha ido construyendo debido a la excesiva proliferación de este tipo de espacios, muchas veces creados con un endeble contenido, sin rigor científico y con poco atractivo para el visitante. Así pues, el concepto de museo sigue poseyendo un carácter de prestigio que suele contribuir a completar la oferta cultural y turística de una localidad. Sin embargo, el hecho de asociar el término “museo” a un equipamiento que no cumple sus características definitorias (de forma voluntaria o involuntaria) contribuye en cierto sentido a desvirtuar los términos de museo y centro de interpretación y aumenta la confusión entre ambos, creando falsas expectativas en el visitante, que no sabe qué va a encontrar en el interior de estos espacios. El resultado es, como señala Francisca Hernández, la trivialización del concepto de museo debido a la “museomanía” que se ha desarrollado en las últimas décadas: “En la actualidad nos encontramos con un amplio abanico de museos que ha llevado a trivializar el mismo concepto de museo porque, bajo este término, entra todo.”⁴³

Hay que precisar que en muchos casos tampoco resulta fácil clasificar un espacio expositivo en una u otra categoría, ya que el panorama aragonés en materia museística es muy heterogéneo, con ejemplos muy variados. En este sentido, la categoría de museo resulta la más problemática. Hay que tener en cuenta que muchos de los espacios expositivos aragoneses autodenominados “museo” no cumplen la definición del ICOM o los requisitos establecidos por autores como Francisca Hernández: no tener ánimo de lucro, estar abierto al público, poseer carácter permanente y contar con los medios materiales y humanos necesarios para desarrollar sus funciones.⁴⁴ Estas exigencias pocas veces se realizan en Aragón, ya que muchos espacios expositivos –sobre todo en el medio rural– no están abiertos al público de forma continuada (sino bajo demanda) y otros simplemente exponen una colección pero no estudian ni difunden el patrimonio. Además, existen importantes desigualdades entre los grandes centros museísticos, minoritarios y normalmente situados en las capitales de provincia, y los museos de carácter local, que carecen de una estructura definida y se limitan a exponer una colección. Estos últimos, a menudo, no tienen ni siquiera director, ya que dependen de los ayuntamientos (y mucho menos departamentos de restauración, conservación, difusión, etc.).

también sugerimos evitar nombres que invitan menos a la visita, como Centro de Interpretación del Porcino de Peñarroya de Tastavins, que fácilmente podía denominarse Museo del Cerdo.” *Idem*, p. 81.

43 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, p. 75.

44 *Ibidem*.

Sin embargo, en los últimos años han surgido una serie de espacios expositivos que, aun sin poder competir con los grandes museos de las capitales de provincia (sobre todo Zaragoza) presentan algunas particularidades que los aproximan a esta categoría. Se trata de espacios museísticos que disponen de un proyecto museográfico –más o menos desarrollado en cada caso– basado en una catalogación previa de las obras y que muestran una apariencia renovada. Especialmente representativos resultan un conjunto de museos parroquiales que superan el concepto de almacén de piezas que suele ser habitual en este tipo de espacios y que apuestan por una organización coherente y una presentación atractiva. En concreto, merecen una mención especial los museos parroquiales de cuatro municipios zaragozanos: Tobed, Fuentes de Jiloca, Munébrega y Tauste. Considero que estos espacios, a pesar de no cumplir las exigencias contenidas en la definición del ICOM, merecen distinguirse de otras fórmulas (sobre todo la de exposición permanente) por la existencia de un proyecto museográfico que respalda la exposición. Por ello, se incluyen en la categoría de “museo” aquellos casos que lo merecen, en los que sus responsables han huido de la simple exposición permanente de piezas con la voluntad de ofrecer un espacio diferenciado, a pesar de que en sentido estricto no cumplan con esta denominación.

También se han incluido en la categoría de “museo” ejemplos que poseen una colección permanente aunque no la expongan de manera continuada, como el Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) – Fundación Beulas de Huesca (que acoge la colección Beulas-Sarrate) y otros espacios difíciles de clasificar, como el Mausoleo de los Amantes de Teruel, que no es un museo al uso pero que se basa en la exposición de una única pieza, los sarcófagos y momias de los Amantes. En cuanto a la sede central del parque paleontológico Dinópolis, esta no ha sido analizada de forma específica por tratarse de una propuesta a medio camino entre el museo y el parque temático, aunque Luis Alcalá, Director Gerente de la Fundación Conjunto Paleontológico de Teruel-Dinópolis, lo incluye dentro de esta misma categoría de “museo”. Alcalá se refiere al conjunto como “la simbiosis entre un museo paleontológico tradicional, una red territorial de centros de interpretación y un conjunto de atracciones cuyos principales protagonistas son los dinosaurios”.⁴⁵

⁴⁵ ALCALÁ MARTÍNEZ, Luis, “Territorio Dinópolis”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 96-106, espec. p. 97. Alcalá defiende que Dinópolis no es exactamente un parque temático, como se ha afirmado: “Quizá el temor de la asimilación de la propia palabra a un entorno demasiado formal ha promovido que en algunos ámbitos se considere a Dinópolis como un parque temático y no como un museo, estando más próximo a lo segundo –sin que tampoco pueda reducirse simplemente a ello– que a lo primero.” (*Idem*, p. 96).

Existen otros casos particulares cuya clasificación ha resultado compleja. Entre ellos se encuentran una serie de espacios expositivos al aire libre basados en la musealización de un territorio a partir de la instalación de colecciones de características particulares, que han sido distribuidas entre las categorías ya existentes. En concreto, se trata del Ecomuseo de aperos agrícolas de Esplús, el Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque, el Parque Aragonés de la Vivienda en el Medio Rural de Peñarroya de Tastavins, el Parque Arqueológico de Segeda en Mara y el Museo de Arte Contemporáneo al Aire Libre de Hecho. Los cuatro primeros han sido clasificados como exposiciones permanentes, mientras que el quinto se aproxima más a la categoría de museo, pues además de la exposición al aire libre dispone de un edificio en el que se custodia una colección pictórica de arte contemporáneo.

Otro de los problemas encontrados en la clasificación de los espacios expositivos aragoneses fue dónde incluir una serie de infraestructuras de producción artesanal que han sido recuperadas y musealizadas, como el Museo de Lo Furno de Siresa, la Casa Museo del Aceite de Aniñón, el Museo del Molino Aceitero de La Cañada de Verich o el Museo del Pan de La Hoz de la Vieja. Aunque todos estos espacios presentan la denominación de museo, lo cierto es que no encajan en esta categoría sino que se aproximan más a la de centro de interpretación, cuando la maquinaria del molino o del horno está acompañada de paneles explicativos acerca del proceso de producción, o a la categoría de exposición permanente, si no hay ningún tipo de elemento interpretativo. He optado por analizar individualmente las características de cada uno de estos ejemplos y asignarlos a la categoría más conveniente. Así, los ejemplos de Siresa y Aniñón han sido clasificados como centro de interpretación, mientras que los de La Cañada de Verich y La Hoz de la Vieja han sido incluidos en la categoría de exposición permanente.

2. TEMÁTICA

El segundo de los criterios establecidos para la clasificación de espacios expositivos es el de temática o contenido. Como destaca Francisco Javier Zubiaur, se trata del criterio más frecuente a la hora de llevar a cabo una clasificación: “la mayor parte de las agrupaciones realizadas se han fijado en el *contenido*”.⁴⁶ Para la definición de este descriptor he optado por la denominación de “temática”, siguiendo la propuesta del Directorio de

⁴⁶ ZUBIAUR, Francisco Javier, *Curso de museología*, Gijón, Trea, 2004, p. 36. En la misma línea se manifiesta Josep Ballart: “La clasificación más inmediata y no en vano la más utilizada, es la que atiende a la naturaleza de las colecciones.” BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *op. cit.*, p. 41.

Museos y Colecciones de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte,⁴⁷ ya que considero que es la denominación más clara, a pesar de que otros autores, incluyendo a Zubiaur, opten por diferentes nomenclaturas. Aurora León, en concreto, se refiere a “tipologías museológicas según la disciplina”,⁴⁸ mientras que el Centro Aragonés de Tecnologías para la Educación (Catedu) habla de “tema”.⁴⁹

En el ámbito temático, las clasificaciones son casi tan variadas como los propios autores. En este sentido, resulta interesante hacer un breve repaso por algunas de estas propuestas. Aurora León establece cinco grandes grupos: museos de arte (categoría en la que entrarían los museos arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo y los que denomina “de estilo”, como las atmósferas de época y las reconstituciones), museos de historia, museos de etnología, museos de ciencia y museos de técnica.⁵⁰ Luis Alonso, por otro lado, plantea seis tipos de museos: de arte (incluyendo los arqueológicos, de bellas artes, de arte contemporáneo, centros de arte y artes decorativas), generales / especializados / monográficos / mixtos (entre los que incluye las ciudades-museo, museos al aire libre, jardines, reservas, parques naturales y ecomuseos), de historia, de etnología / antropología / artes populares, científicos y de técnica industrial, y otras variaciones tipológicas.⁵¹ Francisca Hernández combina diversos criterios y establece ocho tipologías de museos en función de su contenido o temática: bellas artes, arqueología e historia, antropología y etnología, historia natural, ciencia y técnica, industriales, especializados y generales.

También son variadas las clasificaciones temáticas utilizadas en el ámbito institucional. La ofrecida por el ICOM, en la que se basa el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para su Estadística de Museos y Colecciones Museográficas,⁵² distingue los siguientes tipos de museos: bellas artes, artes decorativas, arte contemporáneo, casa-museo, arqueológico, de sitio, histórico, ciencias naturales e historia natural, etnografía y antropología,

47 Directorio de Museos y Colecciones de España (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte): <http://directoriomuseos.mcu.es/dirmuseos/mostrarBusquedaSencilla.do> (página Web consultada el 29/12/2013).

48 LEÓN, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 114.

49 Museos y Centros de Interpretación de Aragón, Centro Aragonés de Tecnologías para la Educación (Catedu), Departamento de Ciencia, Tecnología y Universidad (Gobierno de Aragón): <http://www.catedu.es/museosaragon/> (página Web consultada el 29/12/2013).

50 LEÓN, Aurora, *op. cit.*, p. 115.

51 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía, op. cit.* (ver nota al pie n.º 122, capítulo 1).

52 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Notas metodológicas breves: <http://www.mcu.es/culturabase/pdf/metodologiaT11P11.pdf> (página Web consultada el 29/12/2013).

especializado (que profundiza en una parcela del patrimonio cultural no cubierta en otra categoría), general y otros. En la Red Digital de Colecciones de Museos de España, catálogo colectivo en línea puesto en marcha por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para hacer accesibles los bienes culturales de los museos usuarios del Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica Domus, se establecen ocho categorías de museos según tipología (en realidad, según temática): historia / arqueología, artes decorativas, bellas artes, arte contemporáneo, etnología – antropología, patrimonio histórico educativo, paleontología y casa museo.⁵³

Ya en el ámbito aragonés, Miguel Beltrán distingue ocho tipos de museos según su contenido (interdisciplinares, de etnología, de arte contemporáneo, monográficos, de arqueología, de bellas artes, de paleontología y de arte sacro),⁵⁴ mientras que Wifredo Rincón ofrece una clasificación que realmente mezcla dos criterios: el temático y el de la institución promotora, es decir, el tipo de gestión. En concreto, Rincón establece cuatro grandes conjuntos de museos: de contenidos generales de carácter institucional, de la Iglesia (diocesanos y otros), etnológicos y monográficos (incluyendo los dedicados a la obra de un artista o a un arte en concreto, los museos singulares y los museos de ciencias naturales).⁵⁵ Más sencilla es la clasificación propuesta en la *Guía de Museos de Aragón*, editada en 2004 bajo la dirección de Miguel Ángel Blancart, que establece cinco categorías: arte, paleontología / arqueología, naturaleza, etnología y otros contenidos.⁵⁶

Como se puede constatar, por tanto, las clasificaciones son tan variadas como los propios autores, sin que exista consenso en el número de tipologías o en lo que incluye cada una de ellas. Por esta razón, y después de una detenida reflexión, he optado por proponer mi propia clasificación temática, que incluye las siguientes categorías:

- Arte: se consignan en ella los espacios expositivos dedicados a las bellas artes, el grabado y las artes decorativas. También el arte sacro, siguiendo el criterio de la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas estatal, que lo incluye dentro de la temática de “bellas artes”.⁵⁷ Asimismo, se engloban dentro de esta categoría los espacios

53 Red Digital de Colecciones de Museos de España (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Selección por agrupaciones de museos: <http://servicios3.aragon.es/reddigitalA/pages/SimpleSearch?search=simpleGroup> (página Web consultada el 27/12/2013).

54 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, pp. 206-207.

55 RINCÓN, Wifredo (coord.), *op. cit.*, pp. 12-13.

56 BLANCART DIÉGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *op. cit.*

57 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Metodología: <http://www.ine.es/metodologia/t12/t12a111.pdf> (página Web consultada el 30/12/2013).

expositivos que tienen como temática el arte contemporáneo, como propone Francisca Hernández,⁵⁸ pese a que otros autores, como Miguel Beltrán,⁵⁹ hacen de él una categoría separada.

- Arqueología: aunque autores como Luis Alonso⁶⁰ incluyen los museos de arqueología dentro de los de arte, estimo que se trata de categorías diferentes, como considera también Miguel Beltrán.⁶¹ Los museos “de sitio” quedan comprendidos en esta categoría, ya que son en su gran mayoría museos arqueológicos.
- Historia: en esta categoría, además de los espacios expositivos de temática histórica propiamente dicha, se incluyen las casas-museo de personajes importantes, que en opinión de Jesús Pedro Lorente no son propiamente museos de arte.⁶² También los museos pedagógicos, que recogen la historia de la pedagogía y la enseñanza, para cuya clasificación en esta categoría sigo el criterio de Sofía Sánchez, Cristina Mallén y Pedro Rújula, que incluyen el Museo Pedagógico de Aragón entre los museos de historia.⁶³
- Etnología: fundamentalmente se trata de colecciones de artes y tradiciones populares, que suelen estar en relación con el territorio y la sociedad en los que se implantan. Como destaca Francisca Hernández, también son conocidos como “museos de folclore”.⁶⁴
- Ciencias naturales: sigo el criterio mayoritario a la hora de separar los museos de ciencias naturales o historia natural de los de ciencia y técnica.⁶⁵
- Técnica: esta categoría permite encuadrar los espacios expositivos dedicados a sistemas productivos tanto industriales (fábricas vinculadas con distintos sectores productivos y de extracción de materias primas)

58 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, pp. 77-80.

59 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 207.

60 ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *op. cit.*, pp. 110-113.

61 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 207.

62 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “¿Qué es una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas?”, *Revista de Museología*, n.º 14 (Casas museos de la Generación del 98), mayo 1998, pp. 30-32. Según este autor, “una casa-museo no es propiamente un museo de arte, pues suele recoger también todo tipo de memorabilia del protagonista” (p. 31).

63 SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía; MALLÉN ALCÓN, Cristina y RÚJULA LÓPEZ, Pedro, “La historia en los museos de Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), septiembre-octubre 2011, pp. 49-57.

64 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, p. 82.

65 Tanto Francisca Hernández (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, pp. 82-84) como Luis Alonso (ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *op. cit.*, pp. 131-133) separan ambas categorías.

como preindustriales (espacios dedicados a la obtención tradicional de aceite, por ejemplo). La denominación de esta categoría resultó algo problemática. Para ella se barajaron diversas posibilidades, entre ellas “antiguos edificios productivos”⁶⁶ o “museos industriales”,⁶⁷ aunque al final se decidió utilizar la nomenclatura de “técnica”, que utilizan autores como Aurora León⁶⁸ y que considero más simple y fácilmente comprensible. Dentro de esta categoría se incluyen espacios museísticos dedicados a la producción de electricidad (como el Museo de la Electricidad de Seira, el Museo Pirenaico de la Electricidad de Lafortunada y el Museo de la Electricidad de Murillo de Gállego), a la obtención de aceite (la Casa Museo del Aceite de Aniñón y el Museo del Molino Aceitero de La Cañada de Verich), a la fabricación de harina (el Centro de Interpretación de la Harinera “La Dolores” de Caldearenas), y a la producción de vino (museos de las Denominaciones de Origen de Cariñena, Calatayud y Campo de Borja) y de cerveza (Museo de Cerveza La Zaragozana). No se incluyen en este grupo los espacios expositivos situados en hornos de pan musealizados, dedicados a la fabricación del pan, por entender que encajan mejor en la temática de “etnología” al tratarse de una actividad popular vinculada con el modo de vida tradicional, que no exige un gran desarrollo técnico.

- Multidisciplinar: esta categoría resulta imprescindible para clasificar los espacios expositivos que abarcan varias disciplinas, como el Museo de Zaragoza. Se ha preferido la denominación “multidisciplinar” a la propuesta por Miguel Beltrán, “interdisciplinar”,⁶⁹ ya que expresa mejor la variedad intrínseca a este tipo de espacios, que coincidirían con lo que Francisca Hernández denomina museos “generales” o “enciclopédicos”, es decir, que exponen “colecciones relacionadas con dos o más disciplinas científicas”.⁷⁰

66 Denominación propuesta por Núria Serrat y Ester Font en SANTACANA MESTRE, Joan y SERRAT ANTOLÍ, Núria (coords.), *Museografía Didáctica*, op. cit., p. 289 (ver nota al pie n.º 123, capítulo 1).

67 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, op. cit., pp. 84-85.

68 LEÓN, Aurora, op. cit., p. 115.

69 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, op. cit., p. 207.

70 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, op. cit., p. 85.

- Otras: para esta categoría he seguido el criterio de autores como Luis Alonso⁷¹ y Francisca Hernández,⁷² que introducen un apartado para aquellos ejemplos (lógicamente poco numerosos) que no encajan en el resto de opciones. Esta categoría resulta útil para clasificar espacios expositivos de temáticas tan dispares como los instrumentos musicales (Museo del Órgano de Agüero), la Semana Santa (museos de Albalate del Arzobispo, Alcorisa, Calanda, La Puebla de Híjar y Andorra), los juguetes (Museo de Juguetes de Albarracín), la arquitectura medieval (Museo de la Torraza de Biescas), el cine (Centro Buñuel de Calanda) o la pesca (Museo de la Pesca de Caspe).

3. MODALIDAD ARQUITECTÓNICA

Este criterio es esencial en una investigación sobre arquitectura de museos, aunque poco habitual en los análisis estadísticos propuestos por otros autores. De las fuentes consultadas, tan solo el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en su Estadística de Museos y Colecciones Museográficas, incluye una serie de gráficos de los museos españoles según el periodo de construcción del edificio, el periodo de la última reforma del mismo y el tipo de edificio.⁷³ En cuanto al ámbito aragonés, el principal autor de referencia en estas investigaciones, Miguel Beltrán, únicamente trata este aspecto de forma superficial en su análisis de los museos aragoneses de 1990.⁷⁴ El único gráfico aportado por Beltrán consiste en una agrupación de los edificios de los museos según su clasificación artística, de tal manera que se establecen cuatro grupos: bien de interés cultural, edificio restaurado para museo, edificio singular (con la protección de interés singular, sin que sea considerado BIC) y edificio de nueva planta.⁷⁵

Se ha optado por simplificar las cuatro opciones propuestas por Beltrán y reducirlas inicialmente a dos: espacios expositivos de “nueva planta” o instalados en un “edificio rehabilitado”. Más adelante, se añadió una tercera categoría, “museo al aire libre”, para incorporar aquellos ejemplos de musealización de un espacio exterior que, aunque son escasos, de otra for-

71 ALONSO FERNANDEZ, Luis, *op. cit.*, pp. 134-135. En concreto, este autor habla de “otras variaciones tipológicas de museos”.

72 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, p. 85. Hernández denomina “museos especializados” a estos espacios expositivos “difíciles de encajar en tipologías anteriores, o sea, en las disciplinas científicas tradicionales.”

73 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Resultados del año 2010: <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?L=0&N=&O=pcaxis&M=%2Ft11%2Fp11%2Fa2010%2F> (página Web consultada el 30/12/2013).

74 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, pp. 150-155.

75 *Idem*, p. 151.

ma quedarían fuera del análisis al no coincidir con ninguna de las dos categorías anteriores.⁷⁶ En un primer momento se pensó también en la posibilidad de incluir una cuarta categoría para las “ampliaciones de nueva planta a museos existentes”, idea que finalmente deseché, no tanto por el escaso número de ejemplos que cabría incluir en ella (el Museo Municipal de Calatayud, la futura ampliación del Museo de Teruel y el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza), algo común con la categoría anterior, sino porque todos ellos están instalados en realidad en edificios rehabilitados, al margen de que hayan sido ampliados posteriormente con nuevas construcciones.

En relación con esta última modalidad arquitectónica, y tras haber constatado la variedad tipológica de edificios rehabilitados que sirven de sede a los espacios expositivos aragoneses, se decidió incluir un nuevo criterio denominado “tipo de edificio rehabilitado”. Dentro de él se establecen siete categorías arquitectónicas, en función de las diferentes variantes a la hora de instalar un espacio museístico en un edificio preexistente: eclesiástica, institucional, doméstica, militar y defensiva, preindustrial, industrial y del ocio. Puesto que no existen antecedentes de un estudio de este tipo, las categorías escogidas han sido delimitadas atendiendo a la realidad aragonesa, por lo que es posible que no resultaran apropiadas para otras comunidades o ámbitos de estudio. Además, cada una de ellas comprende edificios muy variados, pese a lo cual he optado por simplificar al máximo el número de categorías para hacer más comprensible el análisis. Cada una de ellas incluye los siguientes tipos de edificios:

- Arquitectura eclesiástica: espacios expositivos instalados en palacios episcopales y arzobispales, dependencias catedralicias o eclesiásticas, iglesias y ermitas (la mayoría desacralizadas), abadías y casas parroquiales, arquitecturas monásticas y conventuales, y otras tipologías (como casas de ermitaños y hospederías anexas a ermitas).
- Arquitectura institucional: museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes situados en hospitales, universidades, arquitecturas escolares o vinculadas (como casas de maestros), ayuntamientos y sedes de gobierno, casas forestales y cárceles.

⁷⁶ En concreto, se trata del Ecomuseo de los aperos agrícolas de Esplús, el Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque, el Parque Arqueológico de Segeda en Mara, el espacio expositivo del Pasado Prehistórico de Mequinenza y el Parque Aragónés de la Vivienda en el Medio Rural de Peñarroya de Tastavins. El Museo de Arte Contemporáneo de Hecho participa de dos categorías, la de “edificio rehabilitado” y la de “museo al aire libre”, ya que se compone de una antigua borda en la que se expone la colección pictórica y un parque escultórico al aire libre. Finalmente se decidió clasificarlo dentro de la primera opción, privilegiando la parte arquitectónica del conjunto.

- **Arquitectura doméstica:** incluye dos grandes grupos arquitectónicos, los palacios y casas-palacio, por un lado, y la arquitectura popular, por otro. Aunque no se traduzca en el análisis porcentual, trazar la línea divisoria entre ambas resultó algo problemático, por la existencia de ejemplos que podrían incluirse casi indistintamente en una y otra. Es el caso de algunas viviendas cuyas proporciones las distinguen de la arquitectura popular tradicional, aunque sin llegar a ser palaciales. Un ejemplo sería el Museo Etnológico “Casa Fabián” de Alquézar, ubicado en una casa del siglo XVII que finalmente se clasificó como arquitectura popular, pese a ser una vivienda de cierta importancia por las proporciones que adquiere y por aspectos como la posesión de su propio molino de aceite.
- **Arquitectura militar y defensiva:** esta categoría recoge espacios expositivos instalados en castillos, torreones defensivos y cuarteles, principalmente.
- **Arquitectura preindustrial:** para la denominación de esta categoría mantengo la terminología aportada por Pilar Biel, que habla de arquitectura *preindustrial* y *protoindustrial*.⁷⁷ Biel destaca que la arquitectura industrial “es el resultado de una serie de innovaciones, principalmente la mecanización de la producción y del sistema constructivo, a las que son ajenas las edificaciones protoindustriales levantadas mediante los procedimientos tradicionales, estando, por lo tanto, más próximas a la arquitectura popular que a la industrial.”⁷⁸ Se incluyen en esta categoría los espacios expositivos situados en antiguos hornos de pan, pajares, almacenes y graneros, bodegas (de uso no empresarial sino comunal por parte de una localidad), alfares y molinos (tanto de aceite como harineros). En relación con estos últimos, es necesario hacer ciertas precisiones: los molinos harineros que se incluyen dentro de la tipología de arquitectura preindustrial son infraestructuras de carácter artesanal utilizadas con anterioridad al siglo XIX en la obtención tradicional de harina, por lo que se distinguen de las fábricas de harina destinadas a la comercialización (como el Centro de Interpretación Harinera “La Dolores” de Caldearenas), que son consideradas arquitectura industrial.⁷⁹ En cuanto a los molinos aceiteros, han sido

⁷⁷ BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “Arqueología industrial”, en UBIETO, Agustín (ed.), *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Caspe, 15-17 de diciembre de 2000*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 2001, pp. 211-249, espec. p. 227.

⁷⁸ *Idem*, pp. 227-228.

⁷⁹ Pilar Biel también considera estos molinos harineros como arquitecturas preindustriales (BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial en la Denominación Comarcal de Zaragoza. Ausencias y presencias”, en AGUILERA ARAGÓN, Isidro y ONA GONZÁLEZ,

agregados a esta categoría preindustrial porque tienen que ver en general con procesos tradicionales de fabricación del aceite anteriores al siglo XIX (y, por tanto, a la industrialización), aunque las maquinarias hayan sido renovadas con posterioridad. Incluyo el caso de la Casa Museo del Aceite de Aniñón porque, aunque el edificio data del siglo XX, su definición arquitectónica responde más bien a una producción de tipo tradicional que industrial.

- **Arquitectura industrial:** comprende aquellas infraestructuras vinculadas con la revolución industrial, que irrumpe en España en el siglo XIX y conlleva importantes transformaciones en los sistemas productivos. A la hora de clasificar un edificio como arquitectura industrial, sigo la definición que de la cuestión hace Inmaculada Civera, citada por Pilar Biel.⁸⁰ Esta categoría engloba los espacios expositivos aragoneses instalados en edificios vinculados con la producción industrial o específicos de la era industrial, en concreto talleres, fábricas, bodegas, minas o infraestructuras mineras (entre estas últimas se pueden citar los supermercados para trabajadores de las minas, tipología documentada en la Exposición Minera “Pozo Corral Negro” de Ariño), estaciones de ferrocarril, granjas, silos, lavaderos y depósitos de agua.⁸¹ Se sigue, en este sentido, lo establecido en la Ley 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, que define como patrimonio de carácter industrial “aquellos bienes (...) que forman

José Luis (coord.), *Delimitación Comarcal de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2011, pp. 307-322, espec. p. 307).

80 “(...) se reúne en la denominación «arquitectura industrial» todos aquellos edificios construidos o adaptados a la producción industrial cualquiera que sea o fuese su rama de producción: textil, química, mecánica, papelera, metalúrgica, eléctrica, agrícola... , así como todo aquello que se refiera a la extracción de materias primas. (...) también aquellos edificios públicos, colectivos o inmuebles de habitación que pueden ser definidos como productos específicos de la era industrial”. AGUILAR CIVERA, Inmaculada, Voz “Arquitectura Industrial”, en CERDÁ, Manuel y GARCÍA BONAFÉ, Mario (dir.), *Enciclopedia valenciana de Arqueología Industrial*, Valencia, Alfons el Magnànim y Generalitat Valenciana, 1995, pp. 99-104, espec. p. 99. La cita aparece en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual”, en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 255-274, espec. p. 220. Pilar Biel añade que la arquitectura industrial “se ocupa de la fábrica y su desarrollo, pero también de los mercados, mataderos, estaciones, puentes, canales, ferrocarril, metropolitanos, comunicaciones, conducción de aguas potables y suministros de gas y electricidad, sin olvidar la vivienda obrera.” *Idem*, p. 220.

81 En relación con estas dos últimas tipologías, las incluimos dentro del conjunto de la arquitectura industrial siguiendo el modelo de Pilar Biel, que cita como parte de la arquitectura industrial “las fábricas relacionadas con los distintos sectores industriales, centrales eléctricas, mercados, mataderos, lavaderos, depósitos de aguas, fuentes, [y] silos de cereal”. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, *op. cit.*, p. 256.

parte del pasado tecnológico, productivo e industrial aragoneses y son susceptibles de ser estudiados con metodología arqueológica".⁸²

- Arquitectura del ocio: la última categoría comprende una serie de espacios expositivos situados en arquitecturas de espectáculos (cines y teatros), casinos y centros culturales / sociales.

A las dificultades encontradas a la hora de establecer los límites entre las diferentes categorías hay que añadir la existencia de algunos casos problemáticos, que comparten características de varias de ellas. Los edificios no son parcelas estancas sino organismos vivos, que se transforman a lo largo del tiempo, uniéndose con otros o desempeñando funciones diversas que dan lugar a conjuntos multiformes que, en ocasiones, resulta difícil clasificar. Este es el caso del Museo Etnológico Santa Ana de Salvatierra de Escá, situado en una cripta y una antigua herrería unidas; del Centro de Interpretación de los Templarios de Monzón, que ocupa la iglesia de un conjunto militar defensivo, el castillo de Monzón; del Centro de visitantes de Maza-león, ubicado en la casa del ermitaño aneja a la ermita de San Cristóbal de la localidad (por tanto, una arquitectura doméstica pero estrechamente vinculada al ámbito religioso); o del Centro de Interpretación de los Glaciares de Senegüé, instalado en dos edificios unidos, una torre palacial construida con funciones defensivas y la antigua casa del maestro.

Para proceder a su clasificación, se ha tratado de establecer cuál es la tipología arquitectónica que resulta predominante en cada caso: en el Centro de Interpretación de los Templarios de Monzón, por ejemplo, considero que la función defensiva del conjunto (un castillo medieval) le otorga al mismo una serie de características definitorias que dominan sobre el hecho de que el centro de interpretación esté situado en la capilla del castillo. En cuanto al Museo Etnológico Santa Ana de Salvatierra de Escá, el espacio arquitectónico más representativo del conjunto es la cripta, perteneciente en origen a la vecina iglesia de San Salvador, con su pavimento enmorrillado y su bóveda de cañón, por lo que se ha clasificado como arquitectura religiosa y no preindustrial (que vendría dada por la herrería). Evidentemente, estas clasificaciones son matizables, ya que no existe una solución única en este tipo de disquisiciones.

4. TITULARIDAD O GESTIÓN

En relación con la administración de los espacios expositivos, existen dos conceptos asociados: la gestión y la titularidad. La primera se define como "el instrumento que utiliza una persona o institución para la organización y

⁸² LEY 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés (BOE núm. 88, 13/04/1999), Artículo 73.

funcionamiento del museo”,⁸³ mientras que la titularidad sería “la persona física o jurídica que figura como titular patrimonial del Museo o Colección Museográfica.”⁸⁴ En el ámbito aragonés, en la mayoría de los casos, ambos aspectos coinciden (salvo en los museos de titularidad estatal y gestión transferida a la comunidad autónoma, que solo son dos, el Museo de Zaragoza y el Museo de Huesca), lo que hace que ambos términos sean susceptibles de ser utilizados indistintamente.

Como ocurría en el caso de la temática, no hay unanimidad en la clasificación de la gestión o titularidad de los espacios expositivos. Sí es general la distinción entre titularidad pública y privada, pero no parece haber quórum en cuanto a lo que engloba cada una de ellas; Francisca Hernández, por ejemplo, incluye dentro de la gestión privada los museos particulares, de patronatos, de fundaciones, de empresas y de la Iglesia.⁸⁵ En otras clasificaciones se añade una categoría mixta, presente en la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.⁸⁶ Las categorías se multiplican en otras clasificaciones, como la propuesta por Miguel Beltrán, que establece hasta siete: museos de titularidad estatal y gestión de la comunidad autónoma, de titularidad de la comunidad autónoma, municipales, de las diputaciones provinciales, de la iglesia, privadas, y de asociaciones y fundaciones.⁸⁷

Ante esta variedad de opiniones respecto a la clasificación de los espacios expositivos, he optado por plantear mi propia propuesta. Así, se establecen las siguientes cinco categorías:

- Pública: a pesar de que la mayoría de los autores consultados distinguen diferentes opciones dentro de la titularidad pública, dependiendo de si los espacios expositivos son gestionados por el Estado, las comunidades autónomas, los ayuntamientos, etc., he preferido no hacerlo, al menos en un primer nivel, para no complicar excesivamente el análisis. En un acercamiento inicial a la cuestión, lo que interesa para la realización de posteriores estadísticas es ver las diferencias entre la titularidad pública y la privada en el panorama museístico aragonés. Ello no obsta para que, más adelante, se desarrolle en pro-

83 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, p. 85.

84 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Notas metodológicas: http://www.mcu.es/culturabase/pdf/metodologiaT11P11_2010.pdf (página Web consultada el 02/01/2014).

85 HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, “Aproximación a una tipología...”, *op. cit.*, pp. 87-89.

86 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Notas metodológicas, *op. cit.*

87 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, pp. 126-127.

fundidad el análisis de las diferentes posibilidades de titularidad pública de los museos aragoneses, mediante gráficos y porcentajes. Se entiende como titularidad pública todos aquellos espacios expositivos de titularidad estatal y gestión de la comunidad autónoma, de titularidad de la comunidad autónoma, de las diputaciones provinciales, comarcales y municipales. Se incluyen en esta categoría los gestionados por patronatos o consorcios, siempre que estos estén constituidos por instituciones públicas, como el Museo de Miniaturas Militares de Jaca, por ejemplo, de cuya gestión se ocupa el Patronato o Consorcio del Castillo de San Pedro (formado por el Ministerio de Defensa, el Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de Jaca).⁸⁸ Asimismo, se integran en este descriptor los espacios expositivos gestionados por varias instituciones públicas en virtud de convenios, como el Centro de Interpretación de la Fauna de Alcaine, de cuya gestión se ocupa el Parque Cultural Río Martín (compuesto por diversas entidades públicas) en colaboración con el Ayuntamiento de la localidad.

- Privada: espacios expositivos de gestión o titularidad privada (fundamentalmente museos), sin perjuicio de que hayan podido recibir subvenciones de la administración pública en momentos puntuales. En Aragón, esta categoría ofrece dos posibilidades básicas: los museos de entidades bancarias (como el Museo IberCaja Camón Aznar de Zaragoza, gestionado por la Obra Social de IberCaja) y los de particulares, cuya titularidad es una persona física (como el Museo Etnográfico Mas de Puybert de Benabarre o el Museo de la Pastelería Miguel Segura de Daroca).
- Mixta: siguiendo el modelo del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su Estadística de Museos y Colecciones Museográficas, esta categoría acoge los espacios expositivos gestionados por convenios entre instituciones públicas y entidades privadas, o bien entre las primeras y personas físicas.⁸⁹ Los ejemplos de esta titularidad son más bien escasos, pero no por ello debe dejar de reseñarse este modelo de gestión, que ofrece posibilidades variadas. Como ejemplo se puede citar el Museo de Artes y Oficios Tradicionales de Aínsa, gestionado en virtud de un convenio entre los propietarios de la colección y del edificio, los hermanos Angulo Pesquer, y el Ayuntamiento de

88 Sin embargo, autores como Francisca Hernández consideran los museos de Patronato como una categoría aparte, dentro de la titularidad privada. HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, "Aproximación a una tipología...", *op. cit.*, p. 88.

89 Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Notas metodológicas, *op. cit.*

Aínsa, o el Centro Audiovisual de la Minería de Aliaga, fruto del convenio entre la Asociación Cultural Santa Bárbara, el Obispado de Teruel-Albarracín y el Ayuntamiento de la localidad.

- Fundación / asociación: siguiendo el criterio de Miguel Beltrán, se unen en una sola categoría los espacios expositivos gestionados por fundaciones y asociaciones.⁹⁰ Según la Ley 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones, son fundaciones “las organizaciones constituidas sin fin de lucro que, por voluntad de sus creadores, tienen afectado de modo duradero su patrimonio a la realización de fines de interés general.”⁹¹ Por su parte, la asociación se define como forma jurídica como un “acuerdo de tres o más personas físicas o jurídicas legalmente constituidas, que se comprometen a poner en común conocimientos, medios y actividades para conseguir unas finalidades lícitas, comunes, de interés general o particular.”⁹² Es decir, ambas formas comparten en principio la ausencia de ánimo de lucro y el hecho de ser modelos de gestión esencialmente diferentes tanto de lo público como de lo privado. Entre los espacios expositivos aragoneses gestionados por fundaciones cabe citar el Mausoleo de los Amantes de Teruel (Fundación Amantes de Teruel), el Museo de la Ciudad de Albarracín (Fundación Santa María) y el Museo del Grabado de Fuentetodos (Fundación Fuentetodos Goya). Son gestionados por asociaciones el Museo de la Dolores de Calatayud (Asociación Cultural “La Dolores”) y el Museo de Historia y Tradición “Casa Paco” de Graus (Asociación de Amigos del Museo Casa Paco), entre otros.
- Eclesiástica: la consideración y clasificación de la titularidad eclesiástica parece gozar de poca unanimidad, a juzgar por los autores consultados. Mientras algunos, como Miguel Beltrán,⁹³ estiman que se trata de un tipo de gestión particular, otros lo incluyen dentro de la titularidad privada⁹⁴ o incluso de la pública, como Aurora León.⁹⁵ Considero que la titularidad eclesiástica, por sus características defi-

90 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 127.

91 LEY 50/2002, de 26 de diciembre, de Fundaciones (BOE n.º 310, 27/12/2002), artículo 2.1.

92 LEY ORGÁNICA 1/2002, de 22 de marzo, reguladora del Derecho de Asociación (BOE n.º 73, 26/03/2002), artículo 5.1.

93 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 125.

94 Es el caso de la anteriormente mencionada Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (c). En la titularidad pública se incluye la Administración General del Estado, la Administración Autonómica, la Administración Local y otros entes (empresas públicas, fundaciones públicas, etc.), mientras que en la privada se contempla esencialmente la titularidad eclesiástica, además de otros organismos (asociaciones, fundaciones, sociedades unipersonales y otros organismos privados). La mixta, por su parte, se incluyen los museos gestionados por varios organismos públicos y privados.

95 LEÓN, Aurora, *op. cit.*, p. 166.

nitarias y por la relevancia histórica de la institución en nuestro país, es esencialmente diferente tanto de la gestión privada como de la pública, por lo que -siguiendo el criterio de Miguel Beltrán- establezco una categoría propia para los espacios expositivos de esta titularidad, que incluye los museos diocesanos, catedralicios y parroquiales, las exposiciones permanentes de arte sacro, los museos gestionados por congregaciones religiosas, etc.

5. HORARIO

Una vez iniciado el trabajo de campo, las dificultades de acceso en gran parte de los espacios expositivos del medio rural llevaron a incluir este descriptor. Muchos de los museos y centros de interpretación situados en pequeñas localidades presentan un horario de apertura muy reducido, en el mejor de los casos, o abren sus puertas únicamente a petición del usuario. Esto es algo que ya ha sido constatado por autores como Carolina Martín Piñol, que ha estudiado monográficamente los centros de interpretación, aunque sus valoraciones podrían hacerse extensibles también a los museos y exposiciones permanentes, especialmente en el ámbito rural aragonés.⁹⁶ Martín constataba en 2012 que casi una cuarta parte de los centros de interpretación que había estudiado estaban cerrados, y precisaba lo siguiente:

Hay que tener en cuenta que muchos de los centros que se consideran abiertos al público en realidad tiene horarios muy restringidos de apertura, tales como fines de semana, o sábados por la mañana, por lo que no se pueden considerar cerrados, pero sí se puede afirmar que su utilidad turística y cultural es muy limitada.⁹⁷

Esta es la situación de la gran mayoría de espacios expositivos aragoneses del ámbito rural, que ofrecen horarios muy limitados, en ocasiones restringidos a unas pocas horas a la semana o a periodos concretos (normalmente la época estival), pero que muchas veces están cerrados de forma habitual y para visitarlos es necesario contactar previamente con sus responsables, lo que limita su efectividad turística. Carolina Martín clasifica directamente estos últimos dentro del conjunto de espacios cerrados:

Dentro del grupo de centros cerrados, hay un subgrupo que, al establecer contacto con ellos, remiten al usuario a un horario exclusivamente estacional, como por ejemplo un mes de verano. El resto del año per-

⁹⁶ MARTÍN PIÑOL, Carolina, "El prodigio de los centros de interpretación...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 142, capítulo 1).

⁹⁷ *Idem*, p. 68. Entre las posibles razones de esta limitación de horarios, Martín cita la falta de personal, de subvenciones o de recursos económicos (p. 69).

manecen cerrados. Su rentabilidad es nula, pues generan pérdidas, y, para minimizarlas, se cierran la mayor parte del año.⁹⁸

Para la definición de las categorías incluidas dentro de este criterio, ha servido de inspiración (aunque con algunas modificaciones) el planteamiento que ofrece la frecuentemente mencionada Estadística de Museos y Colecciones Museográficas.⁹⁹ Esta establece dos grandes posibilidades en cuanto al horario de los museos: abiertos o cerrados provisionalmente. Dentro de la primera, a su vez, se distingue entre apertura permanente, estacional y de otro tipo. Tomando como base este modelo, se establecen las siguientes categorías respecto a la apertura de los espacios expositivos aragoneses:

- Apertura regulada todo el año: apertura permanente, tanto entre semana como fines de semana, durante todo el año, en los horarios habituales (mañana y tarde).
- Apertura restringida a temporada: espacios expositivos con apertura estacional (generalmente estival), en fin de semana, o solo unas pocas horas a la semana.
- Apertura a demanda: museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes en los que es necesario contactar de antemano con su responsable y concertar una cita, pues habitualmente están cerrados. Suele tratarse de pequeños espacios expositivos del ámbito rural, de gestión municipal, privada o eclesiástica, que carecen de los medios necesarios para contar con una persona fija que se ocupe de su apertura.
- Cerrado en la actualidad: aquellos espacios expositivos que están cerrados en la actualidad, ya sea de forma permanente (como el Museo Etnológico de Lanaja o el Museo de Brujería y Supersticiones del Moncayo de Trasmoz) o temporal, debido a la coyuntura económica (como el Centro de Interpretación de la Villa La Malena de Azuara o los tres museos de La Muela: el Museo del Viento, el de la Vida y el del Aceite).

Entiendo que este criterio, con las cuatro categorías definidas, permite comprender mejor el panorama aragonés en materia de espacios expositivos y aporta una interesante información complementaria referente a los medios disponibles y a la gestión del personal.

⁹⁸ *Idem*, p. 68.

⁹⁹ Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Cuestionario: http://www.mcu.es/culturabase/pdf/cuestionarioT11P11_2010.pdf (página Web consultada el 03/01/2014).

6. FECHA DE INAUGURACIÓN

En este criterio se consigna el año de apertura al público de los espacios expositivos analizados, una información fundamental para poder conocer el ritmo de creación de museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes en Aragón e identificar los periodos de mayor abundancia de nuevos centros. En este sentido, conviene diferenciar entre año de creación y año de apertura al público. Aunque en la mayoría de ocasiones ambas fechas coinciden y no existe conflicto, también puede darse el caso, sobre todo en los museos decimonónicos, de que haya un desfase entre ambas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el Museo de Zaragoza y el Museo de Huesca, creados como consecuencia de las operaciones desamortizadoras que dieron lugar a muchos de los museos provinciales españoles. El Museo de Zaragoza fue formado en 1836, aunque no abrirá sus puertas hasta 1848 en una ubicación diferente a la inicial. Una trayectoria similar sigue el Museo de Huesca, creado en 1844 pero que no se abrirá al público hasta 1873. En estos casos, la fecha consignada en la base de datos es la de apertura efectiva y no la de creación, pues un museo no puede ser considerado como tal sin que esté abierto a la población para su disfrute.

Hay que tener en cuenta que el dato de apertura al público de un espacio expositivo no siempre es fácil de averiguar, sobre todo en el caso de algunos centros de pequeño tamaño del ámbito rural. De los 296 casos visitados, ha resultado imposible localizar el año de apertura en seis de ellos: el Museo d'O Segallo de Agüero, la Exposición de Fotografías Antiguas y Plantas Autóctonas de La Hoz de la Vieja, el Museo Parroquial de Longares, el Museo del Molino de Puente la Reina de Jaca, el Museo Etnológico Santa Ana de Salvatierra de Escá y la Exposición de Dioramas de la Pasión de Samper de Calanda. Sin embargo, el número restante es suficientemente significativo para poder analizar el panorama y establecer tendencias.

Los seis criterios definidos no agotan, ni mucho menos, todas las variables que se pueden estudiar en relación con los espacios expositivos. El análisis desarrollado no tiene en cuenta aspectos como el número de visitantes, el tipo de tarifa del espacio expositivo, los equipamientos del mismo, la superficie total útil, la existencia o no de exposiciones temporales, las actividades didácticas desarrolladas, el personal de la institución, las fuentes de financiación y toda una serie de variables que están presentes en estudios institucionales como el propuesto por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en su Estadística de Museos y Colecciones Museográficas.¹⁰⁰ Este tipo de estadísticas y tratamiento de datos merecerían ser objeto

¹⁰⁰ Estadística de Museos y Colecciones Museográficas (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), Cuestionario, *op. cit.*

de una investigación aparte que supera nuestras posibilidades, dadas las proporciones de la información disponible, la diversidad de variables y las numerosas combinaciones susceptibles de realizarse. Por estas razones, he preferido reducir los criterios estudiados a seis (en realidad siete, si contamos el de “tipo de edificio rehabilitado” en el caso de los centros instalados en inmuebles preexistentes) para no complicar en exceso el estudio y para no alejarme del objeto de la investigación, la arquitectura de museos en Aragón.

2.2 ANÁLISIS CUALITATIVO Y CUANTITATIVO

Una vez establecidos los criterios seguidos para definir las distintas categorías, he aquí el análisis de los espacios expositivos aragoneses propiamente dicho. Para ello, seguiré el mismo orden utilizado en la exposición de los criterios. Analizaré en primer lugar su tipología, a continuación su temática, su modalidad arquitectónica, su titularidad y su horario, para finalizar con su fecha de inauguración. Tras el estudio independiente de cada uno de ellos, se procederá a combinarlos entre sí, en la medida en que el análisis conjunto resulte esclarecedor. Hay que tener en cuenta que las estadísticas y gráficos que seguidamente presentaré se han elaborado a partir de los datos obtenidos en las visitas a los 296 ejemplos seleccionados, y no en base al total de espacios expositivos existentes en Aragón (que ascienden a 451, según he podido documentar). El porcentaje estudiado alcanza el 65,63 % del total de espacios expositivos existentes en Aragón, una cifra lo suficientemente representativa como para poder establecer tendencias. Las cifras obtenidas son, por sí mismas, considerablemente elocuentes.

El análisis de los datos obtenidos ha sido realizado a partir de la elaboración de una base de datos Excel que ha permitido confeccionar gráficos, cruzar criterios y obtener relevantes representaciones. Todos los gráficos y tablas que se incluyen en este capítulo son de elaboración propia. En la mayoría de los casos, se han plasmado los resultados en representaciones territoriales que ayudan a comprender el alcance de cada opción en toda su amplitud y que aportan una valiosa información sobre su distribución en el territorio, siguiendo el modelo de autores como Miguel Beltrán.¹⁰¹ Estos mapas han sido realizados con la colaboración de Raúl Postigo (Departamento de Geografía y Ordenación del Territorio de la Universidad de Zaragoza) a través de ArcGIS, programa de edición, diseño y tratamiento de información territorial que forma parte de los Sistemas de Información

¹⁰¹ BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*; BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.* También Wifredo Rincón, en su libro *Museos de Aragón*, incluye un mapa con la distribución de museos en Aragón (RINCÓN, Wifredo (coord.), *op. cit.*, p. 7).

Geográfica (SIG). La representación en el mapa se obtiene a través del volcado en el programa de la base de datos Excel anteriormente mencionada, que contiene toda la información recopilada en las visitas a los espacios expositivos, y su unión con la base de datos gráfica. Esta aporta la información relativa a los municipios, identificados con su correspondiente código SITAR,¹⁰² incluyendo la densidad poblacional de cada uno de ellos.¹⁰³ La combinación de ambas bases de datos permite obtener representaciones geográficas que, a continuación, se exportan a Adobe Illustrator (editor de gráficos vectoriales) para su edición y acabado final.

La principal dificultad encontrada en la realización de los mapas ha consistido en resolver el tratamiento de aquellos núcleos que disponen de más de un espacio expositivo (y que son muy numerosos en Aragón), ya que el ArcGIS solo referencia de forma automática un museo por municipio. Esto ha obligado a representar de forma manual, uno a uno, los núcleos en los que existen varios centros expositivos, alargando considerablemente el proceso. Hay que tener en cuenta también que los nombres de los municipios son asignados de manera automática por el ArcGIS, pero ha sido necesario retocarlos de forma individualizada para evitar que se superpusieran unos con otros, dada la gran cantidad de municipios recogidos en el mapa. Por último, en el caso de Zaragoza, la abundancia de ejemplos ha llevado a sacar fuera del mapa los espacios expositivos de la capital, para evitar confusiones y obtener una representación comprensible.

Antes de abordar de forma detallada el estudio de cada categoría, conviene aportar unas breves notas acerca de las peculiaridades del territorio aragonés. La comunidad autónoma presenta unas características físicas y demográficas particulares, sin cuyo análisis resulta difícil comprender algunos de los fenómenos que se van a comentar a continuación. Aragón, situado en la región noreste del país y formado por las provincias de Huesca, Zaragoza y Teruel, es un territorio de 47.720 Km² con una población de 1.347.150 habitantes,¹⁰⁴ lo que da como resultado una densidad demográfica de 28,23 habitantes por Km², una de las más bajas del país junto con las de Castilla y León, Castilla-La Mancha y Extremadura. Aproximadamente la mitad de la población aragonesa está concentrada en la ciudad de Zaragoza, lo que pone en evidencia las desigualdades demográficas de la comunidad.¹⁰⁵ Dicho de otra manera, casi la mitad de la población ara-

102 Sistema de Información Territorial de Aragón.

103 Los datos de la capa gráfica se obtienen del Instituto Nacional de Estadística (INE).

104 Cifras de población a 1 de enero de 2013. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

105 En concreto, el 50,62 % (682.004 personas) vive en la capital, mientras que el 49,38 % restante (665.146 habitantes) lo hace en el resto del territorio. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

gonesa vive en el 95 % del territorio y la otra mitad reside en el 5 % restante. En este sentido, Isabel Yeste señala con acierto que “el problema no es tanto que la mayor parte de los aragoneses vivan en sus capitales, sino que lo hagan solo en una.”¹⁰⁶

Como se recoge en el Informe “Territorio y Población en Aragón”, elaborado por el Gobierno de Aragón para la Conferencia sobre regiones despobladas y políticas estructurales de la Unión Europea celebrada en Lycksele (Suecia) en junio de 2001, “Aragón presenta (...) una marcada dualidad rural-urbana que ha venido ahondando en el desequilibrio intra-territorial.”¹⁰⁷ Es decir, la comunidad muestra dos caras muy diferentes. Por un lado, existe un área de fuerte concentración demográfica (285,83 habitantes/Km²) en la capital aragonesa, que ejerce una importante atracción en términos sociales y laborales dentro de la comunidad. Por otro, en Aragón hay una extensa periferia “de marcado carácter rural, atenazada por el despoblamiento y por la escasez de alternativas a las ocupaciones y actividades económicas tradicionales”,¹⁰⁸ con una densidad media de población de tan solo 14,67 habitantes/Km². Además, de los 731 municipios existentes en Aragón, tan solo 10 –además de Zaragoza– superan los 10.000 habitantes.¹⁰⁹ En efecto, como señalaba en 2001 el Gobierno de Aragón en el citado informe, en la comunidad “se evidencia una notable falta de ciudades intermedias con suficiente poder de atracción para estructurar el territorio.”¹¹⁰ Aragón es, en gran medida, un territorio despoblado, con una baja tasa de natalidad y una sociedad rural envejecida, que a la vez alberga la quinta ciudad española en términos de población, Zaragoza.

Entre las causas que han determinado el auge progresivo de esta última, se encuentra el desarrollo de la capital como polo industrial de la comunidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX.¹¹¹ La gradual importancia

106 YESTE NAVARRO, Isabel, “Ciudad única y ciudad múltiple: centro y periferia en Aragón”, *Studium*, n.º 7, 2000, pp. 239-256.

107 GOBIERNO DE ARAGÓN, *Territorio y Población en Aragón, Informe para la Conferencia sobre regiones despobladas y políticas estructurales de la Unión Europea*, Lycksele (Suecia), 12-13 de Junio de 2001, p. 3; http://ec.europa.eu/regional_policy/sources/docconf/depop/document/aragon_es.pdf (página Web consultada el 13/01/2014).

108 *Ibidem*.

109 Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

110 GOBIERNO DE ARAGÓN, *Territorio y Población en Aragón, op. cit.*, p. 7.

111 Como señala Pilar Biel, “La segunda mitad del siglo XIX se caracterizó por el paso del modelo de producción agrario al industrial, viviendo Aragón su propia revolución industrial que tuvo a la ciudad de Zaragoza como centro neurálgico de la misma. Gracias a la iniciativa de sociedades mercantiles que invirtieron en actividades industriales se fue consolidando lentamente un tejido industrial de fuerte carácter agrícola (...), pero que pronto se vio acompañado del desarrollo de otros sectores industriales, como el metalúr-

de la localidad a lo largo del siglo XX ha estado favorecida asimismo por su céntrica situación, en el eje formado por cuatro de las más importantes ciudades españolas: Madrid, Barcelona, Bilbao y Valencia, así como por la centralización de muchos servicios e instituciones públicas, como el gobierno autonómico o la Universidad, que tienen sus sedes principales en la capital. A ello se añade el éxodo rural que, desde los años sesenta del siglo pasado, se produjo en Aragón en dirección a la capital. La introducción en el campo de las innovaciones industriales hizo que la necesidad de mano de obra disminuyera, por lo que mucha gente del campo emigró a Zaragoza en busca de mayores oportunidades laborales.

Al margen de Zaragoza, en la comunidad existen otros polos de cierta importancia industrial o comercial que, sin alcanzar las proporciones de la capital, ejercen influencia en el territorio, atraen población y concentran servicios: en Huesca, se trata de las zonas de Sabiñánigo, Jaca, Fraga, Barbastro-Monzón y la propia capital; en Zaragoza, las ciudades de Calatayud, Utebo, Ejea de los Caballeros y Tarazona; y en Teruel, las comarcas de Cuencas Mineras y Andorra-Sierra de Arcos, así como la capital turolense y las localidades de Alcañiz y Calamocha. Vamos a tener ocasión de analizar si estos polos comerciales e industriales ejercen también de focos de atracción para la instalación de espacios expositivos, o si esta obedece más bien a otras razones.

En cuanto al mapa político de la comunidad, además de la división provincial, Aragón se distribuye desde 1999 en 33 comarcas. Este modelo de organización territorial aspira a mejorar la prestación de servicios en una comunidad autónoma caracterizada por la baja densidad de población, la existencia de un elevado número de pequeños municipios y la concentración de la población en la ciudad de Zaragoza. Mediante la descentralización de competencias por parte de la provincia y de la comunidad autónoma, la comarcalización pretendía, entre otras cosas, evitar la desaparición de los núcleos poblacionales de menos de 250 habitantes, "al prestar subsidiariamente al conjunto aquellas funciones y servicios que aisladamente a muchos municipios les es imposible hacer realidad."¹¹²

No obstante, las comarcas plantean también evidentes desigualdades que no son sino el reflejo de las peculiaridades demográficas de la comunidad autónoma. Así, junto a comarcas con una baja densidad de población, como el Maestrazgo, la Sierra de Albarracín, Gúdar-Javalambre o el Sobrarbe,

gico o el eléctrico." BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial en la Denominación Comarcal de Zaragoza...", *op. cit.*, p. 309.

¹¹² LEY 10/1993, de 4 de noviembre, de Comarcalización de Aragón (BOA n.º 133, 19/11/1993), Preámbulo.

que no superan los 5 habitantes por Km²,¹¹³ existen otras, como la Delimitación Comarcal de Zaragoza, que alcanza los 331,3 habitantes/Km², una densidad propia de un área metropolitana. En realidad, el caso de Zaragoza es la excepción, ya que en este panorama predominan las cifras más bien discretas. Entre las comarcas con mayor densidad de población, aparte de la de Zaragoza, se encuentran las de Valdejalón, Tarazona y el Moncayo, Cinca Medio y Ribera Alta del Ebro.¹¹⁴ Las veintiocho comarcas restantes no superan los 30 habitantes por Km²; más aún, catorce de ellas corresponden a lo que se considera “desierto demográfico”, es decir, tienen una densidad de población de menos de 10 hab./Km².¹¹⁵ Entre las menos pobladas se encuentran tres de las cuatro comarcas pirenaicas (a excepción del Alto Gállego) y todas las turolenses salvo Andorra-Sierra de Arcos, Comunidad de Teruel y Bajo Aragón, así como una comarca donde el desierto poblacional coincide en gran parte con el geográfico, Los Monegros.

Este modelo de organización conllevó también la transferencia de una serie de competencias a las comarcas, entre las que se encontraban las de cultura, promoción del turismo y patrimonio histórico-artístico.¹¹⁶ En el siguiente análisis se intentará discernir hasta qué punto esta organización territorial ha tenido influencia en la creación de nuevos espacios expositivos. La distribución comarcal resulta de gran ayuda a la hora de llevar a cabo la interpretación de los datos obtenidos en la visita a los ejemplos seleccionados, pues los municipios integrantes de las comarcas mantienen, en principio, determinadas relaciones económicas, sociales e históricas en relación con un territorio concreto. Además, la organización comarcal puede servir para detectar tendencias en la promoción turística y en el esfuerzo creador de nuevos centros. Para poder identificar fácilmente la situación de cada una de las comarcas y sus municipios más destacados, se incluye un mapa de la comunidad autónoma con esta distribución (mapa n.º 1).

113 En concreto, estas comarcas presentan una densidad de población de 2,9 habitantes/Km² (Maestrazgo), 3,4 (Sierra de Albarracín y Gúdar-Javalambre), 3,5 (Sobrarbe) y 4,9 (Campo de Belchite). Son datos a fecha de 1 de enero de 2013. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Padrón Municipal de Habitantes, serie anual desde 1996.

114 Con una densidad de población de 31,6; 32; 42 y 66,7 hab./Km², respectivamente.

115 Maestrazgo, Sierra de Albarracín, Gúdar-Javalambre, Sobrarbe, Campo de Belchite, La Ribagorza, Campo de Daroca, Cuencas Mineras, Jiloca, Los Monegros, Bajo Martín, Matarranya / Matarranya, Ribera Baja del Ebro y La Jacetania. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Padrón Municipal de Habitantes, serie anual desde 1996. Se considera un desierto demográfico aquel territorio que tiene una densidad inferior a 10 habitantes por kilómetro cuadrado, bien sea por sus adversas condiciones naturales, como fruto de un proceso de éxodo rural o como consecuencia de su amplitud territorial.

116 LEY 10/1993, de 4 de noviembre, de Comarcalización de Aragón (BOA n.º 133, 19/11/1993), capítulo III, artículo 8.

Antes de empezar la exposición de los resultados obtenidos en el análisis de los espacios expositivos aragoneses, resulta útil hacer ciertas precisiones que reflejan las peculiares características poblacionales de la comunidad autónoma. En la siguiente tabla (tabla n.º 2.1) se recoge la distribución de los espacios expositivos aragoneses según el tamaño del municipio en el que se encuentran, exceptuando los de las tres capitales de provincia.

N.º de habitantes ¹¹⁷	N.º de esp. exp.	Porc. (%)	Porc. acum. (%)
Menos de 501 habitantes	120	45,80	45,8
De 501 a 2.000 habitantes	66	25,19	70,99
De 2.001 a 10.000 habitantes	48	18,32	89,31
De 10.001 a 25.000 habitantes	28	10,68	100
Total	262	100	

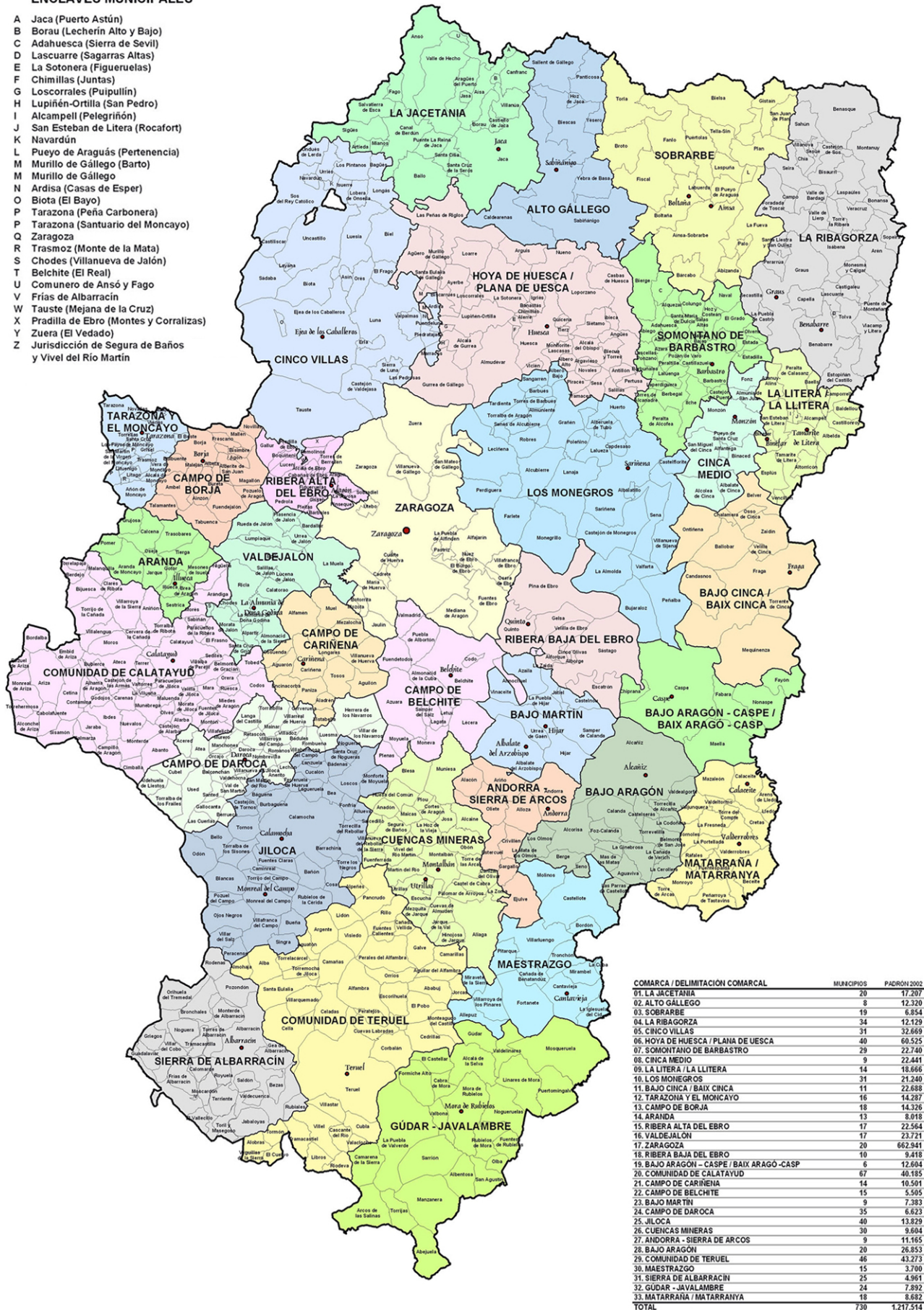
Tabla 2.1 – Espacios expositivos aragoneses por tamaño de municipio

Como se puede observar, resultan muy llamativas las cifras de los centros situados en municipios de menos de 501 habitantes (120), que representan el 45,8 % del total. También son significativos los ubicados en municipios de entre 501 y 2.000 habitantes (66), cuyo porcentaje constituye un 25,19 % del total. Si sumamos los dos porcentajes anteriores, casi un 71 % de los espacios expositivos aragoneses que no están situados en las capitales de provincia pertenecen a localidades de menos de 2.001 habitantes. Esto tiene importantes implicaciones en términos de infraestructuras, ya que muchos de estos municipios carecen de una oferta estable de servicios a nivel turístico y cultural que pueda servir de apoyo a los museos. También supone dificultades en términos de gestión, por las dificultades económicas y de administración que presentan muchos de estos espacios, como se comprobará más adelante.

¹¹⁷ En la tabla se incluyen los espacios expositivos situados en municipios que no son capitales de provincia. En la clasificación de los municipios según su número de habitantes seguimos lo establecido por el Ministerio de Cultura en la Estadística de Museos y Colecciones Museográficas, que propone cinco grupos: más de 100.000 habitantes, de 25.001 a 100.000 habitantes, de 10.001 a 25.000 habitantes, de 2001 a 10.000 habitantes y menos de 2001 habitantes MINISTERIO DE CULTURA, Estadística de museos..., op. cit., p. 17 (ver nota al pie n.º 41, apartado 1.1.). Sin embargo, hemos adaptado estas franjas de población a la realidad aragonesa, eliminando las dos primeras (pues en Aragón no hay localidades de más de 25.000 habitantes que no sean capitales de provincia) y añadiendo una última para aquellos municipios que no superan los 501 habitantes.

ENCLAVES MUNICIPALES

- A Jaca (Puerto Astún)
- B Borau (Lecherín Alto y Bajo)
- C Adahuesca (Sierra de Sevil)
- D Lascurrae (Sagarras Altas)
- E La Sotonera (Figueruelas)
- F Chimillas (Juntas)
- G Loscorrales (Puipullín)
- H Lupiñén-Ortilla (San Pedro)
- I Alcampell (Pelegrinón)
- J San Esteban de Litera (Rocafort)
- K Navardún
- L Puyo de Aragón (Pertenencia)
- M Murillo de Gállego (Barto)
- N Murillo de Gállego
- O Ardisa (Casas de Esper)
- P Biota (El Bayo)
- Q Tarazona (Peña Carbonera)
- R Tarazona (Santuario del Moncayo)
- P Zaragoza
- S Trasmoz (Monte de la Mata)
- R Chodes (Villanueva de Jalón)
- T Belchite (El Real)
- U Comunero de Ansó y Fago
- V Frias de Albarracín
- W Tauste (Mejana de la Cruz)
- X Pradilla de Ebro (Montes y Corralizas)
- Y Zuera (El Vedado)
- Z Jurisdicción de Segura de Baños y Vivel del Río Martín



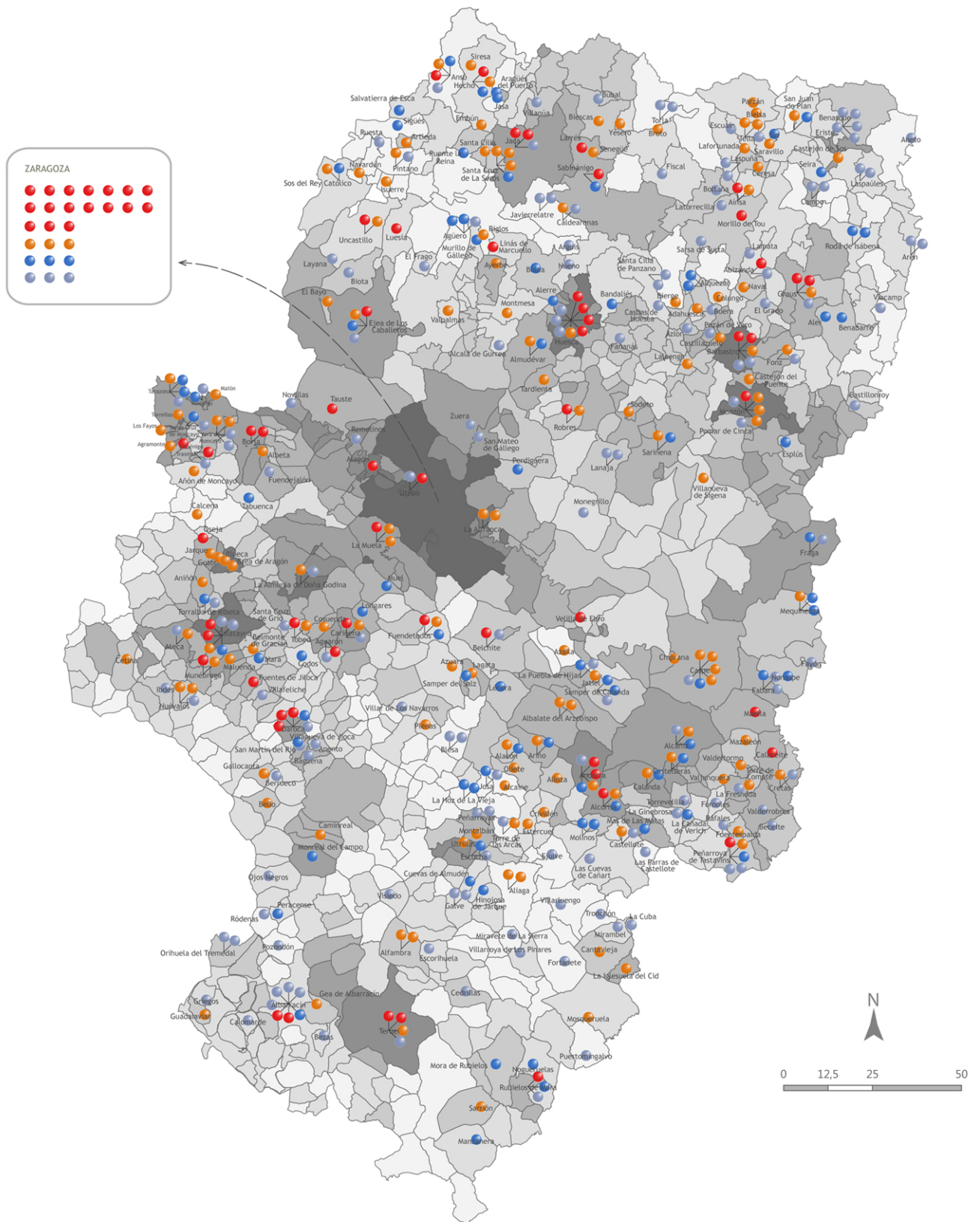
COMARCA / DELIMITACION COMARCAL	MUNICIPIOS	PADRON 2002
01. LA JACETANIA	20	17.207
02. ALTO GÁLLEGO	8	12.320
03. SOBRARBE	19	6.554
04. LA RIBAGORZA	34	12.129
05. CINCO VILLAS	31	32.669
06. HOYA DE HUESCA / PLANA DE UESCA	40	60.525
07. SOMONTANO DE BARBASTRO	29	22.740
08. CINCA MEDIO	9	22.441
09. LA LITERA / LA LLITERA	14	18.956
10. LOS MONEGROS	31	21.240
11. BAJO CINCA / BAIX CINCA	11	22.698
12. TARAZONA Y EL MONCAYO	16	14.287
13. CAMPO DE BORJA	18	14.326
14. ARANDA	13	8.618
15. RIBERA ALTA DEL EBRO	17	22.554
16. VALDEJALÓN	17	23.721
17. ZARAGOZA	20	662.941
18. RIBERA BAJA DEL EBRO	10	9.418
19. BAJO ARAGÓN - CASPE / BAIX ARAGÓ - CASP	6	12.604
20. COMUNIDAD DE CALATAYUD	67	40.155
21. CAMPO DE CARINENA	14	10.501
22. CAMPO DE BELCHITE	15	5.505
23. BAJO MARTÍN	9	7.383
24. CAMPO DE DAROCA	35	6.623
25. JILOCA	40	13.829
26. CUENCAS MINERAS	25	4.951
27. ANDORRA - SIERRA DE ARCOS	9	11.165
28. BAJO ARAGÓN	20	26.853
29. COMUNIDAD DE TERUEL	46	43.273
30. MAESTRAZGO	15	3.700
31. SIERRA DE ALBARRACÍN	25	4.951
32. GÚDAR - JAVALAMBRE	24	7.392
33. MATARRANA / MATARRANYA	18	8.692
TOTAL	730	1.217.514

2.2.1 Interpretación simple a partir de los seis criterios definidos

1. TIPOLOGÍA

En Aragón predomina ampliamente la tipología de centro de interpretación, entendida no como denominación sino como modelo expositivo, como se precisaba en la definición de los criterios de estudio. Los centros de interpretación representan en la comunidad un 47% del total, mientras que las otras dos tipologías, museos y exposiciones permanentes, constituyen un 25 y un 28% de las cifras totales, respectivamente. En el mapa n.º 2 se observa la distribución territorial de museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes en Aragón. En primer lugar, cabe destacar la dispersión de los 296 ejemplos visitados, lo que ha prolongado notablemente el desarrollo de la fase de trabajo de campo. Además, el mapa permite constatar una serie de cuestiones. A primera vista se percibe la existencia de varios espacios vacíos, entre los que destaca el situado en la zona de los Monegros, al este de la comunidad. Algo similar ocurre en otros ámbitos de la geografía aragonesa, fundamentalmente en la provincia de Teruel, donde se detectan algunas zonas con poca densidad de espacios expositivos, especialmente en la mitad inferior de la provincia (en las comarcas del Jiloca y de la Comunidad de Teruel).

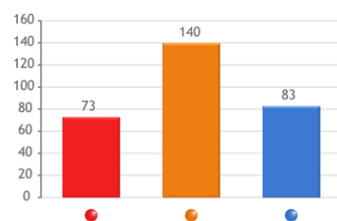
Por provincias, parece ser Huesca la que posee una red expositiva más uniforme, ya que no se descubren vacíos significativos. En Huesca, Barbastro y Monzón existe una agrupación museística que podría responder a la influencia ejercida por estas ciudades en términos de población. Sin embargo, en otros casos como Jaca, Sabiñánigo y Fraga, de cierta importancia poblacional, las cifras son más bien discretas. Por tanto, hay que tener en cuenta que las zonas más densamente pobladas no siempre coinciden con los polos de concentración expositiva. Por otro lado, casi todos los valles pirenaicos disponen de una considerable oferta museística, lo que contrasta con la baja densidad de población de estas comarcas, ya que, salvo La Jacetania, todas las demás son consideradas "desiertos demográficos". Esta concentración se explica probablemente por la importancia turística de los valles pirenaicos, que reciben una afluencia substancial de visitantes tanto en temporada estival como en la época invernal (con un turismo asociado al esquí). Otra de las zonas más densas en términos museísticos es el Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara, entre Huesca y Barbastro, un sector de gran importancia turística. Respecto a la tipología de los espacios expositivos de la provincia, en ella parecen predominar los centros de interpretación y, en menor medida, las exposiciones permanentes, mientras que los museos son bastante más limitados y se concentran en la capital provincial y en algunas de las cabeceras comarcales.



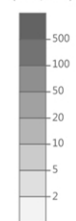
Espacios expositivos según su tipología

- Museos
- Centro de interpretación
- Exposición permanente
- No visitados

Nº de espacios expositivos según su tipología



Densidad de población (hab./Km²)



Elaboración cartográfica propia. Zaragoza 2013.
Fuentes de Información: Base de datos de los museos de Aragón. elaborada por Elena Marcen 2013. SITAR 2013. INE 2012.

Mapa 2: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón según su tipología

A primera vista, entre Huesca y Zaragoza llama la atención el “desierto” expositivo que existe en los Monegros, un territorio muy despoblado y con una baja densidad de población (7,3 hab./Km²).¹¹⁸ Por otro lado, la parte occidental de la provincia presenta numerosos focos de concentración museística, que coinciden en general con las zonas de mayor densidad de población; en concreto, los más importantes se sitúan en torno al Moncayo, Calatayud, Daroca y Cariñena. También la comarca de las Cinco Villas dispone de un número notable de espacios expositivos, aunque distribuidos en un territorio más extenso. A todo esto hay que añadir la fuerza aglutinadora de Zaragoza capital, que reúne un número sin par respecto al resto de la comunidad. Curiosamente, en el entorno de la capital (es decir, en el resto de la Delimitación Comarcal de Zaragoza) apenas hay espacios expositivos, a excepción de algunos casos concretos como Utebo o La Alfranca.

En lo que se refiere a las tipologías, estas están bastante repartidas por toda la provincia salvo en Zaragoza capital, donde dominan claramente los museos. Por su parte, la tipología de los centros de interpretación (casi ausente de la capital) parece ser más propia del ámbito rural. En la provincia, bastantes de los museos que merecen recibir tal calificativo están situados en las cabeceras comarcales (Ejea de los Caballeros, Borja, Calatayud y Daroca), aunque también existe esta tipología en localidades de pequeño tamaño como Luesia, Aguarón o Fuendetodos. Hay que destacar, igualmente, que en la parte más oriental de la provincia (comarcas de Bajo Cinca y Bajo Aragón-Caspe) apenas se han documentado espacios que quepa calificar de “museo”.

La provincia turolense parece estar más irregularmente dotada de espacios expositivos, con zonas bien abastecidas de ellos y otras casi desiertas (como las comarcas de Jiloca y Comunidad de Teruel). La mayor concentración se localiza en las delimitaciones comarcales del Matarraña, Bajo Aragón y Andorra-Sierra de Arcos; esto es, en las comarcas más nororientales de la provincia, que coinciden también en general con una mayor densidad de población o con una especial afluencia turística. En el resto del territorio, se detectan ciertas concentraciones museísticas en la capital, Teruel, y en localidades muy visitadas por el turismo como Albarracín, que aglutina hasta siete centros. Como se puede observar, el criterio de la población no parece ser determinante en la agrupación de espacios expositivos. En Teruel capital, por ejemplo, que cuenta con 35.961 habitantes,¹¹⁹ solo se han documentado cuatro, mientras que localidades considerablemente más pequeñas, como Albarracín, que apenas supera los 1.000 habitantes,

118 Fuente: Instituto Aragonés de Estadística (Iaest), Padrón Municipal de Habitantes, serie anual desde 1996.

119 Cifras de población a 1 de enero de 2013. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística, Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

tiene siete;¹²⁰ o Peñarroya de Tastavins, que no llega a los 500, dispone de cinco.¹²¹ En lo que respecta a la distribución por tipologías, los museos son escasos en la provincia y quedan limitados a localidades de relevancia, ya sea por su número de habitantes o por su importancia turística. En cuanto a los centros de interpretación y las exposiciones permanentes, parecen estar distribuidos por todo el territorio, con un cierto predominio de los primeros.

2. TEMÁTICA

Los museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes aragoneses presentan unas temáticas muy variadas y con una distribución bastante repartida, como se puede observar en el siguiente gráfico (figura n.º 2.1). Sin embargo, el contenido más frecuente es la etnología, seguido de cerca por el arte; menos abundantes, aunque también relevantes, resultan los espacios dedicados a la historia y a las ciencias naturales. Con un porcentaje algo inferior, encontramos las temáticas de arqueología y los espacios expositivos multidisciplinares y de otro tipo de contenidos. Se trata de unos resultados similares a los que plantea Carmen Aguarod en su estudio sobre los museos municipales en Aragón. La autora afirma que “Respecto a la temática de los museos aragoneses en general, destacan (...) los dedicados a la Etnología. Entre los activos, el segundo lugar lo ocupan los de Bellas Artes, y en el caso de los proyectos, los de Historia.”¹²²

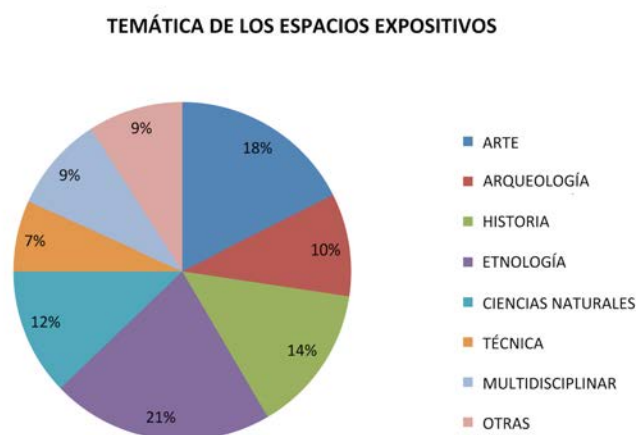


Figura 2.1

120 En concreto, Albarracín tiene 1093 habitantes. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística, Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

121 La población de Peñarroya de Tastavins a fecha de 1 de enero de 2013 era de 480 habitantes. Fuente: Instituto Aragonés de Estadística, Renovación del Padrón Municipal de Habitantes, 1 de enero de 2013.

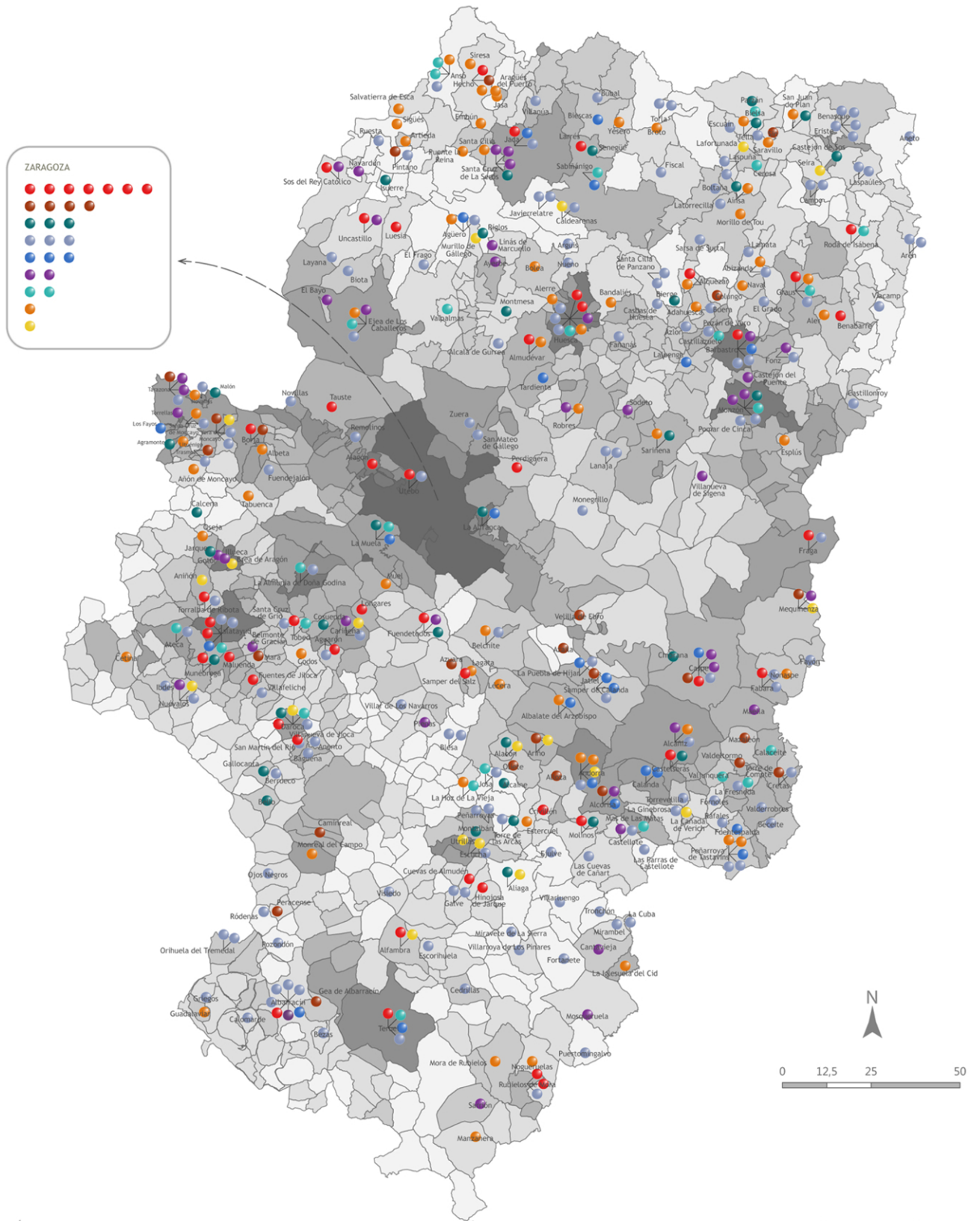
122 AGUAROD OTAL, Carmen, “Museos municipales en Aragón...”, *op. cit.*, p. 110.

El análisis de la distribución territorial de los ejemplos en función de su contenido permite extraer también interesantes conclusiones (mapa n.º 3). En la provincia de Huesca, parecen predominar los espacios expositivos de temática etnológica, que son mucho menos abundantes en las otras dos provincias aragonesas.¹²³ Esto puede ser debido, como señala Concha Martínez Latre, a que "Huesca es el territorio que ofrece un mayor número de pueblos deshabitados y abandonados"¹²⁴ y, en consecuencia, una pérdida más flagrante del modo de vida tradicional, lo cual habría propiciado el desarrollo de numerosas iniciativas de recuperación de estas tradiciones. De hecho, en esta provincia se encuentran algunos museos etnológicos pioneros en Aragón, como el Museo Ángel Orensanz de Artes del Serrablo (inaugurado en 1979) o el Museo Etnológico de San Juan de Plan (que abrió sus puertas en 1983). En cuanto a la temática artística, esta tiene cierta presencia en la provincia a excepción de los valles pirenaicos, donde es prácticamente inexistente. En el resto de la provincia, encontramos museos y exposiciones permanentes de arte en Huesca, Almudévar, Alquézar, Abizanda, Barbastro, Graus y Benabarre. En casi todos los casos, se trata de espacios expositivos de gestión eclesiástica (diocesanos y parroquiales, fundamentalmente) y dedicados al arte sacro.

La temática histórica, por su parte, tiene una cierta presencia en la provincia, a excepción del Pirineo, donde -al igual que ocurría con la temática artística- es casi inexistente. Es cierto que en la zona pirenaica hay algunos ejemplos que incluyen la historia entre sus contenidos (como el Museo de Bielsa), pero ninguno está dedicado a ella de forma exclusiva. Esta temática tiene también una cierta importancia en determinados enclaves de relevancia histórica, como el conjunto monástico de San Juan de la Peña, que cuenta con varios espacios expositivos dedicados a la historia del monasterio y de la Corona de Aragón, o en el entorno de Barbastro-Monzón, en el que se concentran varios ejemplos. En cuanto a la arqueología, esta está prácticamente ausente, a excepción de algunos ejemplos aislados, y lo mismo ocurre con la técnica. Una mayor representación tienen los contenidos de ciencias naturales, sobre todo en algunos valles pirenaicos, en espacios generalmente asociados a zonas de especial interés natural. En cuanto a los centros de contenido multidisciplinar, existen algunos ejemplos -poco numerosos, eso sí- que se encuentran distribuidos por todo el territorio provincial.

123 Esta percepción es refrendada por las cifras aportadas por autores como Concha Martínez Latre: "En total, en el año 2004 existían 67 museos etnológicos extendidos por el territorio aragonés. (...) 31 en Huesca, 19 en Teruel y 17 en Zaragoza." MARTÍNEZ LATRE, Concha, "Los museos de etnología en Aragón", *op. cit.*, p. 63 (ver nota al pie n.º 198, capítulo 1).

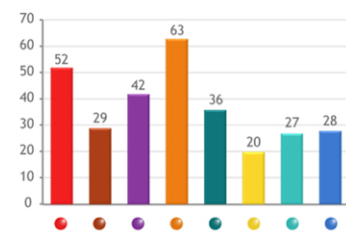
124 *Ibidem.*



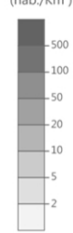
Áreas temáticas de los espacios expositivos

- Arte
- Arqueología
- Historia
- Etnología
- Ciencias Naturales
- Técnica
- Multidisciplinar
- Otras
- No visitados

Nº de espacios expositivos por temática



Densidad de población (hab./Km²)



Elaboración cartográfica propia. Zaragoza 2013.
Fuentes de Información: Base de datos de los museos de Aragón, elaborada por Elena Marcen 2013. SITAR 2013. INE 2012.

Mapa 3: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón por área temática

En la provincia de Zaragoza no se verifica ese predominio de la temática etnológica que se constataba en Huesca. Como explica Concha Martínez Latre, la causa de que en la provincia de Zaragoza escaseen los museos etnológicos podría ser “la macrocefalia de la capital aragonesa, que actúa como potente agujero negro captador de energías”.¹²⁵ Lo cierto es que, en Zaragoza, la despoblación de pequeños núcleos rurales no ha sido tan notoria como en la provincia de Huesca, lo que quizá explique que no se haya producido un interés tan acusado por recuperar los modos de vida tradicionales a través de los museos etnológicos. En realidad, una de las temáticas predominantes en la provincia es la artística, sobre todo en la capital, donde se cuentan siete museos de arte, así como en el territorio comprendido entre las localidades de Calatayud y Cariñena, en la comarca de las Cinco Villas y en algunos municipios cercanos a Zaragoza.

Los contenidos arqueológicos tienen igualmente cierta presencia, aunque solo en áreas concretas. Además de la ciudad de Zaragoza, donde hay cuatro espacios arqueológicos pertenecientes a un mismo proyecto expositivo (los museos romanos de la Ruta de Caesaraugusta), hay museos de esta temática en las comarcas de Tarazona y el Moncayo y Campo de Borja, así como en puntos aislados relacionados con la existencia de yacimientos arqueológicos romanos o íberos. En cuanto a la temática histórica, existen algunos ejemplos en las Cinco Villas, Tarazona, la comarca del Aranda y Caspe. Respecto a los espacios expositivos vinculados con la técnica, resulta curioso constatar que, en la ciudad de Zaragoza, donde se ha concentrado tradicionalmente la mayor parte de la industria aragonesa, existe un solo ejemplo de esta temática: el Museo de La Zaragozana, que permite conocer el proceso de fabricación de la cerveza en una fábrica en plena actividad.

En la provincia de Teruel, las distintas temáticas se encuentran bastante repartidas, sin que exista un claro predominio de una u otra. Los contenidos artísticos quedan limitados a puntos muy concretos de la geografía turolense, y algo similar ocurre con los espacios de historia, algunos de ellos situados en zonas de relevancia en determinados procesos bélicos como las guerras carlistas (Museo de las Guerras Carlistas de Cantavieja) o la guerra civil española (Centro de Interpretación de la Guerra Civil de Sarrión). Los espacios expositivos dedicados a la arqueología son casi exclusivos de las comarcas de Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón y Matarraña, y la mayoría de ellos se enmarcan en dos proyectos singulares de vertebración del territorio: el Parque Cultural del Río Martín y la Ruta de los Íberos en el Bajo Aragón. Como ocurría en Zaragoza, la presencia de los espacios museísticos de contenido etnológico es mucho menor que en Huesca.

125 *Idem*, p. 66.

En la provincia de Teruel, por otro lado, cabe destacar la existencia de toda una serie de espacios expositivos de temática técnica, asociados a la actividad minera en las comarcas de Cuencas Mineras y Andorra-Sierra de Arcos. Estos espacios forman parte de una tendencia creciente de recuperación del patrimonio industrial en un territorio que ha vivido fundamentalmente de la minería, aunque hoy esta actividad se encuentra en decadencia. Algunos de estos centros han sido financiados gracias a subvenciones institucionales como parte del proceso de reconversión de la actividad minera: es el caso del Centro de Exposiciones de la Ciencia y la Arqueología Mineras de Utrillas, creado dentro del proyecto Itaca del “Plan de Minería del Carbón y desarrollo alternativo de las Comarcas Mineras”. Merecen también una mención especial, dentro de la temática clasificada como “Otras”, un conjunto de espacios expositivos dedicados a la Semana Santa turolense, una temática prácticamente inédita y ausente en el resto del territorio aragonés, que se da en seis localidades pertenecientes a la Ruta del Tambor y el Bombo del Bajo Aragón.¹²⁶ Las ciencias naturales, finalmente, son escasas en los espacios expositivos de la provincia y se concentran sobre todo en el Parque Cultural del Río Martín.

3. MODALIDAD ARQUITECTÓNICA

En relación con este criterio, las cifras resultan abrumadoramente claras a favor de los ejemplos instalados en edificios rehabilitados, que representan un 83 % del total analizado, mientras que la modalidad de nueva planta queda reducida a un exiguo 15 %. El 2 % restante lo constituyen los museos al aire libre, una modalidad prácticamente anecdótica. La representación de la distribución territorial de las diferentes modalidades arquitectónicas (mapa n.º 4) refleja de forma evidente el predominio de la rehabilitación de edificios preexistentes para usos museísticos. Los pocos ejemplos de nueva planta existentes en Aragón se encuentran distribuidos por las diferentes provincias, sin que haya unos territorios más dinámicos que otros en la creación de espacios ex novo, a excepción de la ciudad de Zaragoza.

En este panorama dominado por la rehabilitación, cabe destacar no obstante el caso de cuatro localidades que, al margen de Zaragoza, cuentan cada una de ellas con dos espacios museísticos de nueva planta: Huesca, Caspe, Ejea de los Caballeros y La Muela. Si se tiene en cuenta el número total de centros de estas localidades (8, 6, 4 y 3, respectivamente), se puede deducir que en estas localidades el porcentaje de edificios creados ex novo para usos museísticos es significativo.¹²⁷ En la mayoría de las ocasiones, se

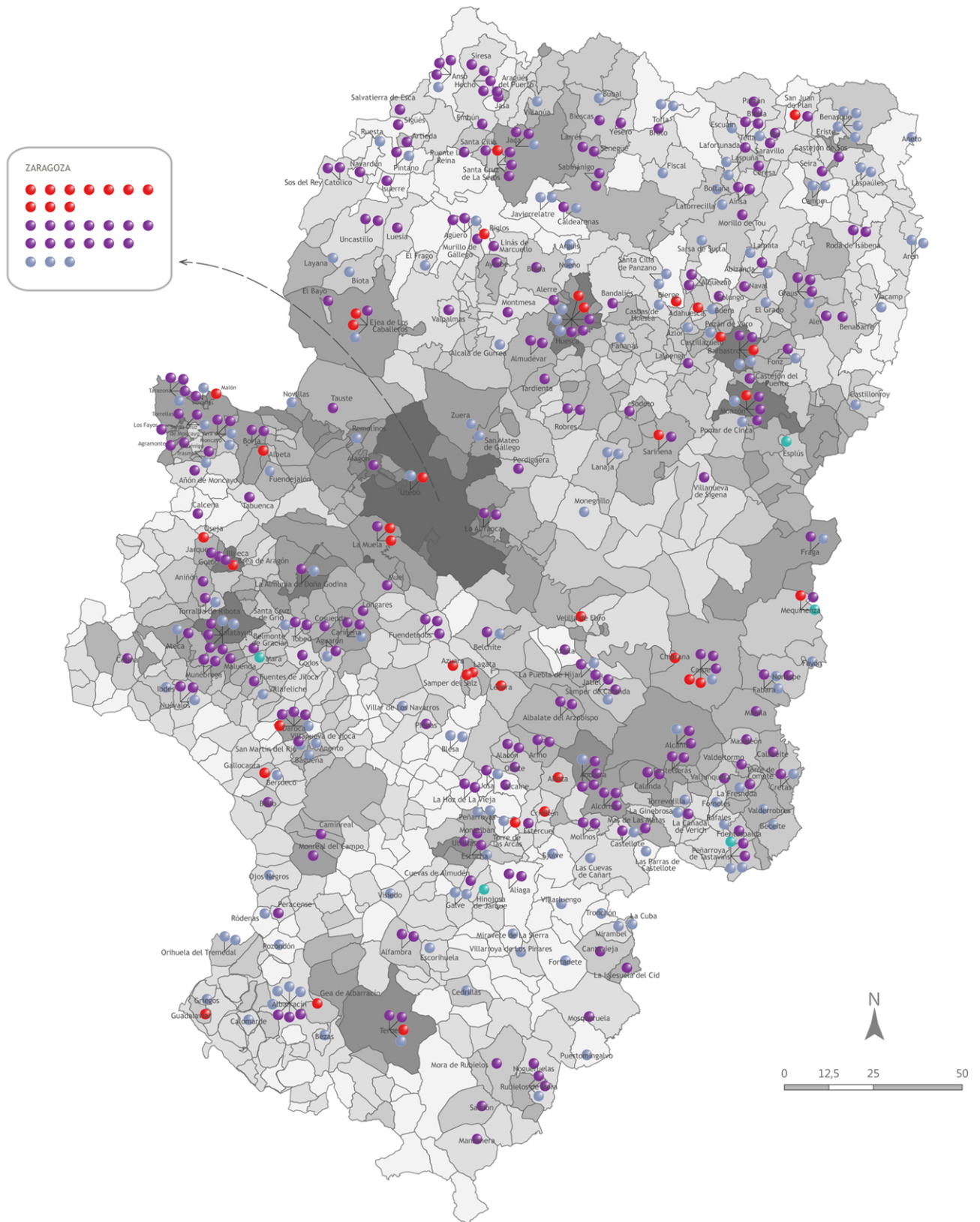
¹²⁶ La Puebla de Híjar, Samper de Calanda, Albalate del Arzobispo, Andorra, Calanda y Alcorisa.

¹²⁷ En el caso de La Muela, que es el más extremo, este porcentaje alcanza el 66 % del total de espacios expositivos del municipio.

trata de espacios expositivos de nueva planta promovidos por la iniciativa pública. Así, en Huesca, el Gobierno de Aragón financió la construcción del Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas (que, hoy por hoy, languidece sin apenas financiación y con un horario reducido) y en Ejea, la Fundación Aquagraria (integrada por entidades públicas y privadas, con el predominio de las primeras) promovió la creación de La Espiral y de Aquagraria, este último dentro de la Ciudad del Agua, una nueva zona urbana recreativa de la localidad. El caso más desdichado, sin duda, es el de La Muela, localidad de poco más de 5.000 habitantes donde el ayuntamiento promovió nada menos que dos espacios expositivos de nueva planta que actualmente se encuentran cerrados por la grave situación económica del consistorio: los Museos del Viento y de la Vida.

Por otro lado, en la representación territorial se pone de manifiesto que, en toda la zona de los Pirineos, existe un único espacio museístico de nueva planta, el Centro de Interpretación del Parque Natural Posets-Maladeta de San Juan de Plan. Esto revela que el esfuerzo en esta parte del territorio ha ido más enfocado a la recuperación de inmuebles preexistentes, quizá en consonancia con la pérdida de población que han sufrido los valles pirenaicos y la necesidad de dar una utilidad a edificios en desuso para garantizar su conservación. En la provincia de Huesca, los centros de nueva planta se concentran sobre todo en Huesca capital y en el Somontano de Barbastro; es probable que, en esta última comarca, la modalidad arquitectónica ex novo venga determinada por la voluntad de dar respuesta a las necesidades de un territorio de importancia natural y turística como es el Parque Natural de la Sierra y los Cañones de Guara.

En el análisis concreto de los espacios expositivos instalados en edificios rehabilitados (figura n.º 2.2), se constata que la tipología arquitectónica predominante es la eclesiástica, seguida de cerca por la arquitectura doméstica. Probablemente haya que buscar las causas del predominio de la arquitectura eclesiástica en la existencia de un número considerable de iglesias y ermitas que han ido quedando en desuso con el paso del tiempo. La disponibilidad de este conjunto patrimonial, cuyas características físicas suelen resultar fácilmente adaptables a usos museísticos, así como la necesidad de dar un cometido a este patrimonio para evitar su deterioro, pueden estar en el origen del auge de la arquitectura eclesiástica como sede de espacios expositivos. También resulta significativo, aunque en menor medida, el número de centros situados en las distintas variantes de la arquitectura institucional. Por otro lado, la arquitectura de ocio es la tipología menos frecuente en la comunidad a la hora de instalar un espacio expositivo.



Mapa 4: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón según su arquitectura

TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS SITUADOS EN EDIFICIOS REHABILITADOS

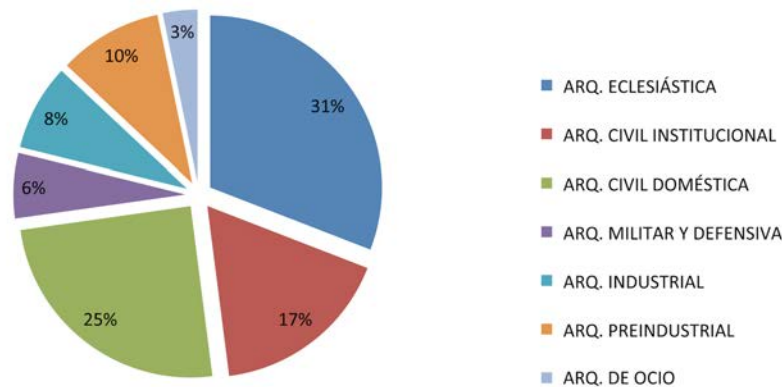


Figura 2.2

La representación geográfica de estas variantes permite detectar algunas tendencias (mapa n.º 5). Los museos instalados en arquitecturas domésticas están repartidos por todo el territorio de manera bastante uniforme, a excepción de los valles pirenaicos más orientales, de donde están prácticamente ausentes, y de la vertiente sur de la provincia de Teruel, donde son también poco relevantes. Las zonas con una mayor presencia de viviendas rehabilitadas para usos museísticos son el entorno de Calatayud, Tobed y Fuendetodos (en la provincia de Zaragoza), el este de la provincia de Teruel y las zonas de Guara, Graus y Monzón, en Huesca. La arquitectura institucional está más desigualmente distribuida. En este sentido, es posible detectar una serie de vacíos geográficos situados en las comarcas orientales de la provincia de Huesca (Somontano de Barbastro, Ribagorza, La Litera, Cinca Medio, Bajo Cinca y Los Monegros), mientras que esta tipología arquitectónica tampoco tiene demasiado impacto en los alrededores de Calatayud y en la comarca turolense del Matarraña. Aunque no se refleja en el mapa, en relación con los museos instalados en edificios institucionales, cabe destacar el caso de dos zonas en las que existe una cierta concentración de arquitecturas escolares: las comarcas de Cuencas Mineras y Andorra-Sierra de Arcos, en Teruel, y el valle de Bielsa, en Huesca.¹²⁸ La distribución de la arquitectura eclesiástica como sede museística es bastante más regular, si bien es cierto que llama la atención la alta concentración existente en la zona de Calatayud y Daroca, donde se pueden contar hasta once espacios expositivos que ocupan edificios religiosos en sus diferentes variantes.

¹²⁸ En concreto, existen espacios expositivos situados en arquitecturas escolares o vinculadas (casas de maestros) en las localidades turolenses de La Hoz de la Vieja, Josa, Oliete y Ariño, y en cuatro poblaciones del valle de Bielsa: Parzán, Tella, Saravillo y Ceresa.

Además de la capital aragonesa, que acoge un número considerable de estos espacios, destaca también la parte noroccidental de la comunidad (las Cinco Villas y los valles de Ansó y Hecho, sobre todo), donde es frecuente la reconversión de inmuebles eclesiásticos como sede expositiva.

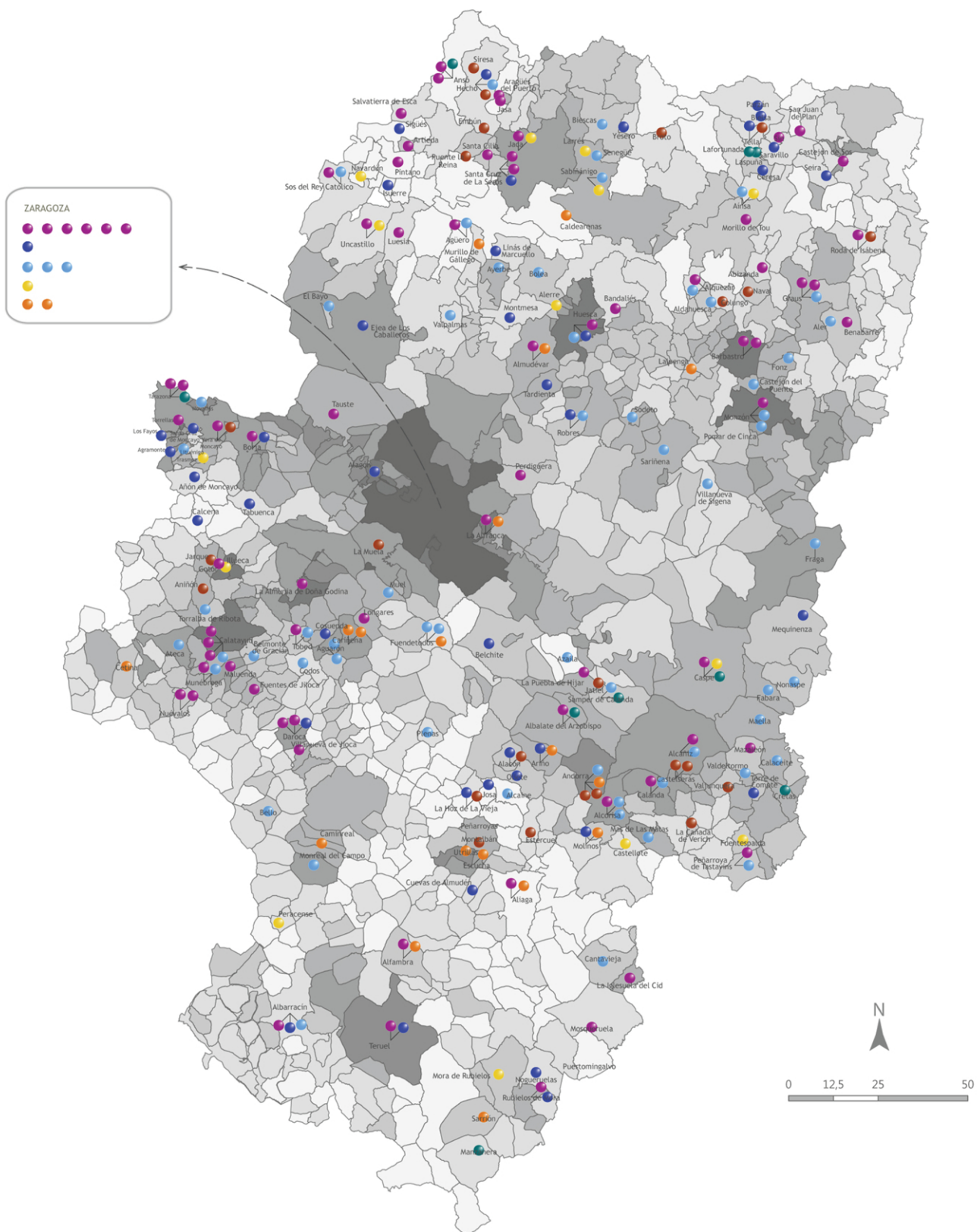
La distribución del resto de tipologías, cuya presencia es menos destacada, resulta poco significativa. Dentro de la arquitectura industrial cabe citar, no obstante, el caso particular de dos comarcas turolenses, Cuencas Mineras y Andorra-Sierra de Arcos, donde existe un conjunto patrimonial relacionado con la minería que ha sido recuperado en los últimos años para usos culturales, sobre todo a partir de la decadencia progresiva de la minería como actividad productiva. El Museo Minero de Escucha, la Exposición minera Pozo Corral Negro de Ariño, el Parque Tecnológico Minero MWINAS de Andorra y el Centro de Visitantes del Parque Geológico de Aliaga tienen precisamente como sede auténticas minas (en el caso de Escucha) o infraestructuras mineras que han recibido, hoy en día, un proyecto expositivo en relación, en casi todos los casos, con esta actividad productiva (salvo en Aliaga). En lo que se refiere a la arquitectura preindustrial, esta es representativa sobre todo en la provincia de Teruel, con una especial incidencia en las comarcas de Cuencas Mineras, Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón y Matarraña.

4. TITULARIDAD

El análisis de este criterio arroja cifras contundentes: más de dos terceras partes de los espacios expositivos analizados son de titularidad pública en sus diferentes opciones (el 69 %), mientras que el resto se distribuye entre la eclesiástica (9 %), mixta (8 %), de fundaciones / asociaciones (8 %) y privada (6 %). Estos porcentajes demuestran que el esfuerzo mayoritario de creación de nuevos espacios museísticos en Aragón es de iniciativa pública, algo que apoya la idea de que, con la llegada de la democracia, las instituciones promovieron de forma mayoritaria la apertura de museos para paliar la deuda que presentaba el país con la cultura. De hecho, se trata de unos resultados muy similares a los que proporcionan Marina Chinchilla¹²⁹ y Julián Martínez García¹³⁰ en relación con los museos españoles. Ambos autores recogen que, en el año 2005, existía un 67 % de museos y colecciones museográficas de titularidad pública, un 31 % de titularidad privada y un 2 % de otras titularidades. Estos porcentajes, que pueden parecer diferentes a los que aquí se proporcionan, en realidad coinciden, teniendo en

129 CHINCHILLA GÓMEZ, Marina, "Una mirada profesional sobre la creación de museos", *Museos.es*, n.º 1, 2005, pp. 48-59, espec. p. 51.

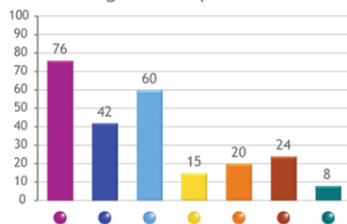
130 MARTÍNEZ GARCÍA, Julián, "Nuevas perspectivas de los museos ante el desafío del futuro", *Museos.es*, n.º 1, 2005, pp. 24-31, espec. p. 25.



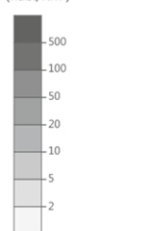
Arquitectura del edificio Rehabilitado

- Eclesiástica
- Civil Institucional
- Civil Doméstica
- Militar y Defensiva
- Industrial
- Preindustrial
- De ocio

Nº de espacios expositivos según su arquitectura



Densidad de población (hab./Km²)



Elaboración cartográfica propia. Zaragoza 2013.

Fuentes de Información:
Base de datos de los museos de Aragón.
elaborada por Elena Marcen 2013.
SITAR 2013. INE 2012.

Mapa 5: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón en edificios rehabilitados

cuenta que la Estadística estatal de Museos y Colecciones Museográficas en la que se basan ambos autores incluye los espacios de titularidad eclesiástica y de fundaciones / asociaciones dentro de la titularidad privada, mientras que aquí se ha optado por separarlos. De ello se deduce que, en realidad, Aragón sigue la tendencia nacional en lo referente a las instituciones promotoras de espacios expositivos.

En cuanto a la distribución territorial de los distintos tipos de gestión, la representación geográfica permite constatar el abrumador predominio de la titularidad pública en la comunidad autónoma, presente en todo el territorio sin excepción (mapa n.º 6). De hecho, en algunas zonas, es prácticamente el único modelo existente; es lo que ocurre por ejemplo en los valles occidentales del Pirineo, así como al noreste de la provincia de Teruel. Curiosamente, si uno se fija en los seis museos que han cerrado sus puertas con posterioridad a nuestra visita (tres en La Muela y uno en Azuara, Monzón y Sabiñánigo), podrá constatar que todos ellos eran de titularidad pública. Parece que los espacios expositivos de promoción pública han sido los principales perjudicados dentro de las políticas de reducción del gasto aplicadas en los últimos años por las instituciones como efecto colateral de la actual crisis económica. En lo que se refiere al resto de modalidades de gestión, es lógico que resulten mucho menos representativas.

Llegados a este punto, merece la pena detenerse en el análisis detallado de la titularidad pública, predominante en la apertura de nuevos espacios expositivos en Aragón, ya que engloba fórmulas de gestión muy diferentes. Atendiendo a la realidad aragonesa, he establecido ocho subcategorías de instituciones públicas promotoras de espacios expositivos: el Estado (en el caso de los centros de titularidad estatal y gestión transferida a la comunidad autónoma), la comunidad autónoma, las diputaciones provinciales, las comarcas, los ayuntamientos, los patronatos y otras fórmulas mixtas,¹³¹ los Ministerios y las Universidades.¹³²

El estudio en detalle de las diferentes modalidades de esta titularidad (figura n.º 2.3) hace posible constatar que en Aragón dominan ampliamente los centros de impulso municipal, promovidos por los ayuntamientos. Este predominio coincide con el verificado por Carmen Aguarod, que en el año 2006 afirmaba que “actualmente los municipios son los principales generadores de museos, destacando ampliamente sobre el resto de los promotores

¹³¹ Constituidas por entidades públicas, como los parques culturales.

¹³² Aunque las dos últimas titularidades son casi anecdóticas, ya que cada una de ellas solo cuenta con un ejemplo, hemos optado por incluirlas para no dejar fuera estos dos espacios que, de otra forma, no encajarían en el resto de opciones. Se trata del Museo de la Academia General Militar (Ministerio de Defensa) y el Museo Paleontológico “Lucas Mallada” (Universidad de Zaragoza).

de proyectos museísticos.”¹³³ También Miguel Beltrán reconoce la hegemonía en el ámbito aragonés de los espacios expositivos de titularidad local, aunque incluye en este conjunto tanto los dependientes de ayuntamientos como de parroquias.¹³⁴ Una aproximación similar a la de Beltrán, pero referida al ámbito español, es la de Antonio Bellido. Este autor constata que “Dentro de las áreas rurales el principal bloque de museos ha sido fundado a partir de iniciativas privadas o de instituciones locales o provinciales (Ayuntamientos y Diputaciones).”¹³⁵ Siguiendo con el presente análisis, a la iniciativa municipal le siguen, a bastante distancia, otros modelos como la gestión por parte de la comunidad autónoma y a través de patronatos y otras fórmulas mixtas, mientras que otras modalidades resultan mucho menos frecuentes.

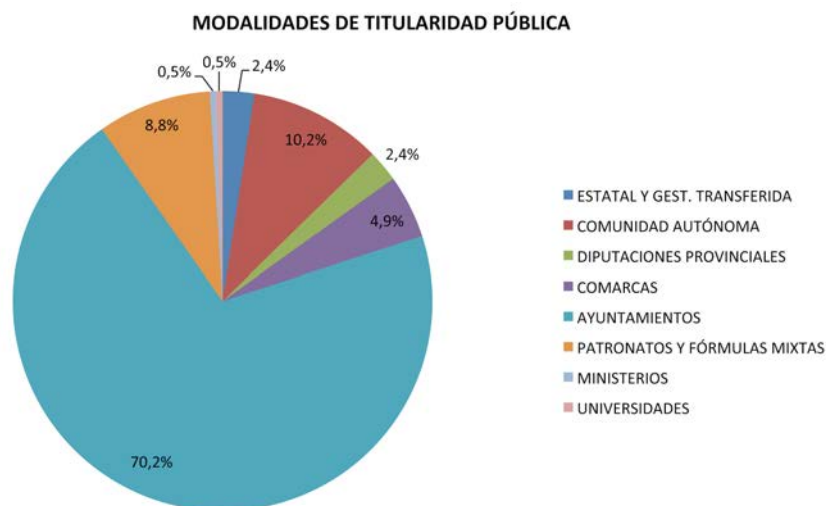
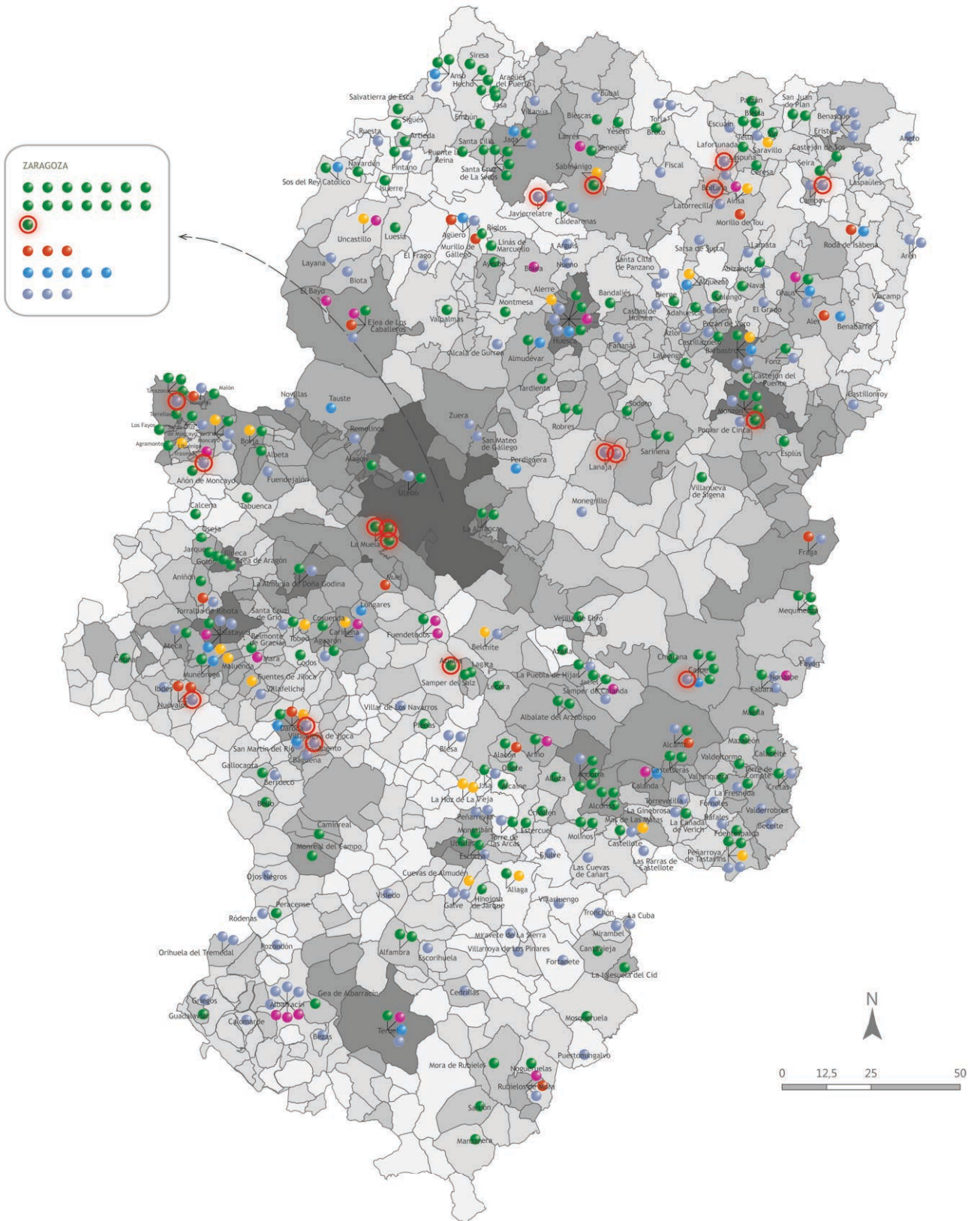


Figura 2.3

133 Las cifras que aporta Carmen Aguarod son algo diferentes a las nuestras, pero muy significativas: “Respecto al censo de museos realizado por el Gobierno de Aragón en el año 2005, recopila 318 museos abiertos al público, de ellos 187 responden a titularidad municipal, constituyendo casi un 59 % de los mismos. En el apartado de museos en proyecto se recoge un total de 188, de ellos 140 corresponden a iniciativas municipales, suponiendo casi un 75 %.” AGUAROD OTAL, Carmen, *op. cit.*, p. 109.

134 “Numéricamente, [en Aragón se constata] el predominio de los denominados museos locales, entendiéndose por tales los dependientes ya de un ayuntamiento, ya de una parroquia.” BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 201.

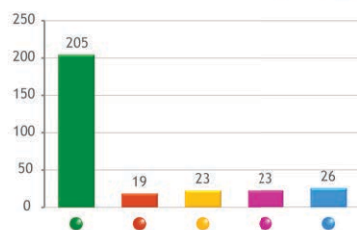
135 BELLIDO BLANCO, Antonio, “Los museos rurales”, *Revista de Museología*, n.º 14, junio 1998, pp. 132-135, espec. p. 132.



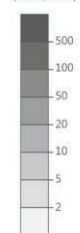
Espacios expositivos según su gestión

- Pública ●
- Privada ●
- Mixta ●
- Fundación/Asociación ●
- Eclesiástica ●
- No visitados ●
- Cerrado en la actualidad

Nº de espacios expositivos según gestión



Densidad de población (hab./Km)



Elaboración cartográfica propia. Zaragoza 2013.

Fuentes de Información:
Base de datos de los museos de Aragón, elaborada por Elena Marcen 2013.
SITAR 2013. INE 2012.

Mapa 6: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón según gestión

En relación con la iniciativa institucional, en Aragón hay que destacar una fuente de financiación que probablemente haya tenido un impacto decisivo en la apertura de nuevos centros: los fondos europeos. El ámbito rural aragonés se ha beneficiado frecuentemente de las distintas subvenciones a fondo perdido ofrecidas por la Unión Europea, sobre todo de las modalidades Leader y Feder. Los fondos Leader, Leader II y Leader+, cuyas siglas corresponden a “Liaisons entre Activités de Développement de L’Economie Rurale” (en español: Relaciones entre Actividades de Desarrollo de la Economía Rural), fueron creados para ayudar a los agentes del mundo rural a poner en valor el potencial de sus territorios en una perspectiva a medio plazo.¹³⁶ Numerosos espacios expositivos aragoneses han sido financiados con estos fondos, como el Centro de Interpretación de Leyendas y Tradiciones de Adahuesca, el Centro de Alfarería de Naval, el Museo de Arte Sacro de Luesia o el Centro de Interpretación de la Cultura Musulmana “La Huella del Islam” de Torrellas, entre otros.

En cuanto al programa Feder (Fondo Europeo de Desarrollo Regional), su objetivo es “reforzar la cohesión económica y social mediante la corrección de los principales desequilibrios regionales”,¹³⁷ y entre sus prioridades se incluyen el turismo y las inversiones en bienes culturales.¹³⁸ Gracias a los fondos Feder, que han tenido en Aragón un menor impacto que los Leader, han sido financiados espacios como el Centro de Interpretación “El Bodegón” de Almudévar o el Centro de Interpretación de la Ganadería de Broto. Menor presencia han tenido en la comunidad otros programas como el Proder (Programa Operativo de Desarrollo y Diversificación Económica de Zonas Rurales), cuyos objetivos coinciden en buena medida con los del programa Leader, es decir, “impulsar el desarrollo (...) de las zonas rurales a través de la diversificación económica para frenar la regresión demográfica, elevando las rentas y el bienestar social de sus habitantes y asegurando la conservación del espacio y de los recursos naturales”.¹³⁹ Estos fondos han servido para financiar el Centro de Interpretación de la Naturaleza “Plantaria” de Cosuenda y el Centro de Interpretación de los Glaciares de Senegüé.

136 “Comunicación de la Comisión a los Estados Miembros de 14 de abril de 2000 por la que se fijan orientaciones sobre la iniciativa comunitaria de desarrollo rural Leader+” (Diario Oficial de las Comunidades Europeas, 18/05/2000).

137 REGLAMENTO (CE) N° 1080/2006 DEL PARLAMENTO EUROPEO Y DEL CONSEJO de 5 de julio de 2006 relativo al Fondo Europeo de Desarrollo Regional y por el que se deroga el Reglamento (CE) n.º 1783/1999 (Diario Oficial de la Unión Europea, 31/07/2006), Artículo 2.

138 *Idem*, Artículo 4.

139 Red Española de Desarrollo Rural (REDR): <http://www.redr.es/es/portal.do?IDM=65&NM=3> (página Web consultada el 18/01/2014).

Por otro lado, en las zonas mineras hay que destacar la puesta en marcha de planes alternativos de desarrollo para paliar los efectos de la pérdida progresiva de actividad en este sector industrial. Al ya mencionado proyecto Ítaca del “Plan de la Minería del Carbón y desarrollo alternativo de las Comarcas Mineras”, hay que añadir las subvenciones proporcionadas por el Plan Miner, que han dado lugar en la localidad zaragozana de Mequinenza a la apertura de dos espacios expositivos: el Museo de Historia y el Museo de la Mina. También existen otros convenios de colaboración para el desarrollo de zonas concretas, como los Planes de Dinamización de Producto Turístico, firmados por distintas entidades. En Calatayud, por ejemplo, el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, la comunidad autónoma, la comarca de la Comunidad de Calatayud, la Asociación de Empresarios de la Comarca y la Asociación de Termas Aragonesas firmaron en el año 2007 un convenio que buscaba favorecer el desarrollo turístico de la comarca, lo que implicaba inversiones en infraestructuras culturales y museísticas. Este plan permitió financiar, en parte, el Museo de la Liturgia de Fuentes de Jiloca y el Centro de Interpretación de la Contradanza de Cetina.

Por lo que respecta a los espacios expositivos de titularidad eclesiástica, que constituyen un conjunto relativamente numeroso en Aragón, no parece existir unanimidad entre los autores a la hora de llevar a cabo su clasificación. Todas las propuestas consultadas proponen las categorías de museos diocesanos y catedralicios, pero difieren en el resto. Domingo Buesa, por ejemplo, afirma que los teóricos distinguen entre museos catedralicios, diocesanos y parroquiales, pero que esta clasificación no coincide con la defendida por la Comisión Pontificia, según la cual habría que hablar solo de diócesis y parroquias.¹⁴⁰ Una clasificación diferente ofrece la Asociación de Museólogos de la Iglesia en España, quien distingue entre museos diocesanos, museos catedralicios, otros museos eclesiásticos, y museos y conjuntos patrimoniales de órdenes religiosas.¹⁴¹ Concepción de la Peña, por su parte, clasifica los museos eclesiásticos en “diocesanos, catedralicios, parroquiales, monásticos, de cofradías, de instituciones religiosas y de carácter mixto”, en función de la procedencia de sus piezas.¹⁴²

Teniendo en cuenta las clasificaciones anteriormente expuestas, y una vez analizado el panorama aragonés, propongo catalogar los espacios ex-

¹⁴⁰ BUESA CONDE, Domingo J., *op. cit.*, p. 57.

¹⁴¹ Página Web de la Asociación de Museólogos de la Iglesia en España: <http://www.museosdelaiglesia.es/museos.htm> (página Web consultada el 20/01/2014).

¹⁴² DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, “El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios”, *E-rph (Revista electrónica de Patrimonio Histórico)*, diciembre 2012, p. 4. Url: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero11/instituciones/estudios/articulo.php> (página Web consultada el 20/01/2014).

positivos de la Iglesia en función de cuatro categorías: museos diocesanos, museos catedralicios (en donde se incluirían también los colegiales), museos parroquiales y otros museos eclesiásticos. El cálculo de los porcentajes de las diferentes modalidades muestra el predominio de los museos parroquiales en Aragón, que representan aproximadamente la mitad de los espacios expositivos de la Iglesia (el 51 %), mientras que la otra mitad se reparte entre el resto de opciones. En la titularidad eclesiástica, por consiguiente, se repite la tendencia localista que se advertía en las distintas opciones de titularidad pública, pues parecen predominar los museos locales, de ámbito limitado a la parroquia, equivalentes a los museos municipales en lo que se refiere a su alcance territorial.

5. HORARIO DE VISITA

El análisis porcentual del horario de apertura de los espacios expositivos aragoneses (figura n.º 2.4) resulta también muy elocuente y permite extraer interesantes conclusiones. En primer lugar, ni siquiera una cuarta parte de los ejemplos analizados tienen un horario regulado todo el año. Es decir, la gran mayoría de los centros tienen una apertura restringida a temporada o bien son visitables únicamente a demanda del usuario, lo que plantea dudas sobre la efectividad real de estas instituciones. Además, hay que tener en cuenta que un pequeño porcentaje de los ejemplos que se visitaron en la fase de trabajo de campo ha cerrado sus puertas de forma provisional con posterioridad, casi siempre debido a la imposibilidad de mantener económicamente estos espacios en la coyuntura de crisis actual.

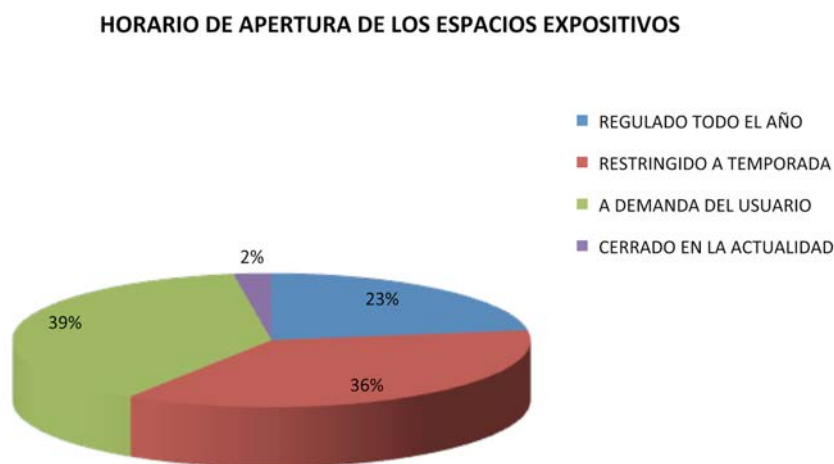


Figura 2.4

En este sentido, no hay que perder de vista el alto porcentaje de centros accesibles únicamente a demanda del visitante. A efectos prácticos, tienen un impacto prácticamente nulo, ya que exigen una organización previa (contactar por anticipado con sus responsables y concertar una cita) que elimina la posibilidad de una visita no planificada. La mayoría están situados en localidades de pequeño tamaño y son instituciones modestas que no pueden permitirse disponer de una persona de forma continuada para que se ocupe de su apertura. No hay que olvidar, por otro lado, que estos espacios sobreviven gracias a la labor desinteresada de muchas personas, la mayoría voluntarios, que se ofrecen a gestionar la apertura a requerimiento del visitante aunque en función, claro está, de su disponibilidad horaria. Una estampa habitual en los pequeños centros de interpretación y exposiciones permanentes del ámbito rural es encontrar un cartel en la puerta que informa de cuál es el teléfono de contacto para visitarlos o incluso, en algunos casos, de en qué casa hay que pedir la llave.¹⁴³ Mi experiencia, tras haber visitado muchos de estos espacios con este procedimiento, es que el modelo funciona mejor de lo que cabría suponer. Generalmente, sus encargados se muestran muy dispuestos a que se visite el patrimonio local y se adaptan a las preferencias del visitante. Sin embargo, es evidente que la eficacia de este método es relativa, ya que se encuentra a merced de circunstancias variadas.

Este precario modelo de gestión, más habitual de lo que sería deseable en el ámbito rural aragonés, tiene que ver con distintos factores. En primer lugar, no suele darse en las zonas más turísticas de la comunidad sino en localidades donde la afluencia de visitantes es más bien escasa, sobre todo en determinadas épocas del año. Para estos pequeños ayuntamientos, resulta a todas luces inviable –e imposible de asumir– la contratación de una persona fija que se ocupe de la apertura del centro de interpretación o exposición permanente en cuestión. Por otro lado, se trata de localidades con muy poca población, muy dispersas en el territorio y sin una sólida infraestructura turística que complemente la oferta y atraiga a posibles visitantes. Como apuntan Joan Santacana y Nayra Llonch, “el museo local suele ser fruto de la euforia de un momento, de una situación excepcional,

143 Este peculiar sistema de gestión parece ser frecuente no solo en el ámbito aragonés sino también a nivel nacional, según señala Antonio Bellido: “A lo anterior se suma la propia organización de los museos, en manos de personal sin la adecuada preparación técnica y cuyo principal cometido se reduce a la apertura de las instalaciones durante el horario de visita. O también puede ocurrir, como cuando se visita alguna iglesia ermita o castillo, que se tenga que acudir al vecino que guarda las llaves y se encarga de abrir el lugar cada vez que algún turista aparece en el pueblo y pide verlo.” BELLIDO BLANCO, Antonio, *op. cit.*, p. 133.

en la cual la ilusión de crearlo está por encima del cálculo racional de los recursos necesarios para mantenerlo.”¹⁴⁴

En cuanto a los espacios que disponen de un horario restringido a temporada, esta es una fórmula que resulta efectiva en ciertos contextos y que favorece la optimización de recursos. Aunque algunas poblaciones aragonesas son receptoras de turismo prácticamente todo el año (como Albarracín o Alquézar), en otras zonas la afluencia de visitantes es más bien estacional, coincidiendo con las vacaciones escolares de verano o con periodos como la Semana Santa o los puentes festivos. Es lógico, por tanto, que los responsables de los espacios museísticos de estos territorios concentren los recursos disponibles en las épocas de mayor afluencia turística. En muchos de los casos, resultaría totalmente innecesario mantener a una persona de forma permanente al frente de estos centros, sobre todo entre semana.

Aunque las cifras de visitantes no son objeto de estudio en este análisis, la experiencia adquirida durante la fase de trabajo de campo me lleva a afirmar que el público, en la mayor parte de los centros museísticos del ámbito local, es realmente escaso. En ello influye probablemente el reducido horario de apertura de la mayoría de estos espacios, así como su dispersión geográfica. Esta falta de afluencia, por otro lado, quizá tenga que ver con el escaso interés del discurso expositivo. A pesar de las inversiones realizadas, muchos equipamientos municipales presentan graves deficiencias en términos museográficos, ya sea por la falta de coherencia del discurso, la abundancia de texto de los paneles explicativos (o, por el contrario, la ausencia total de información complementaria) o la presencia de información no actualizada, entre otras cuestiones.¹⁴⁵ Como señalan Joan Santacana y Nayra Llonch:

(...) en muchos museos locales, el discurso está todavía estructurado en función de los objetos, de las piezas; esta estructura, por sí misma, no tiene ningún interés, ya que no genera conocimiento y ni tan siquiera entretiene. Una de las causas de la desvalorización de muchos museos locales reside en la ausencia de relato; no transmiten nada; son acumulaciones de objetos que el azar o el capricho de algún erudito reunieron en aquel lugar. Por ello, carecen de mensaje.¹⁴⁶

¹⁴⁴ SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local...*, *op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁵ Antonio Bellido señala con acierto las principales carencias de los museos del ámbito rural: “Por desgracia suele darse una reiterada sensación de falta de espacio, de excesiva presencia de piezas, de repetición de objetos similares, de colocación sobre soportes inadecuados y ausencia de un apoyo explicativo que justifique la elaboración y exhibición de las colecciones; sin considerar la inexistencia de medidas preventivas de conservación o incluso de las mínimas medidas de seguridad.” BELLIDO BLANCO, Antonio, *op. cit.*, pp. 132-133.

¹⁴⁶ SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *op. cit.*, p. 48.

6. PERIODO DE INAUGURACIÓN

Al analizar la frecuencia de creación de los museos aragoneses desde los inicios de la institución, se constata que en el siglo XIX abren sus puertas pocos museos, aunque de notable importancia para la historia de la institución. De hecho, en este siglo surgen dos museos provinciales creados como consecuencia de los procesos desamortizadores, como ocurrió en el resto de España: el Museo de Zaragoza y el Museo de Huesca. En el siglo XX, la simple comparación del número de espacios expositivos creados en cada mitad resulta interesante: entre 1901-1950 surgieron 4 nuevos espacios museísticos, mientras que entre 1951-2000 la cifra asciende a 113. Es decir, mientras en la primera mitad la media anual de creación de museos era de 0,08, en la segunda alcanzó un 2,26. Sin embargo, si profundizamos un poco más en este último periodo, veremos que el reparto de nuevos museos es muy desigual en cada década (tabla n.º 2.2).

Década	Espacios expositivos creados	Media anual
1951-1960	3	0,30
1961-1970	5	0,50
1971-1980	8	0,80
1981-1990	30	3
1991-2000	67	6,70
Total	113	

Tabla 2.2 – Creación de espacios expositivos por décadas

Como se puede observar, en la década de 1971 comienzan tímidamente a aumentar los espacios expositivos inaugurados respecto a las décadas anteriores, si bien el impulso creador es aún de poca intensidad, sobre todo si se compara con el ritmo que se constata en pleno periodo democrático. En los años 80 empieza a tener reflejo en la comunidad el boom que se produce a nivel internacional y nacional (con 30 nuevos espacios creados). Como había constatado ya Miguel Beltrán:

(...) en los años 1978-1979 veremos surgir nuevas instituciones que parecen anunciar la enorme vitalidad e impulso que la promoción de museos va a tomar en nuestra comunidad a lo largo de la década de los años 80, un fenómeno que se advierte parejo en el resto de España.¹⁴⁷

Sin embargo, será sobre todo la década siguiente la que reflejará esta explosión en Aragón, con 67 nuevos espacios expositivos. En términos ge-

¹⁴⁷ BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9, *op. cit.*, p. 51.

nerales, Aragón parece seguir el ritmo nacional de creación de espacios museísticos, si bien el *boom* tendrá especial incidencia en nuestra comunidad en la década de los años 90, y sobre todo en la primera década del siglo XXI, coincidiendo con el ambiente general de optimismo económico y disponibilidades presupuestarias que caracterizó estos años, hasta la llegada de la crisis económica en torno a 2007. En la primera década del nuevo siglo surgieron 150 nuevos espacios expositivos, cifra que duplica ampliamente la de la década anterior, mientras que en 2011 y 2012 vieron la luz 21, una cifra nada desdeñable. Si se tienen en cuenta las medias anuales, 15 museos creados al año entre 2001-2010, y de 10,5 en el caso del periodo comprendido entre 2011-2012. En un primer vistazo, por tanto, la crisis económica parece haber afectado al ritmo de creación de nuevos espacios expositivos en Aragón, aunque no de forma significativa. Sin embargo, si se analizan en detalle las cifras, año por año, la percepción varía (tabla n.º 2.3).

Periodo 2001-2010	
Año	Espacios expositivos creados
2001	8
2002	20
2003	25
2004	7
2005	16
2006	16
2007	26
2008	10
2009	5
2010	17
Total década	150
Periodo 2011-2012	
Año	Espacios expositivos creados
2011	16
2012	5
Total década	21

Tabla 2.3 – Espacios expositivos creados entre 2001 y 2012

El análisis de estas cifras permite constatar que la década de 2001-2010, la más prolífica en la historia de Aragón en cuanto a la apertura de espacios

expositivos, presenta dos máximos en las cifras de creación, en torno a los años 2003 y 2007, con 25 y 26 nuevos museos respectivamente. Entre 2003 y 2004 se produce un descenso significativo: de 25 nuevas aperturas, se pasa a tan solo 7, sin que desgraciadamente sea capaz de identificar la causa de esta disminución. Asimismo, se verifica un descenso acusado en el año 2009, que podría coincidir con el impacto de la crisis económica que comenzó a manifestarse en España en 2007, aunque sus efectos tardaron en notarse en Aragón debido al impulso que supuso la Expo 2008. Pese al periodo de recesión en el que está actualmente inmerso el país, y si bien el ritmo de creación se ha ralentizado, este sigue presentando un dinamismo considerable: en el periodo comprendido entre 2009 y 2012, es decir, en el momento de mayor impacto de la crisis económica, han abierto sus puertas en Aragón 43 espacios expositivos, un ritmo de creación que se acerca al de la década de los años 90, anterior a la crisis. Parece ser que las instituciones siguen destinando importantes partidas presupuestarias a la apertura de nuevos museos y centros de interpretación.

En cuanto a estos últimos, como señala Miguel Beltrán, “Aragón se ha incorporado tardíamente a los centros de visitantes”.¹⁴⁸ En efecto, el 93,57 % de los 140 centros de interpretación que se han contabilizado en Aragón han sido creados a partir de 1996;¹⁴⁹ antes de esa fecha, las cifras son bastante discretas. Precisamente esta es la fecha que Carolina Martín Piñol, especialista en los centros de interpretación, señala como momento clave en la transferencia del modelo americano del *visitors' center*, antecedente de los centros de interpretación españoles.¹⁵⁰ Por tanto, el tardío surgimiento de estos espacios en Aragón parece ser similar a lo que ocurre en el resto de España. Según Carolina Martín, las causas del *boom* en los centros de interpretación que se ha producido en España (y también en Aragón) en las últimas décadas tienen que ver con que el nuevo concepto expositivo permitía uniformizar (en cuanto a nomenclatura, al menos) toda una serie de equipamientos de naturaleza muy variada, que no eran susceptibles de ser calificados como museos:

148 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 177.

149 Esta cifra hace referencia al total de centros de interpretación que forman parte de los 296 espacios expositivos visitados, y de los que se ha tomado información. Hay que tener en cuenta que no todos los espacios expositivos incluidos en este grupo presentan la denominación “centro de interpretación” sino otras (“museo”, “centro de visitantes”, etc.); en estos casos, la clasificación responde más bien a un análisis crítico de sus características, que ha dado como resultado su inclusión dentro del grupo de “centros de interpretación”.

150 “La transferencia de estos paramuseos americanos a España se realizó en una fecha tardía, hacia 1996.” MARTÍN PIÑOL, Carolina, “El prodigio de los centros de interpretación...”, *op. cit.*, p. 65.

La causa última de su éxito radicaba precisamente en su indefinición: no es que no existieran en España estos centros antes de esa fecha [1996], sino que lo que no existía era dicho concepto, y a él se pudieron acoger innumerables equipamientos que no habían alcanzado la condición de museo; nos referimos a equipamientos locales que albergaban desordenadas colecciones de objetos, pequeñas aulas que servían para dinamizar algunos parques naturales y conjuntos patrimoniales en manos de diputaciones provinciales y ayuntamientos, y también salas de exposiciones con carácter permanente que explicaban alguna temática específica de localidades o municipios de tamaño medio. También las oficinas de turismo, en algunos casos, actuaban como centros de recepción de visitantes y empezaron a funcionar como salas de exposición.¹⁵¹

En la siguiente tabla (tabla n.º 2.4) se puede observar la distribución por décadas y quinquenios, con un especial crecimiento del número de nuevos centros de interpretación en la primera década del siglo XXI. En palabras de Javier Benayas, los centros de interpretación “han ido creciendo y surgiendo como setas otoñales por toda la geografía ibérica”.¹⁵² Benayas se refiere en particular a los espacios ligados a la naturaleza, aunque sus palabras podrían hacerse extensibles a una multitud de temáticas (etnología, historia, arqueología, etc.).

Década	C.I. creados	Quinquenio	C.I. creados	Porcentaje
1981-1990	4	1981-1985	2	1,42 %
		1986-1990	2	1,42 %
1991-2000	25	1991-1995	5	3,59 %
		1996-2000	20	14,28 %
2001-2010	100	2001-2005	46	32,85 %
		2006-2010	54	38,57 %
2011-2012 ¹⁵³	11	2011-2012	11	7,85 %
Total	140			100

Tabla 2.4 – Creación de centros de interpretación por décadas y quinquenios

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² BENAYAS DEL ÁLAMO, Javier, “El museo ideal es el que no existe”, *Revista de Museología*, n.º 48 (Museos y Medio Ambiente), 2010, p. 4.

¹⁵³ No es un quinquenio sino un periodo de dos años.

En definitiva, si recopilamos las cifras de creación de espacios expositivos en Aragón desde 1951¹⁵⁴ hasta nuestros días, se obtiene el resultado que se refleja en la tabla n.º 2.5.

Década	Espacios exp. creados	Porcentaje ¹⁵⁵	Media anual	Porc. acumulativo
1951-1960	3	1,01 %	0,30	1,01 %
1961-1970	5	1,68 %	0,50	2,69 %
1971-1980	8	2,70 %	0,80	5,39 %
1981-1990	30	10,13 %	3	15,52 %
1991-2000	67	22,63 %	6,70	38,15 %
2001-2010	150	50,67 %	15	88,82 %
2011-2012 ¹⁵⁶	21	7,09 %	2,10	95,91 %
Total	285	95,91 %		

Tabla 2.5 – Ritmo de creación de espacios expositivos desde 1951

Como se puede observar, el 95,91 % de los 296 espacios expositivos analizados en Aragón vieron la luz a partir de 1951, y la mayor parte (el 90,54 % del total estudiado) en el periodo comprendido entre 1981 y la actualidad. Esto se ve todavía con más claridad en la figura n.º 2.5, que recoge el ritmo de creación de espacios expositivos en la comunidad autónoma por décadas.

El análisis territorial de la creación de espacios expositivos aragoneses refleja claramente el *boom* en la apertura de nuevos centros que se produjo en el periodo comprendido entre 2000 y 2008, hasta el inicio de la crisis económica (mapa n.º 7). Se trata de un fenómeno que se produce por todo el territorio, sin excepción, y que permite señalar este periodo como el más fructífero en cuanto al surgimiento de espacios expositivos en la comunidad. Le sigue en importancia, aunque a bastante distancia, la década de los años noventa. De hecho, en los dos periodos mencionados se crean la mayor parte de los centros existentes hoy en la comunidad autónoma. En algunas zonas, incluso, el impulso creador de este lapso temporal (desde 1991 hasta 2008) está detrás de la práctica totalidad de los espacios expositivos existentes hoy; no hay más que echar un vistazo a las comarcas turolenses de Cuencas Mineras, Andorra-Sierra de Arcos y Bajo Aragón para comprobar que la gran mayoría de los equipamientos museísticos de estos territorios fueron creados con posterioridad a 1991. Si estos años concen-

154 Dado que las anteriores a esta fecha son anecdóticas (dos museos en el siglo XIX y cuatro en la primera mitad de siglo).

155 Porcentaje respecto del total de espacios expositivos analizados en Aragón (296). Hay que tener en cuenta que el análisis de cifras se ha realizado en base a 291 ejemplos, pues de los 5 restantes no ha sido posible localizar el año de inauguración.

156 Ante la imposibilidad de ofrecer datos de la década actual, incluimos el periodo de dos años que ha sido analizado.

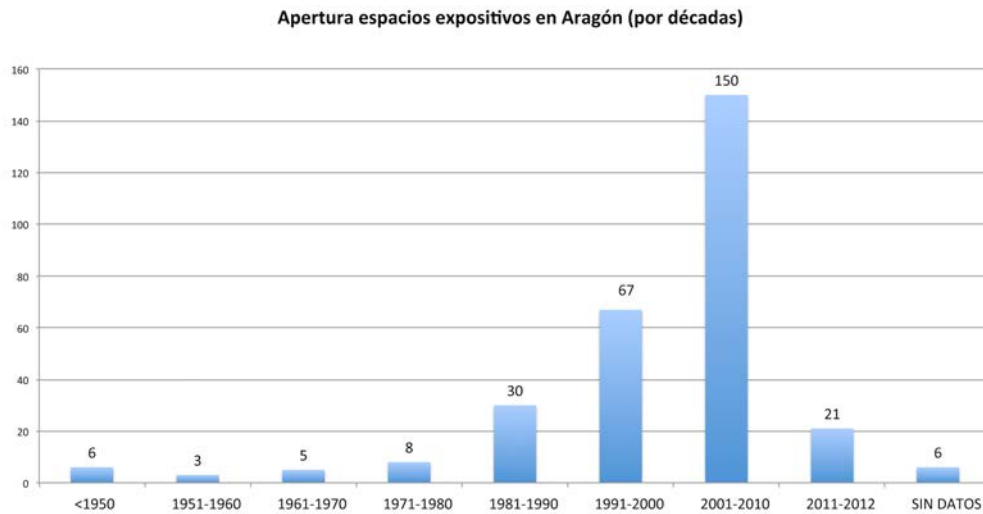


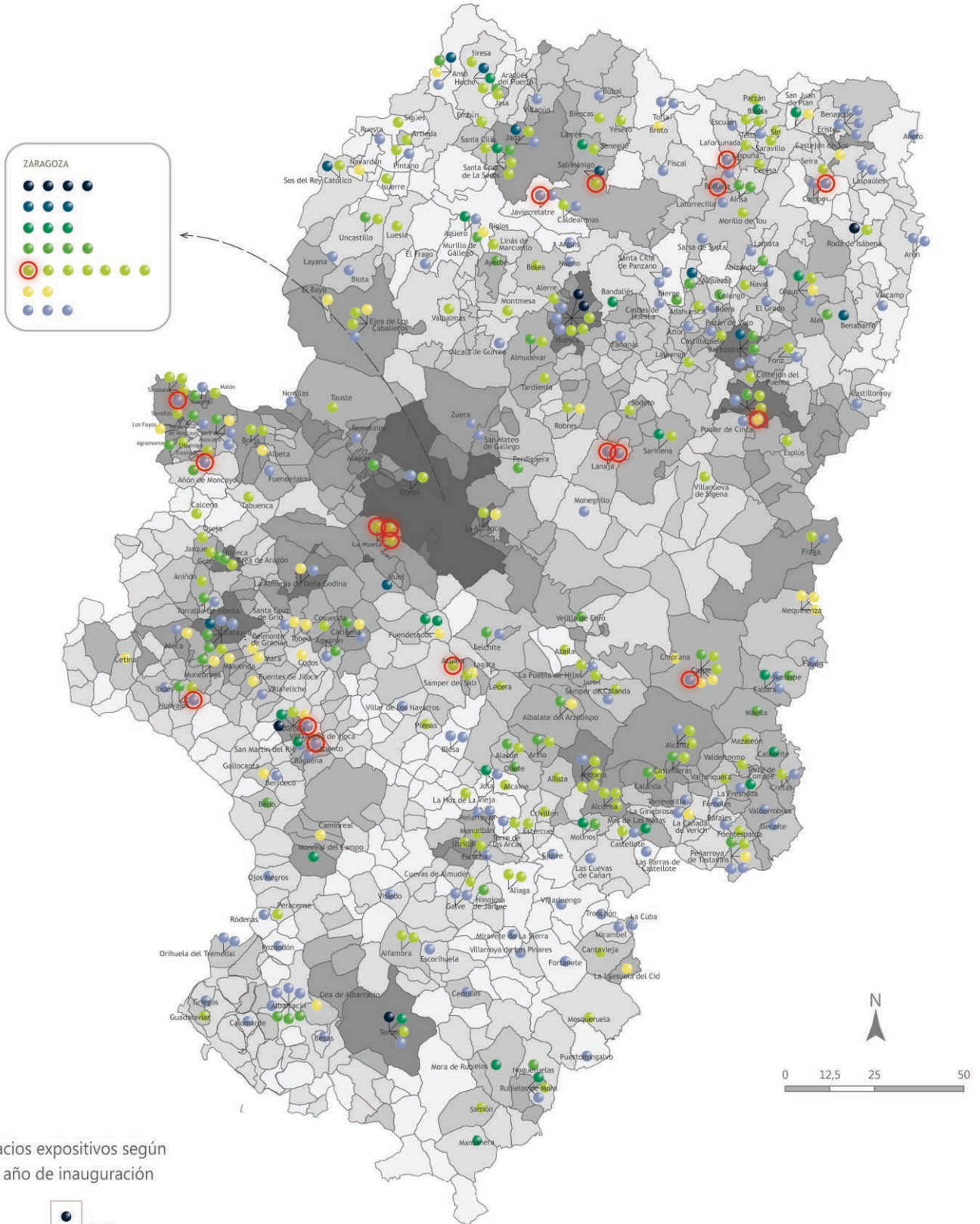
Figura 2.5

tran las aperturas de nuevos centros, también han resultado especialmente afectados por la difícil coyuntura económica actual, pues cinco de los seis museos que cerraron sus puertas con posterioridad a nuestra visita habían sido creados en esta época (los tres ejemplos de La Muela y los de Azuara y Sabiñánigo).

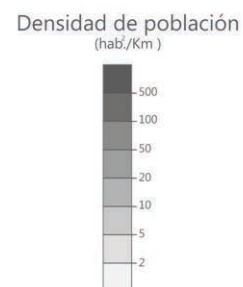
En este análisis, se constata asimismo el descenso en la creación de espacios expositivos que se ha producido con la llegada de la crisis económica en 2008. Aunque se han seguido abriendo nuevos centros, el impulso ha disminuido considerablemente, sobre todo si lo comparamos con el del periodo anterior. Sin embargo, llama la atención el caso de la comarca de la Comunidad de Calatayud, en la que no parece haberse frenado este impulso, sino más bien al contrario. Entre 2008 y 2012 han abierto sus puertas diez nuevos centros en esta comarca, que constituye una excepción en el conjunto del territorio aragonés. El resto de periodos son considerablemente menos representativos en cuanto a su impacto en la creación de espacios expositivos.

2.2.2 *Lectura combinada de los criterios*

Con frecuencia, la consideración integrada de varios criterios de clasificación de los espacios expositivos enriquece considerablemente la lectura. De entre todas las combinaciones posibles, he escogido aquellas que proporcionaban representaciones relevantes y cuyo análisis permite profundizar en el conocimiento del panorama museístico aragonés.



Espacios expositivos según su año de inauguración



Elaboración cartográfica propia. Zaragoza 2013.
 Fuentes de Información: Base de datos de los museos de Aragón, elaborada por Elena Marcen 2013. SITAR 2013. INE 2012.

Mapa 7: Distribución territorial de los espacios expositivos de Aragón según año de inauguración

TEMÁTICA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS SEGÚN SU TIPOLOGÍA

El contenido de los espacios expositivos varía en función de la tipología (figura n.º 2.6), de tal manera que parece haber ciertas temáticas casi exclusivas de determinados formatos. Así, los ejemplos de contenido artístico son fundamentalmente museos y exposiciones permanentes, mientras que en los dedicados a la arqueología y a la historia predominan los centros de interpretación. En el caso de la temática de ciencias naturales, la presencia de esta última tipología es abrumadora, mientras que prácticamente no hay museos ni exposiciones permanentes con este contenido. Los espacios expositivos etnológicos, por su parte, son frecuentemente exposiciones permanentes, mientras que en otras temáticas (como la multidisciplinar), la proporción está más repartida.

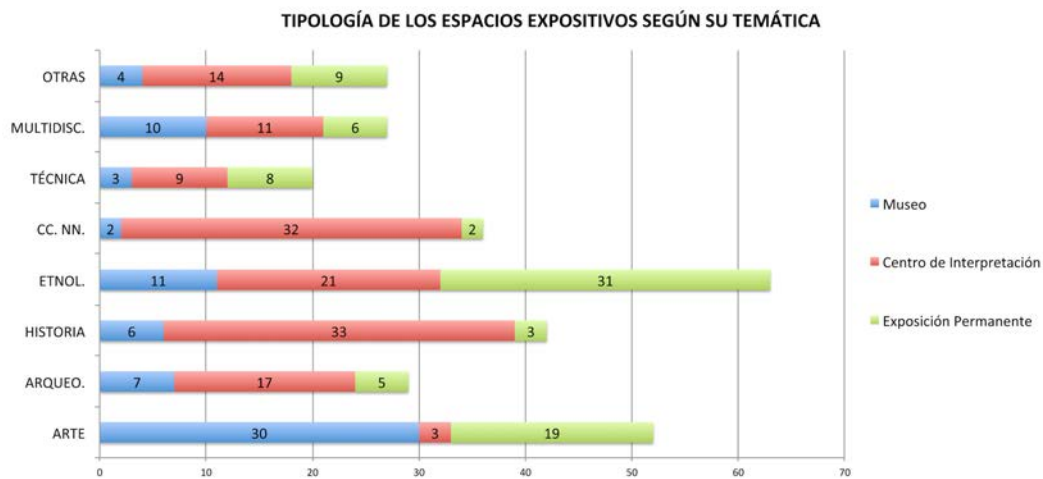


Figura 2.6

Abordar este mismo análisis, pero desde una perspectiva complementaria, también resulta significativo (tabla n.º 2.6). Es decir, se trata de localizar cuáles son las temáticas mayoritarias en cada una de las tipologías. En los museos, por ejemplo, predomina la temática artística, a notable distancia de la etnología, los contenidos multidisciplinarios y la arqueología. En los centros de interpretación, por su parte, las temáticas predominantes son la historia y las ciencias naturales, seguidas de la etnología, la arqueología y otros contenidos. Mientras la temática artística era la más frecuente en los museos, en los centros de interpretación la tendencia se invierte, de tal forma que el porcentaje es casi insignificante. En relación con las exposiciones permanentes, en esta tipología dominan de manera clara los contenidos etnológicos, aunque también tiene una importante representación la temá-

tica artística. Como en el caso de los museos, las exposiciones permanentes dedicadas a las ciencias naturales son poco numerosas.

	Arte	Arq.	Hist.	Etnol.	CC.NN.	Téc.	Multidis.	Otras	TOTAL
Museos	41	10	8	15	3	4	14	5	100
Centros de interp.	2	12	24	15	23	6	8	10	100
Expos. perm.	23	6	4	37	6	10	7	11	100

Tabla 2.6 – Temática de los espacios expositivos en relación con su tipología (en porcentajes)

TITULARIDAD DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS SEGÚN SU TIPOLOGÍA Y SU TEMÁTICA

A simple vista se advierte que la titularidad pública predomina en las tres tipologías de espacio expositivo, pero sobre todo en los centros de interpretación, donde resulta abrumadoramente mayoritaria (figura n.º 2.7). Por lo tanto, se puede aventurar que el esfuerzo de creación de centros de interpretación en Aragón ha sido llevado a cabo casi en su totalidad por la iniciativa pública en sus diferentes variantes, mientras que en los museos tienen también una presencia notoria las titularidades eclesiástica y mixta, y en las exposiciones permanentes se detecta un impulso importante de la promoción eclesiástica y de la privada.

TITULARIDAD DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS SEGÚN SU TIPOLOGÍA

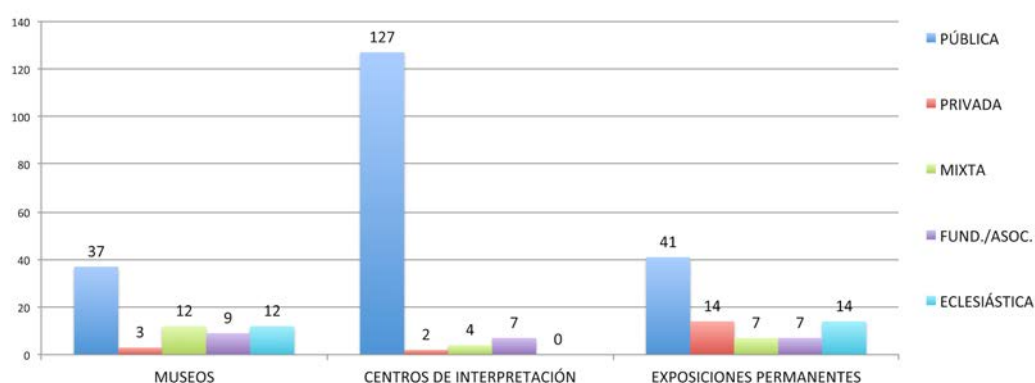


Figura 2.7

El análisis porcentual da como resultado que algo más de la mitad de los museos estudiados son de titularidad pública (un 52%). Curiosamente, muy pocos son de titularidad privada (4%); probablemente porque, aunque existen en la comunidad algunos museos importantes gestionados por

entidades privadas (como el Museo IberCaja Camón Aznar de Zaragoza), este tipo de gestión se da en Aragón fundamentalmente en la forma de pequeños museos del ámbito rural propiedad de un particular, que en su mayoría no alcanzan la categoría de museo sino que son más bien exposiciones permanentes. En el caso de los centros de interpretación, la titularidad pública está presente en una abrumadora mayoría de ellos (91%). Merece la pena resaltar que no existe ningún centro de interpretación de titularidad eclesiástica, pues las colecciones de arte sacro se muestran de forma preferente en museos y exposiciones permanentes. En cuanto a estas últimas, la mitad son de titularidad pública (50%), seguida de la privada y la eclesiástica (con un 17% cada una de ellas).

He creído pertinente estudiar asimismo las tipologías más frecuentes en cada modalidad de titularidad pública, análisis que arroja también algunos resultados que merece la pena comentar (figura n.º 2.8). En primer lugar, todos los centros de titularidad estatal y gestión transferida a la comunidad autónoma son museos. En los espacios de titularidad autonómica, sin embargo, dominan los centros de interpretación, debido probablemente a la importancia de la Red Natural de Aragón, que aglutina toda una serie de centros relacionados con la naturaleza. En los espacios gestionados por las comarcas también predominan ampliamente los centros de interpretación frente a los museos, mientras que no hay exposiciones permanentes de esta modalidad. Más de la mitad de los espacios de titularidad municipal, por su parte, son centros de interpretación. Finalmente, en los centros gestionados por patronatos y fórmulas mixtas dominan los centros de interpretación.

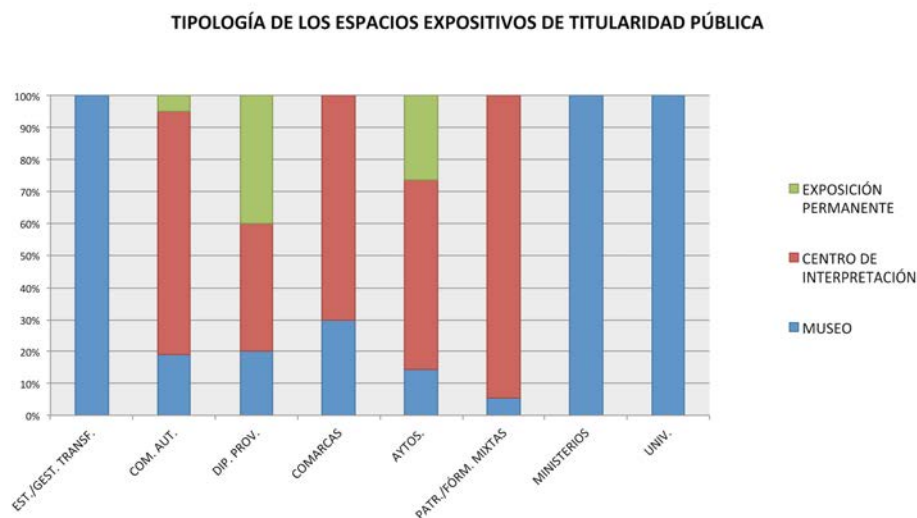


Figura 2.8

Me parecía oportuno estudiar, asimismo, hasta qué punto un determinado tipo de titularidad va asociado a un contenido en particular. En el siguiente gráfico (figura n.º 2.9), se aprecia a simple vista que la titularidad pública predomina en todas las temáticas salvo en la artística, donde es superada por la eclesiástica, que parece especializada en este tipo de museos. El gráfico permite constatar también que algunas titularidades parecen incompatibles con ciertos contenidos. Así, por ejemplo, no existe ningún espacio expositivo con temática histórica o etnológica que sea de titularidad eclesiástica. Tampoco hay espacios arqueológicos de titularidad privada, mixta o eclesiástica. Por otro lado, la titularidad privada no aparece representada en los ejemplos de ciencias naturales. En cuanto a las fundaciones / asociaciones, se trata de un tipo de titularidad presente en todas las temáticas, con un ligero predominio en las de arte, historia y otros contenidos.

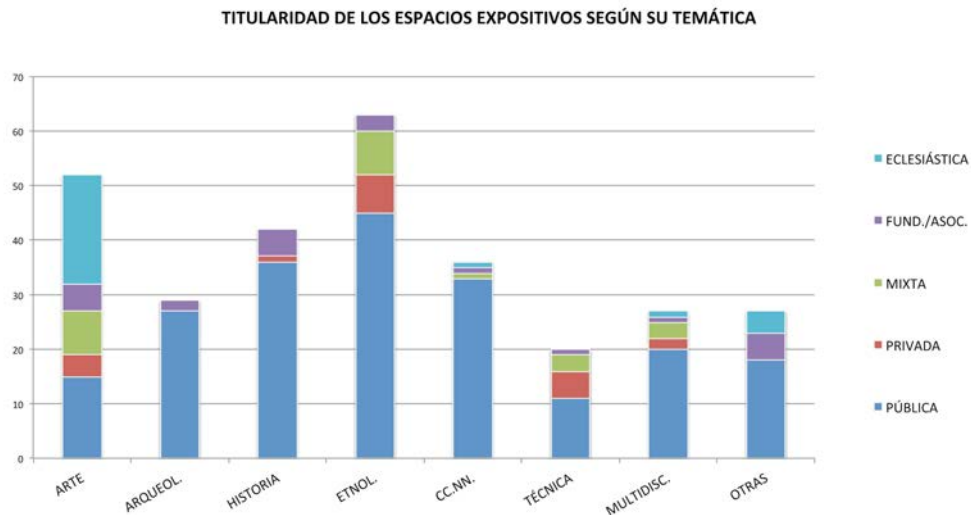


Figura 2.9

MODALIDAD ARQUITECTÓNICA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN RELACIÓN CON SU TIPOLOGÍA, TITULARIDAD Y PERIODO DE INAUGURACIÓN

En primer lugar, me interesaba conocer en detalle por qué tipo de edificios optan las instituciones públicas y los poderes eclesiásticos, que son los dos modelos más activos en la creación de nuevos centros, a la hora de instalar un espacio expositivo en un inmueble preexistente. Por lo que respecta a la iniciativa pública, resulta sorprendente comprobar que la tipología arquitectónica predominante es la arquitectura eclesiástica, pues un 24 % de los espacios públicos ubicados en edificios rehabilitados tienen como sede iglesias o ermitas desacralizadas; así pues, las instituciones públicas han realizado en Aragón un esfuerzo considerable de recuperación

de este conjunto patrimonial. Las siguientes dos opciones más frecuentes, en términos cuantitativos, son la arquitectura institucional y la doméstica, que suponen un 22 % y un 23 % del conjunto, respectivamente. Resulta evidente que el impulso público en la restauración para usos museísticos de otras modalidades arquitectónicas, como la arquitectura preindustrial e industrial, es mucho más modesto.

Si en los espacios expositivos de titularidad pública existía cierta variedad, en los museos de la Iglesia la diversidad es prácticamente inexistente. De los 25 espacios de titularidad eclesiástica situados en edificios rehabilitados, 24 lo están en arquitecturas religiosas en sus diferentes variantes. Esto resulta lógico, en cierta manera, teniendo en cuenta que se trata de edificios que la Iglesia ya posee en propiedad, lo que facilita considerablemente su gestión. En este caso, y a diferencia de lo que ocurría en la titularidad pública, no suele tratarse de espacios expositivos instalados en iglesias y ermitas desacralizadas sino de museos que ocupan emplazamientos subsidiarios de las parroquias, en el caso de los museos parroquiales, o de inmuebles episcopales o arzobispales que combinan las funciones expositivas con las de gestión eclesiástica, en el de los diocesanos.

Por lo que respecta a los espacios de nueva planta, estos experimentaron un aumento muy considerable en el periodo comprendido entre 2001 y 2010, coincidiendo con el *boom* de nuevos centros en Aragón. De hecho, casi dos terceras partes de los centros de nueva planta existentes en la comunidad fueron creados en esa década, lo que muestra que el esfuerzo constructivo se concentró fundamentalmente en este periodo. La iniciativa pública está detrás del 90 % de los espacios expositivos de nueva planta, y esto pone de manifiesto el considerable esfuerzo de inversión realizado por las instituciones públicas en los últimos años para crear unos espacios que permiten, en principio, una mayor funcionalidad al ser concebidos para dar respuesta a unas necesidades expositivas concretas. Sin embargo, no todas las instituciones públicas han sido igual de activas en la apertura de espacios expositivos *ex novo* (figura n.º 2.10). Los ayuntamientos lideran en términos cuantitativos esta creación, ya que han promovido más de la mitad de los centros de nueva planta de titularidad pública, seguidos a bastante distancia por las diferentes consejerías de la comunidad autónoma.

PERIODO DE INAUGURACIÓN DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN RELACIÓN CON SU TITULARIDAD, SU TIPOLOGÍA Y SU TEMÁTICA

Llegados a este punto, merece la pena detenerse en el análisis de los periodos de inauguración de los espacios expositivos aragoneses por cada tipo de titularidad (figura n.º 2.11). En el caso de los centros de titularidad

ESPACIOS EXPOSITIVOS DE NUEVA PLANTA DE TITULARIDAD PÚBLICA

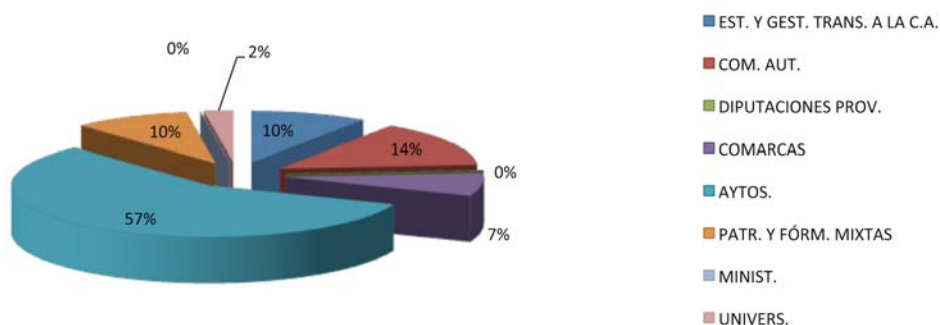


Figura 2.10

pública, el impulso principal se da en la década de 2001-2010. De hecho, casi dos terceras partes de ellos vieron la luz en este periodo, aunque el esfuerzo creador empieza a manifestarse ya en la década anterior. En cuanto a la iniciativa municipal, la más activa dentro de la titularidad pública, más de dos terceras partes de los centros municipales abrieron por primera vez sus puertas en la década de 2001-2010. El caso de la gestión privada es diferente, pues el impulso mayoritario se reparte entre esta década y la anterior, y algo similar ocurre en relación con los centros de titularidad mixta y fundaciones / asociaciones, aunque en este caso existe también un impulso significativo en los dos primeros años de la presente década. La titularidad eclesiástica rompe la tendencia observada en el resto de modelos de gestión, pues el impulso de creación se concentra en la década de los años noventa, seguida de otros tres periodos con un porcentaje similar de nuevas aperturas: el comprendido hasta 1950, la década de los años setenta y la de los ochenta. Como se puede observar, la iniciativa eclesiástica ha desarrollado un esfuerzo creador más sostenido en el tiempo.

Por otro lado, el análisis de los periodos de creación de espacios expositivos según su tipología (figura n.º 2.12) permite certificar la considerable proliferación de centros de interpretación que se produjo en la primera década del siglo XXI, cuando se crearon el 71 % de los existentes hoy. La apertura de museos ha sido más constante, aunque también se percibe una tendencia al crecimiento en las dos últimas décadas del siglo XX y la primera del siguiente, sin que exista el salto que se produce en los centros de interpretación. En lo que se refiere a las exposiciones permanentes, el impulso de apertura, también de tendencia al alza en la segunda mitad del

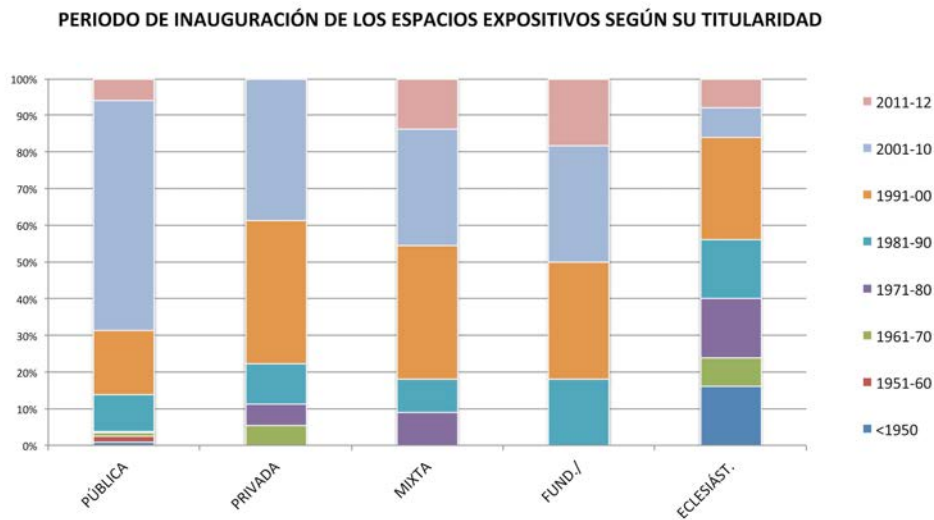


Figura 2.11

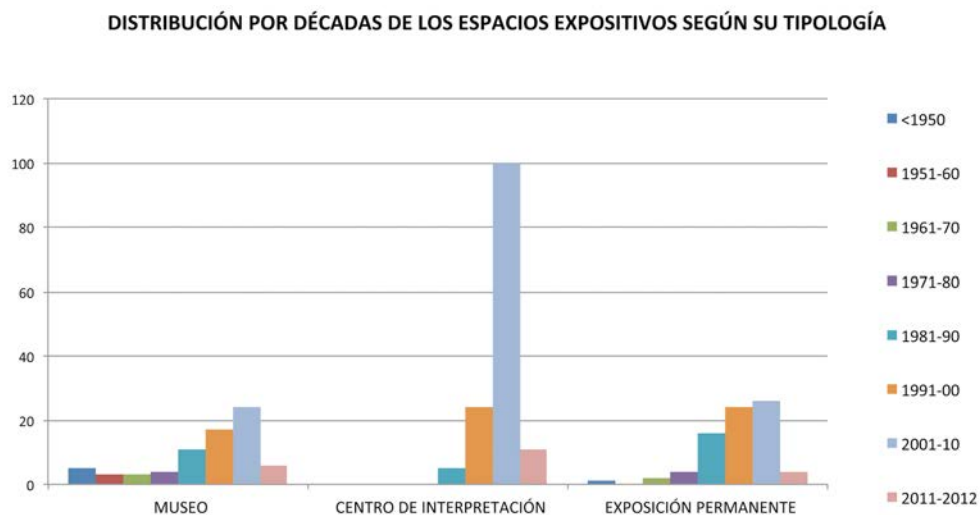


Figura 2.12

pasado siglo, está bastante repartido entre las décadas de los años ochenta, noventa y la primera del siglo XXI.

El estudio de las temáticas más frecuentes en cada periodo proporciona también algunos datos que resulta conveniente comentar. Hasta los años setenta (incluidos), el contenido de los espacios expositivos aragoneses se reducía al arte, la historia, la etnología y algunas propuestas multidisciplinarias. En la década siguiente empiezan a aparecer otras temáticas, como las ciencias naturales, si bien habrá que esperar al periodo 1991-2000 para asistir a la apertura de centros dedicados a la arqueología y a la técnica, dos temáticas de aparición relativamente tardía. En la primera década del nue-

vo milenio, la más prolífica en Aragón en cuanto a la apertura de nuevos centros, la distribución temática está muy repartida, sin que ningún contenido sobresalga de manera notoria en el conjunto. En el momento actual, el arte no es el contenido principal de los nuevos espacios expositivos, como ocurría hasta los años setenta, sino que esta temática convive con otras muchas, que incluso la superan en términos cuantitativos.¹⁵⁷

HORARIO DE APERTURA AL PÚBLICO DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS EN FUNCIÓN DE SU TITULARIDAD Y SU PERIODO DE CREACIÓN

Considerar el tipo de horario de apertura al público que presentan los espacios expositivos de cada titularidad resulta imprescindible para valorar de forma crítica su efectividad, en términos de impacto en el territorio (figura n.º 2.13). Este análisis es especialmente relevante en el caso de los espacios de titularidad pública, pues no hay que olvidar que las instituciones públicas son las más activas en términos de creación de nuevos centros.



Figura 2.13

Uno de los primeros aspectos que llaman la atención al observar el gráfico es que la mayor parte de los centros de titularidad pública tienen un horario de visita restringido a temporada o abren solo a demanda del usuario, fórmulas que suman un 70 % del total analizado. Así, el porcentaje de los centros de gestión pública que disponen de medios necesarios para ofre-

¹⁵⁷ La distribución temática de los centros inaugurados en la primera década del siglo XXI es la siguiente: etnología (20 %), historia (17 %), ciencias naturales (15 %), arqueología (13 %), otras temáticas (11 %), técnica (9 %), arte (8 %) y temática multidisciplinar (7 %). Como vemos, la temática artística ocupa la penúltima posición en los espacios expositivos abiertos en esta década.

cer un horario de apertura regulado todo el año se reduce a un 18 %, lo que demuestra la falta de solidez que atenaza la gestión pública en el territorio aragonés. Además, hay que incidir en el hecho de que, en el 37 % de los centros públicos, la visita exige contactar previamente con sus responsables para solicitar su apertura, lo que a todas luces resulta poco efectivo. Esta situación es el resultado de la excesiva proliferación de espacios expositivos promovidos por las instituciones públicas, que en épocas de bonanza económica se lanzaron a crear nuevos equipamientos que hoy, pocos años después de haber sido flamantemente inaugurados, están desprovistos de personal y languidecen con apenas unos cuantos visitantes al año. Esto genera un círculo vicioso: los centros están cerrados debido a la escasez de visitantes (entre otras causas), pero a su vez los interesados que se acercan a ellos no pueden visitarlos por no haber concertado antes una cita. Además, hay que considerar la existencia de una serie de espacios cerrados por completo hoy en día, generalmente como consecuencia de la crisis económica; todos ellos son de titularidad pública, lo que evidencia una deficiente gestión de los recursos públicos y una flagrante falta de previsión.

Un análisis por modalidades de titularidad pública evidencia que la inmensa mayoría de los espacios abiertos exclusivamente a demanda del usuario son de ámbito municipal; de hecho, este tipo de horario está presente en casi la mitad de los centros gestionados por los ayuntamientos.¹⁵⁸ En relación con los de titularidad estatal y gestión transferida a la comunidad autónoma, el resultado es contundente: el 100 % de ellos tienen un horario regulado todo el año.¹⁵⁹ No ocurre lo mismo con los dos únicos espacios cuya titularidad pertenece a algún Ministerio (en este caso, el de Defensa) o a la Universidad, que abren sus puertas solo a demanda del usuario. La modalidad de horario restringido a temporada, por su parte, es predominante en los centros de titularidad autonómica (donde representa el 71 %, frente al 29 % con apertura permanente), de las comarcas (90 %, frente al 10 % de horario regulado todo el año) y de patronatos y otras fórmulas mixtas. Los porcentajes varían en relación con los centros gestionados por las diputaciones provinciales, ya que un 40 % de ellos tienen un horario regulado de forma permanente, e idéntico porcentaje están abiertos solo a demanda del usuario.

¹⁵⁸ En concreto, en el 46 % de ellos.

¹⁵⁹ El porcentaje no debe confundirnos, ya que solo existen cinco museos de titularidad estatal y gestión transferida en toda la comunidad autónoma, que en realidad se reducen a dos: el Museo de Huesca y el Museo de Zaragoza con sus cuatro sedes (la sede central de arqueología y bellas artes, la de etnología, la de cerámica y la de la Colonia Celsa en Velilla de Ebro).

Continuando con otras modalidades, en el caso de la titularidad privada, el porcentaje de los centros con horario de apertura a demanda del usuario asciende a un 63 %, mientras que un 21 % tienen un horario regulado todo el año y el resto restringido a temporada. En este sentido, no deja de resultar significativo que el porcentaje de centros de titularidad privada con horario permanente sea ligeramente superior al de espacios públicos con este mismo horario (el 21 frente al 18 %), aunque estos son mucho más numerosos desde un punto de vista absoluto. En lo que respecta a la titularidad mixta, la modalidad de apertura en aproximadamente la mitad de estos centros es a demanda del usuario, mientras que el horario regulado todo el año y el restringido a temporada tienen porcentajes similares (26 y 22 %, respectivamente). Nuevamente, el porcentaje de los espacios expositivos con horario regulado todo el año supera ampliamente al de los de titularidad pública.

Los centros gestionados por fundaciones y asociaciones, a priori, parecen administrar mejor los recursos disponibles, ya que casi la mitad están abiertos todo el año y más de una tercera parte en temporada, de tal forma que solo en un 17 % de ellos hay que gestionar la visita de forma previa. En cuanto a los espacios de titularidad eclesiástica, predominan dos tendencias bien distintas: la existencia de un horario regulado todo el año (43 %) y la apertura a demanda del usuario (42 %), mientras que solo un 15 % de ellos están abiertos en temporada. Estas cifras reflejan las desigualdades de los centros de titularidad eclesiástica, que son en su mayoría museos diocesanos (accesibles todo el año), por una parte, y modestos espacios expositivos parroquiales que no disponen de los medios necesarios para mantenerse abiertos de forma constante, por otra. Estos últimos sobreviven con una “mínima infraestructura, ya que su personal suele ser voluntario, siendo incluso el propio cura quien los muestra a horas convenidas o cuando no se le requiere para tareas más urgentes.”¹⁶⁰

También resulta pertinente analizar qué tipo de horario de apertura al público presentan los espacios expositivos según su década de creación, para averiguar en qué periodos se han creado los centros con un menor impacto en términos de visitantes, es decir, aquellos que no presentan un horario fijo de apertura sino que abren sus puertas a demanda. En este sentido, merece una atención detallada lo que ocurre en las tres décadas más activas en la apertura de nuevos centros en Aragón. En el caso de las décadas de los años ochenta y noventa, los porcentajes son muy similares; en ambos periodos, la distribución de nuevos espacios con horario regulado todo el año, restringido a temporada y a demanda del usuario es bastante

160 SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *op. cit.*, p. 55.

homogénea, aunque predomina esta última modalidad.¹⁶¹ Los datos que arroja la siguiente década son más significativos: en los espacios expositivos creados en el periodo comprendido entre 2001 y 2010, el porcentaje de los que abren sus puertas a demanda del usuario se mantiene constante (39%), pero disminuye considerablemente el de aquellos que tienen un horario permanente (que baja hasta un 13% del total), mientras que aumentan los que presentan una apertura restringida a temporada (43%), que es la modalidad predominante en los centros creados en esta década. Por tanto, se puede concluir que en esta primera década del siglo XXI se produce una verdadera explosión de nuevos espacios museísticos, pero su efectividad real resulta bastante limitada. Esta década asiste a un afán de creación de espacios expositivos sin precedentes, pero desorganizado e incoherente, sin una proyección de futuro y sin que se lleve a cabo, en muchas ocasiones, una previsión de los recursos económicos y humanos necesarios para el mantenimiento de estos centros.

2.3 VALORACIÓN

Tal y como se ha podido comprobar, en la distribución territorial de los espacios expositivos aragoneses es posible percibir ciertas tendencias. En primer lugar, es llamativa, aunque lógica, la concentración museística en la ciudad de Zaragoza, teniendo en cuenta la importancia de la capital en términos de población. Por otro lado, los puntos de concentración de espacios museísticos en Aragón suelen coincidir con zonas turísticas, como es el caso de algunos valles pirenaicos, la sierra de Guara, la zona del Moncayo o la comarca del Matarraña, o bien con polos industriales, comerciales o de población, como ocurre en Barbastro, Monzón, Huesca, Caspe, Calatayud o Andorra. Sin embargo, no existe una relación directamente proporcional entre población y número de espacios expositivos. De hecho, hay núcleos de cierta importancia en los que apenas hay centros,¹⁶² mientras que otros, pese a su reducida población, presentan una considerable concentración de equipamientos.¹⁶³ Por otra parte, la provincia de Teruel manifiesta evidentes desigualdades en cuanto a la distribución museística, con la existencia

¹⁶¹ El 38% de los centros creados en los años ochenta presenta un horario limitado a la demanda del usuario, mientras que el 31% tiene una apertura regulada todo el año y el otro 31%, restringida a temporada. En la década siguiente (1991-2000), los porcentajes son similares: un 39% tienen apertura a demanda, un 32% restringida a temporada y un 29% regulada todo el año.

¹⁶² Como Sabiánigo, con más de 10.000 habitantes, que solo cuenta con dos centros (y uno de ellos está cerrado desde 2012).

¹⁶³ Como Albarracín (que, con tan solo 1093 habitantes, cuenta con siete espacios expositivos), Peñarroya de Tastavins (480 habitantes, 5 centros), Daroca (2255 habitantes, 5 centros), Ansó (447 habitantes, 4 centros) o Graus (3513 habitantes, 4 centros).

de una serie de vacíos en determinadas zonas. Huesca, por el contrario, sería la provincia que posee una distribución más uniforme, sin que se detecten vacíos significativos a excepción de la comarca de Los Monegros.

Por lo que respecta al número de espacios expositivos, ya he comentado en varias ocasiones que, en Aragón, el *boom* en la apertura de nuevos centros se produjo en la década de 2001-2010. En este periodo se concentra asimismo el mayor afán creador de ejemplos de nueva planta, aunque en la comunidad domina ampliamente la tendencia a recuperar inmuebles existentes para usos museísticos. En cuanto a la tipología expositiva mayoritaria, en los últimos años han experimentado un auge espectacular los centros de interpretación, que representan ya casi la mitad de los espacios expositivos de la comunidad, por encima del resto de tipologías.

Respecto a las distintas modalidades de titularidad, los espacios expositivos de gestión pública presentan un claro predominio, lo que demuestra el esfuerzo de inversión realizado por las instituciones en el ámbito museístico. Es probable que esta supremacía se deba a dos motivos principales: el déficit de equipamientos culturales que presentaba la comunidad (al igual que el resto del territorio español) en el momento de la transferencia de las competencias a las autonomías y la época de bonanza económica y despreocupación que se vivió en España a principios del siglo XXI, que empujó a los poderes públicos a realizar cuantiosas inversiones en equipamientos culturales.

Dentro de la titularidad pública, predomina ampliamente la municipal. Este es un hecho todavía más evidente en las pequeñas localidades del ámbito rural, que han apostado por la cultura como motor de desarrollo en un intento de frenar su despoblación mediante la promoción turística. Tal y como destaca Antonio Bellido, el problema viene dado por el hecho de que, en estas localidades, se ha querido “ofertar un recurso turístico cuando en realidad no existe, o no se ha provocado, una demanda para él.”¹⁶⁴ Aunque la intención era buena, muchos de estos espacios se crearon sin una previsión de futuro, de tal manera que los ayuntamientos, por lo general, no disponen de medios para contratar a una persona que se ocupe de la gestión continuada de estos espacios y tienen que conformarse con una apertura estacional, en el mejor de los casos, o a demanda del usuario, en los municipios con menos posibilidades. Joan Santacana y Nayra Llonch señalan con acierto las carencias de estos museos locales, que definen como “las cenicientas de la cultura”:

Nacieron sin muchos recursos y el tiempo los ha dejado con lo puesto, sin grandes posibilidades de renovar su museografía, sin capacidad de

¹⁶⁴ BELLIDO BLANCO, Antonio, *op. cit.*, p. 133.

organizar eventos importantes, casi sin exposiciones temporales, que suelen ser el nervio que mantiene vivas a las instituciones museísticas en cualquier lugar del mundo. Dependen normalmente de exiguos presupuestos municipales que les permiten subsistir y, frecuentemente, la amenaza de cierre se cierne sobre ellos.¹⁶⁵

En lo que se refiere al horario de apertura al público, llama la atención el alto porcentaje de espacios expositivos que solo abren sus puertas a demanda del usuario, generalmente situados en el ámbito rural. Lo más grave, sin embargo, es que casi dos terceras partes de ellos sean de titularidad pública, lo que me lleva a criticar la falta de previsión mostrada por las instituciones en la apertura de nuevos centros. En la mayoría de las ocasiones, se ha tratado de iniciativas inconexas; de centros que, tras ser inaugurados con gran boato, languidecen sin que prácticamente nadie se acuerde de ellos. Sin ser derrotista, tampoco puedo evitar ser muy crítica con la apertura indiscriminada de espacios expositivos que se ha producido en Aragón, sin que existiera ningún plan de futuro o estudio de viabilidad a la hora de invertir el dinero público. Sin embargo, en algunos casos, al menos, estos modestos museos cumplen un papel destacado como testigo histórico de la memoria local, sobre todo en los pueblos más pequeños y en aquellos espacios dedicados a los modos de vida tradicionales.

Otro de los interrogantes que planteaba en un principio era si el modelo de organización comarcal implantado en Aragón ha tenido una efectividad real en términos de gestión museística. Según he podido comprobar en el transcurso de la investigación, las comarcas colaboran activamente en la financiación de espacios expositivos, ya sea en su puesta en marcha o en la restauración de los inmuebles que les sirven de sede. Además, participan (de forma más o menos importante, según los casos) en la promoción y difusión de sus museos y centros de interpretación, ya que muchas de ellas ofrecen información de contacto en sus páginas Web y en las oficinas de turismo comarcales.¹⁶⁶ Sin embargo, pocas veces existen esfuerzos coordinados en la creación y gestión de los centros. Solo algunas comarcas han puesto en marcha modelos integrados de gestión, como la del Aranda, que coordina los seis espacios expositivos existentes en el territorio.¹⁶⁷ Todos comparten un mismo horario de apertura estacional y para ellos existía –al

¹⁶⁵ SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *op. cit.*, p. 20.

¹⁶⁶ El problema de la duplicidad de oficinas de turismo promovidas por distintas instituciones sería otra cuestión, por el gasto innecesario de recursos que supone. En Aínsa, por ejemplo, existen dos oficinas de turismo, una municipal y otra comarcal, mientras que sería más útil centralizar todos los recursos en un solo espacio.

¹⁶⁷ Todos ellos son de titularidad comarcal salvo uno (el Centro de Interpretación de la Naturaleza de Calcena), que forma parte de la Red Natural de Aragón gestionada por el gobierno autonómico.

menos en la fecha en la que se realizaron las visitas- un bono que, a precio reducido, permitía acceder a los seis espacios.¹⁶⁸

Aragón es un territorio relativamente extenso y poco poblado, con evidentes desigualdades poblacionales. Si a ello se añade un cierto desenfreno en la creación de espacios expositivos, se obtiene como resultado un panorama museístico difícil de gestionar. En la comunidad no sirven los modos de gestión habituales, ya que en determinadas zonas rurales resulta insostenible mantener los centros abiertos todo el año. Para optimizar los recursos disponibles y mejorar la accesibilidad y visibilidad de estos, sería imprescindible llevar a cabo varias acciones. En primer lugar, la comunidad debería disponer de una base de datos coordinada, actualizada y exhaustiva de los espacios expositivos de todas las titularidades, accesible online, en la que se ofreciera información sobre ellos y a través de la cual se pudiera gestionar las visitas, en el caso de aquellos que no tengan un horario fijo de apertura al público. El portal, del que debería responsabilizarse el Gobierno de Aragón, podría centralizar asimismo otros aspectos de la gestión museística como la reserva de actividades didácticas, la inscripción a cursos y conferencias, etc. Uno de los inconvenientes de esta propuesta es que exige un esfuerzo de actualización constante, pues el panorama expositivo en Aragón varía con rapidez en lo que se refiere a la apertura y cierre de nuevos espacios o la modificación de los horarios de apertura, entre otras cuestiones, así como una implicación activa de todas las instituciones, asociaciones, fundaciones y personas físicas involucradas.

Otra posible acción consistiría en apostar por modelos de gestión integrados en el caso de los espacios expositivos del ámbito rural, que permitieran optimizar los recursos disponibles. En este sentido, estoy completamente de acuerdo con Joan Santacana y Nayra Llonch, quienes apuntan que “Para sobrevivir, los museos locales necesitan estar integrados en grandes redes (...). La construcción de redes es la única forma que el museo local dispone para enfrentarse con éxito al aislamiento.”¹⁶⁹ Una posibilidad al respecto sería que las comarcas aragonesas asumieran la coordinación de los espacios situados en su territorio y gestionaran la contratación de personal para su apertura (concentrada en las épocas de mayor afluencia), la promoción integrada o la organización de rutas, entre otras acciones, a imagen y semejanza de lo que ya existe en Aragón en iniciativas como la Ruta Íberos en el Bajo Aragón, por ejemplo.

168 Página Web de la Comarca del Aranda, Guía de Servicios, Museos y Centros de Interpretación: <http://www.comarcadelaranda.com/comarca/guiaservicios/buscar.php?tsid=14> (consultada el 16/01/2014).

169 SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *op. cit.*, p. 41.

A pesar de las carencias anteriormente mencionadas, desearía poner de relieve que el panorama expositivo aragonés manifiesta un gran dinamismo y una evidente variedad, que enriquecen la oferta cultural y turística de la comunidad. He podido comprobar que las instituciones aragonesas han realizado importantes inversiones en el ámbito museístico, aunque su falta de previsión ha dado lugar a un panorama irregular y marcadamente deficitario, sobre todo en algunas zonas del territorio. Más que dedicarse a la apertura indiscriminada de nuevos espacios, como se ha hecho hasta ahora, los diferentes agentes implicados deberían trabajar de forma coordinada para perfeccionar la red existente y paliar sus principales deficiencias, lo que redundaría en una mejora general de la oferta expositiva y cultural de la comunidad.

3 ARQUITECTURA DE MUSEOS EN ARAGÓN. REHABILITACIÓN DE EDIFICIOS PREEXISTENTES Y CREACIÓN DE NUEVA PLANTA

3.1 INTRODUCCIÓN. BREVE RECORRIDO POR LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS

La historia de la institución museística desde sus inicios está ligada a dos posibilidades arquitectónicas: la rehabilitación de un inmueble preexistente o la creación de un edificio ex novo. Ambas opciones nacen más o menos a la vez, como señala Carlos Baztán.¹ Sin embargo, una y otra difieren considerablemente, ya que son el resultado de procesos conceptuales distintos. La rehabilitación de un inmueble para usos museísticos conlleva una serie de dificultades que tienen que ver con el respeto por la arquitectura histórica, el modo de integrar la arquitectura contemporánea en la fábrica existente y la obtención de espacios aptos para la función museística. Pierre-André Lablaude ilustra esta problemática con una imagen muy reveladora. Para él, toda intervención de este tipo supone, en realidad, un ejercicio de prestidigitación semejante al del mago que debe hacer entrar un conejo en la chistera, a pesar de que, la mayor parte de las veces, el primero sea más grande que la segunda.² Algo semejante ocurriría con el contenido que se quiere integrar a la fuerza en un edificio preexistente.

La arquitectura de nueva planta, por el contrario, permite en principio una mayor funcionalidad, aunque también presenta importantes condicionantes. Como señala Josep Ballart, una de las principales amenazas que

1 "¿Qué alternativa es preferible, construir un museo de nueva planta o albergarlo en un edificio preexistente? Lo primero que se puede decir es que ambas opciones tienen prácticamente la misma tradición y antigüedad." BAZTÁN, Carlos, "Museos en monumentos: Una pequeña historia y treinta ideas", *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), junio 1999, pp. 24-31, espec. p. 24.

2 "L'exercice, comme pour un prestidigitateur, va consister à faire rentrer le lapin dans le chapeau, même si, la plupart du temps, le lapin est plus gros que le chapeau. C'est très curieux, mais, en effet, à l'examen, le bâtiment apparaît toujours trop petit, insuffisamment éclairé, mal distribué ou non conforme, en termes de stabilité ou de sécurité, à l'usage auquel on le destine. Il révèle toujours, d'une façon ou d'une autre, une part d'inaptitude et d'incapacité à accueillir cette nouvelle fonction." LABLAUDE, Pierre-André, "Le monument historique: objet ou produit?", en JORIS, Freddy (ed.), *La réutilisation du Patrimoine architectural: pertinence et impertinence. Actes du colloque de la Paix-Dieu (Amay), des 9 et 10 septembre 2004*, Namur, Institut du Patrimoine Wallon, 2006, pp. 57-65, espec. pp. 60-61.

plantea el diseño ex novo de un espacio museístico es la inexistencia de un proyecto museológico previo que defina las necesidades de la institución.³ Por otro lado, la posibilidad de trabajar con plena libertad a la hora de diseñar el edificio del museo da lugar, en ocasiones, a planteamientos en los cuales la expresividad del continente eclipsa al contenido, lo que provoca graves desequilibrios.

Antes de abordar el análisis del panorama aragonés a partir de sus dos opciones tipológicas mayoritarias, estimo necesario hacer un breve repaso por la historia de los edificios de exposición a través de sus hitos principales, que nos permita comprender mejor de dónde vienen estas dos modalidades arquitectónicas y poder así contextualizar de manera más apropiada la situación aragonesa. La historia de la arquitectura de museos se ha ido construyendo progresivamente desde los inicios de la institución, que se sitúan en la segunda mitad del siglo XVIII, aunque anteriormente existía ya una larga tradición de espacios del coleccionismo. El edificio museístico, todavía joven como tipología en relación con otras, ha sido objeto de una notable evolución formal y conceptual desde su nacimiento.

Buena parte de los primeros museos europeos vieron la luz en edificios preexistentes, generalmente palacios, que ofrecían unas características espaciales apropiadas -en principio- para las necesidades expositivas. Así, las galerías y salones de los palacios de Luxembourg o del Louvre, en París, fueron convertidos en museo ya en época temprana (en 1750 y 1793, respectivamente). También el British Museum fue inicialmente instalado en una casa señorial, Montagu House, en 1759. La influencia de estos ejemplos será determinante, pues la galería de origen palacial será uno de los elementos fundamentales en el diseño de espacios expositivos hasta bien entrado el siglo XX.

No obstante, desde muy pronto se empiezan a construir también los primeros edificios destinados específicamente a fines expositivos. Así pues, en época muy temprana se definen ya las dos tendencias que van a caracterizar la arquitectura de museos hasta nuestros días: la instalación en edificios rehabilitados y el diseño de nueva planta. El caso más paradigmático de museo de nueva planta es, por su precocidad, el Ashmolean Museum, construido entre 1678 y 1683, si bien habrá que esperar unos cien años para que surjan la mayor parte de los primeros edificios concebidos para museos, en el contexto de la Ilustración. Entre ellos destacan el Mu-

³ “Los edificios de nueva planta (...) son fuente segura de problemas cuando se diseñan por libre sin mediar relación alguna con un programa museológico competente. Por tanto, al contrario de lo que a menudo ha sucedido en España, primero hay que tener un buen proyecto museológico y museográfico y después preocuparse por el proyecto arquitectónico.” BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *op. cit.*, p. 122 (ver nota al pie n.º 32, capítulo 1).

seo Fridericianum de Kassel (1769-1777), diseñado por el arquitecto Simon Louis du Ry, o el Museo Pio-clementino (1773-1780), en el que participaron Alessandro Dori, Michelangelo Simonetti y Camporesi. Estos primeros museos construidos ex novo se encontraban fuertemente condicionados por su contenido, en muchos casos vinculado con la Antigüedad; de ahí el recurso formal a composiciones inspiradas en los templos clásicos, con fachadas simétricas, definidas a partir de escaleras monumentales y pórticos a modo de templo. En este mismo contexto de la Ilustración surge uno de los elementos tipológicos que definirán al museo decimonónico, de manos de Étienne-Louis Boullée. Este, en su proyecto de *Muséum* de 1783, establece la rotonda (inspirada en la del Panteón de Roma) como unidad formal esencial de la composición arquitectónica del museo, que veremos aparecer en el diseño museístico durante todo el siglo siguiente.⁴ En España, el Gabinete de Historia Natural diseñado por Juan de Villanueva en 1785, futuro Museo del Prado, sigue este mismo esquema de inspiración clásica.

Además de Boullée, tres son los arquitectos que sentarán las bases del museo decimonónico: Jean-Nicolas-Louis Durand, Leo von Klenze y Karl Friedrich Schinkel. El primero retoma la rotonda de Boullée y la combina con la galería en 1802-1809, actualizando el modelo.⁵ Su propuesta formal se hace realidad (aunque con variaciones) en la Gliptoteca (1816-1830) y la Alte Pinakothek de Munich (1826-1836) de Leo von Klenze y el Altes Museum de Berlín (1825-1828) de Karl Friedrich Schinkel. Este último ejerce una considerable influencia en la arquitectura museística de toda la centuria, pues actualiza los modelos de Boullée y Durand y los hace efectivamente aptos para ser construidos. Similar concepción presenta el nuevo British Museum diseñado por Robert Smirke (1852-1857) cuando la Montagu House se quedó pequeña.

Todos estos museos tienen en común el recurso a la arquitectura clásica como fuente de inspiración, con frontis de templos, columnatas, escalinatas monumentales y cúpulas que contribuyen a otorgar a la institución un carácter solemne. Se puede decir que, a finales del siglo XIX, el museo neo-

4 "La pièce maîtresse de ces lieux est une rotonde, surmontée d'une coupole percée d'un oculus géant permettant à une lumière, aussi puissante et aussi surnaturelle que l'espace y est démesuré, de se répandre, et de baigner les statues qui s'y trouvent d'une aura de reconnaissance divine." ALZIEU, Isabelle (coord.), *op. cit.*, p. 22 (ver nota al pie n.º 8, capítulo 1).

5 Como señala Alfonso Muñoz, "El modelo de Durand tuvo una gran influencia en la arquitectura de museos del siglo XIX y se constituyó en un referente constante para la construcción de edificios expositivos en Europa y Estados Unidos. (...) La enorme difusión de la obra de Durand marcó de forma indeleble la evolución arquitectónica del museo por espacio de un siglo." MUÑOZ COSME, Alfonso, *op. cit.*, p. 119 (ver nota al pie n.º 6, capítulo 1).

clásico es ya una tipología plenamente consolidada, basada en una fachada clasicista y en la sucesión lineal de salas y galerías. La combinación de la rotonda (con una función expositiva pero sobre todo distributiva y simbólica) y la galería (como elemento expositivo y de circulación) tendrá una amplia repercusión posterior en la arquitectura de museos hasta bien entrado el siglo XX.

Si el XIX había sido el siglo del museo neoclásico, solemne y jerarquizado, el siguiente será el de la desacralización del edificio museístico y la búsqueda de nuevos prototipos. Siguiendo un proceso hacia la abstracción similar al operado en las artes plásticas, la arquitectura de los museos va a tender hacia la pérdida de importancia de la herencia del templo o el palacio a favor de composiciones basadas en volúmenes geométricos abstractos, que muestran las nuevas técnicas y materiales de construcción, como el acero, el hormigón y el cristal. Los ensayos teóricos producidos en el seno del Movimiento Moderno, de la mano de Le Corbusier y Mies van der Rohe, sientan las bases de un nuevo museo que se regirá por criterios diferentes a los del siglo anterior, privilegiando la flexibilidad y la neutralidad frente a los valores representativos del pasado.

En sus propuestas para el "Mundaneum" (1929), el "proyecto para un museo de artistas vivos en París" (1931) y el "museo de crecimiento ilimitado" (1939), Le Corbusier diseña un museo flexible y susceptible de ser ampliado según las necesidades. Sus planteamientos presentan como novedad fundamental la desacralización de la concepción simbólica de la fachada del museo. En el segundo de los proyectos mencionados, esta simplemente desaparece y pierde su fuerza expresiva, ya que una rampa subterránea conduce directamente al visitante al interior del edificio.⁶ El arquitecto plantea un museo de crecimiento en espiral, basado en los principios de economía y flexibilidad; esta última cualidad es, en parte, consecuencia de las nuevas técnicas constructivas que permiten emplear muros o tabiques móviles y rediseñar el espacio. En cuanto al emplazamiento, Le Corbusier apuesta por renunciar a cualquier ubicación privilegiada y propone una localización periférica, ajena al centro urbano como área representativa.⁷ En

6 "El museo no tiene fachada; el visitante no verá nunca la fachada, sólo verá el interior del museo. Pues se entra en el corazón del museo mediante un subterráneo, cuya puerta de entrada está abierta en un muro". BOLAÑOS, María (ed.), *La memoria del mundo...*, op. cit., p. 133 (ver nota al pie n.º 17, capítulo 1).

7 "El museo se erige en la periferia o en los alrededores de París, próximo a una carretera nacional, a una línea de cercanías, de tren o de tranvía. En medio de un campo de patatas o de remolacha. Un alambre de espinos sería su cerramiento provisional. (...) Si la ubicación es buena, mucho mejor. Si es fea y resulta entristecida por muchas parcelas o por chimeneas de las fábricas, no pasa nada: para la construcción de los muros de compartimentación, compondremos con... las chimeneas de las fábricas." *Idem*, p. 135.

estos mismos años, Philip Goodwin y Edward D. Stone diseñaban el nuevo edificio para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), que formalmente sigue los principios del Movimiento Moderno. Su diseño exterior nada tiene que ver con los museos decimonónicos, sino que presenta un aspecto más cercano al de un bloque de oficinas, sin que su exterior traduzca en absoluto su función. El museo de Goodwin y Stone constituye el prototipo de la arquitectura del Estilo Internacional, que marca los cánones de toda una generación de museos de arte moderno e inaugura lo que se conoce como *white cube* (cubo blanco), un espacio aséptico y abstracto.

En los años cuarenta, Mies van der Rohe plantea su “Proyecto de museo para una pequeña ciudad” (1942). En él, el arquitecto desarrolla el tema del pabellón acristalado de una sola planta iniciado en Barcelona, donde las propias obras sustituyen a las paredes como elementos definidores del espacio. Este proyecto, símbolo del museo abierto por excelencia, anticipa la planta libre que Mies perfeccionará posteriormente en la Neue Nationalgalerie de Berlín (1962-1968), uno de los paradigmas de la arquitectura de museos, que continúa siendo una importante fuente de inspiración (la Kunsthaus de Bregenz, edificada entre 1990-1997 por Peter Zumthor, es deudora de este edificio). Aunque muchas de las propuestas de Le Corbusier y Mies van der Rohe no pasaron del papel, ambos ejercieron una gran influencia en la arquitectura de museos posterior y favorecieron la evolución de la propia institución, inaugurando la era de los museos del funcionalismo y del Movimiento Moderno. La característica de la arquitectura expositiva será a partir de ahora el binomio flexibilidad-neutralidad; el museo pierde su solemnidad, poder y monumentalidad, así como las referencias a la arquitectura del palacio o del templo.

Los años cincuenta asisten a la construcción de otro de los hitos museísticos del siglo XX, el Museo Guggenheim de Nueva York (1943-1959), diseñado por Frank Lloyd Wright. Este combina la rotunda del modelo de Durand (con reminiscencias también de la Rotonda del Panteón, iluminada de forma cenital) y la rampa descendente del “Mundaneum” de Le Corbusier.⁸ El Guggenheim de Wright supone la afirmación formal del edificio al margen de los contenidos; el museo destaca por su condición de monumento moderno para la ciudad y, como señala María Luisa Bellido, “se

8 Helen Searing describe así esta herencia: “he [F. L. Wright] too was reaching back to the rotunda tradition when he conceived the great central top-lit space. Furthermore, the profile of the spaces where one simultaneously circulates and views works of art resembles that of Durand’s galleries –but in the Guggenheim the galleries continuously unfold rather than being set parallel or perpendicular to each other.” SEARING, Helen, “The Development of a Museum Typology”, en STEPHENS, Suzanne (ed.), *op. cit.*, pp. 14-23, espec. p. 18 (ver nota al pie n.º 69, capítulo 1).

adelanta dieciocho años a la tipología de museo-espectáculo que representa el Centro Georges Pompidou.”⁹

En las décadas siguientes (sobre todo en los años sesenta y setenta) se produce una revisión crítica del Movimiento Moderno. Aspectos como la indiferencia ante el contexto, la repetición formal y la neutralidad de sus presupuestos fueron cuestionados por una corriente contextualista que afectó también al campo de los museos, que se definirán a partir de ahora por su carácter artístico, equiparable a muchos de los objetos que albergan en su interior. Estas décadas significan una cierta vuelta a la historia y a los elementos formales definidos en épocas anteriores: el retorno a la enfilada se ejemplifica en el Kimbell Art Museum de Louis Kahn en Forth Worth (1966-1972), que vuelve al ideal de la galería abovedada pero incorporando un mayor deseo de flexibilidad, mientras que la vinculación de la arquitectura con el contexto alcanza algunas de sus mejores soluciones en el Museo Louisiana de Arte Moderno de Dinamarca (1958), de Jørgen Bo y Vilhelm Wohlert, o en el Museo de la Civilización Galorromana de Lyon (1975), diseñado por Bernard Zehrfuss e integrado en la colina de la Fourvière. La intervención en edificios preexistentes como parte de este retorno a la tradición dará resultados tan sugerentes como el Museo de Castelvecchio de Verona, situado en un castillo rehabilitado por Carlo Scarpa en varias fases (1957-1964 y 1967-1973).

Algunos autores hablan de arquitectura posmoderna para definir esta vuelta a los modelos del pasado, la sensibilidad hacia el contexto y el redescubrimiento de la historia que se produce en los años setenta. Como resume Hans Ibelings, “los modernos miraban el pasado (...) como a un peso muerto; en tanto que para los posmodernos el pasado era el punto de partida para crear algo nuevo.”¹⁰ Pero el posmodernismo no se limita a la recuperación de aspectos constructivos o decorativos de la arquitectura anterior, sino que plantea un retorno consciente a elementos que habían definido al museo durante décadas, como la galería o la rotonda, homenajeadas por James Stirling en su ampliación de la Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1977-1984). Como recoge Yani Herreman, Stirling reúne varias de las características de la arquitectura posmoderna, “como el gran interés en el contexto urbano, el uso del color y un cierto eclecticismo al combinar espacios y elementos contemporáneos y tradicionales.”¹¹ Los guiños pos-

9 BELLIDO GANT, María Luisa, *op. cit.*, p. 189 (ver nota al pie n.º 34, capítulo 1).

10 IBELINGS, Hans, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, pp. 21-23.

11 HERREMAN, Yani, “Nuevos lienzos para nuevos creadores: corrientes contemporáneas en la arquitectura de museos”, *Museum International*, 164 (La Arquitectura de los museos: más allá del “templo” y... más allá), vol. 41, n.º 3, 1989, pp. 196-200, espec. p. 200.

modernos a la arquitectura de museos del pasado estarán aún presentes durante bastante tiempo, sobre todo en el repertorio formal de algunos arquitectos como Mario Botta, que recupera la rotonda en su Museo de Arte Moderno de San Francisco (1995) a partir de un cilindro que, según Javier Gómez, funcionaría “como metáfora del ojo del conocimiento.”¹²

El año 1977, fecha de la apertura del Centro Pompidou de París, se perfila como uno de los momentos clave en la historia de la arquitectura de museos. La creación de este artefacto expositivo es, para muchos autores, el punto que marca el surgimiento del museo contemporáneo. El diseño concebido por Renzo Piano y Richard Rogers retoma elementos anteriores como la planta libre concebida por Mies, en una reinterpretación que se reveló como poco funcional desde los primeros momentos (el interior tuvo que ser remodelado pocos años después). El Pompidou representa la apoteosis del museo como “fábrica de cultura”, democrático, flexible y dinámico desde el punto de vista museológico. Además, constituye el punto de partida de toda una generación de museos basados en la condición de hitos urbanos como factor de atracción de masas. El Beaubourg inaugura una arquitectura lúdica, llamativa, metafórica; es una especie de agente publicitario que invita con su brutal estética al consumo cultural. El Centro Pompidou formaría parte de las realizaciones de los arquitectos que Charles Jencks, citado por Yani Herreman, denomina “tardomodernos”, para distinguirlos de los posmodernos; sus realizaciones se caracterizan, en palabras de Jencks, por “La repetición externa de elementos modulares, el énfasis en detalles constructivos y en la estructura, una lógica llevada al extremo y una gran cercanía con el diseño industrial”.¹³

El Centro Pompidou da comienzo a la era de los “supermuseos” o “museos del hiperconsumo”,¹⁴ de los grandes contenedores versátiles y flexibles en los que la exposición es solo una más de las actividades propuestas. Otro museo parisino, el nuevo Louvre, con su centro comercial en el subsuelo, sería uno de los ejemplos más completos de este museo del hiperconsumo, como señala Alessandra Criconia.¹⁵ El proyecto del “Grand Louvre”, promovido por François Mitterrand, implicó la remodelación completa de la pinacoteca entre 1981 y 1989, con la pirámide acristalada construida por Ieoh Ming Pei en el centro de la Cour Napoléon como símbolo visual de la renovación. Inaugurada en 1989, la pirámide determina los ejes de circu-

12 GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, “Los museos de arte hoy. Del pasado mediterráneo al presente anglosajón”, *Trasdós*, n.º 2, 2000, pp. 215-240, espec. p. 219.

13 HERREMAN, Yani, *op. cit.*, p. 200.

14 Terminologías proporcionadas por Alessandra Criconia. CRICONIA, Alessandra, *op. cit.*, p. 58 (ver nota al pie n.º 12, capítulo 1).

15 *Idem*, p. 80.

lación del palacio y conduce en el subsuelo a un gran hall de entrada que da acceso a todos los espacios del museo. El nuevo Louvre, que desdibuja la frontera entre museo y centro comercial, ejemplifica la nueva concepción del supermuseo, concebido como una experiencia democrática y de masas en la que ni siquiera es preciso visitar la colección. La era de los supermuseos coincide con un verdadero *boom* museístico en la década de los ochenta, que afecta prácticamente a todo el mundo. Surgen por doquier nuevos museos, de nueva planta o instalados en edificios rehabilitados, que se convierten en iconos a nivel mundial. Como muestra, la Gare d'Orsay de París, emblema de la modernidad del ferrocarril, que fue transformada en otro símbolo igualmente potente tras la remodelación operada por Gae Aulenti y ACT-Architecture: el Museo d'Orsay (1981-1986).

Esta década de los ochenta supone además la vuelta a la internacionalización y la evolución de la arquitectura posmoderna hacia la neutralidad. Es lo que Hans Ibelings denomina "supermodernismo",¹⁶ es decir, la revisión de los principios del movimiento moderno y el retorno a edificios acristalados, transparentes, "sin otro apego a su contexto que el de conformarse con la alineación de los edificios",¹⁷ de la mano de arquitectos como Jean Nouvel, Dominique Perrault, Philip Starck, Rem Koolhaas, Zaha Hadid, Toyo Ito, y Herzog y De Meuron. Sin embargo, se siguen construyendo también en esta década algunos ejemplos apegados al contexto y al pasado como fuente de inspiración, sobre todo de la mano de Rafael Moneo y su Museo de Arte Romano de Mérida (1980-1986), que ha adquirido una posición privilegiada entre los símbolos de la arquitectura española contemporánea.

A partir de los años noventa ya no es posible establecer tendencias claras en la arquitectura de museos. A imagen de lo que ocurre con el resto de tipologías arquitectónicas, los museos de los años noventa componen un panorama complejo que refleja más bien la personalidad de los arquitectos. Es difícil hablar de estilos, pues sería necesario definir tantos como individualidades. A finales del siglo XX, la arquitectura se transforma en un campo de trabajo para la expresión individual, como ocurre en las artes plásticas. Tal y como destaca Hans Ibelings:

(...) el trabajo de los arquitectos en la era de la posmodernidad ha adquirido más que nunca una dimensión autobiográfica. Como consecuencia, parece que todo tipo de obsesiones, aficiones y opiniones personales han acabado resultando más relevantes para su trabajo que las necesidades del cliente. La arquitectura se ha convertido en una es-

16 IBELINGS, Hans, *op. cit.* El término "supermodernismo" está tomado del antropólogo Marc Augé, quien describió la condición supermoderna en su libro *Los no lugares: espacios del anonimato; antropología sobre la modernidad* (Barcelona, Gedisa, 1993).

17 IBELINGS, Hans, *op. cit.*, p. 88.

pecie de autoexpresión artística en la que los proyectos y edificios son reflejo de asociaciones y cosmogonías personales (...).¹⁸

Algunos arquitectos han desarrollado un estilo propio tan reconocible que ha dado lugar a una especie de firma que se repite hasta la saciedad en cualquier lugar del mundo. Las formas onduladas de Frank Gehry, autor del Guggenheim de Bilbao (1993-1997), son ya su sello indiscutible; lo mismo ocurre con las oníricas obras de ingeniería de Santiago Calatrava, entre ellas la Ciudad de las Artes y de las Ciencias de Valencia (1994-1998);¹⁹ o con la arquitectura blanca de Richard Meier, de líneas rectas y acristaladas, que se ejemplifica en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1988-1995). El culto a los *star architects* que vivimos en los últimos tiempos ha dado lugar a una verdadera política de coleccionismo de edificios: al encargar un "Gehry", lo que de verdad interesa a los promotores es la presencia icónica y reconocible del nuevo edificio en la ciudad. Aparentemente innovadores, muchos de estos museos son en realidad impactantes cascarones con salas de exposición convencionales en su interior; "estuches firmados"²⁰ cuyo valor reside más en sus formas externas que en una verdadera reflexión sobre las necesidades del museo contemporáneo. Los propios arquitectos del *star system* han contribuido de forma consciente a este mercado arquitectónico, convirtiendo sus diseños en franquicias que, sin apenas modificaciones en algunos casos, se multiplican por todo el mundo sin tener en cuenta el contexto. Como destaca Claus K pplinger:

Cada vez es menor la importancia que se atribuye a los vínculos locales o nacionales. Una obra de Richard Meier bajo el sol resplandeciente de California o Cataluña difiere apenas de obras equivalentes anteriores realizadas bajo el sol más tímido del centro de los Estados Unidos o de Europa.²¹

Frente a los arquitectos icónicos, otros optan por adecuar sus diseños al lugar en el que se implantan, sacrificando parte de su estilo a favor de la coherencia. Un ejemplo de ello es Rafael Moneo, cuyo Museo de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo (1994-1998) es reconocido por su adap-

18 *Idem*, pp. 26-27.

19 Josep Maria Montaner afirma, refiriéndose a la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia de Calatrava, que "los edificios son tan aparatosos que el visitante sólo recuerda el contenedor y se queda con una idea difusa y vaga del contenido expositivo del interior, oculto y enmascarado por el exterior." MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI, op. cit.*, p. 21 (ver nota al pie n.  85, capítulo 1).

20 MARTÍN MARTÍN, Fernando, "Panorama de los centros de arte contemporáneo en España", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, *op. cit.*, pp. 293-315, espec. p. 295 (ver nota al pie n.  120, capítulo 1).

21 K PPLINGER, Claus, "La arquitectura y la comercialización del museo", *op. cit.*, p. 8 (ver nota al pie n.  36, capítulo 1).

tación al entorno de la isla de Skeppsholmen, o Juan Navarro Baldeweg, autor del Museo y Centro de Investigación de Altamira (1997-2000), que tiene en cuenta la orografía del territorio. Otros arquitectos, más que adecuar sus edificios al contexto físico, apuestan por convertirlos en vehículo de la expresión de emociones asociadas al lugar, como el desasosiego que transmite la arquitectura del Museo Judío de Berlín (1993-1999) de Daniel Libeskind.

En las últimas décadas asistimos también a una importante tendencia de recuperación de arquitectura industrial para usos museísticos, generalmente fábricas o almacenes que se habilitan como espacios artísticos alternativos a los canales oficiales y habituales. Este movimiento, que surge gracias a la ampliación del concepto de patrimonio histórico y la creciente sensibilidad hacia la conservación de la arquitectura industrial que se produce en Europa a partir de la Segunda Guerra Mundial, tiene una especial pujanza en el mundo anglosajón, pionero en la industrialización y que dispone de un ingente número de edificios industriales en desuso. Aunque en los primeros ejemplos se intervenía de forma mínima en los edificios, esta tendencia ha ido cambiando progresivamente a medida que este tipo de operaciones se institucionalizaban y aparecían los grandes arquitectos. El caso más paradigmático de esta paulatina tendencia a la espectacularidad es la adaptación de la central eléctrica del Southwark como sede de la Tate Modern de Londres, llevada a cabo por los arquitectos Herzog y De Meuron (1996-2000).

La primera década del siglo XXI asiste a la consolidación de los supermuseos diseñados por los arquitectos más internacionales, con llamativos proyectos como el MAXXI de Roma (2000-2010) de Zaha Hadid y el Musée du Quai Branly de París (2001-2006) de Jean Nouvel, entre otros. La intervención en museos preexistentes también da lugar a grandilocuentes resultados en los que la nueva arquitectura supera en protagonismo a la histórica, como ocurre en la ampliación del Museo Reina Sofía de Madrid (2001-2005) del mismo Jean Nouvel, mientras que otras intervenciones han sido mejor resueltas, como la reconstrucción del Neues Museum de Berlín (1999-2009) por parte de David Chipperfield. En España, surgen en estos años proyectos tan distintos como el Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas de Huesca (2000-2006), obra de Rafael Moneo, una arquitectura discreta que se inspira en las cercanas formaciones rocosas de los Mallos de Riglos; la ampliación del Museo del Prado al vecino claustro de los Jerónimos llevada a cabo por el mismo arquitecto (2001-2007); o el MUSAC de León (2001-2004), obra de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, que apuestan por la flexibilidad espacial y ofrecen un homenaje a las famosas vidrieras de la catedral de León en el exterior del edificio.

Curiosamente, los museos de los últimos años –al margen de sus diseños exteriores, más o menos llamativos– parecen no haber superado los presupuestos arquitectónicos del museo tradicional, a los que acuden regularmente los arquitectos cuando se trata de diseñar un nuevo museo. Pippo Ciorra apoya esta idea. Refiriéndose a la exposición “Museums in the 21st Century”, celebrada en el MAXXI de Roma y comisariada por Suzanne y Thierry Greub, Ciorra percibe una especie de obsesión por parte de algunos arquitectos actuales por la reutilización de los modelos antiguos (de Schinkel, Durand, Leo von Klenze, etc.), como una especie de refugio ante las incertidumbres actuales de la institución:

In the exhibition on the museums of the XXI Century, we saw to our surprise how many projects continue to obsessively take refuge in the re-reading of the few well-established museum archetypes: Durand’s floor plan, the scheme of Schinkel’s Altes Museum, the steps of Leo von Klenze’s Altes Pinakothek in Munich, the Guggenheim spiral. As if the impossibility of fully understanding the mechanisms that now bind together art, the museum, and the city drove architects to close themselves off behind and apparently reassuring intellectual fence.²²

En las últimas décadas se produce la expansión del modelo del super-museo a países extraeuropeos y extraoccidentales. Aunque la fiebre constructiva de nuevos museos parece haberse ralentizado en Europa desde la llegada de la crisis económica, este empuje se ha trasladado a algunos países de Oriente Medio. Estas economías emergentes, basadas en el petróleo como fuente de riqueza son, hoy por hoy, las únicas que pueden permitirse astronómicos proyectos sin que la financiación sea un problema. Así, por ejemplo, los Emiratos Árabes Unidos asistirán en el futuro a la instalación en Abu Dhabi de sendas subseces del Louvre (actualmente en fase de construcción según el diseño de Jean Nouvel) y el Guggenheim, aunque este último, diseñado por Frank Gehry como pieza fundamental en la expansión de la franquicia de Thomas Krens, se encuentra en suspenso por la confluencia de distintos condicionantes.

Al margen de este repaso por los hitos más representativos de la historia arquitectónica de la institución museística, para poder comprender el fenómeno en toda su amplitud es preciso incluir ciertas reflexiones complementarias. En torno a la arquitectura de museos hay diversos debates por resolver; algunos de ellos tan longevos como la propia institución, como el de si un edificio preexistente es apropiado para ser reconvertido en museo. Ciertos autores se muestran críticos con la reutilización por sistema de edificios para usos museísticos; entre ellos Antón Capitel, quien afirma

²² CIORRA, Pippo, “No Building, no Party? The Next Generation of Museums”, en CIORRA, Pippo y TCHOU, Donata (ed.), *op. cit.*, p. 83 (ver nota al pie n.º 105, capítulo 1).

que la creencia (sensata) de que solo el uso puede conservar los edificios, y de que el uso cultural no altera sus valores, ha hecho abusar de la reutilización de edificios antiguos como museos, mientras que la instalación de una colección en un inmueble preexistente debería limitarse a unos pocos casos:

(...) cuando el edificio es buscado, o encontrado, por su propia capacidad para ser Museo, siempre en cuanto se trata de un objeto de valor cultural en sí, y ya sea porque se identifica con él una institución, o porque tiene cierta fuerza de sugerencia como contenedor "ideal" de un Museo.²³

Otro de los debates que han acompañado a la institución prácticamente desde sus orígenes concierne a la reflexión sobre si la arquitectura del museo debe cobrar protagonismo por sí misma o subordinarse a las colecciones; en otras palabras, se trata de la discusión acerca de la neutralidad, un debate que viene de antiguo y que, como apunta Raúl Barreneche, no presenta signos evidentes de resolución.²⁴ Uno de los museos que pusieron por primera vez en cuestión el principio de que el contenedor debe mantener una posición neutral respecto al contenido fue el Museo Guggenheim de Nueva York, cuya espiral descendente condiciona de forma evidente la exposición de las obras y la percepción de estas por parte del visitante. Los distintos agentes implicados se inclinan por una u otra opción, en función de sus prioridades: el arquitecto Auguste Perret, en su reflexión sobre "El museo moderno" de 1929, decía que las salas del museo no debían competir con las obras expuestas,²⁵ lo que demuestra que la cuestión ha interesado a los diseñadores de museos desde hace tiempo. Por su parte, el arquitecto Richard Meier, citado por Laurence Allégret, afirmaba que los arquitectos deben hacer museos que sean obras de arte para causar placer en el visitante,²⁶ lo cual es representativo de una posición relativamente

23 CAPITEL, Antón, "Viejos edificios, nuevos museos", en LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *op. cit.*, pp. 27-37, espec. p. 28 (ver nota al pie n.º 21, capítulo 1).

24 "The debate between neutral and not-neutral museum buildings is hardly a new one, and it does not show signs of resolution." BARRENECHE, Raúl A., *op. cit.*, p. 12 (ver nota al pie n.º 49, capítulo 1).

25 "¿Tiene que estar decorado el museo? No lo creo. El aspecto de las salas no debe competir con las obras expuestas. El museo debe mostrarse como un estuche recubierto por la estructura del edificio cuyas divisiones servirán para ordenar las obras, a fin de estudiarlas y examinarlas de la manera más exhaustiva." BOLAÑOS, María (ed.), *La memoria del mundo...*, *op. cit.*, p. 83.

26 "En tant qu'architectes, nous devons faire des musées qui soient des œuvres d'art pour procurer du plaisir aux visiteurs." ALLEGRET, Laurence, *Musées*, *op. cit.*, p. 4 (ver nota al pie n.º 70, capítulo 1).

habitual entre algunos arquitectos, que consideran que sus creaciones arquitectónicas están por encima de las colecciones que albergan.

Paul Cret, el primer maestro de Louis Kahn, también se mostraba más bien en contra de las arquitecturas neutrales y las plantas flexibles, que, en su opinión, habían dado lugar a espacios sin forma ni atractivo, mientras que la arquitectura del museo debería ser capaz de suscitar una emoción artística.²⁷ En realidad, y al contrario de lo que pueda parecer, la neutralidad arquitectónica no existe, y menos en la arquitectura contemporánea. Incluso en los ejemplos más pretendidamente neutrales existe un “*amour de soi*” de los propios arquitectos, en palabras de Vittorio Magnago, indiferentes al verdadero reto de la arquitectura de museos.²⁸ Stanislaus von Moos se adhiere a esta idea de que el *white museum* es realmente más ideológico por naturaleza que cualquier museo ya que, con su pretendida voluntad de neutralidad, ante todo critica todos los otros conceptos de museo como reaccionarios y antidemocráticos.²⁹

Otro de los debates tiene que ver con el hecho de si el museo debe ser reconocible como tal o no. En este sentido, Helen Searing defiende que, en el caso de los museos de nueva planta, su aspecto externo debe ser reconocible, y que para ello debe reenviar, en cierta manera, a la tipología museística que se configuró progresivamente a lo largo de los siglos XVIII y XIX:

I have a particular prejudice or preference regarding museum design (...): the most successful museum designs are those in that some way –however tentative, however attenuated– reach back to the architectural tradition of the public museum as it evolved as a building type in the late eighteenth and early nineteenth centuries. (...) in building a new museum, it is useful to keep in mind the typology developed specifically for the art museum during the age of Enlightenment, when it became one of the constituent institutions of the city.³⁰

27 La cita la recoge Luca Basso Peressut: “le musée, dans la ville, est l’un des rares édifices où les gens vont chercher une émotion artistique, et il manquerait son but s’il ne contribuait pas à la susciter: ce qui ne peut s’obtenir qu’à travers l’harmonie de l’architecture, de la peinture, de la sculpture et des décorations. En un mot, l’architecture, dans le musée, ne peut pas jouer le rôle de parent pauvre. BASSO PERESSUT, Luca, *Musées...*, *op. cit.*, p. 26 (ver nota al pie n.º 82, capítulo 1).

28 MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio, “The Architecture of the Art: the Museums of the 1990s”, en MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *op. cit.*, pp. 11-14, espec. p. 14 (ver nota al pie n.º 83, capítulo 1).

29 VON MOOS, Stanislaus, “A Museum Explosion: Fragments of an Overview”, en MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *op. cit.*, pp. 15-27, espec. p. 15.

30 SEARING, Helen, *op. cit.*, p. 14.

En efecto, en paralelo a la definición arquitectónica de otros edificios, como estaciones de tren o mercados, el siglo XIX asiste a la codificación arquitectónica del museo como tipología, que se dota de características definitorias propias. Si bien es cierto que el museo decimonónico nació excesivamente apegado a la arquitectura clásica como templo del saber y que la superación de esta herencia era una condición sine qua non para el nacimiento del museo moderno, resulta esencial que el visitante sea capaz de reconocer el museo por su arquitectura y distinguirlo inmediatamente de un edificio de oficinas o de un hospital, por ejemplo. Helen Searing cita en este sentido el proyecto para el Museo de Arte Moderno de Nueva York esbozado en 1930-1931 por George Howe y William Lescaze, que carecía de signos distintivos que lo identificaran como museo.³¹ Laurence Allégret se pronuncia en la misma línea que Searing al afirmar que la arquitectura de un museo de nueva planta debe, de alguna manera, hacer explícita su función:

Bien que n'étant pas toujours énoncée dans les programmes, une demande est aujourd'hui implicite: il faut s'éloigner des formes consacrées tout en gardant à l'esprit qu'on réalise un lieu de mémoire. En effet, on n'attend pas uniquement une architecture fonctionnelle, orientée sur les problèmes spécifiques de présentation, de parcours ou d'éclairage, mais signifiant clairement le statut de l'édifice.³²

El valor representativo de la arquitectura del museo respecto a la función a la que se dedica ha estado más presente en unos momentos que en otros, en un desplazamiento que muestra una trayectoria claramente pendular. Los museos del Movimiento Moderno sacrificaron la transmisión de mensajes a través de su arquitectura a favor de diseños neutrales e indiferenciados. Sin embargo, la superación de estos presupuestos y la llegada de los museos posmodernos favorecieron el resurgimiento de una arquitectura de museos reconocible, dando lugar, según Ángeles Layuno, a "la recuperación del valor simbólico, representativo y monumental requerido en los edificios públicos como es el caso de los museos".³³ El retorno a la internacionalización que viene a continuación, de la mano de los supermuseos, recupera la neutralidad en todos los campos de la arquitectura, como señala Hans Ibelings:

31 En opinión de Searing, el edificio se asemejaba más a un bloque comercial o de viviendas que a un museo: "[it] resembles a commercial structure or a series of maisonettes, [but] there is no specific imagery that says 'museum' to the viewer." *Idem*, pp. 14-16.

32 ALLEGRET, Laurence, *Musées. Tome 2, op. cit.*, p. 6 (ver nota al pie n.º 73, capítulo 1).

33 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo", *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), 1999, pp. 55-61, espec. p. 55.

(...) la arquitectura supermoderna es esencialmente distinta de la variante posmoderna cuyos seguidores trataron siempre de encontrar la manera de expresar el propósito del edificio, bien siguiendo las convenciones de la tipología constructiva o añadiendo indicadores simbólicos. En la arquitectura supermoderna esto no ocurre casi nunca; en muchos casos, parece que estos edificios podrían albergar cualquier cosa: oficinas o una escuela, un banco o un centro de investigación, un hotel, un centro comercial, apartamentos o una terminal de aeropuerto.³⁴

Así pues, el museo actual es el resultado de una multiplicidad de experiencias que han ido definiendo poco a poco el edificio museístico, desde el jerarquizado y solemne museo decimonónico hasta el “supermuseo” de hoy en día, pasando por las propuestas del Estilo Internacional o la vuelta al legado histórico de los modelos posmodernos. Una vez realizado este breve repaso por la progresiva definición arquitectónica del museo, que servirá de referencia y de guía en el transcurso de la investigación, resulta pertinente abordar de forma específica el análisis de la arquitectura de museos en el contexto aragonés.

3.2 EL ORIGEN DE LA DISCIPLINA EN ARAGÓN

Antes de estudiar en detalle las dos modalidades arquitectónicas de los museos aragoneses, es necesario determinar cuándo se produce el surgimiento de la arquitectura de museos en Aragón. Hay que decir que este llega con un considerable retraso respecto al contexto internacional. Si el edificio del museo se codifica formalmente en la primera mitad del siglo XIX, gracias a los diseños neoclásicos de Jean-Nicolas-Louis Durand, Leo von Klenze y Karl Friedrich Schinkel (cuyas principales aportaciones fueron los esquemas formales de la rotonda y la galería), en Aragón hay que esperar hasta casi un siglo después para asistir a la construcción del primer edificio museístico diseñado para semejante cometido, el Museo Provincial de Bellas Artes (Museo de Zaragoza). Hasta principios del siglo XX, los escasos museos aragoneses existentes habían sido instalados en edificios creados para otra función, sin que hubiera existido la oportunidad de reflexionar sobre el hecho arquitectónico del museo desde sus primeras bases. De hecho, tal y como Miguel Beltrán afirmaba en 2002,

En nuestro territorio, excluida alguna aportación reciente, falta por completo la arquitectura específica de museos, puesto que tradicionalmente nuestros centros se han venido albergando en edificios (...) no concebidos con dicha finalidad, salvo el Museo de Zaragoza.³⁵

34 IBELINGS, Hans, *op. cit.*, pp. 88-89.

35 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 209.

La historia inicial del Museo de Zaragoza puede contribuir a ilustrar este primer periodo de reutilización masiva de edificios preexistentes.³⁶ En 1836,³⁷ las colecciones del incipiente museo (que no abrirá sus puertas al público hasta 1848) se instalaron con tal premura en su primera sede, la iglesia y el claustro de San Pedro Nolasco, que prácticamente no se llevó a cabo ninguna intervención destinada a acondicionar estos espacios para su nueva función. Tanto es así, que la Comisión Artística de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, encargada de seleccionar, clasificar y trasladar a un lugar apropiado las obras de los conventos suprimidos en los distintos procesos desamortizadores, definía en 1842 el citado claustro en el que se acumulaban las obras como “lóbrego y mezquino” y decía que estas yacían “hacinadas cual montón de escombros, expuestas a todo lo malo”.³⁸

En el mejor de los casos, se practicaba una mínima intervención para habilitar el local que había de albergar el nuevo museo. Así ocurrió por ejemplo cuando en 1845 se produjo el traslado de las colecciones del Museo de Zaragoza al antiguo convento de Santa Fe. Como recoge Miguel Beltrán:

(...) se colocaron ventanas y vidrieras para evitar la intemperie y se concluyó (...) la instalación del primer salón donde se alojaron los restos mejor conservados; el resto se aplazó para fecha posterior dependiente de las disponibilidades económicas.³⁹

El Museo de Zaragoza compartía espacios en el citado convento con la Escuela de Bellas Artes de la Academia de San Luis. En concreto, Beltrán señala que el primero ocupaba en 1867 “un pequeño local en forma de martillo (...); en la planta principal tenía los tres lados de la galería [del patio], la crujía de las columnas con luces a la plaza de Salamero y las crujías del edificio a la calle de Azoque y todo el piso alto.”⁴⁰ El mismo autor cita una anécdota que ejemplifica a la perfección las condiciones en las que se encontraba el inmueble de Santa Fe en 1894, en los meses previos al nuevo traslado de la colección, y es que, al parecer, el museo había quedado privado de conserje, pues este había abandonado el edificio por la amenaza

36 Su trayectoria se encuentra detalladamente recogida en: BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, IberCaja, 2000.

37 Fecha de la creación del museo, aunque, según Beltrán, en este periodo inicial no cabe aplicarle este calificativo. BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 223.

38 BELTRÁN LLORIS, Miguel, “El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo de un museo moderno”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 1, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1982, pp. 11-72, espec. p. 13.

39 *Idem*, p. 17.

40 *Idem*, p. 22.

de ruina que suponía.⁴¹ La nueva ubicación del museo en el Colegio Militar Preparatorio (situado en el solar de parte del viejo convento de Santo Domingo) no supuso en realidad ningún cambio efectivo, ya que las colecciones seguían estando expuestas de forma provisional y en condiciones bastante deplorables. Estas referencias son el testimonio de las precarias condiciones del que fue el primer museo aragonés en sus años iniciales, hasta que se decidió su traslado a un edificio diseñado específicamente por Ricardo Magdalena y Julio Bravo.

Desde 1911, el Museo de Zaragoza está situado en uno de los edificios construidos en la antigua huerta del monasterio de Santa Engracia con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del Centenario de los Sitios de Zaragoza, celebrada en 1908. En concreto, el edificio diseñado por Magdalena y Bravo debía albergar la "Exposición de Arte Retrospectivo", aunque ya fue diseñado teniendo en cuenta el futuro uso al que se iba a destinar.⁴² Como recoge Beltrán, en enero de 1907 Ricardo Magdalena "pedía nota de las necesidades del [edificio] que serviría a las Bellas Artes, solicitando el desarrollo que debían tener las salas y la clasificación de las mismas",⁴³ a lo que la Academia de San Luis respondió con un programa de necesidades bien definido:

Piso bajo: un gran salón para lo arqueológico, otro para modelados en yeso, una habitación taller para el conservador y restaurador, además de una portería con habitación; el piso principal: dos salones de cuadros antiguos, uno de cuadros modernos, una sala de Juntas, una sala de secretaría, archivo, biblioteca y numismática y otra sala para la Comisión Provincial de Monumentos. El piso segundo albergaría la habitación para el conserje de la Academia y el estudio del pintor conservador y en cuanto a espacio se acordó medir el que ocupaba el Museo entonces para tenerlo en cuenta en lo proyectado.⁴⁴

Para su aspecto externo, según Ascensión Hernández, Magdalena reinterpretó varios elementos compositivos de la arquitectura renacentista aragonesa, algunos de ellos presentes también en otras de sus realizaciones (como la Facultad de Medicina y Ciencias, con la que presenta numerosas similitudes), mientras que para el patio interior se inspiró en el de la llamada Casa de la Infanta, que se había salvado tras el derribo del palacio

41 *Idem*, p. 29.

42 En concreto, albergó "las secciones de Industrias Artísticas, Escultura, Sala Catalana de Arte Moderno, de la Guerra y de objetos de los Sitios, en la planta baja, y la Exposición de Arte Retrospectivo, en la superior." HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza, 2012, p. 118.

43 BELTRÁN LLORIS, Miguel, "El Museo de Zaragoza: génesis...", *op. cit.*, p. 32.

44 *Ibidem*.

renacentista del que formaba parte, apenas unos años antes de la construcción del museo.⁴⁵ Tras el traslado de los fondos, el museo se inauguró el 19 de octubre de 1911. Aunque el nuevo edificio presentaba algunas carencias ocasionadas por la excesiva rapidez con la que fue construido, el Museo de Zaragoza dejaba atrás por fin los años de ruinoso existencia que habían marcado sus comienzos y se convertía, como señala Ascensión Hernández, en un “símbolo del progreso y del status cultural de la ciudad”.⁴⁶

Esta iniciativa supone el inicio efectivo de la arquitectura de museos en Aragón, que no había sido objeto aún de una reflexión detenida. La construcción del pabellón de Ricardo Magdalena y Julio Bravo debió significar la toma de conciencia (tanto por parte de los arquitectos como de los promotores) de la singularidad de la arquitectura del museo, que se distingue de otras tipologías y que presenta sus propias exigencias, como los zaragozanos habían tenido ya ocasión de comprobar durante los agitados comienzos de la institución y sus vaivenes por las diferentes sedes. Hasta ese momento, la apertura de un nuevo museo se solventaba con la instalación de la colección en un edificio preexistente, en el que –en el mejor de los casos– se actuaba mínimamente con el fin de ponerlo a punto para su nueva función. Por vez primera, el hecho de tener que enfrentarse al diseño de un edificio museístico de nueva planta obligó a reflexionar sobre la distribución espacial del mismo y las necesidades a las que debía dar respuesta.

En definitiva, como destaca Miguel Beltrán, “Por primera vez, se dispone de un programa del museo, de tipo arquitectónico que, llevado a cabo en el año 1911, se estructura en diversos espacios”,⁴⁷ a pesar de que, como reconoce Antonio Beltrán, el diseño del nuevo edificio no fuera acompañado “por un serio estudio museográfico de las salas ni por la suficiente solidez de la construcción”.⁴⁸ En realidad, a juzgar por algunos testimonios de la época, quedaba aún bastante camino por recorrer para que la arquitectura del museo fuera valorada como parte esencial del mismo y no quedara relegada a la función de mero contenedor destinado a ensalzar una colección. Juan Moneva, en el Libro de Oro de la Exposición Hispano-Francesa, publicado en 1911, decía que la finalidad última del edificio de Magdalena exigía que este fuera “artístico” y lo equiparaba con un primoroso “estuche” que

45 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

46 *Idem*, p. 119.

47 BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Programa*, *op. cit.*, p. 16 (ver nota al pie n.º 16, capítulo 1).

48 BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, “Breves notas sobre el Museo de Zaragoza desde su fundación a 1974. Historia y anécdota”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 6, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 325-358, espec. p. 331.

ponía en valor las obras expuestas.⁴⁹ Es decir, la validez del nuevo edificio se juzgaba según criterios más condicionados por la belleza que por la funcionalidad, aunque ya se empezaba a tomar conciencia de la importancia de un buen diseño.

Las décadas iniciales del siglo XX asisten a la progresiva definición de la materia que nos ocupa, aunque en Aragón la construcción de un edificio ex novo para albergar el Museo de Zaragoza se quedará en una iniciativa aislada y sin continuidad, al menos hasta mediados de siglo.⁵⁰ Surgen en este momento los primeros museos de iniciativa eclesiástica en la comunidad, entre ellos el Museo de los Corporales de Daroca (1929), el de Tapices de La Seo (1938), el Diocesano de Huesca (1945) y el de Roda de Isábena (1945). Todos ellos fueron instalados en dependencias eclesiásticas, e incluso en algunos casos –como en Roda– dentro de la propia catedral, con el resultado, en casi todos los ejemplos mencionados, de que continente y contenido establecían una relación compleja y poco funcional.

Por lo tanto, resulta más que evidente que la comunidad autónoma aragonesa manifiesta un notable retraso en el avance de la materia. El nacimiento de la arquitectura de museos, a partir de la construcción de nueva planta del Museo de Zaragoza, no tuvo un impacto efectivo en el panorama regional. Aunque sí que se construyeron desde entonces varios museos ex novo, sobre todo tras la transferencia de competencias a las autonomías, los museos aragoneses siguieron siendo instalados de forma mayoritaria en edificios preexistentes. Esto implicaba, en la práctica, que fueran más bien escasas las ocasiones en las que se podía llevar a cabo un ejercicio de

49 “De los tres edificios de la Exposición destinados a permanecer después de acabado el Certamen, el más suntuoso es el destinado para Casa de Museos; su propia definitiva finalidad exigía que fuese artístico; (...) y estas condiciones del edificio destinado para albergue de la Exposición de Arte Retrospectivo eran casi la mitad de su éxito, pues, aunque cada cosa lleva consigo, donde quiera que va, su mérito propio, también es cierto que las joyas, con una misma riqueza y un mismo valor artístico, lucen tanto más cuanto es más primoroso el estuche en que se muestran.” MONEVA Y PUJOL, Juan, “La Exposición de Arte Retrospectivo”, en PAMPLONA ESCUDERO, Rafael (dir.), *Exposición Hispano-Francesa de 1908. Libro de Oro* [Edición facsímil de la original de 1911], Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 2008, pp. 202-242, espec. p. 205.

50 Los siguientes museos de nueva planta creados en Aragón se enmarcan en un interesante proyecto inspirado en el modelo de museos europeos al aire libre, como el de Skansen. El proyecto contemplaba la realización de una serie de edificios que debían condensar en su arquitectura las tipologías constructivas de distintas zonas de Aragón y que fueron diseñados por el arquitecto Alejandro Allánegui. De las cuatro casas proyectadas, dos de ellas llegaron a ser una realidad en 1956: la “Casa Ansotana” y la “Casa de Albarracín”, concebidas para albergar el Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón. Hoy ambas se encuentran adscritas al Museo de Zaragoza: la ansotana es la sede de la Sección de Etnología, mientras que la de Albarracín acoge la Sección de Cerámica.

reflexión para conceptualizar un edificio museístico desde cero. El Museo de Zaragoza sigue siendo una referencia fundamental (aunque aislada) en este sentido, pues dispone de un Plan Museológico detallado que incluye un “Programa arquitectónico” en el que se analiza la situación de las diferentes sedes del museo y se realizan propuestas de futuro en cuanto a su ampliación.⁵¹

Por otro lado, la situación regional ofrece un panorama más bien escaso en lo que se refiere a la bibliografía sobre arquitectura de museos, ámbito prácticamente inexplorado hasta hoy (salvo algunos análisis arquitectónicos de museos instalados en inmuebles rehabilitados). Prueba de este retraso es que en el número de 1991-1992 de la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, dedicado de forma monográfica al tema de los museos, ningún artículo trataba la arquitectura museística de forma específica.⁵² Las carencias bibliográficas de la comunidad quedaron de manifiesto en este número en la completa recopilación bibliográfica propuesta por Pilar Biel, Carlos Buil y Manuel Expósito,⁵³ en la que la disciplina no es objeto de un apartado específico (sencillamente porque no había sido desarrollada), mientras que solo dos años más tarde, Simon J. Knell publicaba una compilación bibliográfica sobre museos en la que la arquitectura tenía un capítulo propio.⁵⁴ Tampoco la legislación aragonesa parece interesarse por la cuestión.⁵⁵

Es por ello que se puede afirmar que la arquitectura de museos como disciplina está dando todavía sus primeros pasos en Aragón, no solo desde el punto de vista bibliográfico sino también en cuanto a la planificación dentro de los propios centros. La reflexión pausada en torno a las necesidades espaciales y representativas del edificio del museo sigue siendo un proceso excepcional, que existe solo en el caso de los grandes museos que han afrontado recientemente su ampliación o remodelación, como el IAACC Pablo Serrano, el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón o el Museo IberCaja Camón Aznar, por poner algunos ejemplos, o en los escasos museos de nueva planta existentes en Aragón, como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca. Muchos siguen siendo instalados todavía en edificios preexis-

51 VV.AA., “Plan Museológico”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 19, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2009, pp. 15-385. En concreto, el “Programa arquitectónico” se desarrolla en las páginas 235-249.

52 *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992.

53 BIEL IBÁÑEZ, Mª Pilar; BUIL GUALLAR, Carlos; EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, “Bibliografía sobre Museos...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 152, capítulo 1).

54 KNELL, Simon J. (comp. y ed.), *A Bibliography...*, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 75, capítulo 1). En concreto, se trata del apartado “Museum Buildings” (pp. 211-216).

55 La LEY 7/1986, de 5 de diciembre, de Museos de Aragón (BOA n.º 123, 19/12/1986) no hace ninguna referencia a la arquitectura de museos.

tentes sin que exista un razonamiento previo acerca de la adecuación entre continente y contenido, que permita determinar en qué condiciones podrá el primero dar respuesta a los requerimientos del segundo, y que, en el caso de que el análisis de la situación desaconseje la instalación del museo, admita optar por otras posibilidades.

3.3 MUSEOS EN EDIFICIOS REHABILITADOS

3.3.1 *La arquitectura eclesiástica aragonesa como sede expositiva*

La asociación de la institución museística y la arquitectura religiosa es una constante en la reflexión teórica sobre el concepto de museo. De hecho, la definición de este como catedral de los nuevos tiempos es ya una imagen habitual en la bibliografía sobre museos.⁵⁶ Como señala Alessandra Criconia, existe una estrecha relación entre la función expositiva del templo religioso, vinculada con la veneración y con el propio rito eclesiástico, y la actividad laica de contemplación reverencial de una colección en un museo.⁵⁷ En opinión de esta autora, iglesia y museo compartirían una misma descontextualización de la obra de arte, pues “así como en la iglesia los objetos son separados de la realidad cotidiana y por tanto proyectados en la dimensión de lo sagrado, en el museo los objetos se encuentran despojados de su uso e investidos de un valor simbólico y universal.”⁵⁸

Sin embargo, la identificación de la arquitectura religiosa y el museo no es solo conceptual sino que, en algunos casos, ambas realidades alcanzan una verdadera integración. Me refiero a los museos y otros espacios expositivos situados en arquitecturas de tipo eclesiástico, ya sean palacios episcopales, iglesias, conventos, dependencias catedralicias o casas parroquiales. La importancia de esta opción arquitectónica como sede museística en Aragón exige un estudio detallado que aborde los cambios que implica la reutilización de un edificio religioso para usos expositivos, tanto en lo

56 Carol Duncan y Allan Wallach fueron pioneros en la enunciación de esta metáfora en su artículo “The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis”, *Marxist Perspectives*, n.º 4, 1978, pp. 28-51. Estos autores definen el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) como el Chartres de los museos de arte moderno de mediados del siglo XX (“[it] represents the Chartres of mid-twentieth-century of the modern art museums”, p. 30). Sobre la trascendencia que este artículo tuvo en la museología posterior, se puede consultar la siguiente publicación: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos museográficos”, *Museo y Territorio*, n.º 4, 2010-2011, pp. 122-130, espec. p. 123. La asociación museo-templo no ha cesado de repetirse desde entonces, constituyendo una metáfora recurrente. Javier Gómez Martínez, por ejemplo, le dedica todo un artículo: GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, “Museo y metáfora catedralicia”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 114, capítulo 1).

57 CRICONIA, Alessandra, *op. cit.*, p. 22.

58 *Idem*, p. 22. (Traducción propia)

que se refiere a la percepción del espacio como a sus valores simbólicos, que son objeto de redefinición. La arquitectura religiosa nace para cumplir unas funciones determinadas, ya sea como lugar destinado al culto o como sede administrativa de la diócesis, lo que condiciona toda adaptación del edificio para usos museísticos, determinando incluso su vinculación con la ciudad.

En el ámbito aragonés, el 31 % de los espacios expositivos situados en inmuebles rehabilitados tienen como sede arquitecturas religiosas en alguna de sus modalidades, lo que muestra la importancia de esta opción arquitectónica. De hecho, la arquitectura eclesiástica es la segunda en importancia desde este punto de vista, tan solo superada por la arquitectura civil en sus dos variantes, institucional y doméstica. Un análisis más detallado del panorama aragonés permite constatar que la tipología eclesiástica, entendida como sede museística, presenta una considerable variedad. En Aragón, existen espacios expositivos situados en palacios episcopales o arzobispales, en dependencias catedralicias o eclesiásticas, en iglesias y ermitas (la mayoría desacralizadas), en abadías y casas parroquiales, en monasterios y conventos, así como en otras modalidades arquitectónicas vinculadas con la actividad religiosa (como casas del ermitaño y hospederías anexas a ermitas). Teniendo en cuenta los porcentajes de cada una de estas opciones (figura n.º 3.1), se observa que las modalidades más habituales son las iglesias y ermitas, en primer lugar, y las dependencias catedralicias y eclesiásticas, a continuación. La suma de ambas opciones supone un 65 % del total de espacios expositivos situados en inmuebles eclesiásticos.

MODALIDAD ARQUITECTÓNICA DE LOS ESPACIOS SITUADOS EN ARQ. ECLESIASTICAS

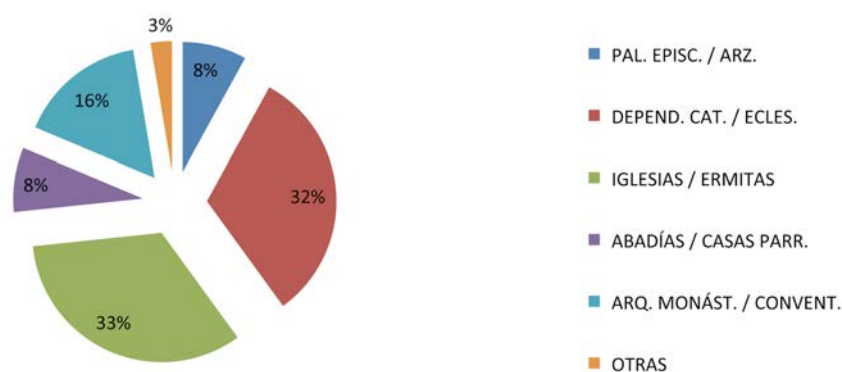


Figura 3.1

En cuanto al contenido de los museos situados en edificios religiosos, lo cierto es que este es bastante variado, de tal forma que están representadas todas las temáticas que se han definido con anterioridad. Sin embargo, entre ellas destaca una: la artística, presente en el 40 % de los ejemplos analizados.⁵⁹ Por otro lado, el impulso de reutilización de edificios religiosos como sede museística parece ser principalmente público (pues a esta titularidad pertenece el 50 % de los museos ubicados en inmuebles de la Iglesia) y eclesiástico (en un 32 % de casos). Contrariamente a lo que podría parecer, por tanto, la arquitectura religiosa no solo sirve de sede a museos de titularidad eclesiástica, sino que una parte importante de ellos han sido promovidos por la iniciativa pública. Las instituciones parecen haber desempeñado un papel esencial en la recuperación de inmuebles religiosos en desuso (en su mayoría iglesias desacralizadas), lo que ha contribuido a frenar su deterioro y ha hecho posible integrar este patrimonio en la oferta museística pública de la comunidad.

3.3.1.1 MUSEOS SITUADOS EN IGLESIAS Y ERMITAS DESACRALIZADAS

La instalación de museos en iglesias y ermitas en desuso es un hecho bastante habitual en el territorio aragonés. De hecho, se trata de la tipología más abundante dentro de los espacios museísticos situados en arquitecturas eclesiásticas, pues se han podido documentar hasta veinticinco ejemplos que ocupan antiguas iglesias. Aunque las propuestas son muy diversas, el conjunto presenta ciertas características comunes, que permiten detectar algunas tendencias. En casi todos los casos, los templos rehabilitados con fines expositivos son iglesias secundarias o ermitas que en un momento dado quedaron en desuso. Esto puede deberse a razones de índole variada, que en algunos casos tienen que ver con los procesos de desamortización de los bienes eclesiásticos que tuvieron lugar en nuestro país en el siglo XIX. En otras ocasiones, se trata de iglesias que dejaron de ser apropiadas para el desarrollo del culto, quizá debido a la necesidad de construir una iglesia más grande que respondiera al aumento de población de una determinada localidad, por ejemplo. En cualquier caso, las características espaciales de estas infraestructuras, por su amplitud y carácter diáfano, resultan muy apropiadas para usos museísticos, lo que explica en parte su frecuente reutilización.

La rehabilitación de iglesias y ermitas como sede museística permite, por un lado, dar una nueva función a un patrimonio inmueble en desuso y, por otro, garantizar su conservación. Pero, además, la instalación de un museo

⁵⁹ A la temática artística le siguen en importancia la etnología y la historia (con un 14 % del total, cada una de ellas), así como otros contenidos (que representan el 12 % del total).

en un edificio anteriormente dedicado al culto lleva implícito un cambio en la forma de entender el propio espacio, que deja de ser la sede de la celebración litúrgica para convertirse en el lugar de contemplación y disfrute de una colección. Se podría decir que la liturgia deja paso a un culto diferente, el artístico. A estos nuevos valores del museo se añade un importante condicionante de la arquitectura cultural: la presencia de un espacio jerarquizado. En la liturgia cristiana, desde la entrada de la iglesia hasta el altar, lugar central y privilegiado del espacio religioso, el fiel realiza un itinerario marcado que encuentra su culminación en el momento principal de la eucaristía, ante el altar, lugar en principio reservado al sacerdote. A esta direccionalidad se añade un elemento no menos importante: las iglesias cristianas suelen estar orientadas hacia el Este como símbolo del tránsito desde la oscuridad hacia la luz, hacia Cristo como “luz del mundo”.

Por lo general, y salvo excepciones, esta direccionalidad no se pierde al modificarse los usos del edificio (de religioso a museístico), sino que se mantiene el efecto de atracción de la zona del presbiterio. Uno de los testimonios más claros de la influencia que ejercen el crucero y la capilla mayor en la concepción espacial del templo se encuentra en la solución escogida por los arquitectos Alejandro Royo y Ramón Solana en la rehabilitación de la iglesia de la Compañía de Jesús en Graus (siglos XVII-XVIII), para instalar en ella el Espacio Pirineos.⁶⁰ Se trata de una iglesia desacralizada en la década de los años setenta del pasado siglo y que desde 1993 es propiedad del Ayuntamiento de la localidad. En la restauración del templo para su reconversión en espacio cultural, los arquitectos optaron por una solución potente y arriesgada, que consistió en aplicar una gran plancha metálica que cierra el espacio de la capilla mayor y que crea un fuerte contraste en combinación con el blanco puro del resto de la iglesia (fig. 3.2 y 3.3). En la intervención se percibe el carácter focalizador del espacio religioso original (el tránsito desde los pies hasta la cabecera de la nave), que los arquitectos han mantenido de forma consciente sin renunciar por ello a la presencia de los materiales contemporáneos. El añadido metálico adquiere un protagonismo evidente en el conjunto espacial de la iglesia y hace perder la perspectiva de la capilla mayor. De esta manera, el añadido permite mantener un cierto factor sorpresa, aunque resulta demasiado pesado desde el punto de vista visual.

La forma en que el nuevo uso se apropia del espacio religioso varía de unos ejemplos a otros, aunque en la mayoría de los casos la arquitectura sacra mantiene su idiosincrasia y sus características definitorias. El espacio

⁶⁰ Bajo esta denominación se encuentra una propuesta polivalente que incluye el Museo Municipal de Historia de Graus y el Centro de Cultura, Investigación y Ocio del Pirineo.



Figura 3.2 – Espacio Pirineos (iglesia de la Compañía de Jesús, Graus)



Figura 3.3 – La Iglesia de la Compañía de Graus antes de la última restauración, año 1961 (fotografía: Espacio Pirineos, Ayuntamiento de Graus)

sacro es perfectamente perceptible en el Museo Arqueológico de Borja (Zaragoza), instalado en la iglesia de San Miguel (fig. 3.4).⁶¹ En este museo local, la exposición se adapta al espacio disponible, que queda casi intacto, sin interferencias visuales en forma de módulos expositivos o paneles que compartimenten el recinto. El discurso museográfico responde a un criterio de organización cronológico: el recorrido comienza en los pies de la iglesia y avanza paralelo a la nave principal, introduciéndose en las capillas laterales, que funcionan como las diferentes “salas” del museo. La zona central de la nave se dedica a la exposición de materiales arqueológicos, que funcionan como articuladores del recorrido. El montaje no interfiere en ningún momento en la arquitectura de la iglesia, que es perceptible desde cualquier ángulo, manteniéndose así la personalidad del espacio religioso.



Figura 3.4 – Museo Arqueológico de Borja (iglesia de San Miguel)

⁶¹ El origen del templo se sitúa en el siglo XIII, aunque de esta época solo queda el ábside románico. La iglesia fue ampliada en el siglo XIV y reformada en el XVII, en estilo barroco. Las bóvedas construidas en esta última intervención fueron eliminadas en la restauración para recuperar las dimensiones primitivas de la iglesia, en la siempre cuestionable decisión de privilegiar unas etapas constructivas sobre otras. El estado del conjunto antes de la restauración puede contemplarse en las fotografías recogidas en: BRESSEL, Carlos; LOMBA, Concha y MARCO, Ricardo, *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos, Delegación de Zaragoza, Sección de Cultura, 1988, pp. 73-76.

Una disposición análoga existe en el Museo de la Alfarería Tradicional Aragonesa, que ocupa la iglesia de Santa Ana de Morillo de Tou (Huesca), un pueblo abandonado en 1968 tras ser expropiado por la Confederación Hidrográfica del Ebro para construir el pantano de Mediano, y que ha sido recuperado y reconvertido en centro de vacaciones por CC.OO.-Aragón. En el templo, construido en su mayor parte en el siglo XVI (aunque la sacristía, el pórtico y el baptisterio son añadidos posteriores) y rehabilitado según proyecto del arquitecto Carlos Lalinde, la exposición ocupa los laterales de la nave de la iglesia, el crucero y la zona del altar, dejando libre el espacio central de la nave (fig. 3.5).



Figura 3.5 – Museo de la Alfarería Tradicional Aragonesa de Morillo de Tou (iglesia de Santa Ana)

Un ejemplo similar de intervención respetuosa con la arquitectura sacra lo encontramos en el Espacio de Historia de Alcañiz, Atrium, situado en la iglesia de Santo Domingo (construida entre 1590-1620), que constituye el único resto conservado del antiguo convento de Santa Lucía de la orden de Predicadores. Parece evidente que los responsables del proyecto optaron de forma consciente por conservar la direccionalidad del templo, pues el montaje expositivo (a base de grandes cajas en cuyo interior hay audiovisuales y paneles explicativos) se sitúa en los huecos de las capillas entre contrafuertes de la nave principal, dejando diáfano el espacio central, sin ningún tipo de interferencia. La zona del altar conserva un carácter focali-



Fig. 3.6 – Atrium, Espacio de Historia de Alcañiz (iglesia de Santo Domingo)



Fig. 3.7 – Centro de Interpretación de los Templarios (iglesia de San Nicolás, castillo de Monzón)

zador: en ella se colocó un bloque de mayor altura que el resto, que realza el carácter preeminente de este ámbito de la iglesia (fig. 3.6).

En algunos ejemplos, incluso, el mobiliario expositivo recuerda en su disposición los anteriores usos rituales del edificio. Esto ocurre en dos centros de interpretación de la provincia de Huesca: el Centro de Interpretación de los Templarios, ubicado en la iglesia de San Nicolás del castillo de Monzón, y el Centro de Interpretación del Somontano de Barbastro, que ocupa la iglesia de San Julián y Santa Lucía. En el primer caso, el espacio central de esta iglesia de nave única de la segunda mitad del siglo XII (rehabilitada por el arquitecto Javier Gutiérrez Sánchez) ha sido convertido en zona de proyecciones audiovisuales en relación con la Orden del Temple, con la colocación de varias hileras de asientos que miran hacia el altar, donde se sitúa la pantalla (fig. 3.7). Como sucedía en los ejemplos anteriores, el montaje museográfico ocupa las paredes laterales de la iglesia, aunque en este caso el espacio central no queda diáfano sino ocupado por las sillas, que pueden retirarse en función de las necesidades.

El esquema es prácticamente idéntico en el Centro de Interpretación del Somontano de Barbastro. En el antiguo templo de San Julián y Santa Lucía, de estilo gótico tardío y nave única, el montaje expositivo (a base de maquetas y paneles) recorre los laterales de la nave, mientras que en el centro

se han colocado varias hileras de sillas, pues el edificio funciona también como salón de actos o espacio para actividades múltiples. En ambos casos, por tanto, la direccionalidad del espacio religioso permanece intacta gracias a la disposición de los asientos, que imitan a los tradicionales bancos de iglesia.

En otras propuestas, sin embargo, el montaje museográfico tiene tal presencia que entorpece la percepción del espacio religioso, que pierde así parte de sus características definitorias. En la Exposición Permanente del Rosario de Cristal, situada en la iglesia zaragozana del Sagrado Corazón de Jesús, construida entre 1929 y 1942 por los arquitectos Regino y José Borobio Ojeda, el espacio religioso queda supeditado a la exposición de la colección. La altura de los paneles que compartimentan el espacio dificulta la contemplación unitaria del templo e impide apreciar sus dimensiones de forma plena. No obstante, las características esenciales de la iglesia se mantienen, pues la colección se organiza en sentido procesional, en un recorrido dirigido que comienza en los pies de la iglesia y va avanzando hacia el altar, a partir de la combinación de locución e iluminación progresiva de cada una de las carrozas que componen la procesión del Rosario de Cristal.

Aún menos perceptible resulta el espacio interior original de la ermita de Santa Bárbara de Ansó, en la que abrió sus puertas en 2011 el Museo del Traje Ansotano.⁶² Aunque perfectamente identificable al exterior como arquitectura religiosa por la espadaña situada en uno de sus extremos (fig. 3.8), al interior se trata de una sala rectangular compartimentada a partir de varios módulos expositivos, sin que quede ninguna referencia al espacio religioso original (fig. 3.9). Hasta tal punto ha sido modificada la ermita con el paso del tiempo, que ni siquiera es posible distinguir en qué lado estaría situado originariamente el altar.

La pérdida de la idiosincrasia del espacio religioso es total, algo similar a lo que sucede en el Museo del Sarrio de Castejón de Sos, instalado en la antigua iglesia de San Sebastián de la localidad, del siglo XVII. El templo fue cedido por el Obispado de Barbastro al Ayuntamiento, que lo restauró y transformó en centro cultural mediante la subdivisión interior en varias plantas para dar cabida a los distintos usos culturales. Esto ha dado lugar a la pérdida casi total del espacio religioso, que solo es perceptible en la planta inferior, destinada a usos múltiples. En ella se mantiene la distribución original del templo en nave central y capillas entre contrafuertes, aunque

62 Lamentablemente, de esta ermita existe poca información. En 1850, Pascual Madoz la consideraba "muy regular y de moderna construcción". Voz "Ansó" del *Diccionario Madoz*: [http://www.funcas.es/wikimadoz/images/madoz/Volo2/AND\(2\)-ANU.pdf](http://www.funcas.es/wikimadoz/images/madoz/Volo2/AND(2)-ANU.pdf) (página Web consultada el 24/01/2014).



Figura 3.8 – Ermita de Santa Bárbara de Ansó, sede del Museo del Traje Anso-
tano



Figura 3.9 – Museo del Traje Anso-
tano (ermita de Santa Bárbara, Ansó)

en la última reforma se unificó el techo con un único forjado, que ha su-
puesto la eliminación del coro alto y abierto que estaba situado a los pies.

La estancia en la que se ubica el Museo del Sarrio, ganada al compartimentar el templo en altura, no conserva ninguna referencia al espacio religioso original.

Dentro de los museos situados en arquitecturas eclesiásticas, merecen una mención especial los cinco espacios expositivos dedicados a la Semana Santa, situados en las localidades turolenses de La Puebla de Híjar (fig. 3.10), Samper de Calanda, Albalate del Arzobispo, Alcorisa y Andorra, que integran la Ruta del Tambor y el Bombo. La colección expuesta, en todos los casos, se compone de los pasos procesionales y las vestimentas de las distintas cofradías que participan en la Semana Santa de cada localidad.



Figura 3.10 – Centro de Exposiciones “Nuestra Semana Santa” de La Puebla de Híjar (ermita de Nuestra Señora de los Dolores y del Santo Sepulcro)

Además de tener en común una misma temática,⁶³ este conjunto comparte una serie de características arquitectónicas distintivas que le proporcionan una especial singularidad. Cuatro de estos museos ocupan iglesias o ermitas desacralizadas,⁶⁴ mientras que el quinto (el Centro Expositivo

63 No existen otros ejemplos con este contenido en todo el territorio aragonés, a excepción del Museo de la Semana Santa de futura apertura en la zaragozana localidad de Ateca, cuya inauguración estaba prevista para el año 2013 pero que aún no se ha producido.

64 Se trata del Centro de Exposiciones “Nuestra Semana Santa” de La Puebla de Híjar (ermita de Nuestra Señora de los Dolores y el Santo Sepulcro), del Museo de la Semana Santa de Samper de Calanda (ermita del Calvario o del Santo Sepulcro), del Centro de Interpre-

de la Semana Santa de Andorra) está situado en un antiguo almacén municipal rehabilitado para usos museísticos. Como particularidad, en la remodelación del edificio se han introducido una serie de homenajes a la arquitectura religiosa, como el pórtico de entrada culminado por espadaña o la distribución interior, con una división en tramos que reproduce un esquema de nave central y laterales (fig. 3.11 y 3.12). En estos ejemplos, la colección de imaginería procesional alcanza una perfecta integración con la arquitectura religiosa en la que se ubica –o pseudo-religiosa, si es que es pertinente proporcionarle ese calificativo en el caso de Andorra-. Además, esta modalidad arquitectónica resulta muy apropiada para los usos a los que se destina, pues el tamaño de los pasos procesionales exige disponer de espacios de notable amplitud.



Figura 3.11 – Exterior del Centro Expositivo de la Semana Santa (Andorra)

El punto débil de algunos de estos museos dedicados a la Semana Santa es, sin embargo, la ausencia de un sólido discurso museográfico. En ciertos casos se trata de un mero “almacenaje” ordenado de los pasos procesionales, sin que exista una propuesta museográfica que vaya más allá. Los ejemplos más interesantes del conjunto son el Centro de Interpretación de la Semana Santa de Albalate del Arzobispo y el Centro expositivo de la Semana Santa de Andorra, anteriormente mencionado. Aunque muy diferentes en su concepción, ambos ofrecen una verdadera interpretación de

tación de la Semana Santa de Albalate del Arzobispo (iglesia de Santa Ana) y del Centro de Interpretación de la Semana Santa de Alcorisa (iglesia de San Sebastián).



Figura 3.12 – Interior del Centro Expositivo de la Semana Santa (Andorra)

la colección, que supera el estadio de la mera exposición de los pasos y vestimentas de las cofradías.

Además de constituir un espacio privilegiado para la exposición de colecciones vinculadas con la Semana Santa, la arquitectura religiosa constituye un marco excepcional para las colecciones de arte sacro. Así ha sido entendida en dos museos situados en la comarca zaragozana de las Cinco Villas: el Centro de Arte Religioso del Prepirineo, que ocupa la iglesia de San Martín de Tours de Uncastillo, y el Museo de Arte Sacro de Luesia, ubicado en la iglesia de San Esteban de esta pequeña localidad. En ambos casos, la arquitectura eclesiástica se convierte en un protagonista más de la visita, junto a la colección de arte sacro propiamente dicha. El continente arquitectónico es una parte esencial del discurso expositivo, ya que las obras se muestran en el ámbito sacro para el que fueron concebidas, y en muchos casos incluso en el lugar exacto. Aunque desacralizadas, en las dos iglesias se mantiene la direccionalidad del espacio religioso. El montaje museográfico se integra respetuosamente en el monumento, de tal manera que las proporciones físicas originales de ambos templos son perceptibles en todo momento. Las propuestas resultantes vehiculan una doble sacralidad, pues a la devoción religiosa original se une la admiración por las obras de arte sacro (fig. 3.13).



Figura 3.13 – Museo de Arte Sacro de Luesia (iglesia de San Esteban)

Aunque la mayoría de las iglesias que acogen espacios expositivos están desacralizadas, en Aragón también existen algunos ejemplos de museos que deben compartir espacio con la celebración cultural. En principio, la reunión de los usos litúrgicos y museísticos debería resultar problemática, pues en estos casos es el propio espacio religioso en uso el que se utiliza como sede expositiva. Sin embargo, la conciliación de ambas funciones parece haberse llevado a cabo sin demasiado esfuerzo en los tres centros de interpretación situados en iglesias en uso que se han documentado. Se trata del Centro Audiovisual de la Minería de Aliaga (Teruel), situado en la parroquia de Santa Bárbara; del Espacio Pedro Falceto de Sin (Huesca), ubicado en la iglesia de San Esteban Protomártir, y del Centro de Interpretación de la Cultura Musulmana “La Huella del Islam” de Torrellas (Zaragoza), que ocupa la iglesia de San Martín de Tours. En todos ellos, el discurso museográfico se ha introducido a posteriori en iglesias preexistentes que siguen acogiendo celebraciones litúrgicas, aunque se respeta el espacio de los fieles (en el que se mantienen los bancos dirigidos hacia el altar), permitiendo que el culto se desarrolle con normalidad. En todos estos casos, el montaje museográfico se adecua al espacio disponible sin modificar su esencia, de tal manera que la función de culto del templo sigue siendo prioritaria (fig. 3.14).



Figura 3.14 – Centro Audiovisual de la Minería de Aliaga (iglesia de Santa Bárbara)

Otro ejemplo de esta ambivalencia funcional es el Museo de Roda de Isábena (Huesca), ubicado en la excatedral de San Vicente.⁶⁵ El interés del conjunto estriba más en la propia catedral, que se convierte en protagonista indiscutible de la visita, que en la propuesta museográfica en sí. De hecho, el museo quedó bastante mermado tras el expolio que sufrió en 1979 por parte del famoso ladrón de obras de arte Erik “el Belga”, de manera que, hoy en día, la exposición se reduce a unas pocas obras repartidas por el interior de la iglesia. En relación con esta colección, en los años cuarenta del siglo XX existió un proyecto para la creación de un pequeño museo en el que exponer el tesoro de la catedral de Roda, que tan valerosamente habían custodiado y ocultado sus vecinos “durante el periodo de dominación roja en la pasada guerra de España”, en palabras de Arístides Fernández Vallespín, arquitecto responsable del proyecto arquitectónico.⁶⁶ El museo debía instalarse en una sencilla sala rectangular situada en una de las cru-

⁶⁵ Las obras comenzaron en el siglo X, pero la iglesia fue rehecha por completo a principios del XI por mandato de Sancho III el Mayor de Navarra. La cripta se construyó en el siglo XII y la portada de acceso en el XIII. Entre los siglos XVI y XVII, la nave central se prolongó hacia los pies mediante otro tramo donde está situado el coro. Finalmente, en el siglo XVIII se añadieron la torre y el pórtico con escalinata.

⁶⁶ Archivo General de la Administración (AGA), Fondos Cultura (03) 115.000, signatura 26/00254. FERNÁNDEZ VALLESPÍN, Arístides, “Proyecto para la instalación del tesoro de la catedral de Roda de Isábena (provincia de Huesca)”. 8 de mayo de 1941.

jías superiores del claustro de la catedral, de 7,40 m de largo por 5,60 m de ancho (fig. 3.15). En ella se pensaban colocar tres vitrinas, lo que da idea de la humildad del proyecto. Aunque no se llegó a llevar a cabo, la propuesta es un testimonio más de la estrecha vinculación que mantienen el arte sacro y las dependencias eclesiásticas, pues el traslado de las piezas, que se estimaba necesario para que pudieran exponerse en un marco apropiado, se pensaba realizar dentro de la propia catedral, sin rebasar sus límites.

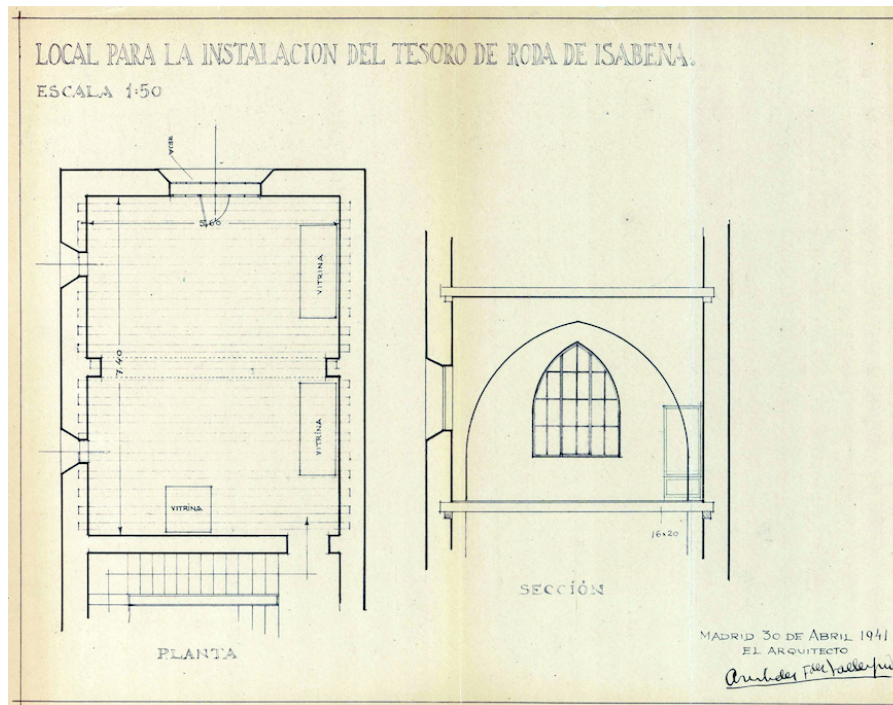


Figura 3.15 – Proyecto para la instalación del tesoro de la catedral de Roda de Isábena según Arístides Fernández Vallespín, año 1941

3.3.1.2 LA CONVIVENCIA DE LOS USOS RELIGIOSOS Y EXPOSITIVOS

A las dificultades que entraña la adaptación de un edificio preexistente a usos museísticos hay que añadir condicionantes suplementarios si la nueva función debe coexistir con otras dentro de un mismo edificio. La instalación de museos en palacios episcopales, por ejemplo, exige hacer compatibles los usos administrativos de la diócesis con las funciones expositivas, algo que no siempre resulta fácil.

Por otro lado, los museos ubicados en dependencias catedralicias y eclesiásticas presentan como particularidad la estrecha relación que mantienen con las iglesias y catedrales de las que dependen, tanto desde el punto de vista de la gestión como en lo que se refiere a su ubicación física. Además de todos estos condicionantes, la instalación de museos en espacios de las

diócesis y parroquias responde a un cierto deseo de autoafirmación por parte de la entidad promotora; de esta manera, el museo adquiere un valor representativo del poder religioso, que busca afianzar ante la sociedad su papel en la promoción cultural y la protección del patrimonio sacro.

Museos situados en palacios episcopales

La decisión de ubicar un museo en un palacio episcopal, sobre todo si este sigue cumpliendo su función original, exige conocer bien las necesidades de cada uno de los usos que deberán convivir en el mismo edificio. La falta de una adecuada reflexión previa puede causar problemas prácticos a la hora de conciliar las diferentes funciones, como ocurrió en el Museo Diocesano de Barbastro (Huesca), situado desde 2010 en el palacio episcopal de la localidad (fig. 3.16). El edificio, íntegramente reformado según proyecto del arquitecto José Miguel Ferrando, funciona también como sede administrativa de la diócesis y vivienda del obispo.⁶⁷ La remodelación del palacio fue realizada de tal forma que el museo comparte sistemas de climatización, iluminación y alarmas con las estancias del obispado, lo que causó problemas iniciales que han debido solventarse progresivamente. En otros casos, el museo comparte un mismo acceso con las estancias de uso administrativo de la diócesis, como ocurre en el Museo de Arte Sacro de Teruel, situado en el palacio episcopal, que es asimismo la sede del Obispado. El museo no dispone de entrada independiente sino que a él se entra desde el patio interior del palacio, si bien esta cuestión no plantea excesivas incomodidades en la actividad diaria (fig. 3.17).

En ocasiones, un mismo edificio debe hacer compatibles no solo dos, sino tres, y hasta cuatro usos distintos. Es el caso del palacio episcopal de Albaracín (Teruel), en el que se ubica el Museo Diocesano de la localidad. El palacio, construido junto a la catedral de Santa María en el siglo XVIII, perdió su ocupación principal un siglo después, cuando se acordó la unión de la diócesis de Albaracín a la de Teruel. Aunque debió seguir siendo sede de la curia diocesana hasta después de la Guerra Civil, la falta progresiva de uso fue ocasionando su deterioro hasta que a mediados del siglo XX se inició su restauración, que fue acometida en varias fases.⁶⁸ La morfología actual del edificio es el resultado de la difícil topografía y de una serie de ampliaciones y reformas efectuadas a lo largo de los siglos por sus diferentes ocupantes para adecuarlo a los requerimientos espaciales de cada momento, lo que le otorga un valor añadido.

67 La intervención de rehabilitación del conjunto ha sido analizada en detalle por M^a José Navarro: NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 167, capítulo 1).

68 Salvo la primera, llevada a cabo en 1960-61 por Francisco Pons Sorolla, todas han sido dirigidas por el arquitecto Pedro Ponce de León Hernández.



Figura 3.16 – Palacio episcopal de Barbastro, sede del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón



Figura 3.17 – Palacio episcopal de Teruel, que acoge el Museo de Arte Sacro

Hoy el palacio no desempeña usos administrativos de la diócesis sino que sirve de sede a la Fundación Santa María de Albarracín,⁶⁹ además de acoger el Centro de Información de la Fundación (en las antiguas cocheras) y el Palacio de Reuniones y Congresos. La instalación en el palacio del Museo Diocesano, inaugurado en 1995 (y remodelado íntegramente entre 2009 y 2010) ha hecho posible abrir al público las estancias que en su día correspondieron a la vivienda de los obispos, incluyendo el despacho, la capilla privada, el comedor o la alcoba (fig. 3.18). En la visita, que permite recorrer los habitáculos originales, se tiene la sensación de estar penetrando de forma casi furtiva en un espacio privado y doméstico. Lo cierto es que, como afirman Antonio Almagro y Ernesto Arce en relación con los espacios interiores del palacio, “la experiencia de recorrerlos, respirar sus ambientes y disfrutar de las vistas de sus miradores, por encima de las piezas de arte sacro exhibidas (...), siempre ha constituido la auténtica estructura narrativa de dicho relato.”⁷⁰ En cuanto a su inserción en el entorno, el palacio abre una plaza que no corresponde con la etapa de construcción del edificio sino que es fruto de un conjunto de demoliciones y hundimientos de edificios y corrales tras la Guerra Civil española. Sin embargo, al museo no se accede por esta portada principal sino a través del claustro de la catedral.



Figura 3.18 – Museo Diocesano de Albarracín. Antiguo despacho del obispo

69 Constituida en 1996 e integrada por la Diputación General de Aragón, el Obispado de Teruel y Albarracín, el Ayuntamiento de Albarracín e Ibercaja, la Fundación Santa María se ha convertido en un exitoso modelo de gestión y puesta en valor del patrimonio local.

70 ALMAGRO GORBEA, Antonio y ARCE OLIVA, Ernesto, *op. cit.*, p. 116 (ver nota al pie n.º 169, capítulo 1).

También se integra en un conjunto religioso con varios usos el Museo Diocesano de Zaragoza, que abrió sus puertas en 2011 en la crujía norte del palacio arzobispal, tras la rehabilitación dirigida por los arquitectos Javier y Sonsoles Borobio (estudio BAU), que se habían ocupado con anterioridad de la reforma de la vecina Casa de la Iglesia y de la zona sur del palacio. El interior del museo es un verdadero puzzle arquitectónico en el que coexisten elementos de distintas épocas que fueron apareciendo en el transcurso de las obras de restauración, como un alfarje policromado del siglo XIV o la magnífica capilla gótica de don Dalmau de Mur, que los arquitectos han sabido integrar en una propuesta respetuosa y de gran belleza, aunque en ocasiones algo difícil de comprender por la complejidad de sus componentes (fig. 3.19). El resultado es fruto de un trabajo desarrollado casi a ciegas, lleno de incógnitas, en el que los arquitectos debieron enfrentarse a un edificio continuamente modificado a través de los siglos, que escondía numerosos secretos y que, en sus propias palabras, requería “una escucha paciente”.⁷¹

Museos ubicados en dependencias catedralicias y eclesiásticas

En el caso de los museos situados en espacios anejos a iglesias y catedrales, el reto consiste en conciliar de forma satisfactoria los usos museísticos con los litúrgicos. El Museo Diocesano de Jaca es una muestra perfecta de las dificultades que entraña la cuestión. El museo, inaugurado en 1970, fue objeto de una reforma integral entre 2003 y 2009, dirigida por los arquitectos Javier Ibargüen y Ricardo Marco, autores del Plan Director de Restauración de la Catedral. La reforma arquitectónica fue acompañada de la puesta en práctica de un nuevo proyecto museográfico, redactado por los historiadores del arte Carlos Buil y Juan Carlos Lozano en colaboración con los dos arquitectos mencionados. La intervención tuvo como resultado la ampliación en más del doble del espacio museístico disponible, la creación de ámbitos de uso restringido necesarios para la gestión del museo y la redefinición del discurso expositivo. Se añadieron nuevos espacios a la visita, como las “salas de la Torreta” (que sirvieron como residencia episcopal), el Secretum de la catedral (cuya misión era la de custodiar orfebrería y documentos de especial importancia) y la antigua biblioteca, hoy dedicada a la exposición de obras datadas entre los siglos XIII y XVIII.

Además, la reforma supuso la reordenación de la colección – cuyo núcleo esencial es el excepcional muestrario de pinturas murales originales de época medieval, procedentes de ermitas pirenaicas-, de forma más coherente y eficiente. Los arquitectos responsables del proyecto plantearon la reorga-

⁷¹ BOROBIO, Javier y Sonsoles, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 168, capítulo 1).



Figura 3.19 – Museo Diocesano de Zaragoza. Capilla gótica de don Dalmau de Mur (fotografía: Javier Borobio)

nización del antiguo refectorio del cabildo catedralicio (transformado con posterioridad en la capilla del Pilar) para corregir “la forzada ubicación de los ábsides [de Osia y Ruesta] que contienen las pinturas murales, el cerramiento del tramo occidental, y el cielo raso existente”, que en su opinión “minusvaloran el espacio arquitectónico”.⁷² La nueva disposición, mucho más coherente desde el punto de vista espacial, sitúa los ábsides en ambos extremos del refectorio y no de manera perpendicular al eje de la sala, como se encontraban en la anterior etapa, mientras que en los muros laterales se exponen los fragmentos de pintura mural procedentes de Concilio, Sieso, Ipas, Navasa, Sorripas y Urriés. La nueva disposición contribuye a crear una sensación más próxima a la original, más cercana físicamente a las proporciones de las iglesias de las que fueron arrancadas estas pinturas en los años sesenta y setenta del pasado siglo (fig. 3.20 y 3.21).



Figura 3.20 – Museo Diocesano de Jaca. Capilla del Pilar antes de la remodelación del museo (fotografía: Javier Ibargüen y Ricardo Marco)

La recreación del espacio religioso para la contextualización de las pinturas románicas es todavía más fiel a la original en la denominada sala de Bagüés, una de las dependencias claustrales de la catedral, que ya en la primera etapa del museo fue adaptada para que adquiriera la misma con-

⁷² IBARGÜEN, Javier y MARCO, Ricardo, “Memoria del Proyecto Básico y de Ejecución. Restauración y ampliación del Museo Diocesano de la Catedral de Jaca”. Octubre de 2006. P. 7. (Inédito)



Figura 3.21 – Museo Diocesano de Jaca. Capilla del Pilar tras la reforma

figuración que la iglesia de los santos Julián y Basilisa de la que proceden las pinturas. Aunque se trata de un escenario artificial que no puede sustituir a la experiencia que se obtendría in situ, lo cierto es que la recreación permite ofrecer al visitante una aproximación fiel a las dimensiones originales de la iglesia y a la disposición de las pinturas. La incorporación en la última reforma de una serie de bancos corridos (que funcionan como zona de descanso mientras se proyecta un audiovisual en uno de los lados cortos de la sala) contribuye a construir una sensación de espacio eclesial que resulta del todo apropiada para la exposición de esta colección de arte mural (fig. 3.22).

Otra de las modificaciones introducidas en la reciente intervención ha supuesto la recuperación de las tres capillas claustrales de Santa Margarita, Santa Lucía y San Felipe, que ya formaban parte del espacio expositivo en la anterior etapa del museo aunque unidas en un espacio más amplio. Los arquitectos optaron por recuperar las divisiones murarias primitivas que separaban las capillas pero sin intervenir en su arquitectura; es decir, la recuperación del espacio original se logró simplemente a partir de la colocación de mobiliario expositivo (vitrinas de dos caras) como instrumento de compartimentación física. El resultado son tres espacios diferenciados, a los que se accede por sus respectivas portadas originales. La intervención de Ibargüen y Marco también contempló la recuperación del jardín

claustral, realizado en los años ochenta del siglo XX y que se encontraba invadido por la vegetación. La reforma consistió en eliminar la mayor parte de esta (salvo los cipreses de las esquinas y el tejo) para desarrollar progresivamente un jardín medieval con plantas aromáticas, medicinales, ornamentales y culinarias, que se está llevando a cabo en colaboración con la brigada de jardines del Ayuntamiento de Jaca.



Figura 3.22 – Museo Diocesano de Jaca. Sala de las pinturas de Bagüés

Uno de los problemas habituales en los museos situados en dependencias catedralicias es la inexistencia de una entrada propia. De momento, este es el caso del Museo Diocesano de Jaca, al que se accede por el interior de la catedral, aunque la intención es que en el futuro se pueda disponer de una entrada independiente por el exterior, una necesidad que ya era planteada por Domingo Buesa hace dos décadas.⁷³ De hecho, en la memoria del proyecto redactado en 2009 por Javier Ibargüen y Ricardo Marco se recoge que están en marcha “las gestiones de cara a posibilitar un acceso independiente al museo desde la calle de La Ripa, con la supresión de

⁷³ “Este museo deberá seguir modernizando sus estructuras y parece necesario dotarlo de una entrada independiente, con acceso directo desde la Plaza de San Pedro, pues el hecho de estar situada su puerta en la nave derecha [mirando hacia los pies] es un inconveniente en los periodos estivales y durante las actividades litúrgicas.” BUESA CONDE, Domingo J., *op. cit.*, p. 70 (ver nota al pie n.º 154, capítulo 1).

una pequeña edificación que actualmente bloquea el acceso al patio interior.⁷⁴ Se trata de una cuestión largamente demandada, ya que permitiría trasladar la recepción de visitantes, crear una tienda y una serie de almacenes y otorgar al museo una mayor independencia a la hora de programar actividades complementarias (como visitas nocturnas). Aunque una entrada independiente evitaría molestias tanto al museo como al desarrollo del culto en la catedral, lo cierto es que el acceso interior también beneficia de alguna manera al museo, ya que le proporciona algunos visitantes que han entrado previamente a ver la catedral, uno de los monumentos más importantes de la ciudad.

El proyecto de la entrada independiente, que exige derribar de forma parcial la edificación adosada al templo, ha estado muchos años en punto muerto por el conflicto que han mantenido el Obispado, propietario de la mencionada edificación, conocida como “casa Campanera”, y los inquilinos del inmueble.⁷⁵ Tras las presiones del Obispado y la declaración de ruina económica del edificio, la pugna se ha resuelto con el desahucio de la última inquilina, que regentaba un comercio en los bajos del edificio. Tras su partida, finalmente, parece que el proyecto de una entrada independiente para el museo está más cerca de realizarse, pues el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte destinó en abril del 2013 una partida para realizar diversas actuaciones en la catedral, así como para hacer frente a los gastos generados por el litigio mantenido con la última inquilina.⁷⁶ El derribo parcial de la casa Campanera, que ya ha comenzado, permitirá, por vez primera, contemplar de forma exenta el extremo noroeste de la catedral, así como reabrir uno de los arcos del atrio.

También estuvo ubicado en dependencias catedralicias, en origen, el Museo Diocesano de Barbastro (Huesca), que hoy ocupa el palacio episcopal de la ciudad. El museo fue inaugurado en 1978 en dependencias de la catedral, situada junto al citado palacio. En concreto, el museo ocupaba diversas estancias situadas sobre la sacristía mayor (construida a finales del siglo XVI), tras el ábside central del templo, y otras construcciones adosadas. El espacio fue adecuado para usos museísticos según un proyecto arquitectónico de Manuel Lorente Junquera fechado en 1967, que implicó la demolición de algunas de las divisiones internas y la compartimenta-

74 IBARGÜEN, Javier y MARCO, Ricardo, “Memoria del Proyecto Museográfico del Museo Diocesano de la Catedral de Jaca”. Septiembre de 2009. P. 3. (Inédito)

75 ZAMBORAÍN, Laura, “El proyecto de derribar un edificio anexo a la catedral de Jaca llega a los juzgados”, en *Heraldo de Huesca* (Huesca, 26/02/2013).

76 “La Catedral de Jaca continuará su restauración con más de 600.000 euros”, en *Pirineo Digital* (09/04/2013). Url: <http://www.pirineodigital.com/noticia.php?idnot=1397> (página Web consultada el 28/01/2014).

ción del ámbito situado sobre la sacristía, de planta poligonal, para crear las diferentes salas (fig. 3.23).

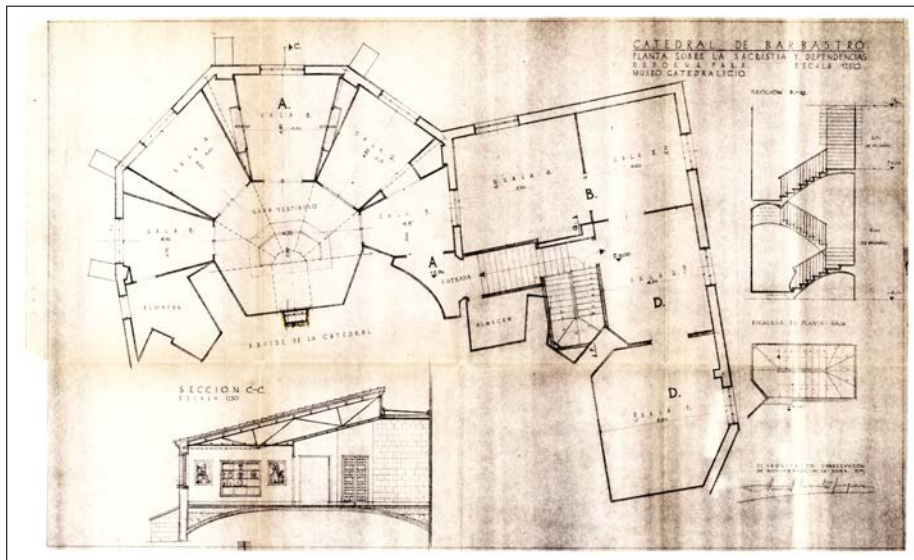


Figura 3.23 – Museo Catedralicio de Barbastro. Proyecto de instalación según Manuel Lorente Junquera, año 1967

El principal problema del museo en esta primera etapa era su difícil accesibilidad. A él se entraba desde la sacristía del templo (que posee una entrada independiente desde la misma plaza del palacio episcopal), tras subir varios tramos de escaleras. En la primera planta se encontraban las salas dedicadas a orfebrería, en primer lugar, y a tejidos y pintura mural, a continuación, en una serie de construcciones adosadas al ábside. Desde esta planta, mediante otras escaleras, se accedía a las salas de pintura y escultura, situadas en una planta superior, sobre la sacristía. La distribución del museo en varios pisos, comunicados por escaleras –algunas de ellas muy estrechas y empinadas–, lo hacía poco apropiado para los visitantes de mayor edad o movilidad reducida; esta fue una de las razones que llevaron a plantear el traslado de la colección al vecino palacio episcopal, tras la correspondiente reforma arquitectónica de este. Como en otros casos, el traslado de las piezas se llevó a cabo sin superar los límites del contexto religioso, pues la colección sigue ocupando dependencias eclesiásticas. Más aún, se mantiene el carácter focalizador de la plaza en la que se reúnen el palacio episcopal, la torre campanario exenta y el ábside de la catedral, como espacio de representación del poder religioso, al situarse aquí la entrada al nuevo museo (como ya ocurría en el anterior).

Otro de los Museos Diocesanos de la provincia de Huesca, esta vez el de la capital, ocupa asimismo una serie de estancias catedralicias. La colección de arte sacro se distribuye por la sala capitular, dos claustros medievales

(uno románico y otro gótico) y la llamada “Parroquieta”, de estilo neogótico del siglo XIX, entre otras salas. En este caso, la diversidad arquitectónica y temporal de las distintas estancias ha sido aprovechada para crear ámbitos temáticos y cronológicos con entidad en sí mismos, diferenciados unos de otros. Así, la antesala y la sala capitular acogen la colección de orfebrería; en los claustros románico y gótico (este último inconcluso y llamado “del Papa Luna”) se ha situado el arte románico y gótico, respectivamente; y en la Parroquieta se expone la pintura y escultura renacentista y barroca. En el caso de los claustros, la integración entre continente y contenido resulta muy apropiada, ya que permite contemplar las piezas de la colección en un espacio físico que data aproximadamente de la misma época.

El Museo Diocesano de Huesca no es el único en el que los claustros han sido transformados en sala de exposición. De hecho, en Aragón son relativamente numerosos los claustros de iglesias y colegiatas que han sido recuperados para usos museísticos por sus especiales características físicas. La etimología latina del término (*claustrum*, de *claudĕre*, cerrar) hace referencia a su carácter cerrado; por tanto, no accesible a aquellos que no pertenecen a la comunidad religiosa. El ámbito claustral es, por definición, un espacio de oración y de recogimiento; al ser convertido en museo, se opera en él una transformación funcional, aunque el espacio mantiene parte de su idiosincrasia. Los claustros pueden ser incorporados de diferentes formas al recorrido del museo: en el Museo Diocesano de Jaca, se concibe como un elemento de comunicación y distribución. Los arquitectos de la última reforma optaron de forma consciente por restringir los usos expositivos del claustro, dejando la colección para las salas propiamente dichas, al contrario de lo que sucedía en la primera etapa del museo, cuando las galerías claustrales eran parte esencial del recorrido como espacio de exposición (fig. 3.24 y 3.25).

El claustro mantiene esta función expositiva en el Museo de Santa María de Calatayud (Zaragoza), situado en la colegiata de la misma advocación. El museo, que dispone de entrada independiente del templo, abrió sus puertas en 2006 en este claustro construido entre 1409 y 1412 y que sería, junto con la torre de la colegiata, la parte más antigua del conjunto.⁷⁷ Agustín Sanmiguel, por su parte, apunta la posibilidad de que el claustro esté ubicado sobre el solar de la anterior mezquita mayor.⁷⁸ El museo

77 VESTIGIUM (Grupo de investigación consolidado de la Comunidad Autónoma de Aragón), *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2007, p.18.

78 SANMIGUEL MATEO, Agustín y PÉTRIZ ASO, Ana Isabel, “Remodelación del claustro de la colegiata de Santa María de Calatayud, sede del Estudio General fundado por Benedicto XIII”, en *Jornadas de estudio, VI Centenario del Papa Luna (Calatayud-Illueca,1994)*,



Fig. 3.24 – Museo Diocesano de Jaca. Claustro antes de la reforma (fotografía: Antonio García Omedes)

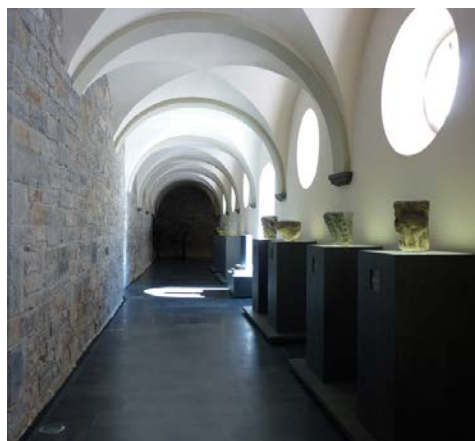


Fig. 3.25 – Museo Diocesano de Jaca. Claustro después de la reforma

ocupa, además de las pandas del claustro -que es el núcleo principal de la exposición-, la llamada “sala capitular vieja”, contemporánea de la construcción del claustro, así como la sala capitular nueva, del siglo XVIII. El conjunto fue notablemente modificado en una intervención desarrollada en 1966 por el arquitecto Ramiro Moya, que optó por reconstruir la bóveda y la portada monumental de la sala capitular vieja, cerrar la sala capitular nueva hacia el patio y sacar a cara vista el ladrillo de los nervios en bóvedas, arcos y fustes (que siempre había estado enlucido). La intervención más polémica, sin embargo, consistió en clausurar los arcos del claustro mediante celosías caladas de yeso, que fueron retiradas para evitar mimetismos historicistas en la restauración dirigida por el arquitecto José Francisco Yusta Bonilla en 1999. La configuración física del claustro condiciona el criterio de distribución de la colección, organizada según un criterio cronológico, aunque hay algunos espacios dedicados a conjuntos de objetos (la sala capitular nueva, por ejemplo, acoge la colección de platería y ornamentos).

El espacio claustral resulta apto para los usos museísticos a los que se destina debido a sus grandes dimensiones, pues supone casi el doble de lo que es habitual en los claustros mudéjares aragoneses; probablemente, fue concebido para albergar la cátedra de teología fundada en la colegiata de Santa María por el Papa Luna en 1413 (fig. 3.26). No obstante, en su evolución a lo largo del tiempo, el claustro ha sido despojado de una de sus señas definitorias: la comunicación visual con el patio interior. Los arcos que abren al patio aparecen hoy clausurados (o bien de forma perma-

Calatayud, Centro de Estudios Bilibitanos de la Institución “Fernando el Católico”, 1996, pp. 279-298.

nente o con cortinajes), lo que impide toda perspectiva del jardín interior haciendo que el conjunto pierda parte de la espacialidad que lo caracteriza.



Figura 3.26 – Museo de Santa María de Calatayud (colegiata de Santa María)

La dependencia física y conceptual de los museos instalados en dependencias eclesiásticas resulta especialmente obvia en el caso de los museos parroquiales, que ocupan sacristías, salas capitulares y otros espacios anejos a las iglesias. La identificación de este conjunto de museos con los templos en los que se ubican es evidente, tanto desde el punto de vista físico (pues muchas veces se accede a ellos desde el interior de las propias iglesias) como simbólico, ya que la colección expuesta suele proceder de las mismas parroquias. En ocasiones, se trata de salas habilitadas como museo sin que se produzca una intervención integral desde el punto de vista arquitectónico que adecue el espacio a los usos museísticos, como destacaba Domingo Buesa en 1991-1992:

(...) son espacios reaprovechados en los cuales sólo se ha efectuado una actuación principal sin acometer la creación de una infraestructura modernizada para completar los niveles de servicios y seguridad del museo. Esta intervención es de carácter casi “cosmético”: limpieza de los espacios, reforzamiento de puntos convencionales de iluminación, y pintura. Es la forma más sencilla de convertir las antiguas sacristías en recintos de exposición, pero carece de la necesaria búsqueda o creación de espacios adecuados para recibir al visitante y ofrecerle unos niveles de servicio museográfico aceptables.⁷⁹

⁷⁹ BUESA CONDE, Domingo J., *op. cit.*, p. 60.

Sin embargo, la situación ha cambiado notablemente en Aragón en las dos últimas décadas. Junto a ejemplos que siguen siendo prácticamente almacenes de obras, sin apenas criterios museográficos, encontramos otros casos que, tras una profunda reforma, presentan un aspecto renovado y adaptado a los nuevos tiempos. A esta categoría pertenece el Museo Parroquial de Tobed (Zaragoza), que ocupa parte del antiguo claustro de la iglesia de la Virgen o de Santa María, Patrimonio de la Humanidad por la Unesco desde 2001 junto con el resto del arte mudéjar aragonés. Al museo se accede desde el interior de la iglesia, a través de una puerta situada en el presbiterio, en el lado del Evangelio, lo que evidencia la dependencia física y conceptual del museo con el templo de Santa María. Aunque del claustro solo se conserva un pequeño fragmento, el espacio mantiene su idiosincrasia, que viene dada por los grandes huecos que en origen abrían al patio y que hoy presentan un cerramiento acristalado, exigido por razones de conservación. En la rehabilitación del espacio queda patente el esfuerzo por conciliar la arquitectura actual y la histórica, sin renunciar al protagonismo de los materiales contemporáneos aunque manteniendo la distribución espacial del conjunto (fig. 3.27).



Figura 3.27 – Museo Parroquial de Tobed (iglesia de la Virgen)

También ha sido renovado el Museo Parroquial de Munébrega (Zaragoza), situado en dependencias de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción aunque goza de una entrada independiente. El museo se distingue de otros ejemplos similares por su orientación temática, ya que en la

reforma efectuada a finales de la pasada década se decidió dedicarlo a los personajes ilustres de la localidad (como Juan Fernández de Heredia), pero también por la atractiva presentación de la colección. De la misma manera, dispone de entrada directa el recientemente renovado Museo Parroquial de Sos del Rey Católico (Zaragoza), que desde su apertura en la década de 1970 ocupaba la sacristía y la sala capitular de la iglesia de San Esteban. Sin embargo, el museo ha sido trasladado a un espacio renovado (donde se puede visitar desde 2011), una sala de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón con lunetos que se encuentra situada precisamente bajo la citada sala capitular, y que antes de la reforma se encontraba en manos privadas. Aunque se desconoce el uso primitivo de esta sala, parece que estaba relacionada con la sala capitular del siglo XVI bajo la que se sitúa.

Otras veces se recuperan como espacio museístico antiguos desvanes parroquiales, que han quedado en desuso: es el caso del Museo Parroquial de Villanueva de Jiloca (Zaragoza), que se caracteriza por la acumulación de obras en un espacio muy reducido, y del Museo de la Liturgia de Fuentes de Jiloca (Zaragoza), de reciente creación, en el que existe un verdadero proyecto museográfico que respalda la exposición de la colección de arte sacro. El Museo Parroquial de Perdiguera (Zaragoza), por otra parte, no está situado en un desván sino en una sala creada en época renacentista sobre la fábrica anterior, como cámara de ventilación entre las bóvedas y el tejado. También las salas capitulares y sacristías son reutilizadas con frecuencia para la instalación de los museos parroquiales: el de Caspe (Zaragoza) abrió sus puertas en 2012 en la sacristía de la colegiata de Santa María la Mayor, mientras que el de San Juan el Real de Calatayud (Zaragoza) ocupa la sacristía y la sala capitular de la iglesia del mismo nombre. Salvo este último, todos estos museos parroquiales carecen de una entrada propia, lo que acentúa su subordinación al templo del que dependen.

3.3.1.3 MUSEOS EN ARQUITECTURAS CONVENTUALES Y MONÁSTICAS

El proceso desamortizador que se produjo en España en el siglo XIX tuvo como resultado la liberación de la propiedad acumulada en las denominadas “manos muertas” y su restitución al tráfico jurídico, lo que ocasionó la pérdida de gran parte del patrimonio de la Iglesia y el abandono de muchos edificios conventuales.⁸⁰ La fase desamortizadora que tuvo una mayor

⁸⁰ Los estudios sobre los efectos que el proceso desamortizador tuvo en la comunidad autónoma de Aragón y sus consecuencias para el patrimonio artístico y cultural eclesiástico son escasos y parciales (en el sentido de que no existe una visión de conjunto de todo el ámbito aragonés). La bibliografía localizada, que ha permitido extraer información sobre ejemplos concretos, ha sido la siguiente: LOZANO FLORISTÁN, Carmen y ZARAGOZA AYARZA, Francisco, *Estudios sobre la desamortización en Zaragoza*, Zaragoza, Diputación Ge-

incidencia en los bienes eclesiásticos (aparte de las desarrolladas en 1798 y posteriormente en 1820-23, durante el trienio liberal) fue la iniciada por impulso del ministro Juan Álvarez Mendizábal en 1836, mientras que la de Pascual Madoz, en 1855, afectó sobre todo a los bienes civiles.

El 19 de febrero de 1836 era publicado el Real Decreto de Desamortización de los bienes del clero regular, que declaraba la expropiación por parte del Estado de los bienes raíces, rentas y derechos que habían pertenecido a las órdenes religiosas, suprimidas con anterioridad por el Decreto de 11 de octubre de 1835. A consecuencia de estas y otras medidas decretadas por el gobierno de la época, quedaban en poder del Estado un gran número de edificios conventuales que fueron puestos a la venta. No es difícil adivinar cuáles fueron las consecuencias del proceso desamortizador para el patrimonio eclesiástico y cultural de la Iglesia: en el mejor de los casos, los conventos fueron divididos en partes y vendidos (como ocurrió de hecho en Zaragoza en el convento de San Agustín, según recoge María del Carmen Sobrón⁸¹), pero muchos otros quedaron en desuso y en un estado de total abandono. El hecho de ser adquiridos tampoco garantizaba su conservación, pues los usos a los que los dedicaban sus nuevos dueños no siempre resultaban respetuosos con el entorno arquitectónico. Fernando Campo del Pozo señala, por ejemplo, que la iglesia del convento de Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza fue destinada a depósito de grano y fábrica de harina entre 1835 y 1839.⁸² En definitiva, Francisco Simón resume así las consecuencias de la desamortización sobre el rico patrimonio eclesiástico:

(...) desde un punto de vista artístico, los destrozos que causó la desamortización fueron enormes: ruina y demolición de muchos edificios de valioso y cuidado estilo arquitectónico, pérdida y destrucción de numerosísimas obras artísticas –retablos, cuadros, esculturas, tallas, etc.–, abandonos, destrozos, ventas de innumerables fondos de los ricos archivos y bibliotecas que tantos e importantes conventos poseían.⁸³

neral de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1986; SOBRÓN ELGUEA, María del Carmen, *Impacto de la desamortización de Mendizábal en el paisaje urbano de Zaragoza*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004; CAMPO DEL POZO, Fernando, "Convento San Agustín y Colegio Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza y la desamortización", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España (Actas del Simposium, 6/9-IX-2007)*, Madrid, Instituto Escripturalense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2007, pp. 783-806.

81 SOBRÓN ELGUEA, María del Carmen, *op. cit.*, pp. 234-236.

82 CAMPO DEL POZO, Fernando, *op. cit.*, p. 798.

83 SIMÓN SEGURA, Francisco, *La desamortización española del siglo XIX*, Madrid, Ministerio de Hacienda, Instituto de Estudios Fiscales, 1973, p. 274.

Entre los diversos usos que han desempeñado los conventos y monasterios desamortizados a lo largo del tiempo se encuentra también el museístico. Este uso no es exclusivo del ámbito español; hay que recordar que en Francia, Alexandre Lenoir había creado en 1795 el Musée d'Antiquités et Monuments Français en el convento parisino de los Petits-Augustins, que habían debido abandonarlo algunos años antes como consecuencia de la supresión de las órdenes religiosas. En cuanto a Aragón, el caso más temprano es precisamente el del Museo de Zaragoza, cuyas colecciones fueron trasladadas en 1845 al Convento de Santa Fe desde la iglesia de San Pedro Nolasco para garantizar la conservación de una serie de cuadros procedentes de varios conjuntos desamortizados (fig. 3.28). Al margen de su ubicación, esta primera experiencia museística resulta clave para la historia de los museos en Aragón. Antonio Beltrán señala que en Zaragoza “no se planteó la idea de un museo «provincial» hasta que la desamortización y la supresión de los conventos obligaron a buscar acomodo para los lienzos de los edificios que habían pasado a propiedad de particulares”.⁸⁴ En este sentido, la desamortización contribuyó –aunque indirectamente– a la puesta en marcha de la institución museística en Zaragoza.

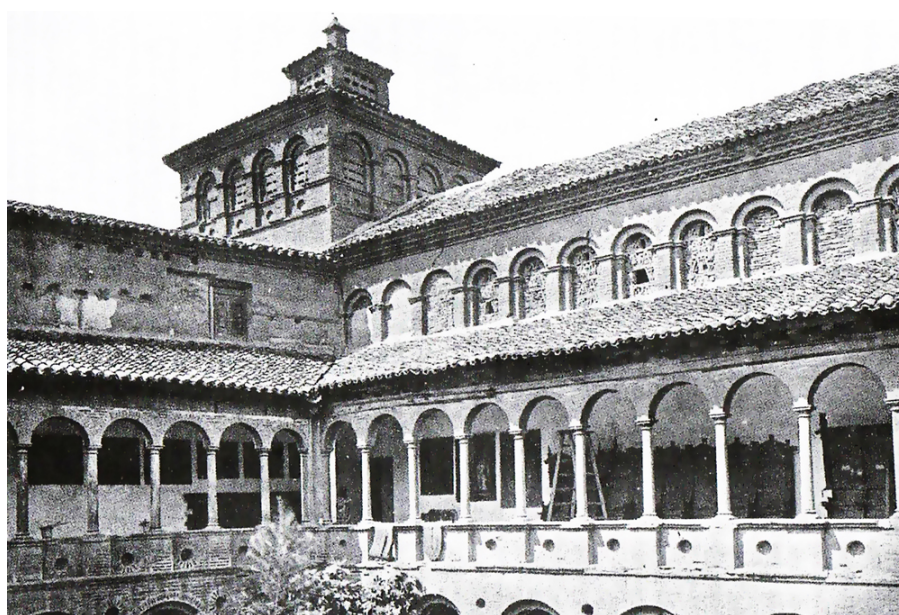


Figura 3.28 – Museo de Zaragoza en el claustro del convento de Santa Fe, año 1878 (fotografía: Archivo Municipal de Zaragoza)

Sin embargo, la instalación de espacios museísticos en antiguos conventos y monasterios desamortizados es más bien una tendencia actual, que ha tenido cierta fortuna en Aragón sobre todo en la última década del siglo XX

84 BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 329).

y la primera del XXI. La propia idiosincrasia de cada conjunto arquitectónico suele condicionar la manera en que se concibe el museo y la percepción de este por parte del visitante. En el caso de los monasterios, ubicados en un contexto rural, se trata casi siempre de museos concebidos como ámbitos complementarios a la visita del propio conjunto monástico, que constituye el elemento central de este tipo de proyectos turístico-culturales. El resultado es una oferta integrada que busca enriquecer el monumento con otros alicientes para estimular la llegada de visitantes.

Uno de los ejemplos fundadores de la instalación de museos en conjuntos monásticos –aparte del Museo de Zaragoza, en sus años iniciales– es el Museo de Arte Contemporáneo del Monasterio de Veruela (Vera de Moncayo, Zaragoza). Esta pionera iniciativa en relación con la creación contemporánea fue inaugurada en 1976 en el scriptorium del monasterio gracias al impulso de Federico Torralba, entonces director de la Cátedra “Goya” de la Institución “Fernando el Católico”. Este monasterio cisterciense había quedado abandonado tras la desamortización de Mendizábal y su propiedad fue sacada a subasta en 1844, aunque posteriormente será cedido en usufructo a los jesuitas, quienes lo ocuparán entre 1877 y 1973. Finalmente, en 1998 el monasterio pasará a manos de la Diputación Provincial de Zaragoza, ya en propiedad.

La decisión de convertir el conjunto en un museo de arte contemporáneo, unida al estado de conservación del monumento –en evidente estado de deterioro– hicieron necesarias una serie de restauraciones que se llevaron a cabo de forma paulatina entre 1976 y 1978; es decir, comenzaron poco tiempo antes de la inauguración del museo y se prolongaron más allá de su apertura al público. Así, al proyecto se fueron añadiendo progresivamente estancias como el calefactorio, una pequeña sala contigua al scriptorium, la letrina, una estancia previa a la celda que había ocupado el escritor Gustavo Adolfo Bécquer en su hospedaje en el monasterio y, finalmente, la cilla. La iniciativa tuvo una corta vida, ya que el museo fue clausurado en 1986 y quedó definitivamente desmantelado dos años después, como señalan José Ignacio Calvo y Elena Barlés, por problemas derivados de la falta de una verdadera infraestructura museística.⁸⁵ El monasterio acoge nuevamente usos expositivos desde 1994 con el Museo del Vino de la Denominación de Origen Campo de Borja, situado en el edificio del antiguo aljibe, junto a la entrada del recinto. Además, en 2012 se recuperó el Espacio Bécquer, anteriormente situado en el Monasterio Nuevo (del siglo XVII) y que ahora se puede visitar en la cilla, que retoma así los usos museísticos que tu-

85 CALVO RUATA, José Ignacio y BARLÉS BÁGUENA, Elena, “Hacia un Museo de Arte Contemporáneo Aragonés: la tentativa del Museo de Veruela”, en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, 1991, pp. 153-172, p. 160.

vo durante el periodo de apertura del Museo de Arte Contemporáneo de Veruela.

La antigua cilla y las bodegas de otra abadía cisterciense, el Monasterio de Piedra, acogen desde 1998 –tras haber sido restauradas según proyecto y dirección de José Antonio Chinchilla, con la codirección de Joaquín Sorol el Museo del Vino de otra Denominación de Origen, la de Calatayud (fig. 3.29). Tras quedar abandonado en 1835 con motivo de la desamortización, el monasterio fue adquirido en 1840 en subasta pública por Pablo Muntadas Campeni. Su hijo Juan Federico Muntadas Jornet será el creador del Parque Natural y de la era turística del Monasterio de Piedra, cuya gestión sigue hoy en manos privadas. Se trata de un caso especial de museo, que hay que entender dentro de un proyecto turístico-cultural más amplio en el que, además del conjunto monumental, hay otros espacios expositivos como la “Exposición de la historia del chocolate” en la antigua cocina, la “Sala de Carruajes” en el refectorio de los conversos y un hotel.



Figura 3.29 – Museo del Vino de la Denominación de Origen de Calatayud (Monasterio de Piedra)

Otro monasterio desamortizado, el de San Juan de la Peña (Huesca), acoge hoy dos espacios expositivos inaugurados en 2007. Ambos están situados en el llamado Monasterio Nuevo, que fue construido entre 1675 y 1714 tras un incendio que afectó al antiguo. El monasterio quedó reducido prácticamente a estado de ruina durante la invasión francesa, por lo que en 1814 los monjes iniciaron una serie de reconstrucciones que se verán inte-

rrumpidas por el proceso desamortizador de 1836. Los arquitectos Joaquín Magraza y Fernando Used fueron los ganadores del concurso convocado por el Gobierno de Aragón para la rehabilitación del conjunto, que incluía la recuperación de la antigua iglesia, la construcción de un bloque de nueva planta sobre las ruinas del ala norte del monasterio y la creación de una hospedería en el ala sur.

La iglesia barroca del conjunto ha sido reconvertida en la sede del Centro de Interpretación del Reino de Aragón, dedicado a la historia de Aragón y al papel que el monasterio de San Juan de la Peña ha desempeñado en ella (fig. 3.30). El equipamiento museográfico del centro consiste en un montaje audiovisual basado en pantallas colocadas en distintos puntos de la iglesia (como cerramiento de las capillas laterales o en el centro de la nave), maquetas, efectos de luz y sonido y una plataforma móvil de asientos en el espacio del crucero. Por su parte, el Centro de Interpretación del Monasterio ha sido edificado sobre las ruinas del ala norte del monasterio, de la que únicamente subsiste parte de la fachada (fig. 3.31). El espacio consiste en una estructura de metal y cristal que permite al visitante ver bajo sus pies las diferentes dependencias de lo que fue el monasterio, ambientadas con figuras de frailes a tamaño natural, muebles y utensilios (fig. 3.32). La intervención arquitectónica de Magraza y Used ha dado como resultado un espacio sugerente, que mantiene la estética del conjunto en su fachada principal a la vez que integra la arquitectura contemporánea en otras perspectivas del edificio, pero manteniendo los volúmenes originales. La operación es quizá demasiado agresiva, ya que es prácticamente ajena a la ruina preexistente -que queda supeditada a la espectacularidad de la nueva fábrica- y ha ocasionado la pérdida de ciertas partes del edificio, pero también ha conseguido la recuperación de este importante conjunto monástico que se encontraba en estado de ruina antes de la restauración. La iniciativa constituye una fuerte apuesta del Gobierno de Aragón, que llevó a cabo una astronómica inversión (de más de 25 millones de euros) en su rehabilitación y en la puesta en marcha de los dos centros de interpretación y la hospedería.

Algunos de los usos a los que han sido dedicados los conventos desamortizados hasta su reconversión en espacios museísticos reflejan los avatares que componen su azarosa historia. El Museo José Gonzalvo de Rubielos de Mora (Teruel), inaugurado en 1984 en el antiguo convento de los Carmelitas Calzados, fue ocupado durante la Guerra Carlista por las tropas del General Cabrera. Tras la desamortización, en 1836, fue convertido en fábrica de hilaturas, mientras que un siglo después, durante la Guerra Civil, fue utilizado como hospital del Cuerpo del Ejército de Navarra y más adelante



Figura 3.30 – Centro de Interpretación del Reino de Aragón (iglesia del Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña)



Figura 3.31 – Exterior del Centro de Interpretación del Monasterio (San Juan de la Peña)

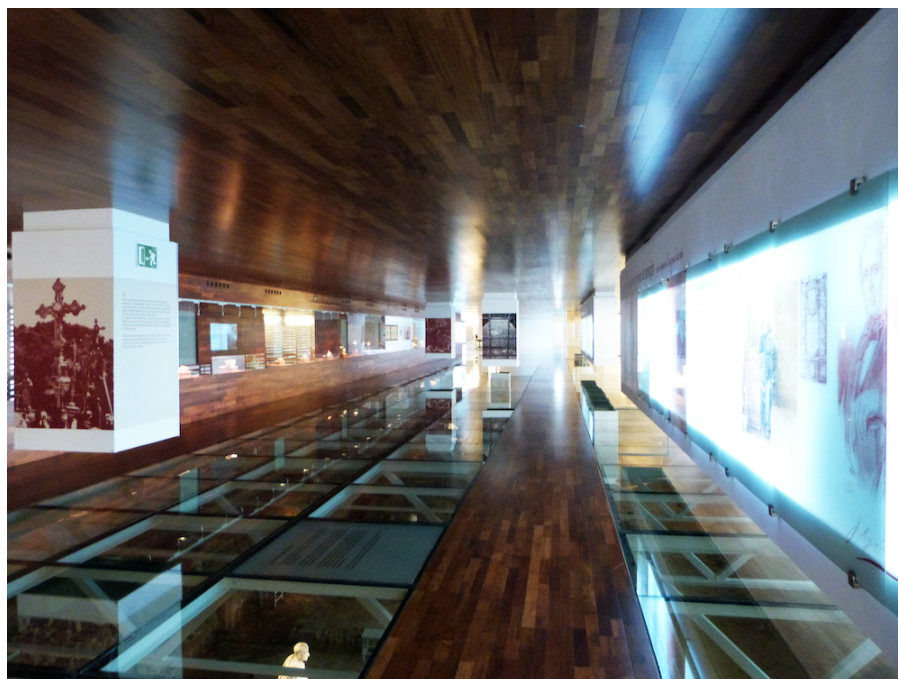


Figura 3.32 – Interior del Centro de Interpretación del Monasterio (San Juan de la Peña)

(hasta 1975) como fábrica de tejidos.⁸⁶ El museo está instalado en diversas salas de este antiguo convento del siglo XVII, que el propio Gonzalvo ayudó a restaurar: en primer lugar, acristaló la galería que da al claustro y situó en ella una serie de obras, para luego abrir otras salas anexas a la anterior, que sirven también como espacio expositivo. El convento se encuentra hoy dividido entre diversos propietarios, lo que ocasiona problemas a la hora de conciliar los usos del edificio, pues el museo debe convivir con viviendas particulares y un restaurante.

También el Convento de la Consolación de Gotor (Zaragoza), construido en el siglo XVI, constituye casi un manual de historia. Tras la partida de los Padres Dominicos de la Orden de Predicadores que lo ocupaban, motivada por la desamortización de Mendizábal, en 1843 la Junta Superior de Ventas Nacionales concedió el convento de forma gratuita al Ayuntamiento de Gotor, quien lo dedicó a albergar las escuelas municipales y las viviendas de los maestros hasta bien avanzado el siglo XX. Del convento quedan hoy solo la iglesia, parte de las dependencias conventuales y los muros perimetrales del claustro, que conservan el arranque de las bóvedas de crucería de las crujías. Desde finales del siglo XX se han llevado a cabo en

⁸⁶ Informaciones extraídas de la página Web del Sistema de Información del Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón (SIPCA): <http://www.sipca.es/censo/1-INM-TER-032-201-005/Convento/de/Carmelitas/calzados.html> (página Web consultada el 29/01/2014).

el convento diferentes campañas de excavación y restauración; una muestra de los resultados puede verse en el Centro de Interpretación habilitado en una de las salas de la planta baja de las dependencias conventuales. Existe también el proyecto de crear en este conjunto un Centro de Interpretación de las órdenes religiosas, que de momento no se ha puesto en práctica.⁸⁷

Una ocupación no parcial, sino total, ha sido la operada en el antiguo convento de San Alberto de Carmelitas Descalzas de Calatayud (Zaragoza), con la instalación del Museo Municipal de la ciudad. El museo, creado en 1978, fue trasladado a su sede actual en 2007, tras haber tenido otras ubicaciones en su primera etapa. Este convento barroco desamortizado fue ocupado por la comunidad de carmelitas descalzas entre 1880 y 1999, fecha en que fue cerrado y abandonado. A partir de 2002, se llevó a cabo su reforma y rehabilitación para usos museísticos, según proyecto del arquitecto Gonzalo Urbizu. En el nuevo edificio, que ha recibido varios premios de arquitectura,⁸⁸ la arquitectura contemporánea alcanza un protagonismo destacado, pues gran parte del mismo es de nueva creación. Incluso el claustro, que por su estructura es el espacio más reconocible del antiguo convento, ha sido completamente renovado y solo mantiene su articulación en dos galerías (la inferior con arcadas de medio punto) como reminiscencia de su estado original (fig. 3.33).

Otros conventos, situados en un contexto urbano, han sido reutilizados en tantas ocasiones que es difícil apreciar su configuración inicial, progresivamente modificada con el paso del tiempo. Es lo que sucede en el Museo del Fuego y de los Bomberos de Zaragoza, que ocupa parte del antiguo convento de Mínimos de la Victoria, de cuya rehabilitación se ha encargado el arquitecto José Javier Gallardo. Del conjunto solo queda hoy el patio, parte de sus estancias y de la fachada; la iglesia fue derribada en 1885, aunque se conservan las capillas laterales con las bóvedas y decoración pictórica originales. El conjunto ha tenido distintos usos a lo largo de su historia, que han ido imprimiendo su huella y modificando el espacio original. La lista resulta larga: el convento fue cuartel de infantería y artillería montada tras la Desamortización de 1835; depósito municipal, cuartel de partidas transeúntes y parque de bomberos a partir de 1875, escuela de párvulos desde 1885 (en la zona de la iglesia, adecuada según proyecto del arquitecto municipal Ricardo Magdalena) y retén de bomberos desde 1907. Hoy, el

87 LACÁRCEL, Silvia, "Gotor restaurará el ala sur del convento dominico", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 13/08/2008).

88 Entre ellos el Premio Accesibilidad 2007 convocado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Disminuidos Físicos de Aragón y la empresa Montecanal, y el Accésit del XXIX Trofeo Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico (2008). Además, fue finalista de la XXIII edición del premio de arquitectura "García Mercadal" (2008).



Figura 3.33 – Museo Municipal de Calatayud (convento de San Alberto de Carmelitas Descalzas)

antiguo convento acoge -además del museo- una serie de aulas y salas de estudio de la Universidad de Zaragoza, así como el Parque de Bomberos número 2. El museo está dedicado al trabajo de los bomberos y expone una colección de vehículos, herramientas, uniformes de trabajo y objetos de tipología muy variada que es el resultado de compras, donaciones y material propio guardado por el Cuerpo de Bomberos de la ciudad. En el antiguo jardín del claustro, abierto al exterior aunque con una cubierta que tamiza la luz solar, se exponen vehículos de distintas épocas, que por su tamaño requieren un escenario de grandes dimensiones (fig. 3.34).

3.3.1.4 EL PATRIMONIO RELIGIOSO DE USO DOMÉSTICO (ABADÍAS Y CASAS PARROQUIALES)

Un caso aparte, dentro de la arquitectura eclesiástica rehabilitada para usos museísticos, lo constituyen las abadías y casas parroquiales. A pesar de que se trata de un conjunto poco numeroso en relación con otros (ya que solo se han documentado seis ejemplos), las peculiaridades de esta modalidad arquitectónica, a medio camino entre la arquitectura doméstica y la religiosa, merecen una atención detallada. He decidido reunir en un mismo conjunto dos tipologías distintas, las abadías y las casas parroquiales, pues considero que ambas comparten una orientación similar, dedicada a servir de vivienda a las personalidades de rango intermedio dentro de la jerarquía eclesiástica.



Figura 3.34 – Museo del Fuego y de los Bomberos de Zaragoza (convento de Mínimos de la Victoria)

La instalación de museos y otros espacios expositivos en antiguas abadías y casas parroquiales ha permitido recuperar un pequeño conjunto patrimonial que se encontraba en desuso. El devenir histórico, la despoblación del ámbito rural y la transformación de la actividad eclesiástica durante el siglo XX fueron dando lugar a la progresiva pérdida de uso de muchas de estas casas parroquiales y abadías, que vieron marchar a sus moradores y quedaron abandonadas. Muchos de los párrocos que ejercen hoy su labor en el ámbito rural no gestionan una sola localidad sino que atienden las necesidades de varias poblaciones, lo que explica que las antiguas casas parroquiales hayan quedado desprovistas de su función original y, en muchos casos, abocadas a un deterioro inminente por la falta de mantenimiento.

Por lo general, las casas-abadía y casas parroquiales se encuentran situadas junto a las iglesias a las que daban servicio sus inquilinos, por razones obvias de carácter funcional. A las ventajas prácticas de esta proximidad física hay que añadir el valor representativo que adquirirían las casas parroquiales, por ser las viviendas de la autoridad eclesiástica de la localidad. Así, quedaban en cierta manera singularizadas del resto del caserío doméstico, recibiendo parte de la simbología religiosa de los templos a los que se adosaban. Este es el caso del Museo de Miguel Pellicer de Calanda, situado en la vivienda del capellán del Pilar, junto a la iglesia barroca de esta advocación. La ubicación resulta más que apropiada, pues el museo está

dedicado a conmemorar el llamado Milagro de Calanda, acaecido en 1640. En este episodio, al calandino Miguel Pellicer le volvió a crecer una pierna que le había sido amputada años antes, por intercesión, precisamente, de la Virgen del Pilar.

En algunas ocasiones, la restauración de las casas parroquiales para usos museísticos ha consistido, por razones principalmente económicas, en una mera operación cosmética que no ha afectado de manera significativa a la distribución interior. Esto implica que, en estos casos, se mantengan casi sin modificación las antiguas estancias de la casa, cuya distribución evidencia su uso doméstico. En el Museo de Cerámica del Altoaragón de Bandaliés, por ejemplo, se identifican perfectamente las distintas habitaciones de la vivienda, sobre todo la antigua cocina y las alcobas (fig. 3.35). Lamentablemente, el museo está prácticamente abandonado y el edificio necesita una urgente restauración. También en el citado Museo de Miguel Pellicer, en Calanda, se mantuvieron en líneas generales la estructura y división interna de la vivienda al adaptar esta a usos museísticos. Así, pese a la estrechez e incomodidad de las salas de exposición, el museo presenta el valor añadido de conservar las proporciones y la distribución de una vivienda tradicional del siglo XVIII, aunque modificada con posterioridad.



Figura 3.35 – Museo de Cerámica del Altoaragón de Bandaliés

En otros casos, sin embargo, las abadías y casas parroquiales se encuentran tan modificadas que es imposible percibir su distribución original. Es lo que ocurre en el Museo de Creencias y Religiosidad Popular de Abizan-

da, situado en una antigua abadía del siglo XVIII que se encuentra adosada a la iglesia parroquial. El edificio fue completamente remodelado en la última reforma, realizada en 1998, que supuso la eliminación de las compartimentaciones interiores para conseguir espacios diáfanos, más aptos para la exposición, así como la creación de una nueva escalera. No obstante, el edificio conserva algunos elementos originales, como la interesante sala de diezmos y primicias del sótano, que hoy se utiliza como sala de proyecciones (fig. 3.36). Se trata de una estancia abovedada, que dispone de entrada propia desde el exterior, en la que se almacenaban los tributos que los feligreses entregaban antiguamente a la parroquia. Como testimonio de esta labor de almacenaje, se conservan cuatro depósitos de piedra en uno de los laterales de la sala. La casa-abadía de Abizanda resulta también un marco profundamente adecuado para la temática de tipo etnológico que en ella se desarrolla. El contenido expositivo, dedicado a la religiosidad popular y las creencias de la sociedad tradicional pirenaica, se adecua sin estridencias a la arquitectura religiosa de uso doméstico, dando como resultado un espacio coherente y de discurso bien trabado.



Figura 3.36 – Museo de Creencias y Religiosidad Popular de Abizanda. Sala de diezmos y primicias

La temática etnológica es, de hecho, bastante habitual en las abadías y casas parroquiales rehabilitadas para usos museísticos, probablemente porque ofrecen la posibilidad de recrear, aprovechando la distribución interior doméstica, el modo de vida de las sociedades tradicionales. Es precisamen-

te lo que sucede en el Museo Etnológico de San Juan de Plan, que ocupa una antigua casa-abadía rehabilitada por la Diputación Provincial de Huesca. Aunque en el dintel de la entrada figura la fecha de 1595, el edificio no parece corresponder a esta época tan temprana (por su aparejo exterior y la distribución simétrica de los vanos en las plantas intermedias). Es posible que se trate de un edificio construido en el siglo XVI que sufrió una notable reforma a finales del siglo XIX – principios del XX, o quizá sea una construcción reciente en la que se reutilizó el dintel de un edificio desaparecido. En cualquier caso, el edificio conserva en líneas generales la distribución interior de la vivienda, en la que se ha situado una colección de instrumentos, objetos y utensilios representativos de la vida cotidiana del Altoaragón.

3.3.1.5 MUSEOS, RELIGIOSIDAD Y CONTEXTO URBANO

El análisis de los límites físicos del museo y su relación con la ciudad contemporánea es un tema clave en el estudio de la arquitectura de museos, que ha sido abordado de forma monográfica por autores como Ángeles Layuno⁸⁹ y Jesús Pedro Lorente.⁹⁰ Es evidente que el museo no es una entidad aislada sino que se inserta en la ciudad, estableciendo un diálogo (a veces fluido y a veces problemático) que enriquece nuestra forma de entender lo urbano. A ello hay que unir los valores representativos y de prestigio que caracterizan a los edificios religiosos, que los museos situados en arquitecturas eclesíásticas asumen parcialmente y a los que se suma el del museo como templo del saber.

Estos valores se aprecian de forma clara en el Museo Diocesano de Barbastro, que reabrió sus puertas en 2010 en el palacio episcopal de la localidad. Este forma parte de un conjunto de gran representatividad integrado, además, por la catedral y la torre campanario exenta, todo ello símbolo del poder religioso. A esta simbología se suma una consideración político-ideológica, pues el museo renace fuertemente marcado por el conflicto de los bienes del Aragón Oriental o “de la Franja”, propiedad de la diócesis de Barbastro pero custodiados en el Museo de Lérida.⁹¹ No es casual, por tanto, que el museo se convirtiera en una de las prioridades del anterior

89 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Museos de arte contemporáneo y ciudad...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 120, capítulo 1); y LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial”, *Oppidum*, n.º 3, Segovia, IE Universidad, 2007, pp. 133-164.

90 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y contexto urbano...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 181, capítulo 1); y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y regeneración urbana...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 128, capítulo 1).

91 “El interminable conflicto de las obras de la Franja aragonesa”, en *El País* (Madrid, 05/04/2012).

Gobierno de Aragón, que invirtió más de diez millones de euros en la rehabilitación del edificio.

Desde el punto de vista arquitectónico, el proyecto redactado por el arquitecto José Miguel Ferrando incluía la ordenación urbanística del jardín-huerto (un espacio a dos alturas que no podía ser edificado) y la remodelación de una de las fachadas laterales del palacio. El punto de partida era una fachada sin unidad y de apariencia más bien doméstica, carente del carácter representativo propio de un edificio episcopal (fig. 3.37). Ferrando apostó de forma decidida por la arquitectura contemporánea al unificar esta zona mediante la creación de una nueva fachada en acero cortén, aunque manteniendo la distribución de los vanos del bloque que daba al huerto, que alberga hoy dependencias episcopales. La intervención ha modificado radicalmente la perspectiva que se obtiene del edificio ascendiendo por la calle Academia Cerbuna y ha contribuido a unificar el entorno de la catedral, reforzando su carácter representativo (fig. 3.38).



Figura 3.37 – Fachada lateral del palacio episcopal de Barbastro antes de la reforma (fotografía: José Miguel Ferrando)

En el caso del Museo Diocesano de Zaragoza, que abrió sus puertas en el año 2011 en el palacio arzobispal de la ciudad, el ámbito urbano en el que se sitúa el museo constituye el núcleo institucional, religioso y turístico de la ciudad por excelencia. El palacio arzobispal se sitúa en la denominada “plaza de las catedrales”, con el Pilar y La Seo como edificios religiosos y el Ayuntamiento como símbolo del poder civil, además de la Lonja y el Museo del Foro como espacios culturales. Se trata, por tanto, de un espacio urbano fuertemente condicionado, en el que se combinan diferentes valores. En este ámbito, los arquitectos Javier y Sonsoles Borobio renunciaron deliberadamente a colocar el acceso al museo en la plaza de la Seo para



Figura 3.38 – Fachada lateral del palacio episcopal de Barbastro. Estado actual

recuperar así la fachada norte del palacio arzobispal, que mira hacia el río Ebro (fig. 3.39). Como ellos mismos recogen:

La decisión de dar entrada al museo a través de la fachada norte del palacio respondía, aparte de a criterios de circulación interna, a una apuesta primordial: la de devolver a esa fachada la importancia histórica perdida, haciendo que el palacio dejara de dar la espalda al Ebro y supusiera un atractivo añadido a los paseos por la ribera.⁹²

Lo cierto es que la fachada norte, que abre al paseo Echegaray y Caballero, carece de la representatividad de la plaza situada en el lado opuesto y ha venido funcionando más bien como espacio de tránsito en una ciudad que, hasta hace poco tiempo, vivía de espaldas al río. La apuesta de los hermanos Borobio era valiente y pretendía colaborar en la recuperación de las riberas del río Ebro como paseo ciudadano, una de las apuestas de la Expo 2008. Como señalaba Ricardo Marco, los arquitectos habían optado por el rigor por encima de criterios más funcionales y comerciales, que aconsejaban abrir el museo hacia la plaza de la Seo.⁹³ Sin embargo, otros autores como Juan Carlos Lozano afirmaban, en relación con este aspecto, que esta decisión “le resta visibilidad y exigirá un mayor esfuerzo de difusión y pro-

⁹² BOROPIO, Javier y Sonsoles, *op. cit.*, s/p.

⁹³ MARCO, Ricardo, “Paisajes interiores de una restauración”, en *Heraldo de Aragón*, Artes & Letras (Zaragoza, 07/05/2011).

paganda".⁹⁴ Nada es producto del azar en la intervención: incluso la rampa de acceso al museo, que recorre longitudinalmente la fachada, responde a un simbolismo claro; los propios arquitectos destacan que se trata de "un descenso de recogimiento e iniciación, como un preámbulo entre el ruido exterior y la intimidad del silencio".⁹⁵ A pesar de esta apuesta inicial, los responsables del museo han terminado por aceptar lo evidente y han abierto un segundo acceso por la plaza de la Seo. La práctica ha demostrado que la atracción de este espacio, al que abre la catedral, resulta beneficiosa en términos de visitantes, y que esta entrada, aunque menos simbólica, es la más natural para un espacio de estas características.



Figura 3.39 – Fachada principal del palacio arzobispal de Zaragoza, sede del Museo Diocesano

Pese a la belleza y pertinencia de la entrada principal del Museo Diocesano de Zaragoza, lo cierto es que los museos se relacionan mejor con la ciudad a partir de accesos más abiertos, más presentes y directos; por medio de entradas que estén a la vista, que hagan posible una visita casual, que favorezcan el encuentro entre visitante y colección. Esta reunión es más factible en aquellos espacios expositivos que abren a plazas, como el Centro de Historias, que sirve de telón de fondo para las diversas manifestaciones artísticas y lúdicas que se celebran en la plaza de San Agustín. El Centro de

⁹⁴ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Los museos diocesanos en Aragón", *op. cit.*, p. 37 (ver nota al pie n.º 198, capítulo 1).

⁹⁵ BOROBIO, Javier y Sonsoles, *op. cit.*, s/p.

Historias es un ejemplo del papel que pueden cumplir los espacios museísticos como impulsores de la rehabilitación de zonas urbanas degradadas, un tema ampliamente estudiado por Jesús Pedro Lorente.⁹⁶

El Centro de Historia de Zaragoza nació en 2003 en el barrio de San Agustín, en el convento del mismo nombre, rehabilitado por los arquitectos Ricardo Usón y José M^a Ruiz de Temiño (fig. 3.40). Concebido inicialmente como un espacio de interpretación de la historia de la ciudad, formaba parte de una serie de medidas dirigidas a paliar la problemática del barrio, que presentaba hace unas décadas una población envejecida, fuerte presencia de la inmigración y deterioro ambiental y arquitectónico. La propuesta inicial del centro se reveló poco dinámica, lo que ocasionó un cambio de orientación en 2005, que abrió el conjunto a exposiciones temporales y actividades artísticas de ámbito variado. En 2011, tras un concurso abierto, el espacio pasó a llamarse Centro de Historias, un nombre que enlaza con el antiguo (ya aceptado por los zaragozanos) y a la vez alude a su voluntad integradora de diferentes propuestas. Aunque no se puede decir que la apertura del espacio haya sido el motor principal de la regeneración física y social del barrio, sí que constituye una de las iniciativas que están contribuyendo a situarlo en el imaginario colectivo de los zaragozanos.⁹⁷ La intervención en el entorno ha permitido dignificar este ámbito urbano y devolver al barrio una serie de espacios como la plaza de San Agustín y el antiguo claustro del convento, que hoy es sede de actividades diversas.

En contraposición al espacio urbano de la plaza –o como complemento a ella– cabe reflexionar sobre la función de los patios interiores de los museos, que comparten algunos de los valores que caracterizan a la plaza como pieza urbana. Al margen de las diferencias evidentes, en cierta manera el patio es un elemento exterior (en oposición a las salas de exposición, cerradas para garantizar la conservación de la colección) que puede funcionar como lugar de reunión y de actividades variadas, al igual que la plaza. Por ejemplo, el patio del palacio episcopal que acoge el Museo

96 LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Focos «artísticos» de revitalización urbana, espacios para el sincretismo”, en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo...*, op. cit. (ver nota al pie n.º 98, capítulo 1); y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?”, *AACA Digital*, n.º 2, 2008. Url: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=84> (página Web consultada el 28/01/2014).

97 Para más información, consultar: GARCÍA GÓMEZ, Sergio y MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El Centro de Historia de Zaragoza. ¿Motor de regeneración urbana?”, en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008, XIII Coloquio de Arte Aragonés (Zaragoza, 11 a 13 de diciembre de 2008)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 571-582.

de Arte Sacro de Teruel sirve de escenario para exposiciones temporales y conciertos, usos posibles gracias al cerramiento acristalado que se instaló sobre el patio en la reforma llevada a cabo en 2001-2002 (fig. 3.41). Además, el patio, como espacio apacible y sereno, vehicula los valores del museo y es un espacio a medio camino entre el exterior y el interior. Se trata, quizá, del elemento arquitectónico del museo más reconocible para el visitante, después de la fachada.



Figura 3.40 – Centro de Historias de Zaragoza (convento de San Agustín)

En este paseo por lo externo y lo interno, por fachadas y patios, llega un momento en el que los límites del museo se desdibujan. Tradicionalmente, el museo se concibe como un espacio estático que recibe la visita de un público que desea conocer una colección determinada. Sin embargo, las relaciones entre museo y ciudad no siempre son unidireccionales; de hecho, en algunos casos, el museo sale a la calle y penetra en el ámbito urbano, alterando la concepción estática y tradicional de la institución. Se trata de momentos puntuales, en los que la colección del museo rebasa sus límites físicos. Este fenómeno se produce en dos casos concretos que comparten un mismo concepto expositivo, ya que son museos que albergan una colección procesional: la Exposición permanente del Rosario de Cristal en Zaragoza, que sale en procesión cada 13 de octubre, y los museos turo-lenses de la Semana Santa, que nacen de la necesidad de proporcionar un marco adecuado para la conservación de los pasos que se utilizan cada año en las procesiones. En ambos casos se produce una situación inaudita: el museo se vacía y pierde así por unos días su función de “contenedor” de



Figura 3.41 – Patio del palacio episcopal de Teruel. Al fondo, la entrada al Museo de Arte Sacro

una colección, hasta que las celebraciones religiosas terminan y el museo recupera la normalidad.

Valoración

Los ejemplos estudiados son una muestra de la gran riqueza de valores que ofrecen, en sus múltiples vertientes, los museos instalados en arquitecturas eclesiásticas, y que los convierten en una de las tipologías más interesantes en lo que se refiere a la reutilización de espacios para usos museísticos. Aunque se trata de un conjunto heterogéneo, los casos analizados presentan ciertos elementos en común. Como no podía ser de otra manera, el museo –entendido en su conjunto- adquiere parte de los valores simbólicos propios del edificio en el que está situado, ya sea una iglesia desacralizada, un palacio episcopal, una casa-abadía o un antiguo convento. El cambio de uso operado en la arquitectura religiosa con la instalación de un museo no modifica (salvo casos concretos) la esencia de dicho espacio, pues este mantiene su entidad conceptual como manifestación de la religiosidad o de sus instancias de poder. A este valor representativo se añade la concepción del museo como espacio cultural de prestigio y de disfrute en nuestra sociedad actual; en este conjunto de museos se asiste, por tanto, a la convivencia de religiosidad y cultura, puesto que el espa-

cio arquitectónico está indisolublemente ligado al hecho religioso en sus múltiples variantes.

La fuerza y la personalidad del espacio religioso se perciben de forma clara en las iglesias desacralizadas y transformadas en museos, operación que conlleva una reescritura de los usos sociales y por lo tanto de la vinculación que el templo establece con el entorno urbano. La iglesia como sede de la celebración litúrgica adquiere, en su adaptación a museo, otros valores para el visitante. Es posible hablar de una evolución del ritual religioso al culto artístico, al reconocimiento de la institución museística como templo de saber y de experiencia estética. En lo que se refiere a los museos diocesanos situados en palacios episcopales y arzobispales, en ellos se produce, en muchos casos, la unión de lo íntimo y lo público, con la integración en el recorrido museístico de ámbitos anteriormente privados y reservados a la jerarquía eclesiástica. Las colecciones expuestas en estos museos, todas ellas de arte sacro, mantienen una estrecha vinculación con el poder diocesano del que dependen, como queda patente en los respectivos discursos museográficos. En otros casos, la dependencia que existe respecto de la institución gestora no solo es conceptual sino también física; se trata de los museos situados en dependencias catedralicias y eclesiásticas, sobre todo los parroquiales, que incluso carecen a menudo de un acceso independiente. Respecto a los museos instalados en monasterios y conventos desamortizados, en su mayoría son espacios expositivos integrados en proyectos más amplios, que aspiran a completar la oferta turístico-cultural del monumento en cuestión.

En cuanto a la inserción más o menos afortunada de estos museos en el contexto urbano y su relación con la ciudad, los resultados varían según los ejemplos. En su relación con la ciudad, el museo adquiere algunos de los valores del edificio religioso en el que se ubica, como su carácter representativo o su función focalizadora dentro del entorno urbano. Pero además, en cierta manera, se produce una transmisión recíproca de valores, pues la arquitectura eclesiástica queda dotada, asimismo, del prestigio del museo como institución cultural, quedando así abierta a toda la sociedad, más allá de sus creencias.

3.3.2 *La recuperación de la arquitectura institucional como sede museística*

La rehabilitación para usos museísticos de la arquitectura institucional en sus diferentes variantes plantea considerables diferencias con la instalación de espacios expositivos en edificios eclesiásticos, no solo desde el punto de vista físico sino también en lo que se refiere a la concepción del espacio y su redefinición como vehículo de nuevos valores. Esta tipología

arquitectónica supone el 17 % del total de los espacios museísticos situados en edificios rehabilitados, lo que la convierte en la tercera en importancia en este panorama (después de la arquitectura eclesiástica y la doméstica). La variedad de modelos que se engloban dentro de la denominación de “arquitectura institucional” justifica su análisis pormenorizado, pues cada opción arquitectónica presenta unas características definitorias que van a condicionar la adaptación del edificio –y sus espacios interiores- a usos museísticos.

Es a partir del Renacimiento cuando podemos hablar de una verdadera arquitectura civil. Esta surge en paralelo al auge de una burguesía ciudadana que aspira a afianzarse frente a los poderes tradicionales, es decir, el feudal y el eclesiástico. En este contexto, se construyen toda una serie de edificios que aspiran a dar respuesta a las nuevas necesidades de la sociedad burguesa, tanto en lo que se refiere a la vivienda como a la administración de gobierno. De ahí que quepa distinguir, dentro de la denominación de arquitectura civil, dos conjuntos bien delimitados: la arquitectura institucional, por un lado, y la doméstica, por otro. La primera tiene que ver con aquellas construcciones públicas concebidas para cumplir determinados servicios a la ciudadanía, ya sean asistenciales (hospitales), educativos (escuelas y universidades) o administrativos (casas consistoriales). Es decir, todas aquellas construcciones que han sido concebidas –en su mayoría, por los poderes públicos- para dar respuesta a una necesidad concreta de la sociedad civil. Las distintas exigencias funcionales determinarán, en cada caso, sus características arquitectónicas, de tal forma que un hospital, una escuela y un ayuntamiento tendrán, desde el punto de vista constructivo, evidentes disparidades.

Los edificios civiles de carácter institucional rehabilitados para usos museísticos en Aragón pertenecen a categorías muy variadas, que van desde hospitales hasta casas forestales, pasando por arquitecturas educativas, ayuntamientos y calabozos. En el siguiente gráfico (fig. n.º 3.42) se puede observar la distribución porcentual de cada una de estas categorías. Llama la atención la importante presencia de las arquitecturas educativas, que suponen la mitad de los ejemplos documentados. Las tipologías siguientes en cuanto a frecuencia son los ayuntamientos y los hospitales, mientras que el resto de categorías resultan mucho menos relevantes.

3.3.2.1 HOSPITALES: USOS MUSEÍSTICOS EN ESPACIOS ASISTENCIALES

La restauración de antiguos hospitales para usos museísticos, aunque poco frecuente en comparación con otras tipologías, es una tendencia de relativa importancia en Aragón. En total, se ha constatado la existencia de siete

**MODALIDAD ARQUITECTÓNICA DE LOS ESPACIOS EXPOSITIVOS SITUADOS EN
ARQ. INSTITUCIONAL**

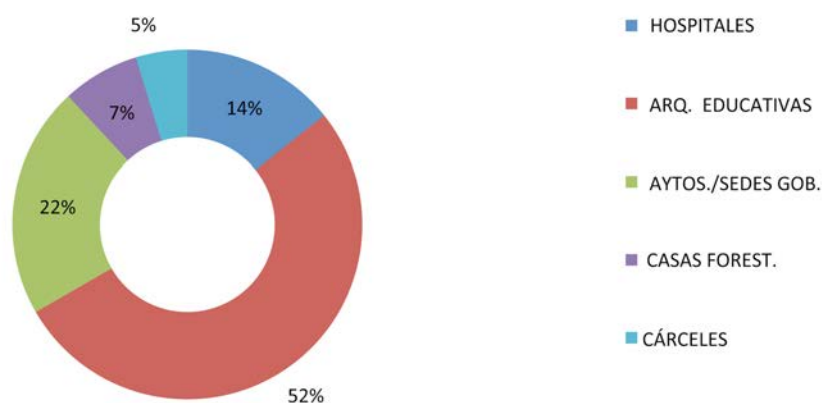


Figura 3.42

espacios expositivos situados en antiguos hospitales, seis de ellos edificados entre los siglos XV y XVIII. Los más antiguos son el Museo Etnológico “Miguel Longás” de Ejea de los Caballeros y el Museo de la Historia y de las Artes de Daroca, instalados en el Hospital del Mercado y el Hospital de Santo Domingo, respectivamente, ambos construidos en el siglo XV. Del siglo siguiente es el Hospital del Sancti Spiritus de Borja, que acoge actualmente el Museo de la Colegiata de Santa María, mientras que en el siglo XVIII se edificaron tres hospitales que acogen hoy espacios museísticos: el Hospital de Gracia y Pobres Vergonzantes de Rubielos de Mora (sede del Museo Salvador Victoria), el hospital de Albarracín (que acoge el Museo de Albarracín) y el Hospital de Beneficencia de Tabuenca (ocupado por el Museo Etnológico de esta localidad). Existe aún otro espacio expositivo situado en un hospital, aunque en este caso se trata de un hospital minero: es el Centro de Exposiciones de la Ciencia y de la Arqueología Minera de Utrillas, que he preferido analizar dentro del capítulo de arquitectura industrial por su vinculación con la actividad minera.

Antes de abordar el análisis de la tipología hospitalaria como sede museística, es necesario realizar una serie de precisiones. En primer lugar, a pesar de que la asistencia a los enfermos era desempeñada habitualmente por órdenes religiosas, he optado de forma consciente por clasificar los hospitales dentro de la arquitectura civil y no de la eclesiástica. Esta decisión responde principalmente a dos razones. En primer lugar, muchos de los ejemplos analizados fueron promovidos por los poderes locales para cumplir una labor de asistencia a la comunidad. Además, la configuración arquitectónica de estos espacios está sobre todo condicionada por su fun-

ción hospitalaria, sin que tenga demasiada influencia el hecho de que hayan sido atendidos o no por las instituciones eclesíásticas.

Los hospitales a los que me voy a referir son, en todos los casos, instituciones asistenciales situadas en el ámbito rural, que cumplieron un importante papel en la acogida de gente sin recursos, transeúntes y peregrinos; de hecho, los nombres de muchos de estos hospitales reflejan claramente esta vocación asistencial. Es preciso contextualizar la labor asistencial desempeñada en estos espacios en una época en la que el acceso a la atención médica no era un derecho, sino un privilegio. La construcción de estos hospitales, resultado de la generosidad de un mecenas o del interés de los poderes locales, cumplió una función fundamental en la asistencia a los menos privilegiados. En Rubielos de Mora, por ejemplo, la fundación del hospital data de finales del siglo XIV y se debió al empeño de un vecino de la localidad, Juan Rosell, cuyas voluntades se recogen en el acta de fundación: “Hordeno por todos tiempos sin fin se fabrique un Espital en el lougar de Rubielos para Dó se puedan recollir, y receptor, et sean recibidos e acoydos, et recibidas todas y qualesciere personas miserables”.⁹⁸

La construcción del hospital actual, que acoge hoy el Museo Salvador Victoria, se produjo sin embargo en el siglo XVIII, coincidiendo con un momento de especial esplendor económico para la localidad. En este siglo, Rubielos disponía de una industria textil de cierta importancia que favoreció el desarrollo económico de la población y la construcción de una serie de edificios relevantes, como la parroquia de Santa María la Mayor, los conventos de Carmelitas y de San Ignacio de Loyola, varias ermitas y algunas casas señoriales, además del hospital. Antonio Almagro apunta otro condicionante que habría podido influir en la construcción de algunos de estos ejemplos, sobre todo en aquellos que vieron la luz en el siglo XVIII: la difusión de las ideas ilustradas. En relación con el hospital de Albarracín, Almagro señala que la Ilustración, “con su deseo reformista y de mejoras sociales impuestas por encima de la propia voluntad del pueblo”,⁹⁹ dio lugar a la edificación de una serie de equipamientos sociales en la localidad, aunque en este caso la labor ilustrada se debió al impulso de los obispos.

Obviamente, todas estas instituciones quedaron desprovistas de sentido con la llegada de la medicina moderna y la progresiva universalización del derecho a la sanidad. Como ocurre casi siempre cuando un edificio pierde su función, estos hospitales fueron reutilizados para los usos más dispares

98 PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “Proyecto de museo «Salvador Victoria» en el antiguo «Hospital de Gracia» de Rubielos de Mora (Teruel). Diputación Provincial de Teruel, Servicio de Arquitectura”. Junio de 1998. Memoria, p. 3. (Inédito)

99 ALMAGRO GORBEA, Antonio, *Urbanismo y arquitectura de la Sierra de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación de Teruel, 1993, p. 45.

a lo largo del tiempo. Hay constancia, por ejemplo, de que el de Albarracín sirvió de cárcel y de almacén municipal, y de que el Hospital de Gracia de Rubielos de Mora fue utilizado como cine, con su propio teatro y palcos. En el Hospital del Sancti Spiritus de Borja, abandonado en el siglo XIX, estuvieron instaladas durante el siglo siguiente las escuelas de niñas, así como un taller de carpintería y un almacén de muebles en la planta baja. En cuanto al hospital de Santo Domingo de Daroca, sede del Museo de la Historia y de las Artes, el edificio funcionó como tahona y posiblemente también como granero (en la planta superior). El más afectado por los usos sucesivos, sin embargo, fue el Hospital del Mercado de Ejea de los Caballeros, que ocupaba en origen una extensión considerable pero que fue compartimentado y vendido por sus diversos propietarios a lo largo del tiempo, de tal forma que actualmente solo se conserva una pequeña parte de lo que sería en un principio.

Todos los ejemplos estudiados ocupan de forma íntegra los antiguos edificios hospitalarios, salvo el Museo Etnológico “Miguel Longás” de Ejea, que se instaló en las dos plantas superiores del antiguo hospital, en la zona correspondiente a la capilla.¹⁰⁰ La restauración arquitectónica para usos museísticos de estos hospitales suele implicar la modificación de unos espacios interiores que, por otro lado, en la mayoría de los casos, ya habían resultado considerablemente alterados con el paso del tiempo. Es por ello que suele ser difícil percibir la dedicación hospitalaria original. En casi todos los ejemplos analizados, la distribución interior se encuentra formalmente más próxima a la disposición habitual de una vivienda privada (palacial o doméstica, según los casos) que a una arquitectura hospitalaria. Incluso en el hospital de Tabuena, que fue restaurado según proyecto del arquitecto Fernando Alegre sin alterar de forma significativa la distribución primitiva, es difícil apreciar algún testimonio de la dedicación original del edificio.¹⁰¹

En Rubielos de Mora, el Hospital de Gracia y Pobres Vergonzantes que acoge el Museo Salvador Victoria es un buen ejemplo de la ajetreada historia de muchos de estos hospitales, que han sufrido numerosas modificaciones hasta llegar a su estado actual. El lugar escogido para su construcción fue el barrio del Campanar, la zona de poblamiento más antigua de la localidad. En su fachada oeste, el hospital disfrutaba entonces (y si-

100 De este uso dan fe una serie de pinturas que fueron localizadas en la restauración del interior: se trata de inscripciones en latín y tres cruces que probablemente formaran una estación del Vía Crucis.

101 Los elementos que constituyen el testimonio más claro de la función hospitalaria no son detalles constructivos sino instrumentos de uso médico: una bañera de latón y un esterilizador de gasas, procedentes del propio hospital de Tabuena y que se exponen como parte de la colección etnográfica.

que haciéndolo hoy) de unas excelentes vistas al arroyo de Rubielos de Mora, lo que garantizaba una adecuada ventilación y permitía que estas estancias fueran soleadas, principios fundamentales en una arquitectura de estas características. A pesar del deterioro sufrido con el paso del tiempo, el hospital conservaba en líneas generales su entidad exterior. Sus notables proporciones y su configuración casi exenta lo hacían reconocible como arquitectura institucional, distinta de la doméstica, prueba de la importancia que debió tener el hospital en la fecha de su construcción (fig. 3.43).



Figura 3.43 – Hospital de Gracia y Pobres Vergonzantes de Rubielos de Mora (Teruel), sede del Museo-Fundación Salvador Victoria

Se sabe que, durante todo el siglo XX, el edificio fue objeto de diversas intervenciones de rehabilitación inconexas e interrumpidas. Antonio Pérez, el arquitecto responsable del proyecto de reforma del conjunto para usos museísticos, se lamentaba de que estas intervenciones hubieran sido realizadas de forma “deslabazada y sectorial”,¹⁰² sin responder a proyectos definidos. Esto puede dar una idea del estado en el que se encontraba el edificio, que habría perdido ya buena parte de sus características definitivas. En concreto, la planta baja disponía de un zaguán que conservaba en parte el suelo enguijarrado original, dos salas en ambos lados, un aseo y una barandilla de madera en estado recuperable. Las plantas superiores, donde se había instalado el cine en el siglo XX, estaban diáfanas y con obra iniciada en los forjados pero sin terminar. En cuanto al exterior, la fachada poseía un aspecto similar al primitivo -aunque se habían abierto diversos

¹⁰² PÉREZ SÁNCHEZ, Antonio, “Proyecto de museo «Salvador Victoria»...”, *op. cit.*, p. 4.

huecos en momentos posteriores-, ya que las intervenciones realizadas en el siglo XX habían ido dirigidas sobre todo a modificar los espacios interiores.

Dada la amplitud y el carácter diáfano de estos últimos, resultado de las sucesivas intervenciones, no fueron necesarias grandes transformaciones en la distribución interior para adecuar el hospital a la función museística, a excepción de ciertas adaptaciones de índole práctica (como la creación de un ascensor). Los espacios interiores del museo se articulan en torno a una escalera situada en la crujía posterior, que da acceso a las distintas plantas. La mayor modificación se realizó en la planta bajo cubierta, cuyo forjado superior se eliminó para dejar a la vista la armadura de madera de la techumbre (que tuvo que ser sustituida por una nueva). Las carpinterías de puertas, ventanas y barandillas se encontraban en relativo buen estado, lo que permitió mantenerlas tras haber sido restauradas, reponiendo los elementos deteriorados o inexistentes. En cuanto a la fachada, la intervención fue mínima y tuvo como objetivo devolver al edificio su aspecto primitivo. Para ello se realizó una limpieza general, se rejuntaron las zonas deterioradas y se enfoscaron los muros, recuperándose asimismo el tratamiento original de los huecos con despieces simulados mediante hendiduras en el enlucido, un sistema que se aplica también en las esquinas del edificio.

La reconversión del hospital en Museo-Fundación Salvador Victoria ha hecho posible la recuperación de un interesante ejemplo de infraestructura asistencial, aunque haya que lamentar la pérdida de la distribución interior primitiva, proceso inevitable en la historia de un edificio que ha permanecido vivo. Pese a todo, la amplitud de los espacios interiores y la sencillez de la reforma –sin concesiones decorativas- resulta muy apropiada para la función expositiva (fig. 3.44). La obra contemporánea de Salvador Victoria (1928-1994) y de otros artistas de su generación crea un sugerente contraste con las carpinterías y las cubiertas de madera del edificio, en un efecto plástico semejante al creado en el Museo de Arte Abstracto Español que se puede visitar en las famosas Casas Colgadas de Cuenca. La instalación de la colección en la localidad natal de Salvador Victoria demuestra, además, el empeño de Rubielos de Mora por rendir homenaje a uno de sus paisanos más ilustres, en una decidida apuesta por el desarrollo cultural local y renunciando a la ubicación de la colección en un lugar más accesible (Teruel, por ejemplo) que le daría probablemente una mayor visibilidad. Hay que destacar asimismo la dinámica actividad de exposiciones temporales desarrollada en el museo por Diego Arribas, su actual director, que lo convierte en una de las instituciones museísticas más completas del ámbito rural.

En Borja, el aspecto exterior del hospital del Sancti Spiritus escondió a lo largo del siglo XX su primitiva dedicación a todo aquel que desconociera

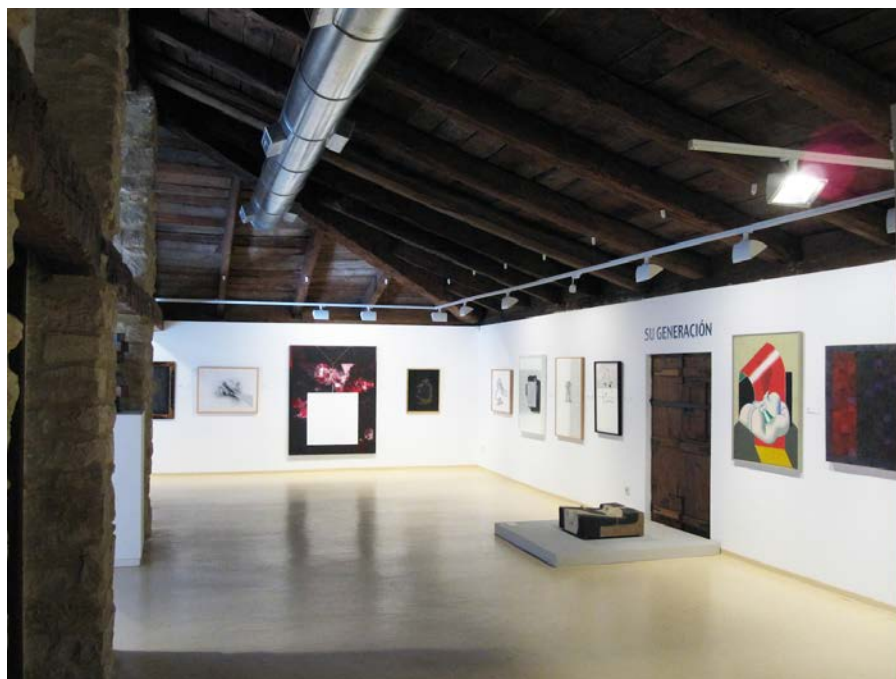


Figura 3.44 – Interior del Museo-Fundación Salvador Victoria

la ubicación del conjunto. La fachada se encontraba enlucida y de ella prácticamente había desaparecido todo resto original, aunque aún era posible percibir parte del alero de madera a través de los desconchones de la media caña de yeso que lo recubría.¹⁰³ También se detectaban, si se miraba con atención, el arranque de algunos de los arcos que componían la típica galería de tradición aragonesa bajo el alero, conservada casi íntegramente bajo el revoco, como señalan Carlos Bressel, Concha Lomba y Ricardo Marco.¹⁰⁴ Estos testimonios hacían pensar que el hospital presentaba, en origen, la distribución característica de la arquitectura civil del Renacimiento aragonés, mantenida aún en época barroca. En la reconstrucción ideal propuesta por los arquitectos Carlos Bressel y Ricardo Marco, se puede observar la portada tradicional en arco de medio punto, la planta noble con tres vanos, la galería de arquillos en la planta superior y el preceptivo alero de madera culminando la construcción.¹⁰⁵ Curiosamente, se trata de una fachada más propia de la arquitectura nobiliaria que de una institución hospitalaria.

103 Manuel Gracia recoge que “En su fachada, la planta superior se abría por una galería de arcos de medio punto y se remataba por un alero doble de madera, que muy mutilado aún se encuentra bajo el yeso que lo recubre.” GRACIA RIVAS, Manuel, *Guía para una visita a la Ciudad de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución “Fernando el Católico”, 1987, p. 32.

104 BRESSEL, Carlos; LOMBA, Concha y MARCO, Ricardo, *op. cit.*, p. 125.

105 *Idem*, p. 126.

Este es el aspecto que se quiso recuperar en la remodelación del edificio para usos museísticos. En efecto, se suprimió el aspecto doméstico y anodino que había ido adquiriendo la construcción con el paso del tiempo para dignificarla exteriormente. Se eliminó el enlucido, recuperándose como material principal el ladrillo cara vista, propio de la arquitectura tradicional aragonesa. También se eliminaron los huecos adintelados de los distintos talleres y almacenes que se habían instalado en el edificio durante el siglo XX y se recuperó la entrada en arco de medio punto, con dovelas también de ladrillo. Además, se eliminó la media caña de yeso que tapaba el alero original, aunque este debió ser sustituido por uno nuevo debido a su deficiente estado de conservación. El resultado es una fachada muy modificada, que ha recuperado sin embargo la dignidad y el carácter representativo que debía poseer en el siglo XVIII (fig. 3.45). No hay que olvidar, en este sentido, que el hospital del Sancti Spiritus fue construido junto a la ex colegiata de Santa María en la plaza de la Virgen de la Peana, que ha visto reforzada su simbología original con la rehabilitación de la fachada del hospital.



Figura 3.45 – Fachada principal del Museo de la Colegiata de Santa María de Borja (Zaragoza)

En lo que se refiere al interior, el hospital resultó también considerablemente afectado por el paso del tiempo, sobre todo desde el traslado de la función hospitalaria al convento de los Capuchinos en la segunda mitad del siglo XIX. El edificio se organiza en torno a un patio central, como es

habitual en la arquitectura civil aragonesa, mientras que la escalera se situaría en uno de los extremos del edificio. Como señala Concha Lomba, en origen la caja de escaleras se encontraría cubierta con una cúpula, que hoy ha desaparecido.¹⁰⁶ En la planta noble, el espacio se articula a partir de tres estancias de planta rectangular que abren a una galería que rodea el patio; y en cuanto a la planta superior o falsa, parece que en origen estaría dividida a su vez en dos alturas. Lo más interesante del edificio es sin duda el patio interior, que conserva las columnas originales de piedra, sin basa, anilladas y con capiteles corintios sobre los que descansan zapatas de madera que sustentan vigas con el intradós tallado. En la galería superior del patio se han recuperado los arcos conopiales originales, “de claras reminiscencias góticas”, según Pedro Luis Hernando y Carlos Sancho, que habían sido clausurados para abrir nuevos huecos adintelados.¹⁰⁷

El hospital del Sancti Spiritus ofrece hoy un aspecto renovado, pero no conserva testimonios reconocibles de su dedicación hospitalaria inicial, aunque se mantienen algunos de los elementos originales, como el patio con sus columnas anilladas o las cubiertas de bovedillas curvas, presentes en la planta baja y en la noble. Sea como fuere, el antiguo hospital es, por la amplitud de sus salas, una sede apropiada para la instalación de la colección de arte sacro procedente de la vecina ex colegiata de Santa María. El cuidado discurso expositivo, de organización temática y no cronológica (lo que evidencia su voluntad pedagógica) se adapta con facilidad a las distintas salas, dando lugar a uno de los más meritorios museos locales dedicados al arte sacro que existen en la provincia (fig. 3.46).

Algo menos modificado se encuentra el hospital de Albarracín, que acoge el museo de la localidad. El museo, que abrió sus puertas en 1990 con el nombre de Museo Martín Almagro, es hoy gestionado por la Fundación Santa María de Albarracín, que desempeña una labor primordial en la promoción y recuperación del patrimonio local.¹⁰⁸ El edificio del antiguo hospital está situado en el extremo sur de la población, en el barrio de San Juan, probablemente por cuestiones de salubridad. Se trata de un edificio exento, de fábrica de mampostería y piedra sillar, que debió tener cierta importancia en el momento de su construcción (fig. 3.47). Su aspecto externo, de factura cuidada y proporciones notables, lo singulariza del en-

¹⁰⁶ LOMBA SERRANO, Concha, *Borja: arquitectura civil, S. XVI-XVII*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución “Fernando el Católico”, 1982, p. 41.

¹⁰⁷ HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis y SANCHO BAS, Carlos, “Arquitectura civil”, en AGUILERA ARAGÓN, Isidro y BLASCO SANCHO, M^a Fernanda (coord.), *Comarca del Campo de Borja*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, pp. 221-225, espec. p. 222.

¹⁰⁸ Página Web de la Fundación Santa María de Albarracín: <http://fundacionsantamariadealbarracin.com/> (consultada el 06/02/2014).

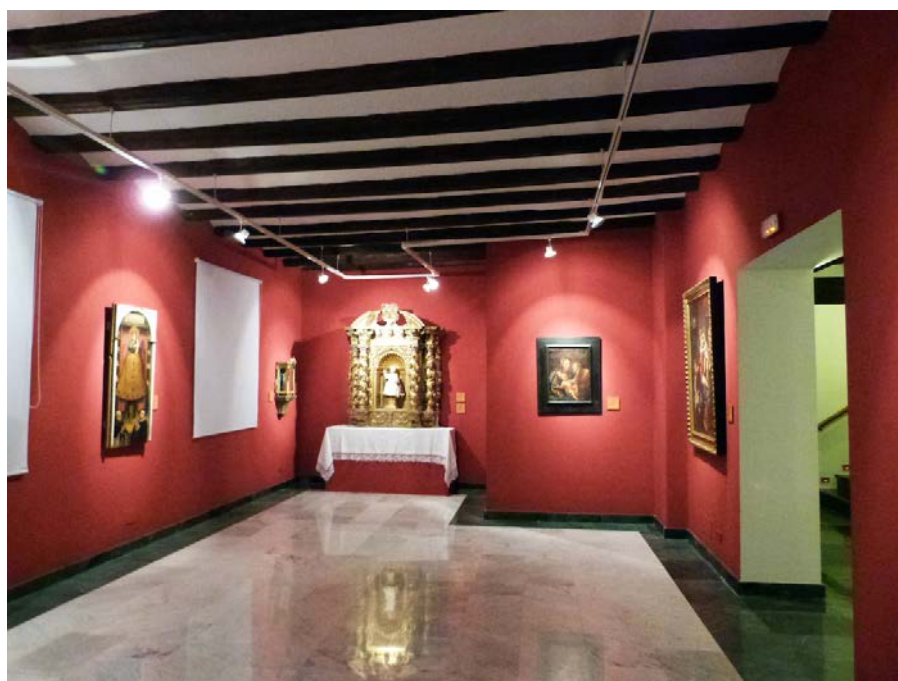


Figura 3.46 – Interior del Museo de la Colegiata de Santa María de Borja

torno y lo identifica como construcción de carácter institucional, diferente de las viviendas circundantes, a lo que contribuye su configuración exenta y su ubicación exterior respecto del núcleo urbano. En cuanto a los usos del edificio, se sabe que fue utilizado como cárcel de distrito (función que, al parecer, convivió con la hospitalaria), que perdió su cometido asistencial tras la guerra civil y que fue destinado entonces a almacén municipal.¹⁰⁹ Su organización interior, en torno a una escalera con torre-lucernario a la que rodean las diferentes estancias, sigue el esquema de otras construcciones civiles de la misma época.¹¹⁰ Esta solución permite conseguir un espacio luminoso “en un lugar en que la falta de espacio y la dura climatología no permiten disponer patios como elementos de distribución e iluminación”, tal y como apunta Pedro Ponce de León Hernández, el arquitecto que se encargó de la restauración del edificio en 1984.¹¹¹

La intervención en el hospital de Albarracín dio como resultado un espacio museístico coherente y equilibrado, dedicado a la historia de la ciudad y en el que se exponen sobre todo materiales procedentes de las excavacio-

109 Todas estas informaciones las proporciona el arquitecto Pedro Ponce de León Hernández en el proyecto de restauración del edificio. AGA, Fondos Cultura, (03) 115.000, expediente 26/01544. PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ, Pedro, “Proyecto de restauración del antiguo Hospital de Albarracín”. 1984.

110 ALMAGRO GORBEA, Antonio, *Urbanismo y arquitectura...*, op. cit., pp. 47-48.

111 PONCE DE LEÓN HERNÁNDEZ, Pedro, op. cit.

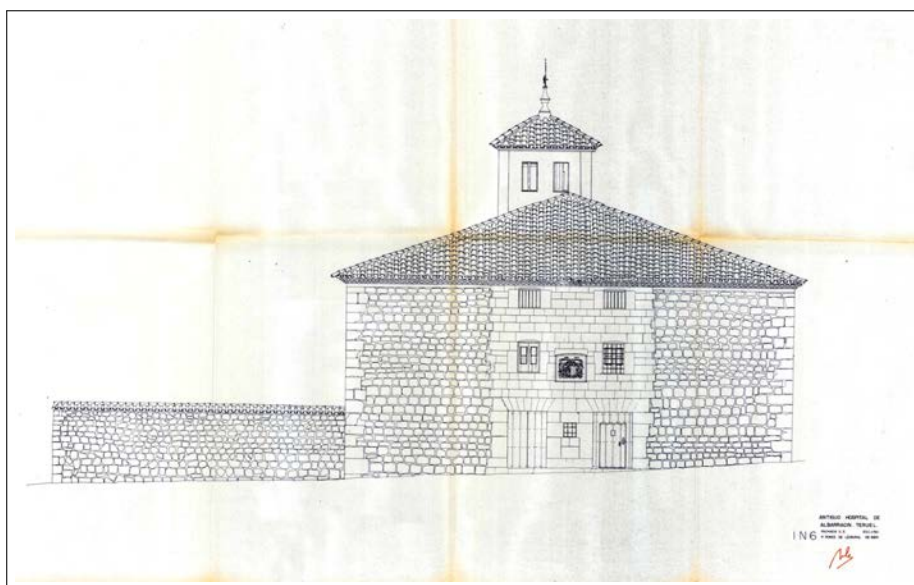


Figura 3.47 – Hospital de Albarracín (Teruel). Alzado según Pedro Ponce de León Hernández (1984)

nes del castillo de la localidad. Según Ponce de León, el edificio conservaba en líneas generales su distribución original aunque había sufrido pequeñas modificaciones, sobre todo en la planta baja, con la compartimentación de algunas de las habitaciones para crear en ellas las celdas de la cárcel de distrito y la habitación del carcelero.¹¹² Por lo tanto, la restauración del hospital no implicó grandes obras y consistió simplemente en la reparación de fachadas y cubiertas, la demolición de las tabiquerías no originales y la restauración de las carpinterías, además de otras operaciones menores. Las salas del hospital, por su amplitud, resultaban de por sí muy apropiadas para los usos museísticos a los que iba a dedicarse el edificio. Como en el caso de Borja y Rubielos de Mora, la mayoría de ellas mantienen las cubiertas originales de vigas de madera y revoltones de yeso, características de la arquitectura aragonesa de este periodo (fig. 3.48). Además, el recorrido permite contemplar ámbitos tan interesantes como el obtenido en la planta superior, bajo la cubierta de madera, tras eliminar un forjado interior que en origen acogía un palomar.

Mucho más modesto en cuanto a sus proporciones es el Hospital de Beneficencia de la localidad zaragozana de Tabuena. Se conservan pocos datos relativos a su creación, aunque como señala Pedro de Pablo, su existencia está documentada desde mediados del siglo XVI.¹¹³ En cuanto a su

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ “La referencia más antigua que tenemos del mismo se remonta a 1554. En la visita pastoral realizada ese año, se ordena que se repase el hospital y se nombre un spitalero, que se



Figura 3.48 – Interior del Museo de Albarracín

funcionamiento, se trataba de una institución benéfica de tipo eclesiástico, gestionada por la Cofradía de la Sangre de Cristo, que se mantenía en gran parte con las limosnas que aportaban los propios vecinos de la localidad y también con la contribución económica del Ayuntamiento.¹¹⁴ La estrechez de la fachada principal del edificio a la calle de La Iglesia resulta equívoca respecto a las proporciones reales del hospital, que la fachada lateral manifiesta de forma más fidedigna. En este caso, a pesar del aspecto doméstico de la construcción, no queda ninguna duda de la dedicación original del edificio, identificado con una placa cerámica como “hospital”.

El interior mantiene en lo esencial la distribución original del sanatorio, aunque sus proporciones son más reducidas que las del resto de ejemplos analizados. El edificio presenta algunas características que lo singularizan y distinguen de la arquitectura doméstica, como el zaguán de entrada, que da acceso a la escalera por medio de un arco de medio punto, así como las proporciones de algunas de las estancias, notablemente más amplias de lo que sería habitual en una vivienda de la época. Por lo demás, el edificio conserva algunos de los solados originales y las cubiertas de vigas de madera primitivas. El nuevo uso cultural ha permitido recuperar para la población esta interesante arquitectura hospitalaria, que se encontraba

encargue de recoger a los pobres, así como que se dispongan dos cámaras, a fin de que las mujeres duerman aparte.” DE PABLO APARICIO, Pedro, *Historia de Tabuena*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución “Fernando el Católico”, 2003, p. 185.

¹¹⁴ *Ibidem*.

convertida “en una reliquia histórica”, en palabras de Pedro de Pablo.¹¹⁵ La colocación de la colección etnográfica que expone hoy el museo se hizo sin modificar la distribución interna del hospital, recreando en cada una de las habitaciones las distintas estancias de la vivienda tradicional, como la cuadra, la alcoba o la cocina.

3.3.2.2 DE LA DOCENCIA A LA EXPOSICIÓN: MUSEOS SITUADOS EN ARQUITECTURAS EDUCATIVAS

La tipología educativa goza de una presencia sin parangón en el conjunto de la arquitectura civil institucional que acoge funciones expositivas, principalmente en su vertiente escolar. Las instituciones de primera enseñanza han sido las más frecuentemente recuperadas para la función museística, mientras que las infraestructuras que dan respuesta a otras etapas educativas apenas tienen presencia en la comunidad como espacios expositivos. Así, en Aragón se ha documentado un único ejemplo de museo instalado en el edificio de una antigua universidad, el Museo de Huesca, que merece sin embargo un comentario detallado por la originalidad de la propuesta.

La arquitectura escolar en sus diferentes variantes es un contenedor habitual de proyectos museográficos, sobre todo en el ámbito rural, por razones que tienen que ver con la funcionalidad de los espacios escolares y la necesidad de dar una ocupación a un conjunto patrimonial en desuso que es, además, el testimonio de toda una etapa de la historia de nuestro país. En las líneas que siguen, trataré de encontrar las razones que explican que todo este patrimonio haya quedado en desuso, además de analizar las diferentes propuestas museográficas y ver de qué manera, en cada caso, los espacios educativos se adecuan a la nueva función.

El Museo de Huesca: un caso excepcional

El Museo de Huesca constituye un caso especial en el panorama de la arquitectura educativa rehabilitada para usos museísticos. Se trata del único museo documentado que ocupa las dependencias de una institución de enseñanza universitaria:¹¹⁶ la conocida como Universidad Sertoriana, que puede presumir de ser la primera que se fundó en Aragón (pues fue creada en 1354, antes de que Pedro Cerbuna constituyera la de Zaragoza).¹¹⁷ Pero

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Existe otro ejemplo situado en dependencias universitarias, el Museo Paleontológico “Lucas Mallada”, que ocupa varias salas de la Facultad de Geológicas del campus zaragozano, pero cuya relevancia arquitectónica es más limitada.

¹¹⁷ El nombre de la universidad se debe a una información contenida en las *Vidas Paralelas* de Plutarco. Este afirma que el romano Quinto Sertorio fundó en la antigua Osca una escuela para educar a los hijos de sus aliados hispanos; escuela que, a partir del siglo

además, la originalidad de la planta de la antigua universidad, en forma de octógono, convierte al Museo de Huesca en uno de los modelos más interesantes dentro del conjunto de museos situados en edificios rehabilitados. El inmueble actual fue construido a finales del siglo XVII para dar cabida al Estudio General de Huesca, que desde su fundación, tres siglos antes, ocupaba algunas de las dependencias del vecino palacio de los Reyes de Aragón. El diseño se atribuye a Francisco Antonio de Artiga, quien, como se puede comprobar en un grabado de la época, concibió un edificio en forma de octógono con un patio central y una majestuosa fachada con dos cuerpos superpuestos de columnas y un frontón triangular, que finalmente fue reducida a una solución más sencilla y austera, realizada en piedra arenisca y ladrillo (fig. 3.49 y 3.50).¹¹⁸

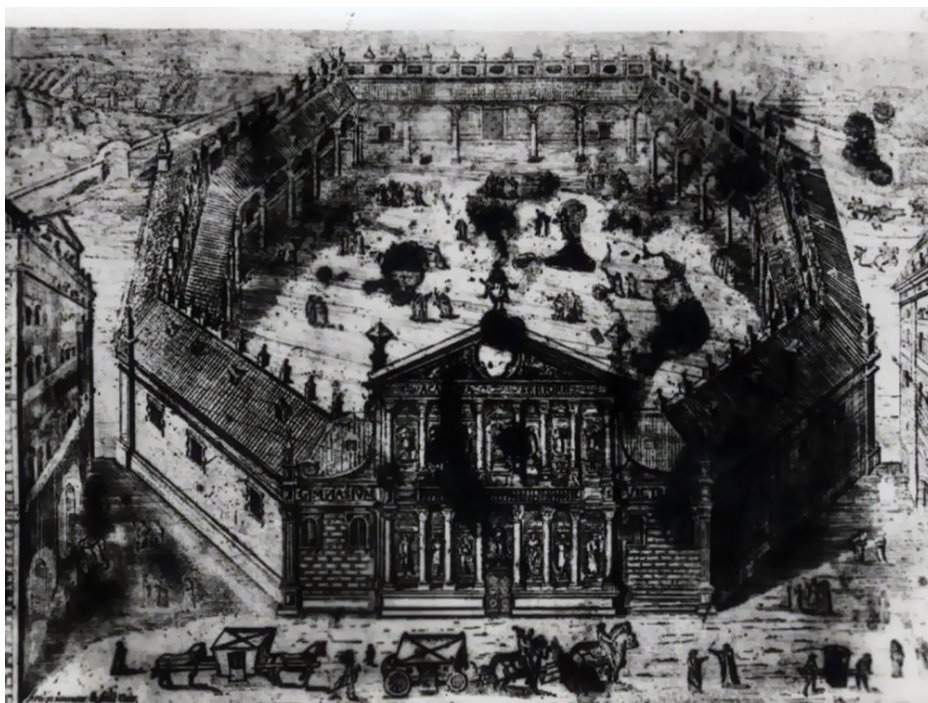


Figura 3.49 – Universidad Sertoriana, Huesca (según un grabado del siglo XVII)

XVI, la tradición habría identificado como la precursora de la posterior universidad. Para más información sobre el mito de fundación de la Universidad Sertoriana: GARCÉS MANAU, Carlos, "Quinto Sertorio, fundador de la Universidad de Huesca: el mito sertoriano oscense", *Alazet*, n.º 14, 2002, pp. 243-256.

¹¹⁸ "El proyecto primitivo de Artiga (...) no fue seguido con exactitud a la hora de llevarlo a la práctica, ya que se restringió considerablemente la aparatosidad de la fachada original en aras de una mayor sobriedad que, con evidentes influencias herrerianas, se erigió como norma de toda la obra arquitectónica." BALDELLOU, Vicente (et al.), *Museo de Huesca*, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1999, p. 11.



Figura 3.50 – Fachada principal del Museo de Huesca

El nuevo inmueble se construyó adosado al palacio de los Reyes de Aragón; de hecho, parte de la fábrica del palacio fue derribada al edificar la universidad barroca. Esto explica que las dependencias conservadas del citado palacio (las salas de Doña Petronila, de la Campana y del Trono) formen hoy parte del recorrido del museo. Sin embargo, como señala Laura Alins, que ha estudiado en detalle la construcción de la Universidad Sertoriana, “lo más destacado del edificio es su planta octogonal cerrada y no cubierta, que mantiene la tradición del claustro e innova el octógono”.¹¹⁹ El patio, en torno al cual se disponían las aulas, abre al jardín interior partir de una serie de arcos carpaneles de ladrillo que apoyan en treinta y dos columnas toscanas. Resulta una curiosa reinterpretación en clave moderna del claustro religioso, transformado en espacio de recreo pero que mantiene todavía ese carácter aislado y de sosiego característico de los claustros de catedrales, monasterios y conventos.

El edificio diseñado por Artiga acogió la Universidad de Huesca hasta que esta quedó extinguida en 1845. A partir de entonces, el inmueble tuvo usos diversos. Fue transformado primero en instituto de enseñanza media, y más adelante funcionó como cuartel de intendencia, almacén y cárcel. La etapa museística del edificio comienza en 1968, con el traslado a

¹¹⁹ ALINS RAMI, Laura, “La nueva fábrica de la Universidad Sertoriana (1690)”, *Argensola*, n.º 92, 1981, pp. 267-278, espec. p. 270.

estas dependencias de las colecciones del Museo de Huesca, anteriormente ubicado en el Colegio Mayor de Santiago.¹²⁰ El museo había sido creado en 1845, aunque su fundación efectiva se produce en 1873, fecha de su apertura al público. El traslado del museo a las dependencias de la antigua Universidad Sertoriana supuso la adecuación del edificio para usos museísticos, según el proyecto redactado en 1963 por el arquitecto conservador de monumentos de la zona tercera, Manuel Lorente Junquera. En esta primera fase, cuyas obras se desarrollaron en 1964-1965, se actuó en lo que era propiamente el edificio de la Sertoriana (esto es, el conjunto en forma de octógono), mientras que la restauración de las estancias del palacio de los Reyes de Aragón se dejó para una intervención posterior, que fue dirigida por el mismo arquitecto.

Según los planos que se conservan en el Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares, Manuel Lorente Junquera proyectó un museo distribuido en seis salas, una por cada lado del octógono, salvo la correspondiente a la fachada principal (en la que se situaron los vestíbulos de acceso y salida) y la del lado opuesto, adosada al palacio de los Reyes de Aragón y por la que se accedía, precisamente, a estas dependencias (fig. 3.51). Los contenidos arqueológicos del museo ocupaban una única sala, la primera desde la entrada en sentido contrario a las agujas del reloj, mientras que el resto estaban dedicadas a exponer la colección artística. En concreto, las dos salas que se encontraban a continuación de la arqueológica acogían la pintura y escultura medieval, mientras que las otras tres (situadas al otro lado del octógono) se dedicaban al dibujo, el grabado y la pintura modernos y contemporáneos, respectivamente. La organización de la colección, por lo tanto, respondía a un criterio cronológico, coherente con la distribución lineal de las salas. En una segunda fase se actuó en la zona monumental del conjunto, es decir, en las dependencias del palacio de los Reyes de Aragón. Según Lorente Junquera, la intervención era necesaria debido a los problemas de conservación que presentaba esta zona del inmueble:

La justificación de las obras está clara en las fotos que acompañamos, que demuestran el mal estado de los exteriores en las zonas altas del salón de actos; del interior de la campana de Huesca, especialmente degradado en las zonas bajas y pavimento, casi inexistente; y por último en la sala de doña Petronila, cuya bóveda es moderna, de per-

120 En un principio se pensó reconvertir el edificio de la Universidad Sertoriana en Casa de Cultura, para lo cual se efectuaron una serie de reformas en los años cincuenta del siglo XX, aunque el espacio nunca llegó a desempeñar esta función.

fil elíptico muy rebajado y está ruinoso, ha obligado a un apeo para evitar accidentes.¹²¹

La intervención más importante se realizó precisamente en la sala de doña Petronila. Manuel Lorente Junquera planteaba la demolición de la bóveda barroca, que consideraba “impropia del estilo románico de la sala” y que se encontraba en un estado ruinoso, y su posterior reconstrucción imitando el estilo románico del conjunto, “en bóveda de piedra de medio punto, con arcos fajones que arrancarán sobre las columnas adosadas y pilastras existentes”.¹²² La demolición de elementos barrocos es algo habitual en la praxis de Lorente Junquera como restaurador, tal y como ha estudiado en detalle Ascensión Hernández.¹²³ La demolición de esta bóveda arrojó sin embargo un descubrimiento sorprendente: una de las columnas adosadas a los muros perimetrales de la sala continuaba en altura, lo que llevó a pensar al arquitecto que la estancia dispondría en origen de un tramo superior, parcialmente destruido al rebajar la cubierta con la construcción de la bóveda barroca. El descubrimiento obligó a replantear el proyecto de restauración, que finalmente consistió en la reconstrucción de este tramo superior del muro y de las ventanas románicas de la sala, que aparecieron posteriormente al eliminar unos muros de relleno.¹²⁴ La cubierta actual es el resultado de una intervención dirigida en 1972 por el arquitecto Andrés Abásolo, que consistió en el cubrimiento del espacio con “un sistema estructural de maderas elevadas con formas tipo cuchillo español, sobre las que se apoyan correas de madera y carambujo de yeso”.¹²⁵

121 AGA, Fondos Cultura, (03)115.000, expediente 26/00115. LORENTE JUNQUERA, Manuel, “Proyecto de restauración en la zona monumental de la antigua Universidad Sertoriana de Huesca Monumento Nacional. Madrid”. Marzo de 1967.

122 *Ibidem*.

123 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Algunas reflexiones en torno a la restauración monumental en la España de posguerra: rupturas y continuidades”, en GARCÍA CUETOS, María Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coord.), *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*, Madrid, Abada Editores, 2012, pp. 97-132; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “La actuación de la Dirección General de Bellas Artes en Aragón (1938-1958): la labor de los arquitectos conservadores Manuel Lorente Junquera y Fernando Chueca Goitia”, en GARCÍA CUETOS, María Pilar; ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, María Esther y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (coord.), *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, 2010, pp. 41-66.

124 AGA, Fondos Cultura, (03)115.000, expedientes 26/00126 y 26/00172. LORENTE JUNQUERA, Manuel, “Proyecto de restauración de la sala de doña Petronila y anejos al Museo de Huesca. Monumento Nacional”. 1968 y 1969.

125 AGA, Fondos Cultura, (03)115.000, expediente 26/00032. ABÁSULO, Andrés, “Proyecto de obras de restauración de la cubierta de la sala de Doña Petronila en la antigua Universidad Sertoriana de Huesca”. Abril de 1972.

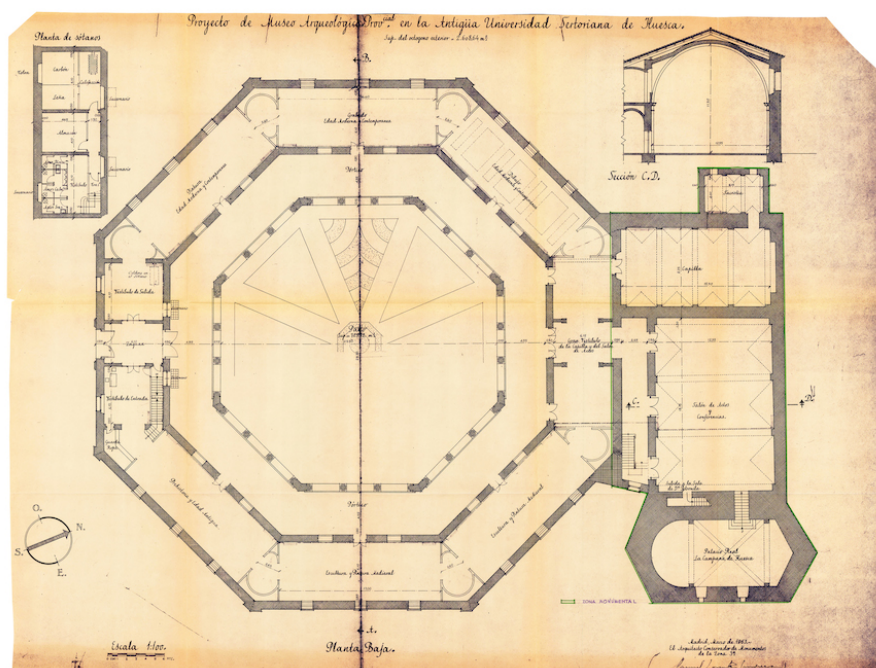


Figura 3.51 – Museo de Huesca, según Manuel Lorente Junquera (1963)

Estas reformas habían dado respuesta a las necesidades expositivas del museo, pero no a los espacios de uso interno imprescindibles en cualquier institución museística, como almacenes y despachos. Por esta razón, en los años noventa se intervino de nuevo en el conjunto, que cerró sus puertas durante siete años (entre 1992 y 1999). La reforma fue dirigida por el arquitecto Luis Burillo y consistió esencialmente en la recuperación de un forjado intermedio que permitió convertir la única planta existente en dos, un forjado que ya existía en el edificio barroco pero que se había eliminado en la primera reforma para dotar de luz natural a las salas de exposición. A pesar de la recuperación del forjado intermedio, que reduce considerablemente la altura de las salas, estas disponen de un espacio desahogado, de considerable altura (fig. 3.52). Además de la creación de este segundo piso, que ocupa toda la planta del octógono, la intervención consistió en la excavación de un semisótano para ampliar los almacenes del museo y dar respuesta así a las carencias que presentaba el museo en su primera etapa. Asimismo, se “limpió” la planta del octógono de los vestíbulos existentes en las aristas (presentes ya en el proyecto de Manuel Lorente Junquera), que resolvían la comunicación entre las salas pero restaban espacio útil.

Aparte de las reformas arquitectónicas, se aprovechó la ocasión para llevar a cabo una completa remodelación del discurso museográfico y de la ordenación de las piezas. Los contenidos arqueológicos recibieron un mayor protagonismo, de tal manera que se pasó de una sola sala dedicada a la



Figura 3.52 – Interior del Museo de Huesca

prehistoria y la edad antigua en la primera etapa del museo, a cuatro salas en la ordenación actual; es decir, la arqueología ocupa hoy la mitad del octógono. La otra mitad queda destinada a la colección artística, distribuida entre la capilla barroca (arte gótico y renacentista) y las tres salas restantes del octógono. Las dependencias del palacio de los Reyes de Aragón, que han quedado integradas en el recorrido, se suelen dedicar a exposiciones temporales y actos culturales variados (sobre todo el Salón del Trono, la estancia más amplia de la zona monumental). La reforma ha dado como resultado una ordenación coherente y comprensible para el visitante. Resulta fácil orientarse, gracias a la propia definición formal del inmueble; a las salas, de planta longitudinal, se accede por uno de los lados cortos y se sale por el opuesto, hasta recorrer por completo el edificio en el sentido contrario a las agujas del reloj. La ordenación de la colección responde a un criterio cronológico, de tal manera que la visita empieza en el paleolítico y termina en el arte de los siglos XIX y XX, tras haber pasado por todas las demás etapas históricas.

Al margen del original diseño de las vitrinas de contrachapado, con un protagonismo más destacado de lo que suele ser habitual en las tendencias museográficas actuales, uno de los espacios más interesantes del museo es la antigua capilla barroca, que acoge hoy la pintura de los siglos XV y XVI. La reforma respetó la espacialidad del conjunto, pues el espacio religioso sigue conservando su articulación en torno al retablo como foco principal. La colección no se coloca directamente sobre los muros de la capilla sino

sobre una estructura antepuesta a ellos que permite esconder las instalaciones y que a la vez resulta respetuosa con la fábrica barroca. Como guiño a la arquitectura religiosa, los paneles laterales presentan divisiones que recuerdan a las capillas entre contrafuertes presentes en algunas iglesias y que contribuyen a recrear la experiencia estética de contemplación artística en un espacio religioso, aunque reinterpretado en clave contemporánea.

Sirva finalmente como resumen de esta reforma de los años noventa la propia interpretación que hacía el arquitecto, Luis Burillo, de los objetivos fundamentales de su intervención:

Recuperar la planta primitiva del octógono, limpia, ocho trapecios, como aparece en el cuadro que pintó Artigues (ingeniero y arquitecto creador de este singular edificio en el siglo XVII). Potenciar y alentar el magnífico patio de columnas obligando a los visitantes a pasar por él y admirarlo. Crear en la planta alta un "instituto" de arte y arqueología: libros, dibujos, ordenadores, etc., en contacto con la dirección del museo y el almacén clasificado. Este organismo de trabajo y estudio se ilumina y ventila mediante lucernarios -fanales- patios que se abren mecánicamente al cielo para trabajar sin sensación de agobio. A la visita, lineal y cronológica, de la planta baja se le añaden la recuperada capilla barroca (antes en ruinas) y el salón del Trono medieval, que se utiliza como sala temporal. Todo blanco y madera, muy cálido y con las ventanas abiertas de nuevo. Las vitrinas son de cristal único: un gesto de cristal que rompe los límites virtuales de la caja o prisma convencional, y soluciona todos los problemas (juntas, aristas, movimiento, etc.) sólo con su forma...¹²⁶

La arquitectura de primera enseñanza

Por lo que respecta a la arquitectura escolar propiamente dicha, esta se ha revelado como una de las tendencias más comunes a la hora de instalar un museo en Aragón. Al inicio de la investigación estaba lejos de imaginar hasta qué punto son frecuentes los espacios museísticos situados en antiguas escuelas, que ascienden a veintidós, según he podido documentar. La tipología escolar es, de hecho, la que comprende un mayor número de ejemplos dentro del conjunto de la arquitectura civil institucional rehabilitada para usos museísticos, por encima de hospitales, ayuntamientos y otras tipologías. La integración de los usos expositivos en arquitecturas concebidas para la función escolar presenta una serie de particularidades que merece la pena comentar, por las distintas soluciones existentes y la

¹²⁶ BAZTÁN, Carlos (ed.), *Museos españoles...*, op. cit., p. 34 (ver nota al pie n.º 15, capítulo 1).

variedad de formatos museográficos adoptados.¹²⁷ Además, se incluyen en este conjunto una serie de infraestructuras que, sin ser escolares, presentan una estrecha relación con la actividad docente: se trata de las viviendas de los maestros, situadas frecuentemente sobre las propias escuelas. En estos casos, la función escolar y la doméstica se difuminan dando lugar a un subconjunto peculiar, que resulta conveniente analizar con detenimiento.

Hay que decir que, en ocasiones, el estudio de la arquitectura escolar aragonesa ha resultado más complejo de lo que habría sido deseable. Son habituales en los archivos los casos de proyectos de construcciones educativas que nunca se llevaron a cabo, sobre todo por razones presupuestarias, como ocurrió en Cosuenda (Zaragoza), localidad para la que Teodoro Ríos concibió en 1920 un interesante proyecto de escuela graduada con planta en forma de L que nunca vio la luz.¹²⁸ Lo mismo sucedió en Linás de Marcuello, una pequeña población de la Hoya de Huesca para la que se concibió a finales del siglo XIX una sencilla escuela unitaria con vivienda del maestro, que tampoco se llegó a realizar.¹²⁹ Otras veces, los proyectos sufrían modificaciones en su puesta en práctica por la necesidad de adaptar las soluciones teóricas a las exigencias físicas y climáticas del lugar, o bien a la situación económica de la institución promotora, lo que explica la existencia de desajustes entre el diseño arquitectónico original y su realización efectiva. La dispersión de las fuentes dificulta todavía más el análisis de esta parcela de la arquitectura aragonesa, pues ha sido necesario consultar diversos archivos, tanto públicos como privados, para llevar a cabo el estudio.¹³⁰

127 La recuperación de la arquitectura de primera enseñanza para usos expositivos tiene un claro antecedente en Estados Unidos. En Nueva York, en Long Island City, se inauguró en 1976 el PS1 Contemporary Art Center, hoy asociado al MoMA, en un antiguo edificio escolar que iba a ser derruido. En este caso, según subraya Josep Maria Montaner, la reutilización del espacio manteniendo su estructura original y su aspecto exterior, entre otras características, aleja la propuesta de las variantes museísticas más tradicionales y lo acerca al concepto de anti museo. MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, op. cit., p. 116-117.

128 Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), Sección de Construcciones Civiles, caja 9723, expediente 88. "Cosuenda, proyecto de escuelas nacionales graduadas". 1920.

129 Archivo de la Diputación Provincial de Huesca (ADPHU), caja 5939, expediente 8. "Loarre: Proyecto de casa-escuela de niños con la habitación para el maestro en Linás de Marcuello". 1880.

130 Se han efectuado consultas en el Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza (ADPZ), el Archivo de la Diputación Provincial de Huesca (ADPHU), el Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHU) y el Archivo BAU, este último de carácter privado. En este sentido, deseo manifestar mi agradecimiento a Javier Borobio, del Archivo BAU, por su colaboración y las facilidades prestadas a la hora de estudiar los proyectos arquitectónicos de las escuelas graduadas de Mequinenza y las unitarias de Calcena, de cuya dirección de obras se ocupó Regino Borobio Ojeda.

Antes de abordar las posibles causas de la abundancia de construcciones escolares rehabilitadas para museo, resulta conveniente comentar una serie de cuestiones respecto a la tipología arquitectónica de uso escolar. En primer lugar, hay que precisar que el presente análisis está centrado en las escuelas rurales adaptadas a usos museísticos, pues en Aragón la tipología escolar como sede expositiva es patrimonio casi exclusivo del ámbito rural. Curiosamente, de todos los ejemplos documentados, solo uno de ellos está situado en una capital de provincia (el Museo de Ciencias Naturales y Mineralogía "Rosa Molas" de Zaragoza, que además es un caso particular por estar ubicado en un edificio docente en uso).¹³¹ De hecho, la mayoría de estos museos están situados en pequeñas localidades, algunas de las cuales, hoy en día, ni siquiera tienen ya escuela. Es posible que la proliferación de edificios docentes rehabilitados como museo en estas localidades tenga que ver con la existencia de un patrimonio arquitectónico disponible como consecuencia de la pérdida de población del ámbito rural, que llevó al cierre de muchas escuelas a partir de los años setenta del siglo XX, o bien del traslado del alumnado a construcciones más modernas y adaptadas a los nuevos tiempos, en el caso de las poblaciones de mayor importancia. Además, casi todos los centros estudiados se sitúan en escuelas de titularidad pública que han perdido su función.¹³²

La escuela rural aragonesa presenta una serie de características definitorias que se encuentran en estrecha relación con las peculiaridades demográficas del territorio aragonés; es evidente que los desequilibrios territoriales que se mencionaban en capítulos anteriores tienen su reflejo también en el ámbito escolar. Como veíamos, la comunidad autónoma posee grandes desigualdades demográficas originadas por la combinación de una baja densidad de población (solo 10 de los 731 municipios existentes, además de Zaragoza, superan los 10.000 habitantes) y la concentración demográfica en la ciudad de Zaragoza, donde reside aproximadamente la mitad de la población aragonesa. En el ámbito docente, esto se traduce en una escuela rural con notables dificultades en términos económicos y de alumnado, sobre todo en la época actual, debido a la pérdida de población que ha venido sufriendo en los últimos años el ámbito rural.

Desde el punto de vista constructivo, para estudiar la historia de la arquitectura escolar es necesario remontarse al siglo XIX. Como señala Félix

¹³¹ Aunque no he tenido ocasión de visitarlo, en Teruel existe el Museo Escolar "La Salle", que conserva una colección paleontológica.

¹³² A excepción del mencionado Museo de Ciencias Naturales y Mineralogía "Rosa Molas", situado en el colegio de la congregación de Nuestra Señora de la Consolación de Zaragoza, y el Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón, que ocupa las bodegas del antiguo colegio jesuita de San Antonio.

Rivas, a mediados de ese siglo empiezan a construirse los primeros edificios específicamente concebidos con una finalidad docente, pues hasta entonces “lo habitual había sido que la escuela o escuelas ocupasen habitaciones o edificios que el ayuntamiento de cada localidad alquilaba”.¹³³ En cuanto al aspecto formal de estas primeras construcciones escolares, este mismo autor pone de manifiesto que formaban parte “de una primera arquitectura escolar que todavía no tenía conciencia de serlo, de tal manera que en su aspecto exterior la escuela no se diferenciaba en nada del modelo popular de casa-bloque propio de cada localidad”.¹³⁴ Este podría ser el caso de ejemplos como la escuela de la localidad zaragozana de Lituénigo (reconvertida en Museo del Labrador), que no presenta ningún elemento externo que manifieste su función docente original.

Mónica Vázquez, que ha estudiado en detalle la arquitectura escolar en la provincia de Zaragoza, destaca que hasta principios del siglo XX no se asistirá a la construcción más o menos generalizada de equipamientos escolares de acuerdo con unas normas de higiene precisas.¹³⁵ En este sentido, hay que destacar el impulso de construcción de escuelas desarrollado fundamentalmente en dos periodos de nuestra historia reciente que asistieron a un ambicioso plan de construcciones escolares: la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y la Segunda República (1931-1936). Félix Rivas señala precisamente que el año 1920 “marca el comienzo de la época dorada de la construcción escolar en Aragón”,¹³⁶ que abarcaría los dos periodos anteriormente mencionados y que vendría determinado por “la creación en Madrid por parte del Ministerio de la Oficina Técnica para Construcciones de Escuelas (OTCE).”¹³⁷ Tras el paréntesis forzoso que supuso la Guerra Civil, el franquismo continuó en cierta medida el impulso constructor con el Plan Nacional de Construcciones Escolares desarrollado entre 1956 y 1998.

La fisonomía de las escuelas aragonesas de la primera mitad del siglo XX, como ocurría en el resto del país, estaba determinada por los modelos que establecía la Oficina Técnica de Construcciones Escolares, creada con el fin de dar respuesta a las acuciantes necesidades del país en materia de construcciones educativas. La OTCE dictaba las normas generales de los

133 RIVAS, Félix A., “Escuela pública, sociedad y arquitectura. Un recorrido por la historia de los edificios escolares en Aragón”, *Rolde*, n.º 143-144, 2012, pp. 4-19, espec. p. 5.

134 *Idem*, p. 6.

135 “Hubo que esperar realmente a principios del siglo XX para que se proyectasen edificios destinados exclusivamente a fines escolares y atentos a las condiciones de salubridad e higiene requeridas por este tipo de centros”. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2013, p. 53.

136 RIVAS, Félix A., *op. cit.*, p. 9.

137 *Ibidem*.

modelos arquitectónicos de uso docente, ligeramente diferentes en función de si se encontraban en climas fríos o cálidos, lluviosos o secos (pues la climatología condicionaba aspectos como la existencia o no de porche, la orientación, etc.).¹³⁸ A pesar de que los proyectos solían venir definidos desde la OTCE, generalmente las obras eran supervisadas por los arquitectos escolares de la provincia. En Aragón, como recoge Mónica Vázquez, la mayoría de los edificios escolares realizados durante la época primorriverista y la Segunda República fueron concebidos por los arquitectos de la OTCE Jorge Gallegos, M. López Mora y Joaquín Muro, pero las obras eran supervisadas por los arquitectos provinciales, que en estos años fueron Regino Borobio en Zaragoza (y en Huesca), Juan Antonio Muñoz Gómez en Teruel y José Borobio en Huesca, después de su hermano.¹³⁹ Otras veces, los proyectos recaían en los arquitectos provinciales, como Teodoro Ríos, cuya labor de construcción de arquitecturas escolares en Zaragoza ha sido estudiada por Laura Aldama y Mónica Vázquez.¹⁴⁰ Tras la interrupción en la construcción de escuelas que supuso la Guerra Civil, la OTCE retomó en el franquismo la labor constructiva a partir de proyectos que redactaban sus arquitectos o que la Oficina encargaba a los arquitectos escolares provinciales (Antonio Uceda en Huesca, Félix Ortiz en Teruel y Regino Borobio en Zaragoza).¹⁴¹

Por lo que respecta a la definición formal de la arquitectura escolar, es necesario distinguir entre dos formatos de construcciones escolares determinados por el tamaño de la localidad en la que se ubican. Por un lado, en España se implantó progresivamente desde 1898 la escuela graduada, “basada en la agrupación o «clasificación» de los niños en distintas secciones según su grado de conocimientos y edad, aislados físicamente en aulas independientes”.¹⁴² Para dar cabida a este nuevo programa se construyeron escuelas graduadas en aquellas localidades de cierta importancia que tenían niños suficientes como para aplicar una enseñanza graduada. Las características físicas de las escuelas graduadas variaron a lo largo del tiempo,

138 Los diferentes modelos de la OTCE han sido estudiados en detalle por Purificación Lahoz: LAHOZ ABAD, Purificación, “Los modelos escolares de la Oficina Técnica para la Construcción de Escuelas”, *Historia de la Educación*, n.º 12-13, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993-1994, pp. 121-148.

139 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, “Materiales y sistemas constructivos en las escuelas de instrucción primaria pública de Aragón (1923-1936)”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Valencia, 21-24 de octubre de 2009*, vol. 2, 2009, pp. 1431-1440, espec. p. 1435.

140 ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, “La Diputación Provincial de Zaragoza y la arquitectura escolar en el primer tercio del siglo XX”, *Artigrama*, n.º 25, 2010, pp. 523-548.

141 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria...*, op. cit., p. 117.

142 *Idem*, p. 35.

aunque presentan ciertos elementos en común y una definición formal que, pese a la variedad existente, las identifica como arquitecturas de tipo institucional y docente. En casi todos los casos, las escuelas estaban situadas en lugares soleados y bien ventilados, generalmente en la periferia de las poblaciones. Tenían una o dos alturas, en función de las necesidades, y su solución en planta era diversa, aunque primaban las soluciones sencillas, en forma rectangular, en T, en L o en U.¹⁴³ Tal y como recoge Mónica Vázquez, las clases “tenían planta rectangular (con el fin de facilitar la acústica y la vigilancia) con unas dimensiones, por lo general, de 9 x 6 m de superficie y unos 4 m de altura (para permitir la renovación del aire y una correcta iluminación)”.¹⁴⁴ En cuanto a su configuración externa, Félix Rivas señala lo siguiente:

Su aspecto exterior responde a la búsqueda de una arquitectura nacional y regional a medio camino entre el pensamiento regeneracionista y una inteligente adecuación a la geografía y climatología local. En nuestra comunidad cabe destacar la profusión de elementos neorrenacentistas que enlazaban bien con la tradición arquitectónica aragonesa.¹⁴⁵

Sin embargo, en las localidades más pequeñas, donde la población infantil no era lo suficientemente numerosa como para establecer escuelas graduadas -o cuyos ayuntamientos simplemente no podían permitirse su construcción- existían las llamadas escuelas unitarias, donde niños y niñas de diferentes niveles y edades estaban mezclados, si bien casi siempre se conservaba la separación por sexos. Como señala Mónica Vázquez, la importancia de las escuelas unitarias ha sido fundamental en Aragón prácticamente durante todo el siglo XX: “A pesar de los esfuerzos por la implantación de la enseñanza graduada, la escuela unitaria no desapareció en nuestro país hasta bien entrados los años sesenta, y además constituyó, durante muchas décadas, el único soporte educativo del ámbito rural.”¹⁴⁶ En este caso, se trataba de soluciones arquitectónicas más sencillas, que disponían generalmente de dos aulas, una para niñas y otra para niños, con entradas independientes, además de otras estancias complementarias (cocina, aseos, despachos, etc.).

La escuela rural en Aragón sufrió un golpe importante en los años sesenta y setenta del siglo pasado. El crecimiento económico y la mecanización agraria, entre otras razones, motivaron la emigración del campo a la ciudad, donde había más oportunidades laborales, lo que tuvo como resultado la

143 *Idem*, p. 41.

144 *Idem*, p. 39

145 RIVAS, Félix A., *op. cit.*, p. 10.

146 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria... op. cit.*, p. 29.

despoblación de las zonas rurales y, en consecuencia, la caída del número de niños en edad escolar. A ello hay que añadir la promulgación de la Ley General de Educación del año 1970, que implantó la coeducación y estableció las concentraciones escolares. Estas últimas suponían llevar a los niños de los pequeños núcleos rurales a escuelas creadas en las cabeceras de comarca, como una manera de optimizar los recursos disponibles y garantizar mejores condiciones educativas. También se crearon en este momento las “escuelas hogar”, donde se quedaban de lunes a viernes aquellos escolares que procedían de localidades demasiado alejadas como para poder hacer los trayectos en un mismo día.

Sin embargo, en la práctica, las concentraciones escolares tuvieron un efecto nefasto en la vertebración del territorio y supusieron “la puntilla final para muchos pueblos pequeños”, en palabras de Félix Rivas.¹⁴⁷ Aragón vio languidecer en la década de los años setenta muchas pequeñas localidades del ámbito rural, que perdieron sus escuelas y con ellas la renovación demográfica necesaria para su progreso. Entre otras, cerró la escuela unitaria de Linás de Marcuello, quedando el edificio prácticamente abandonado hasta que Rafael Jiménez se propuso rescatar esta escuela para sede del Centro museístico de “La Escuela Rural”.¹⁴⁸ Salvador Berlanga destaca que los efectos de esta política concentradora en Aragón “fueron terribles, [pues] se suprimieron casi 500 unidades en aras de una «educación de mayor calidad» y de un falso (...) abaratamiento de costes y gastos.”¹⁴⁹ La escuela rural aragonesa consiguió recuperarse un tanto en la década de los años ochenta de la pasada centuria con la creación de los CRA (Colegios Rurales Agrupados), que consistían en el mantenimiento de las escuelas del ámbito rural pero integradas en redes más amplias, lo que permitía una optimización de los recursos disponibles.¹⁵⁰ En el caso de los CRA, ya no son los niños los que se desplazan a pueblos más grandes, sino los profesores, lo que ha hecho posible mantener abiertos centros escolares en localidades con una baja población escolar.

Como consecuencia de los cierres propiciados por las concentraciones escolares, muchos edificios educativos quedaron sin función en el ámbito

147 RIVAS, Félix A., *op. cit.*, p. 16.

148 La historia de la puesta en marcha del museo de Linás, así como del Museo Pedagógico de Aragón, es relatada por el propio autor en la siguiente publicación: JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Rafael, *La escuela en la memoria*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2010.

149 BERLANGA QUINTERO, Salvador, “La Zoma. El silencio de una escuela, el olvido de un pueblo”, en MONFORTE EZQUERRA, Elena (et al.), *Escuelas. El tiempo detenido*, Zaragoza, Prames, 2007, pp. 85-93, espec. p. 92.

150 REAL DECRETO 2731/1986, de 24 de diciembre, sobre constitución de Colegios Rurales Agrupados de Educación General Básica (BOE n.º 8, 09/01/1987).

rural. A ellos hay que añadir toda una serie de arquitecturas escolares que han ido quedando progresivamente en desuso, no por el cierre de las escuelas sino por la pérdida de funcionalidad de unos edificios que, incapaces de dar respuesta a las necesidades educativas modernas, fueron sustituidos por recintos escolares de nueva creación. Curiosamente, he constatado que una parte importante de este conjunto patrimonial ha sido reutilizado con fines expositivos, dando así una nueva vida a muchas de estas antiguas escuelas. Las características físicas de la tipología escolar, en especial la amplitud de sus aulas (de forma rectangular y generalmente bien iluminadas), resultan del todo apropiadas para los usos expositivos, al permitir la instalación de casi cualquier tipo de discurso museográfico sin que sean necesarias grandes modificaciones arquitectónicas.

La creación de espacios expositivos en antiguas escuelas no solo supone la recuperación de un patrimonio físico, sino también la reivindicación de una época histórica que pertenece a la memoria de las zonas rurales y que corre el riesgo de desaparecer. Muchos de los habitantes de estas localidades, especialmente los de mediana edad, fueron alumnos de estas escuelas y mantienen vivo todavía el recuerdo de cuando estos edificios cumplían una función docente. La visita a los museos y centros de interpretación que ocupan ahora las antiguas aulas despierta sin duda en ellos numerosos recuerdos de la época infantil, lo que hace que, en cierta manera, sientan los nuevos equipamientos como suyos. Es por ello que la recuperación de estas infraestructuras escolares para usos culturales contribuye a la vertebración del territorio, al devolverlas a la población y proporcionarles un nuevo uso que permite su conservación. Esta vertiente emotiva, si se quiere, de las antiguas escuelas transformadas en espacios expositivos es todavía más acusada en el caso de los museos dedicados precisamente a la propia escuela rural, como ocurre en el Centro museístico de Linás de Marcuello (Huesca), subsele del Museo Pedagógico de Aragón. El centro, que ocupa el edificio de las antiguas escuelas y casa de la maestra, presenta un recorrido por la historia de la educación y la escuela rural aragonesas de los siglos XIX y XX. En este caso, la integración entre continente y contenido es perfecta, ya que los materiales expuestos (recuperados con mimo por Rafael Jiménez) proceden justamente de una serie de escuelas rurales desaparecidas de la provincia de Huesca.

Dado que el impulso constructor de nuevas escuelas en España fue sobre todo de iniciativa pública en la primera mitad del siglo XX, no es extraño que la gran mayoría de ejemplos documentados daten precisamente de esta época. Hay algunas excepciones a esta tendencia, tanto anteriores como posteriores en el tiempo, promovidas por distintos órdenes religiosos. Una de ellas es el antiguo colegio jesuita de San Antonio de Alagón, cons-

truido a finales del siglo XVII y que desde 1990 acoge en sus bodegas un Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano. El edificio mantuvo su función educativa original hasta 1930, pues tras la partida de los jesuitas se instalaron en el colegio las escuelas municipales de la localidad.¹⁵¹ Se trata de un caso algo particular, pues el museo no ocupa las estancias de uso docente del edificio sino las antiguas bodegas del conjunto, cuya rehabilitación se llevó a cabo sin alterar en lo esencial la trama originaria.¹⁵² Las bodegas, hoy museo, están constituidas por cuatro estancias de ladrillo de diferentes tamaños, abovedadas y comunicadas entre sí por arcadas de medio punto (fig. 3.53).



Figura 3.53 – Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano (colegio de San Antonio, Alagón)

La recuperación de un espacio tan particular para usos expositivos ha dado lugar a un museo muy original, casi “posmoderno” en palabras de algunos autores,¹⁵³ tanto por la propia configuración arquitectónica de las bodegas (cuyos muros se han dejado a la vista, sin revoco) como por la peculiar distribución de la colección, en varias hileras de cuadros, quizá como homenaje a la faceta coleccionista del pintor Marín Bosqued. Jesús Pedro

¹⁵¹ El conjunto ha tenido también otros usos, como hospital, asilo o viviendas municipales.

¹⁵² La rehabilitación del conjunto para Casa de Cultura de la localidad se llevó a cabo en 1986 según proyecto de los arquitectos Javier Peña Gonzalo y Carlos García Toledo.

¹⁵³ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010, p. 83.

Lorente señala que “se ha mantenido a la vista la arquitectura del antiguo caserón, sacándole mucho partido a algunos vanos que permiten guiños visuales entre salas”.¹⁵⁴ A pesar de su atractiva ubicación, el museo presenta algunas deficiencias en lo que se refiere a la conservación preventiva. Como es de imaginar en un espacio situado en el subsuelo, en las bodegas hay problemas de humedad apreciables a simple vista, que pueden comprometer la conservación de las obras.

Al margen de este ejemplo, la práctica totalidad de los espacios expositivos instalados en arquitecturas escolares que he tenido la oportunidad de visitar se encuentran situados en escuelas construidas en la primera mitad del siglo XX. La relevancia arquitectónica de los ejemplos difiere en función de la importancia de los municipios en los que se ubican, de tal manera que, junto a escuelas de gran sencillez y reducidas dimensiones, encontramos otras de mayor consideración, tanto en cuanto a su tamaño como a su definición formal. La arquitectura escolar fue adquiriendo, a lo largo de la primera mitad del siglo XX, un aspecto diferenciado que la identificaba con su función docente. Las construcciones escolares suelen ser edificios exentos, de una o dos plantas, con un esquema regular de vanos que viene determinado por la necesidad de conseguir aulas soleadas y bien ventiladas. En Aragón, además, la arquitectura escolar de la primera mitad del siglo pasado tomó prestadas referencias arquitectónicas típicas de cada provincia, adquiriendo así un repertorio regionalista. En Zaragoza, por ejemplo, como afirma Mónica Vázquez:

Es habitual el tejado volado sobre las fachadas por medio de aleros de madera, propios de la región; y (...) se opta por un estilo deudor de la tradición arquitectónica aragonesa (teniendo como referencia las construcciones renacentistas).¹⁵⁵

Este es el caso precisamente de las escuelas graduadas del pueblo viejo de Mequinenza (Zaragoza), que acogen hoy el Museo de Historia de la localidad (fig. 3.54). Este grupo escolar fue proyectado por el arquitecto de la OTCE Jorge Gallegos en 1923, aunque, según el procedimiento habitual, se hizo cargo de las obras el arquitecto escolar provincial, Regino Borobio Ojeda. Este tuvo que introducir ciertas modificaciones en el proyecto original para adecuarlo a las características reales del terreno. En concreto, los cambios concernían a los muros de contención situados a espaldas del edificio de las escuelas y del de la cantina, que debido al relieve del terreno (un cerro en pendiente) requerían un desarrollo mayor al proyectado en un principio. Las escuelas fueron construidas por suscripción popular gracias

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria...*, op. cit., p. 82.

al impulso de dos maestros, Máximo Cajal y María Quintana, y el periodista Mariano de Cavia.¹⁵⁶ Estaban situadas a las afueras del conocido como “pueblo viejo” de Mequinenza, que fue abandonado en los años sesenta con motivo de la construcción del pantano de Ribarroja.¹⁵⁷

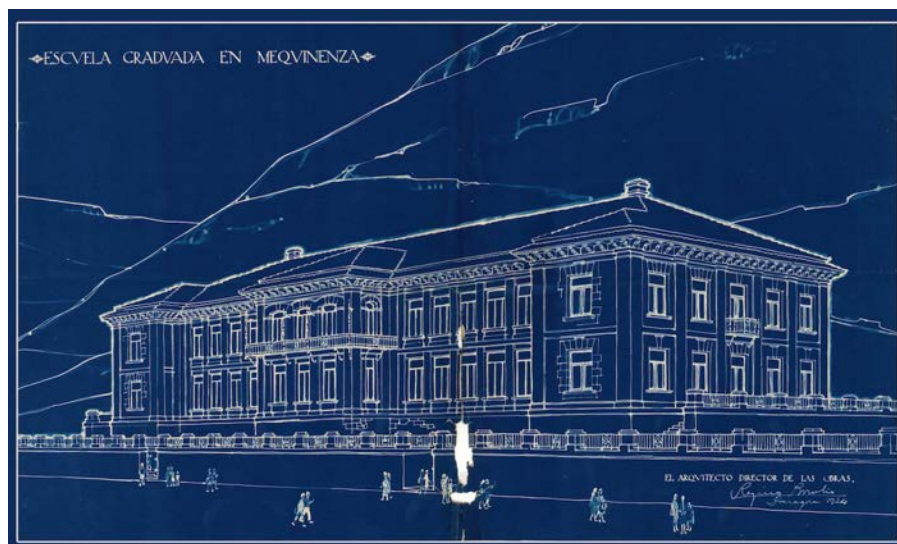


Figura 3.54 – Escuela Graduada en Mequinenza (según el arquitecto escolar provincial Regino Borobio Ojeda, 1924)

Se trata de un grupo escolar de considerables dimensiones, de dos alturas y con planta en forma de E. Como se puede apreciar en las fotografías, su definición exterior presenta claras referencias a la arquitectura renacentista aragonesa, como el tejado sobre potente alero de madera (fig. 3.55). Curiosamente, en Mequinenza no se utilizó el ladrillo habitual en la provincia para la construcción de los muros sino que se optó por la piedra sillar. Como señalaba el arquitecto Jorge Gallegos en la memoria del proyecto arquitectónico, “El sistema constructivo que se ha adoptado es el conveniente teniendo en cuenta la clase y condiciones de los materiales corrientes de la localidad.”¹⁵⁸ En realidad, al exterior, la escuela de Mequinenza se asemeja a otras construcciones escolares de la OTCE para la provincia, como las

¹⁵⁶ *Idem*, p. 38.

¹⁵⁷ Los vecinos fueron forzados a abandonar sus casas y tuvieron que trasladarse al pueblo nuevo de Mequinenza, diseñado precisamente por los hermanos Regino y José Borobio Ojeda. Aunque la construcción del pantano solo afectaba a parte del casco urbano, se derribaron todas las casas del “poble vell” para igualar en condiciones a toda la población y evitar que aquellos que tenían su casa en pie la volvieran a ocupar.

¹⁵⁸ Archivo Borobio Arquitectura y Urbanismo (ABAU). GALLEGOS, Jorge, “Proyecto de edificios para escuelas graduadas con ocho secciones en Mequinenza (Zaragoza)”. 1923. Memoria, p. 2.

escuelas graduadas de Uncastillo y La Almunia de Doña Godina, ambas proyectadas por Joaquín Muro.¹⁵⁹



Figura 3.55 – Estado actual de las escuelas de Mequinenza (Zaragoza), sede del Museo de la Ciudad

El proyecto de Mequinenza consistía en varios edificios: el de las escuelas propiamente dicho, una construcción destinada a cantina y la vivienda del guarda, además del campo escolar preceptivo (uno para niñas y otro para niños). Como era habitual, los escolares de ambos sexos estaban separados; las niñas ocupaban la planta baja, a la que se accedía por el lado derecho del bloque de las escuelas, mientras que en la planta primera estaban los niños, que entraban por el lado opuesto. Ambas plantas tenían una distribución semejante, contando con varios despachos, aseos, una galería-biblioteca y cuatro clases. Sabemos que el edificio sufrió daños durante la Guerra Civil, aunque parece que estos fueron menos importantes de lo esperable debido a la sólida factura del edificio; Regino Borobio, que redactó el proyecto de restauración del conjunto, decía en este sentido que las escuelas de Mequinenza “constituyen uno de los mejores edificios escolares de la provincia de Zaragoza”.¹⁶⁰ Al parecer, los daños consistieron en la caída del cielo raso de la planta superior, la rotura de los cristales de casi todas las ventanas

¹⁵⁹ Ambos proyectos han sido recogidos por Mónica Vázquez: VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria. . . , op. cit.*, pp. 80 y 83.

¹⁶⁰ ABAU. BOROBIO OJEDA, Regino, “Proyecto de la primera etapa de las obras de reparación del edificio escolar de Mequinenza (Zaragoza)”. 15 de julio de 1940.

(como consecuencia de las fuertes explosiones producidas cerca del edificio) y el impacto directo de algunos proyectiles en el exterior. Las obras de restauración fueron realizadas en dos fases, a partir de 1940.

El Museo de Historia de Mequinenza, inaugurado en 2010 como parte de un complejo museístico que comprende, además, el Museo de la Mina y el Museo de la Prehistoria de Mequinenza (espacio expositivo al aire libre situado en el campo escolar de niños), está ubicado en la planta inferior de las escuelas, mientras que la superior se ha dedicado a albergue de la localidad. En su adaptación a usos museísticos se ha respetado de forma aproximada la distribución original de la planta baja en dos espacios longitudinales, aunque se ha modificado totalmente la tabiquería interior (eliminando los muros existentes entre las aulas) para obtener espacios diáfanos. Por tanto, los únicos testimonios del uso docente de la construcción que subsisten hoy en día son los amplios ventanales que aún proporcionan abundante iluminación natural al interior del museo (fig. 3.56). Nada queda de las aulas, aunque el edificio sigue manifestando claramente al exterior la dedicación escolar para la que fue concebido.



Figura 3.56 – Interior del Museo de la Ciudad de Mequinenza

También reconocible como arquitectura de uso educativo es el grupo escolar “Severino Aznar” de Calcena (Zaragoza), que acoge hoy en su planta baja un Centro de Interpretación de la Naturaleza perteneciente a la Red Natural de Aragón. Como en el caso de Mequinenza, las escuelas de Calcena fueron proyectadas por un arquitecto de la OTCE, en este caso Casimiro

Lanaja, si bien de nuevo fue Regino Borobio quien se ocupó de la dirección de las obras.¹⁶¹ Aunque el proyecto data de 1952, la construcción se realizó entre 1953 y 1956. Se trataba de un proyecto largamente demandado por la localidad, que había solicitado al Estado en repetidas ocasiones que se le dispensara de costear las obras, por las dificultades económicas que sufría el consistorio.¹⁶² Finalmente, en 1951, el Estado aprobó la construcción de cuatro escuelas unitarias en esta localidad; se entiende que no había niños suficientes como para establecer escuelas graduadas, aunque el número de escolares debía ser de cierta entidad, pues se plantearon dos aulas para cada sexo.¹⁶³ Como en Mequinenza, las escuelas estaban situadas en las afueras de la población, en un emplazamiento accesible, ventilado y soleado.

El inmueble consta de dos bloques dispuestos de forma perpendicular y dos plantas en altura, con una distribución similar. El bloque de mayor desarrollo es el que acogía las aulas (dos por piso), que abre al exterior mediante un esquema seriado de vanos en arco de medio punto, idénticos en ambas plantas (fig. 3.57). Al contrario de lo que ocurría en Mequinenza, en Calcena la escuela de niños estaba situada en la planta baja, mientras que las niñas ocupaban la superior. Como solía ser habitual, ambos sexos disponían de entradas independientes, situadas bajo un porche cubierto que se repite en la planta superior del edificio en forma de galería. Al bloque de las aulas se adosa otro de menor desarrollo, en el que se situarían, en torno a un vestíbulo-guardarropa, los aseos, el despacho del maestro, una habitación para material escolar y la escalera de comunicación de ambas plantas (fig. 3.58). El proyecto de Casimiro Lanaja presenta también algunos guiños regionalistas, o en todo caso a lo que se entendía por arquitectura típica aragonesa, que se aprecian sobre todo en los alzados del proyecto. Estas referencias incluyen, como es habitual, el tejado volado sobre alero de madera y los ventanales en arco de medio punto. En cuanto a los materiales constructivos, se usó mampostería revocada para los muros exteriores y tabiques de ladrillo enfoscados y enlucidos para el interior.

Como en Mequinenza, es la planta baja de las escuelas la que se ha habilitado para usos museísticos. Las salas expositivas propiamente dichas

161 ABAU. LANAJA, Casimiro, "Proyecto de edificio para cuatro escuelas unitarias, dos para niños y dos para niñas, y las dependencias reglamentarias en Calcena (provincia de Zaragoza)". 7 de febrero de 1952.

162 Esta dispensa se produjo en el Consejo de Ministros celebrado el 13 de julio de 1936, aunque el estallido de la Guerra Civil provocará la suspensión del proyecto *sine die*. Información recogida en: CASAÑAL, Alberto, "Calcena en la prensa nacional (II)", *El Eco del Isuela*, n.º 42, junio 2011, pp. 13-14, espec. p. 13.

163 DECRETO de 13 de julio de 1951 por el que se construye en Calcena (Zaragoza) un edificio con destino a Grupo escolar para niños y niñas (BOE n.º 203, 22/07/1951).



Figura 3.57 – Grupo Escolar “Severino Aznar” de Calcaena (Zaragoza), sede del Centro de Interpretación de la Naturaleza

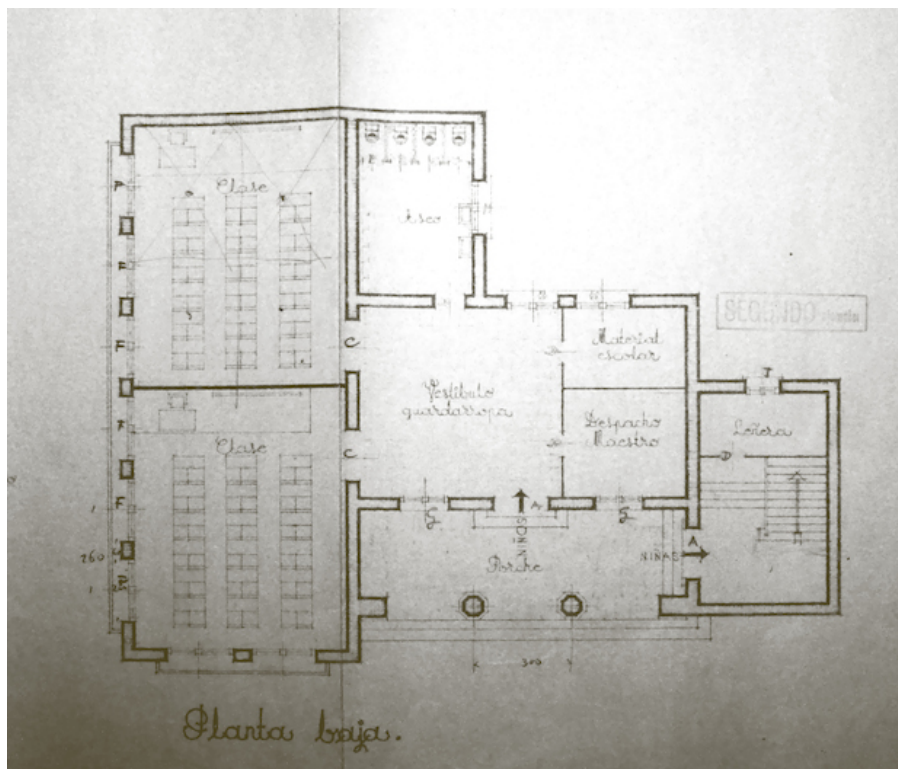


Figura 3.58 – Planta baja del Grupo Escolar “Severino Aznar” de Calcaena, según Casimiro Lanaja (1952)

ocupan el pabellón de las aulas, lo que permite disponer de un aporte de luz natural tan importante que incluso se hace innecesario, en ciertas horas, recurrir a la iluminación artificial (fig. 3.59). Como vemos, en la adaptación de arquitecturas escolares en desuso a la función expositiva es constante el aprovechamiento de las antiguas aulas para la ubicación del discurso museográfico, por las evidentes ventajas que ofrecen, en términos de amplitud espacial e iluminación. Evidentemente, esto es posible solo en proyectos museísticos de contenido no artístico, donde la luz solar tendría un efecto desastroso en la conservación de las obras de arte. Como ocurría en el caso de Mequinenza, la función docente de las escuelas de Calcena se manifiesta sobre todo en el exterior, perfectamente reconocibles como tales por su carácter exento y por la distribución regular de grandes vanos de iluminación. Al igual que en Mequinenza, el interior conserva pocas referencias a su dedicación original, al margen de sus amplios espacios.

También se ha perdido la distribución interior en las escuelas de la localidad zaragozana de Lituénigo, en las que desde el año 2000 se puede visitar un pequeño Museo Etnológico puesto en marcha gracias a la labor de Jesús Hernández, un particular que fue recopilando instrumentos y aperos relacionados con los oficios tradicionales del Somontano del Moncayo. En este caso, ni el interior ni el exterior resultan representativos de la función docente del edificio, construido en 1906 y que, en su configuración externa, no se diferencia de la arquitectura doméstica circundante. Se trata de una sencilla construcción de tres plantas con zócalo de piedra y fachada enlucida, con un solo vano por planta y algunos detalles decorativos en color azul. Las antiguas escuelas, restauradas por el Ayuntamiento para usos museísticos, han sido completamente remodeladas al interior, de tal manera que no subsiste ningún elemento que haga posible relacionar el edificio con sus usos docentes primitivos. De hecho, la tabiquería interior ha sido eliminada para obtener espacios más amplios y adecuados para la exposición de la colección. Resulta difícil, por tanto, imaginar la distribución interior original, aunque es posible que las plantas primera y segunda acogieran las aulas de niños y niñas, respectivamente.

En relación con las escuelas de Lituénigo, existe un proyecto de construcción de un edificio escolar redactado en el año 1879 y que, por lo que parece, no llegó a llevarse a cabo, pues ni su emplazamiento ni su definición formal coinciden con la construcción que acoge actualmente el museo. El proyecto contemplaba la reforma y ampliación del local donde el Ayuntamiento celebraba sus sesiones, mediante la elevación de un piso. Así, se pretendía que la planta baja –que ya existía– acogiera el aula y la sala de ple-



Figura 3.59 – Interior del Centro de Interpretación de la Naturaleza de Calceña

nos, mientras que en la superior se planteaba la vivienda del maestro.¹⁶⁴ El hecho de que el proyecto no se materializara muestra las dificultades de muchas pequeñas localidades rurales para construir equipamientos tan esenciales como las escuelas; de hecho, no es extraño localizar proyectos que nunca se hicieron realidad, como los ya mencionados de Cosuenda y Linás de Marcuello.

En la provincia de Teruel existen dos espacios expositivos situados en arquitecturas escolares de cierta entidad, que conservan un aspecto exterior representativo de la función docente. Uno de ellos es el grupo escolar de Oliete, que acoge desde 1999 el Centro de visitantes de los Íberos en el Bajo Aragón (como parte de la ruta de centros de visitantes y yacimientos ibéricos del mismo nombre). Se trata de unas escuelas graduadas construidas en la década de los años treinta del siglo pasado; el Consejo de Ministros aprobó su construcción (que debía financiar el Estado) en sesión del 24 de octubre de 1933, por lo que las obras debieron llevarse a cabo en los años siguientes.¹⁶⁵ El grupo escolar disponía de seis secciones, tres para niños y tres para niñas. Presumiblemente, la distribución sería similar en las dos plantas del edificio, destinándose una de ellas a los niños y la otra a las

¹⁶⁴ ADPZ, Sección de Construcciones Civiles, caja 9734, expediente 143. "Lituénigo, escuelas". 1879.

¹⁶⁵ "El Consejo de Ministros de ayer", en ABC (Madrid, 25/10/1933), p. 21.

niñas; de hecho, se conservan dos entradas, que en origen garantizarían un acceso independiente para los escolares de cada sexo. El edificio se concibe a partir de un bloque principal al que se adosa otro de forma perpendicular y menor desarrollo. La arquitectura escolar sigue siendo reconocible al exterior como infraestructura docente gracias a su carácter exento y los vanos de iluminación característicos de estas construcciones. Sin embargo, el diseño exterior del grupo escolar es más sencillo que el de otros ejemplos documentados; no hay concesiones decorativas, pues en él prima la funcionalidad por encima de otras cuestiones (fig. 3.60).

En este caso, el centro de interpretación se ubica en la planta superior del edificio, mientras que la inferior se destina a otros usos culturales. La adaptación para usos museísticos del conjunto respetó algunos de los elementos constructivos originales, como la escalera y los muros maestros, aunque se modificó la distribución interior para conseguir espacios diáfanos; también se conservan los clásicos pavimentos cerámicos en damero en algunas de las aulas. Como en el resto de los casos analizados, el espacio se define por su amplitud y por la importante presencia de la luz natural, dos aspectos que son el testimonio del antiguo uso escolar del edificio. Una vez más, la arquitectura escolar mantiene sus características definitorias, que resultan muy apropiadas para los usos expositivos (fig. 3.61).



Figura 3.60 – Antiguas escuelas de Oliete (Teruel), sede del Centro de visitantes Íberos en el Bajo Aragón



Figura 3.61 – Interior del Centro de visitantes Íberos en el Bajo Aragón de Oliete

El segundo de los ejemplos que merece la pena comentar en la provincia de Teruel es el Centro de Interpretación del Arte Rupestre “Antonio Beltrán”, situado en las antiguas escuelas para hijos de mineros de Ariño. Es este un caso algo particular, pues el edificio no es resultado del impulso estatal sino que fue la empresa minera SAMCA (Sociedad Anónima Minera Catalano-Aragonesa) quien promovió su construcción en 1959 para los hijos de los mineros de esta localidad.¹⁶⁶ El colegio estuvo en uso hasta 1966 y posteriormente la empresa minera lo cedió al Ayuntamiento, quien desde 1998 lo utiliza como espacio multiusos que acoge, además del centro de interpretación, una residencia y un salón de actos. El conjunto está formado por varios módulos comunicados entre sí, dos de ellos de dos plantas y un tercero de una sola altura, que estaría ocupado por las aulas.

Es precisamente este último el que acoge hoy el centro de interpretación, remodelado a partir de 2009. Al exterior, se trata de un conjunto de sencilla factura, realizado en ladrillo, con basamento de mampostería y tejado a dos aguas de teja árabe. La función docente es evidente, como en casi todos los casos, por la presencia de una hilera de vanos adintelados que recorren

¹⁶⁶ Ariño está ubicado en la comarca de Andorra-Sierra de Arcos, una zona de gran tradición minera. Como se verá en el capítulo correspondiente, en esta zona turolense existe un grupo de espacios expositivos único en el territorio aragonés, pues están situados en antiguas minas o infraestructuras mineras.

toda la fachada del bloque de las aulas. El conjunto es sencillo, con un diseño regionalista que se asemeja al de otras construcciones escolares de la época, como las escuelas unitarias de Angüés (Huesca), diseñadas por José Borobio en 1946, o las de Maluenda (Zaragoza), realizadas según el proyecto de los arquitectos Santiago Fernández Pirla y Mariano García Benito en 1957 dentro del Plan Nacional de Escuelas Rurales.¹⁶⁷ Todas ellas presentan un diseño similar, a base de pabellones de aulas con tejado a dos aguas y abiertos al exterior por un esquema regular de vanos arquitrabados que proporcionan a las fachadas un ritmo característico y reconocible, propio de la arquitectura escolar.

Más difícil de identificar resulta, sin embargo, el interior del bloque de las aulas de la escuela de Ariño, totalmente remodelado para usos expositivos. Para dar cabida al nuevo discurso del centro, en la última reforma se eliminó la compartimentación interior del pabellón de aulas, que acoge hoy el espacio de recepción del centro de interpretación y la sala de exposición permanente "Entre dos mundos". El espacio de las antiguas aulas ha quedado dividido en dos zonas por una serie de láminas de madera que evocan las formaciones rocosas que albergan los abrigos y que sirven para guiar el recorrido. Aparte de la cubierta a dos aguas del bloque de las aulas, perceptible desde el interior, no subsiste ningún testimonio de la función escolar original del edificio, pues los vanos seriados –tan representativos de la arquitectura escolar– han sido tapiados por necesidades expositivas sin que quede ningún rastro de ellos. Esto ha supuesto, al exterior, la pérdida de las carpinterías originales, que han sido sustituidas por paneles con reproducciones de pinturas rupestres, en alusión al contenido del centro. En este caso, la arquitectura escolar ha perdido parcialmente su idiosincrasia, pues es prácticamente irreconocible en el interior, aunque en su definición externa el grupo escolar conserva una estética identificable como infraestructura docente.

En cuanto a la provincia de Huesca, merece la pena destacar tres ejemplos de museos instalados en infraestructuras escolares, muy diferentes entre sí pero ciertamente interesantes. El primero de ellos, por orden cronológico de construcción, es el Centro museístico "La Escuela Rural" de Linás de Marcuello, que ya ha sido mencionado en repetidas ocasiones. Se trata de un pequeño museo rural inaugurado en el año 2004 como avanzada del Museo Pedagógico de Aragón (que abriría sus puertas en Huesca dos años más tarde), dedicado específicamente a la escuela del ámbito rural. Como ya se ha señalado, el museo ocupa el edificio de las antiguas

¹⁶⁷ Ambos proyectos se pueden consultar en: VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria...*, op. cit., pp. 94 y 131.

escuelas y casa de la maestra de la localidad, cedido con este fin por el Ayuntamiento de Loarre (al que pertenece Linás) al Gobierno de Aragón (fig. 3.62).



Figura 3.62 – Exterior del Centro museístico “La Escuela Rural” de Linás de Marcuello (Huesca)

De la casa que ocupa el museo no ha sido posible localizar información relevante. Como curiosidad, el edificio tiene en su fachada principal un escudo similar al que existía en otra construcción de la localidad, la llamada Casa Martín, del siglo XVIII y que hoy no se conserva; ambos escudos presentan un anzuelo con dos peces enfrentados, que se relaciona con la familia de “los Gallegos”.¹⁶⁸ Es posible, por tanto, que ambas viviendas estuvieran vinculadas y que la antigua escuela de Linás se ubicara en un edificio preexistente, propiedad de dicha familia, y no en una construcción ex novo. Esta hipótesis viene apoyada por la configuración formal del edificio, que exteriormente no manifiesta ninguna semejanza con lo que es habitual en una construcción docente y que, de hecho, presenta algunos detalles decorativos más propios de una arquitectura civil doméstica de cierta importancia, como los modillones que sustentan el dintel de la entra-

¹⁶⁸ El escudo de casa Martín en el Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (SIPCA): http://www.sipca.es/censo/1-INM-HUE-006-149-009/Escudo/de/casa/Mart%C3%ADn.html#Uv_AgWJ5Oso (página Web consultada el 15/02/2014).

da principal. Sin embargo, no resulta aconsejable emitir un juicio definitivo en uno u otro sentido, al carecer de los datos necesarios para ello.

El edificio de la antigua escuela de Linás de Marcuello se divide en tres plantas, aunque solo dos de ellas se manifiestan al exterior. En la superior se ubicaba la vivienda de la maestra, de cuya función doméstica se conservan todavía ciertos restos (como las pilas del fregadero). De la rehabilitación del espacio para usos museísticos, llevada a cabo entre 2003 y 2004 con la ayuda de una subvención proporcionada por la Diputación Provincial de Huesca, se ocupó el arquitecto Antonio Lasierra, siguiendo las directrices del promotor del museo, Rafael Jiménez, quien insistió en hacer las menores modificaciones posibles en el inmueble:

Desde el primer momento propuse que el edificio tuviera las menos intervenciones posibles en el intento de que no se perdiera esa primera impresión de austeridad y casi ascetismo que transmitía todo el edificio. (...) Había algunos suelos sin embaldosar y así se dejaron, paredes sin revocar, con la piedra desigual a la vista, maderos viejos, torcidos y toscos...¹⁶⁹

Así pues, se conservó la estructura inicial del edificio y la distribución interior, las primitivas vigas de madera, la escalera original, los suelos cerámicos y las carpinterías de puertas, ventanas y armarios (fig. 3.63). Las intervenciones se limitaron a “acometer la sustitución de la cubierta, cambiar la carpintería exterior y colocar un aislamiento (...), rejuntado de las paredes de piedra con cal, hacer dos aseos y reponer toda la instalación eléctrica junto a la red de agua y de saneamiento.”¹⁷⁰ Parte del propio mobiliario de la escuela se ha recuperado para la exposición, como el armario empotrado que, en una de las salas, sirve hoy de expositor de libros.

En otros casos, la arquitectura escolar recupera ese estilo regionalista que mencionaba anteriormente y que varía en función de la zona y de sus condiciones climáticas. Así, por ejemplo, en la localidad pirenaica de Parzán, perteneciente al municipio de Bielsa, se construyó entre 1949 y 1951 una escuela unitaria que hoy es la sede –entre otros espacios culturales– del Centro de Interpretación de los Ibones Pirenaicos. El edificio fue construido por la Oficina Comarcal del Pirineo de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, pues Bielsa era uno de los pueblos adoptados por Franco tras las destrucciones que se habían producido durante la Guerra Civil. La construcción manifiesta al exterior ciertos elementos regionalistas tomados de la arquitectura tradicional pirenaica, como los tejados de pizarra sobre alero de madera o la piedra utilizada para los zócalos y mar-

¹⁶⁹ JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Rafael, *op. cit.*, p. 224.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 225.

cos de vanos (fig. 3.64). Además, la entrada principal se realizaba a través de un porche, estructura habitual en las construcciones escolares de las regiones climáticas frías y lluviosas, como se puede comprobar en algunos de los proyectos recogidos por Mónica Vázquez.¹⁷¹



Fig. 3.63 – Centro museístico “La Escuela Rural” de Linás de Marcuello. Detalle de la escalera



Fig. 3.64 – Escuelas de Parzán (Huesca), hoy Centro de Interpretación de los Ibones Pirenaicos

En cuanto a la ubicación de las escuelas de Parzán, en un primer momento se pensó en construirlas en el mismo emplazamiento que tenían las anteriores, pero el Ayuntamiento de Bielsa ofreció a la Dirección General de Regiones Devastadas otro terreno. La propuesta municipal reunía mejores condiciones que el solar anterior, pero era muy irregular por tratarse de una ladera a la que el nuevo edificio tuvo que adaptarse, lo que llegaría a condicionar incluso su conservación posterior. Se concibieron dos plantas: la superior estaba destinada a escuela y la inferior a vivienda de la maestra, por debajo de la cual existía también un sótano, que no era accesible. Parece que, finalmente, esta ubicación en la parte baja de la ladera no resultó ser una buena idea. El edificio recibía el agua de riego de una serie de prados situados sobre él, lo que hizo que la humedad se fuera acu-

¹⁷¹ En concreto, algunas escuelas oscenses, como las de Escuer y Sasa del Abadiado, presentan este tipo de porche, que podía ser utilizado como recreo cubierto si así lo exigían las condiciones meteorológicas. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria...*, *op. cit.*, pp. 76-77.

mulando en el sótano (carente de ventilación) y fuera descomponiendo la madera sobre la que se asentaba el edificio. El resultado fue que en 1955, solo cuatro años después de la inauguración de la escuela, se hundió casi por completo el suelo de la vivienda de la maestra, Ascensión Villacampa, que estuvo a punto de morir en el suceso.¹⁷² Al parecer, la maestra ya se había quejado en numerosas ocasiones de que había grietas en el edificio y de que el piso se había hundido varios centímetros. El derrumbamiento obligó a efectuar obras de reparación urgente, que dirigió el arquitecto José Urzola Estropá. Lamentablemente, poco queda de la configuración original de las escuelas de Parzán, que fueron completamente remodeladas al interior para su adecuación a usos culturales bajo la dirección de Joaquín Pardina. Ni siquiera las ventanas, tan representativas de la función escolar por su carácter seriado, son perceptibles desde el interior (fig. 3.65).



Figura 3.65 – Interior del Centro de Interpretación de los Ibones Pirenaicos de Parzán

¹⁷² El Juzgado de Paz de Bielsa recogía así el accidente sufrido por la maestra Ascensión Villacampa Pueyo en el derrumbamiento producido el 14 de mayo de 1955: “Personado este Ayuntamiento en el lugar del suceso, ha podido comprobar el derrumbamiento completo, excepto la cocina, del piso inferior de la casa, de cuyos escombros ha sido extraída la Maestra referida, con probable peligro de haber fallecido en el acto, como así mismo se ha observado el peligro que ofrecía todo el resto del interior del inmueble, habiendo procedido el Juzgado a evitar la entrada al edificio por las condiciones en que se halla.” AHPHU, Sección de Vivienda, expediente V/1296/2. “Escuela. Vivienda del maestro. Expediente. Parzán”. Mayo de 1955.

También el edificio de las escuelas de Montmesa, que acoge hoy el Centro de Interpretación de la Naturaleza “Alberca de Alboré”, presenta esa dualidad doméstico-educativa tradicional en las localidades de pequeño tamaño. En la planta inferior, donde se ubica la exposición propiamente dicha, estaban en origen las aulas, mientras que en la superior se situaba la vivienda de la maestra (fig. 3.66). El grupo escolar de Montmesa, que estuvo en activo hasta alrededor de 1985, data de mediados del siglo pasado, época en la que empieza a ser ya poco habitual la combinación, en un mismo edificio, de la función doméstica y la docente. En realidad, como señala Mónica Vázquez, la construcción de viviendas para maestros en inmuebles escolares había sido prohibida según las Instrucciones Técnico-Higiénicas de Construcciones Escolares publicadas en 1905, aunque estos modelos “seguían manteniéndose, esencialmente, por motivos presupuestarios.”¹⁷³ De hecho, en 1928 se aprobó permitir que las viviendas de los maestros pudieran construirse en el mismo edificio que las escuelas, con tal de que entre ambas existiera una completa incomunicación.¹⁷⁴ Esto se cumple en Montmesa, donde escuela y vivienda disponen de accesos separados.

Como viene siendo habitual en las construcciones escolares de nueva planta, se trata de un inmueble bien soleado y ventilado, construido esta vez no a las afueras de la población sino dentro de su casco urbano. El edificio mantiene un cierto carácter institucional que lo diferencia de la arquitectura doméstica circundante gracias a su carácter exento y a la sencilla decoración en yeso que se aplicó en molduras, zócalos y esquinas. Además, las dos plantas evidencian sus respectivas funciones (escolar y doméstica) a través de la configuración formal de los ventanales, de mayor desarrollo en la inferior, exigido por la dedicación escolar, y menores en la planta superior, que por su misión doméstica no requería un aporte de luz tan considerable. El discurso museográfico ocupa la planta inferior, pero en el futuro se pretende también rehabilitar la superior –que hoy se utiliza como almacén– con fines culturales. La adecuación del inmueble para usos expositivos mantuvo la estructura original en dos salas, que hoy acogen un discurso relacionado con la naturaleza de la zona (fig. 3.67). Como ocurre en la mayoría de los casos analizados, los vanos de iluminación exigidos por la dedicación escolar proporcionan, por su tamaño, un importante aporte de luz natural que no resulta perjudicial para el contenido expuesto, en su mayoría paneles sobre la geología, flora y fauna del entorno de Montmesa.

En estrecha relación con la arquitectura escolar rehabilitada para usos museísticos, merece la pena mencionar asimismo una serie de espacios ex-

¹⁷³ VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria...*, *op. cit.*, pp. 49-50.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 50.



Figura 3.66 – Escuelas y casa de la maestra de Montmesa (Huesca), hoy Centro de Interpretación de la Naturaleza “Alberca de Alboré”



Figura 3.67 – Interior del Centro de Interpretación de la Naturaleza “Alberca de Alboré” de Montmesa

positivos situados en antiguas viviendas de maestros. En muchas ocasiones, sobre todo en las localidades más pequeñas, era habitual que los municipios ofrecieran alojamiento a los maestros en el mismo edificio en el que se encontraban situadas las escuelas, circunstancia que, como hemos visto, se prohibió y luego se aprobó para desahogo de los consistorios menos pudientes. El hecho de vivir encima de la escuela hacía que los maestros establecieran una íntima relación con la labor docente, que solía prolongarse más allá de las horas lectivas con clases de apoyo con las que completar un sueldo casi siempre exiguo. Ya hemos comentado el caso de Linás de Marcuello, que, aunque adaptado a museo, mantiene las proporciones originales de la vivienda del maestro; o el de Parzán, donde la dedicación docente estuvo a punto de costarle la vida a la maestra por el derrumbamiento parcial del inmueble.

También en Santa Cruz de Moncayo (Zaragoza), el edificio de las escuelas ha sido rehabilitado para situar en él un espacio expositivo, esta vez un Museo de Cerámica y Tradiciones Populares. Como de costumbre, la separación de las dos funciones (doméstica y escolar) se traduce en la división en plantas del edificio. Así, las aulas ocupaban la inferior, en la que existe actualmente un taller de cerámica con horno para realizar actividades relacionadas con la temática del museo, mientras que en el piso superior, donde se sitúa la exposición de cerámica tradicional, estaba la casa de la maestra. La adecuación para usos museísticos implicó la eliminación de la tabiquería interior para obtener un espacio más amplio, aunque se conserva la estructura original del inmueble y el tejado de madera a doble vertiente que apoya en un pilar central. En la planta baja se conserva igualmente la estructura primitiva del aula, con cubierta a base de vigas de madera. En cuanto a su configuración exterior, la construcción apenas se distingue de la arquitectura doméstica del entorno. Llama la atención el predominio del muro y la ausencia de vanos de mayor desarrollo que aporten la iluminación natural necesaria para el desempeño de la labor docente, algo que quizá venga determinado por la fría climatología de la zona y la voluntad de proporcionar a las aulas un buen aislamiento.

Otras veces, en función de sus posibilidades, los municipios construían viviendas de maestros independientes de los edificios escolares. La posibilidad de disponer de una vivienda propia, sin las incomodidades que conllevaba vivir encima de la escuela, suponía una ventaja laboral añadida para los maestros del ámbito rural. En ocasiones, la importancia del municipio y su población escolar exigían la construcción no solo de una casa para el maestro, sino de todo un grupo de viviendas. Es lo que ocurrió en la localidad oscense de Tardienta, donde la Dirección General de Regiones Devastadas construyó, entre 1943-45, nada menos que ocho viviendas

para maestros (fig. 3.68). El conjunto fue diseñado por Eduardo Lagunilla, arquitecto de Regiones Devastadas para las provincias de Huesca y Zaragoza. Se trata de una serie de viviendas pareadas de estilo racionalista, de planta cuadrada y dos plantas en altura, a las que se accede a través de un porche en arco de medio punto que da paso a un vestíbulo en torno al que se sitúan las diferentes estancias. De este mismo vestíbulo arranca la escalera que comunica con el piso superior, de distribución similar.¹⁷⁵ La construcción de las viviendas no debió realizarse con buenos materiales, pues tuvieron que ser rehabilitadas cuando no habían pasado ni treinta años desde su levantamiento. Al parecer, los daños afectaban a la estructura de los inmuebles e incluían la descomposición de los entramados de madera de los forjados y la presencia de grietas en los muros, entre otras deficiencias.¹⁷⁶ La gravedad de la situación era tal que fue preciso desalojar las viviendas, que seguían cumpliendo su función original, para reconstruir por completo los forjados y muros afectados, en una intervención proyectada por el arquitecto José Urzola Estropá.



Figura 3.68 – Antiguas casas de los maestros, sede del Centro de Interpretación del Agua de los Monegros de Tardienta (Huesca)

En dos de estas viviendas, unidas, se inauguró en el año 2007 el Centro de Interpretación del Agua de los Monegros (CIAM), dedicado a la cultura del agua y a los distintos métodos de aprovechamiento en la comarca. Aunque se trata de una arquitectura doméstica, he optado por incluirla en el apartado escolar por la estrecha vinculación conceptual que existe entre

¹⁷⁵ Las viviendas disponían, en la planta baja, de comedor, despacho, cocina y cuarto de aseo, mientras que en la superior había cuatro dormitorios, un baño, un ropero y una terraza cubierta.

¹⁷⁶ AHPHU, Sección de Vivienda, expediente V/1715/5. "Proyecto de reconstrucción de las viviendas de maestros en Tardienta (Huesca)". 1971.

las viviendas de los maestros y las escuelas, que les proporcionan su razón de ser y sin las cuales no existirían estos inmuebles. Como en otros casos, la reutilización del espacio para usos expositivos ha supuesto la alteración de la distribución original y la pérdida de la idiosincrasia del espacio, pues se han eliminado parte de las tabiquerías originales para lograr espacios diáfanos y funcionales (fig. 3.69).

Queda por comentar un último caso de espacio expositivo situado en una arquitectura escolar, que he preferido dejar para el final por sus peculiares características. El Museo Etnológico del Valle Medio del Ebro de Belchite (Zaragoza) no está situado en una infraestructura docente al uso, sino en una granja-escuela de la Sección Femenina de F.E.T y de las J.O.N.S., construida entre los meses de enero y mayo de 1943 por iniciativa de la Dirección General de Regiones Devastadas. La granja-escuela está ubicada en el pueblo nuevo de Belchite, levantado entre 1940 y 1954 con mano de obra de prisioneros republicanos en las proximidades del pueblo viejo, arrasado durante la Guerra Civil.¹⁷⁷ En este contexto se concibió la mencionada granja-escuela, proyectada por el arquitecto de Regiones Devastadas Antonio Chóliz Alcrudo. El conjunto merece una atención especial por su originalidad y por su peculiar configuración formal.

La granja-escuela se ubicó en el extrarradio del pueblo nuevo y respondía a la voluntad de crear “una completa explotación ganadera acorde con el medio”.¹⁷⁸ El proyecto comprendía dos edificios principales, el denominado “edificio Escuela”, de dos plantas, y los corrales y dependencias para los animales, ubicados en una serie de pabellones longitudinales de una sola altura, organizados en torno a un patio central rectangular. La planta baja del edificio principal acogía las aulas, los despachos, el comedor y la vivienda del guarda, mientras que la superior se reservaba para la vivienda del director de la escuela y dos dormitorios para internado, además de otras estancias. El conjunto presenta un estilo constructivo semejante al del resto de edificaciones del pueblo nuevo, en el que “se tomó como base el ambiente general del viejo Belchite con sus edificios en ladrillo cara vista, recordando las tradicionales casas aragonesas”.¹⁷⁹ El edificio de la escue-

¹⁷⁷ La decisión de no reconstruir el antiguo pueblo y dejar las ruinas como testimonio histórico de la batalla tiene connotaciones claramente políticas, pues se trataba de “edificar junto a las heroicas y gloriosas ruinas de Belchite un nuevo Belchite como símbolo de dos épocas y de dos sistemas políticos distintos”. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, “Belchite: un nuevo pueblo nacido a la sombra de unas gloriosas ruinas”, en CINCA YAGO, Jaime y ONA GONZÁLEZ, José Luis (coord.), *Comarca de Campo de Belchite*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2010, pp. 241-248, espec. p. 241.

¹⁷⁸ “Granja-escuela de Belchite”, *Reconstrucción*, n.º 35, 1943, pp. 279-284, espec. p. 279.

¹⁷⁹ VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, “Belchite: un nuevo pueblo...”, *op. cit.*, p. 245.



Figura 3.69 – Interior del Centro de Interpretación del Agua de los Monegros de Tardienta

la recibió un mayor tratamiento decorativo, pues debía distinguirse de las construcciones de la granja. Por ello, presenta zócalo de mampostería, rejería para ventanas y balcones, friso decorativo de ladrillo y tejado de teja árabe, como es habitual en la arquitectura de la zona. Por lo que respecta al patio interior, este quedó definido por las arquerías a las que abren los corrales, configurando una estructura porticada que, por otro lado, resulta más típica de la arquitectura del sur del país que de esta zona aragonesa (fig. 3.70).

Pero el ejemplo de Belchite no solo resulta relevante por su configuración formal, sino también por la adaptación a usos museísticos que la Asociación Belchite Cultural (BECU) ha realizado de este espacio tan singular. El proyecto museográfico, diseñado por Rafael Martínez, prevé la ocupación integral de toda la granja-escuela con una exposición vinculada con las formas de vida tradicionales del valle medio del Ebro, aunque el proyecto se encuentra todavía en su fase inicial, por cuestiones económicas. En 1997 se inauguraron las tres primeras salas del museo en los antiguos corrales, dedicadas a la Siega, la Trilla y las Fibras Vegetales, que son, hoy por hoy, las únicas que se pueden visitar. En el plan director se plantearon también otras dependencias que deberían ir abriéndose en función de las disponibilidades presupuestarias, aunque el proyecto se encuentra paralizado. Además, se contemplaba la creación de diversos talleres para la restauración

de los fondos del museo, así como una serie de zonas destinadas a administración, un jardín de plantas autóctonas en el patio central del conjunto y una vivienda típica de la zona. Los espacios interiores de los corrales y cuadras, de gran amplitud, acogen de forma holgada la exposición de aperos y maquinaria agrícola, en ocasiones de considerables dimensiones (fig. 3.71). Por otro lado, la colección etnológica se integra sin estridencias en el conjunto de la antigua granja-escuela, de manera que continente y contenido alcanzan una verdadera unidad. Solo hay que lamentar que este ambicioso proyecto se encuentre interrumpido de momento.



Figura 3.70 – Patio interior del Museo Etnológico del Valle Medio del Ebro de Belchite (Zaragoza). Al fondo, el edificio principal de la granja-escuela

3.3.2.3 LA COMBINACIÓN DE LA FUNCIÓN ADMINISTRATIVA Y LA MUSEÍSTICA (AYUNTAMIENTOS Y SEDES DE GOBIERNO)

Los edificios consistoriales rehabilitados para usos expositivos abundan en Aragón, aunque sin alcanzar las proporciones de las arquitecturas escolares. Como peculiaridad, y a diferencia de lo que sucedía en la tipología anterior, que había perdido su función educativa, las casas consistoriales suelen combinar los usos administrativos con los museísticos ya que siguen cumpliendo, en general, su misión original. Muchos ayuntamientos, de hecho, siguen ocupando edificios construidos hace varios siglos para dar respuesta a este cometido. Dentro de este conjunto destacan precisamente,



Figura 3.71 – Sala del Museo Etnológico del Valle Medio del Ebro (Belchite)

por su importancia, una serie de museos y centros de interpretación ubicados en casas consistoriales de los siglos XVI y XVII, como veremos más adelante. Estos ejemplos responden a un modelo arquitectónico similar, definido por un esquema de lonja, planta noble y galería de arquillos que ya es consustancial a la arquitectura consistorial.

La instalación de un espacio expositivo en un ayuntamiento o sede de gobierno conlleva una serie de particularidades que tienen que ver con los valores que vehicula la arquitectura consistorial como sede del poder local. Al igual que ocurría en el epígrafe anterior, el fenómeno de la apertura de espacios expositivos en ayuntamientos es esencialmente rural, a excepción del Museo de Teruel. En este ámbito no urbano, una de las características definitorias de la arquitectura consistorial es su céntrica localización en el núcleo poblacional, generalmente en la plaza Mayor, espacio privilegiado que se identifica habitualmente con el punto neurálgico de los pueblos, escenario de verbenas, fiestas y celebraciones variadas.¹⁸⁰ El hecho de instalar un espacio expositivo en una de las salas del ayuntamiento hace que el primero adquiera parte de los valores representativos del segundo. En realidad, más bien, entre ambos se produce un intercambio de valores: los

¹⁸⁰ Esta céntrica localización debería redundar en una mayor visibilidad de estos espacios expositivos, aunque en la práctica su presencia pasa casi desapercibida debido a la ausencia de carteles y señalética que indiquen su ubicación.

museos se benefician de la distinción de los edificios que les sirven de sede, mientras que los ayuntamientos amplían su visibilidad como servicios públicos al acoger espacios culturales de tipo expositivo. El resultado es que cultura y poder público se alían, en una simbiosis de la que ambos salen beneficiados.

Antes de analizar la arquitectura consistorial rehabilitada para usos museísticos, resulta imprescindible referirse a un caso particular que difiere del resto de ejemplos porque no es un edificio consistorial propiamente dicho. Se trata del Museo de Teruel, ubicado en la llamada Casa de la Comunidad de la ciudad, un edificio construido en la segunda mitad del siglo XVI como sede de las instituciones políticas y jurídicas de Teruel y sus aldeas (fig. 3.72). El inmueble ha sido ya exhaustivamente estudiado por el arquitecto Antonio Almagro Gorbea, que se ocupó de su restauración para usos museísticos, por lo que me limitaré a dar unas breves pinceladas acerca de su historia y su definición formal.¹⁸¹ La Casa de la Comunidad fue construida a partir de 1590 para dar una sede digna a las instituciones jurídicas y políticas de Teruel y sus aldeas. De las obras se ocuparon los maestros Juan Rigol y Pedro de Heredia; de hecho, parece que habría que atribuir la traza del edificio al primero de ellos.¹⁸²

En cuanto a la fachada principal, que se inspira probablemente en el diseño del Ayuntamiento de Alcañiz, esta sigue las pautas generales de la arquitectura civil de la época aunque con un desarrollo más complejo y monumental –que, por otro lado, no se comunica al resto de las fachadas-. Realizada por completo en piedra, la fachada se divide en cuatro alturas: la planta baja con acceso enmarcado por dos columnas corintias (que sostienen un frontón curvo partido), la planta noble con tres balcones con frontones rectos, la galería de arquillos típica de la arquitectura renacentista aragonesa y una logia de columnas dóricas y arcos de medio punto que no debió formar parte de la traza inicial y que, en palabras de Antonio Almagro, no logra liberarse del carácter de añadido, rompiendo en cierta manera la unidad del proyecto original.¹⁸³ En cuanto a la distribución interior, como señala este mismo autor, es sencilla y consiste en una galería paralela a la fachada y tres en sentido longitudinal, con diversas distribuciones interiores en función de las plantas.¹⁸⁴

La Casa de la Comunidad estuvo en uso hasta la desaparición de la institución en el siglo XIX. A continuación fue ocupada por la Diputación

181 ALMAGRO, Antonio, *La Casa de la Comunidad de Teruel*, op. cit. (ver nota al pie n.º 160, capítulo 1).

182 *Idem*, p. 11.

183 *Idem*, p. 17.

184 *Idem*, pp. 13-14.



Fig. 3.72 – Casa de la Comunidad, sede del Museo de Teruel



Fig. 3.73 – La Casa de la Comunidad de Teruel tras la Guerra Civil, con la loggia destruida por un proyectil

Provincial de Teruel y más tarde cumplió usos docentes como sede de un Instituto de Segunda Enseñanza, antes de ser vendida a particulares. Finalmente, la citada Diputación Provincial adquirió el inmueble en 1973 y lo rehabilitó entre 1977 y 1985 para usos museísticos. Esto supuso la expropiación de los inquilinos que lo ocupaban, entre ellos un comercio de muebles situado en la planta baja, la Organización Juvenil Española y los vecinos de siete viviendas.¹⁸⁵ Los sucesivos usos del edificio habían producido modificaciones de diversa consideración en el inmueble, que incluían la alteración de algunos de los forjados y la transformación de la escalera principal. A esto hay que añadir la pérdida de dos terceras partes de la loggia superior como consecuencia del impacto de un proyectil durante la Guerra Civil, como se puede apreciar en las imágenes anteriores a la restauración (fig. 3.73). Tal era el estado de la loggia, que en 1974 se tuvo que llevar a cabo una intervención de urgencia para consolidar esta zona y evitar su derrum-

¹⁸⁵ DECRETO 2974/1975, de 31 de octubre, por el que se declara de utilidad pública la expropiación de los derechos arrendaticios sobre la "Casa de la Comunidad", de Teruel, y la ocupación de los bienes sobre los que están constituidos tales derechos (BOE n.º 284, 26/11/1975).

be, hasta que la logia fue reconstruida por completo dos años después.¹⁸⁶ En cuanto al criterio seguido en la restauración, el arquitecto argumentaba que no hubo dudas sobre cómo actuar en relación con una destrucción que era el resultado de un proyectil de guerra, por lo que la logia se reconstruyó tal y como era en un principio, con la misma piedra, sin distinguir la parte reconstruida de la que había quedado en pie.¹⁸⁷

En fases posteriores, y una vez que todos los inquilinos hubieron sido desalojados, se procedió a la rehabilitación del resto del edificio a partir de la eliminación de las tabiquerías y la restauración de los forjados, entre otras actuaciones.¹⁸⁸ En relación con la distribución interior, Almagro destacaba en la memoria del proyecto de restauración que las sucesivas subdivisiones internas “basta[ba]n lo que fueron nobles salas de este hermoso palacio civil erigido a fines del siglo XVI”.¹⁸⁹ La pérdida de las distribuciones originales, prácticamente inevitable si se tiene en cuenta la larga historia del edificio y sus usos sucesivos, hace que hoy nos encontremos con un inmueble muy alterado al interior, pero que mantiene en su fachada principal la representatividad de la institución que promovió su construcción.

El Museo de Teruel se encuentra en plena renovación desde mediados del año 2012. Las obras, desarrolladas por la Diputación Provincial, van encaminadas a modernizar las instalaciones, eliminar las barreras arquitectónicas y renovar el discurso expositivo y museográfico, lo que supone asimismo la reorganización de los contenidos. Además, desde hace varios años está prevista la ampliación del museo a partir de la adquisición del Palacio del Marqués de Tosos (del siglo XVII) y los solares existentes entre este y la Casa de la Comunidad. El arquitecto Luis Martínez Santamaría resultó ganador en 2007 del concurso de ideas convocado por la Diputación para la ampliación del museo, que tiene como objetivo desahogar las colecciones y aumentar los espacios de uso interno, pero que se encuentra paralizada a la espera de tiempos mejores.¹⁹⁰

186 AGA, Fondos Cultura, (03) 115.000, expediente 26/01711. ALMAGRO, Antonio, “Casa de la Comunidad de Teruel. Proyecto de restauración”. Enero 1976.

187 ALMAGRO, Antonio, *La Casa de la Comunidad...*, op. cit., p. 54.

188 Como destacaba Almagro en la memoria del proyecto arquitectónico de adecuación a usos museísticos, “se han eliminado todos los tabiques divisorios, que en la actualidad son de factura moderna y solo se mantienen los muros de carga con los huecos antiguos que los perforan”. AGA, Fondos Cultura, (03) 126.001, expediente 52/18510. ALMAGRO, Antonio, “Proyecto de restauración del Museo Provincial de Teruel. 1982.

189 *Ibidem*.

190 “Luis Martínez Santa-María gana el concurso del Museo de Teruel”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 14/02/2007).

Antes de las obras de remodelación de la sede actual, que todavía no están culminadas, la organización de la colección combinaba criterios temáticos y cronológicos. Así, la colección etnográfica se exponía en el sótano y las antiguas caballerizas, un espacio abovedado muy apropiado para este conjunto de objetos porque conservaba ciertos elementos de su utilización primitiva, como los pesebres labrados en cantería (fig. 3.74). La planta baja y la entreplanta estaban dedicadas a la religiosidad y la cerámica, mientras que a partir de esta planta la ordenación era exclusivamente cronológica: la segunda planta abordaba la prehistoria, la tercera la cultura ibérica y la cuarta la cultura romana y la época medieval. Esta última planta bajo cubierta constituye un espacio expositivo ciertamente singular, definido visualmente por la imponente armadura de madera que sustenta el tejado del edificio. La amplitud espacial de esta planta permite la exposición de mosaicos romanos de considerable envergadura, que de otra manera hubiera sido imposible exhibir.



Figura 3.74 – Sótano del Museo de Teruel

Al margen del caso particular de la Casa de la Comunidad de Teruel, el conjunto más interesante dentro de los edificios consistoriales que acogen usos museísticos lo constituye un grupo de ayuntamientos construidos en los siglos XVI y XVII, todos ellos situados en la provincia de Teruel, a excepción de uno, que se emplaza en la zona pirenaica.¹⁹¹ En concreto, se trata

¹⁹¹ Aunque el éxito del modelo renacentista de la casa consistorial aragonesa se dio por igual en todo el territorio (con variaciones en función de la zona), no se ha documentado ningún

del Museo de Bielsa, el Centro de Interpretación de la Posguerra de Torre del Compte, el Museo Etnológico de Nogueruelas, la Sala Eleuterio Blasco Ferrer de Molinos y el Museo Dunea de Cuevas de Almudén, situados en los ayuntamientos de estas localidades. Los cuatro primeros ejemplos datan del siglo XVI, mientras que el último fue construido en el siglo siguiente. En todos los casos mencionados, el edificio sigue manteniendo un uso administrativo; de hecho, el aprovechamiento museístico es secundario y suele quedar limitado a las falsas o graneros.

Seguiré a Concha Lomba en su análisis de las casas consistoriales en Aragón para apuntar las características principales de este tipo de construcciones.¹⁹² Todos los ejemplos documentados presentan una tipología similar en su fachada principal, compuesta por una lonja abierta por arcos de medio punto en número variable, una planta noble a la que abren las ventanas o balcones del salón de sesiones, una galería de arquillos y un alero de ladrillo o piedra. Este esquema puede variar; por ejemplo, el ayuntamiento de Bielsa carece de la galería de arquillos bajo el alero, pero en esencia el esquema se repite en la mayoría de los casos analizados. Como señala Lomba, las galerías bajo cubierta y los aleros de este esquema compositivo, que inicialmente respondían a una función práctica (aislar el edificio de la cubierta, en el primer caso, y preservar la fachada de la climatología, en el segundo), “llegaron a adquirir un valor estético mucho más importante del que hubiera cabido esperar si atendiésemos sólo a su primigenio cometido”,¹⁹³ de tal forma que se han convertido en elementos definitorios de la arquitectura civil aragonesa de estilo renacentista. También las lonjas inferiores constituyen uno de los aspectos compositivos fundamentales de esta tipología arquitectónica; de hecho, están presentes en todos los edificios documentados, sin excepción. Según recoge Concha Lomba, su presencia responde a necesidades prácticas, como espacio cubierto en el que realizar todo tipo de transacciones comerciales.¹⁹⁴

La importancia representativa e institucional de estas casas consistoriales se ha mantenido a lo largo del tiempo, pues todas ellas siguen cumpliendo funciones administrativas. De hecho, los usos museísticos son secundarios dentro de estos edificios, de manera que los distintos discursos expositivos suelen ocupar salas secundarias (plantas bajo cubierta, en muchos casos) mientras que las plantas nobles quedan reservadas a la función administra-

caso de ayuntamiento de esta época rehabilitado para usos museísticos en la provincia de Zaragoza.

192 LOMBA SERRANO, Concha, *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989.

193 *Idem*, p. 89.

194 *Idem*, pp. 97-98.

tiva. Una excepción a esta norma es el ayuntamiento de Bielsa, que está en gran parte ocupado por el museo de la localidad, aunque la planta principal sigue siendo la sede del consistorio (fig. 3.75). El caso de esta población pirenaica es singular, por diversas razones. En primer lugar, por las particularidades que presenta el edificio consistorial, que lo diferencian del modelo habitual. Además de la ya mencionada ausencia de la galería de arquillos de la planta bajo cubierta, el edificio dispone de uno de los elementos característicos de las casas consistoriales de la zona pirenaica, como destaca Concha Lomba: los garitones de ángulo, elemento de influencia del Midi francés.¹⁹⁵ También propia de la zona pirenaica es la pronunciada pendiente del tejado de pizarra, determinada por las condiciones climatológicas del lugar. La segunda particularidad del ayuntamiento de Bielsa es que quedó totalmente destruido al interior como resultado de los bombardeos que se produjeron en la localidad durante la Guerra Civil, pero la fachada se conservó prácticamente entera (fig. 3.76). El edificio fue rehecho por la Dirección General de Regiones Devastadas en 1942, pues Bielsa fue uno de los pueblos adoptados por Franco para su reconstrucción. Por lo tanto, el interior actual no es el original, aunque parece ser que se respetó en esencia la distribución primitiva del conjunto.¹⁹⁶

En cuanto a la ocupación museística del espacio, esta se ha realizado de forma progresiva a partir de 1982, con la rehabilitación sucesiva de las diferentes estancias en función de las disponibilidades presupuestarias. Entre 1995-1997, el edificio fue restaurado de forma integral por el arquitecto Pedro Miguel Bernad. Posiblemente fue en esta reforma cuando se eliminó el enlucido que presentaba el edificio en su fachada principal y se recuperó la mampostería de la fábrica, una operación más acorde con los gustos actuales pero que falsea en cierta forma la apariencia de una arquitectura que solía estar encalada. Gran parte del inmueble está ocupado hoy por el Museo de Bielsa, dedicado a la etnología e historia de esta zona del Pirineo e instalado en las plantas baja, segunda y tercera del inmueble. El espacio expositivo más llamativo del conjunto es la buhardilla o falsa, de amplitud considerable, que está situada bajo el monumental tejado de la casa consistorial y se dedica al Carnaval de Bielsa (fig. 3.77). El resto de salas del museo son menos interesantes, dado que corresponden a la reconstrucción efectuada a mediados del siglo pasado.

195 *Idem*, p. 136.

196 AHPHU, Sección de Vivienda, expediente V/1580/1. "Proyecto de reconstrucción del Ayuntamiento de Bielsa. Huesca". Mayo de 1940. Al parecer, el edificio combinaba la función administrativa y la doméstica, pues en los planos del proyecto de reconstrucción aparecen tres viviendas situadas en la planta segunda del inmueble.



Figura 3.75 – Ayuntamiento de Bielsa (Huesca), sede del Museo de Bielsa

Un menor desarrollo en planta tienen los espacios expositivos ubicados en otras dos casas consistoriales turolenses: el Centro de Interpretación de la Posguerra de Torre del Compte y el Museo Etnológico de Noguera. En ambos casos, el discurso expositivo ocupa la planta superior del edificio, correspondiente con la galería de arcos de la fachada principal. Esta planta, concebida inicialmente con la función de aislar la cubierta del resto del edificio, presenta un desarrollo más modesto que las plantas nobles sobre las que se sitúa. No es extraño que los espacios dedicados a usos museísticos sean, en este tipo de construcciones, las falsas o graneros; hay que tener en cuenta que los servicios administrativos suelen ocupar las plantas nobles, más amplias (como sucede en Noguera, Torre del Compte y Molinos), mientras que las estancias bajo cubierta, por su configuración física, son más difíciles de adecuar a la función administrativa. Aún así, resultan espacios de cierto atractivo para la función expositiva, sobre todo si la galería de arcos es perceptible desde el interior, como ocurre en Noguera y Torre del Compte.

Por lo que respecta a la casa consistorial de esta última localidad, finalizada en 1574, su configuración exterior se inspira posiblemente en la Casa del Concejo de la cercana localidad de Alcañiz, aunque simplificada, tal y como apunta Lomba.¹⁹⁷ El edificio consta de la característica lonja, abierta

¹⁹⁷ LOMBA SERRANO, Concha, *La casa consistorial...*, op. cit., p. 329.



Figura 3.76 – El Ayuntamiento de Bielsa tras los bombardeos de la Guerra Civil

en este caso por medio de tres arcos de medio punto; una planta noble con tres ventanas arquitrabadas, flanqueadas por pilastras que sustentan un entablamento y un frontón triangular; y la ya habitual galería de arquillos de la planta bajo cubierta, en este caso en número de catorce. Finalmente, culmina la fachada un alero en piedra de menor desarrollo que el que existe en otras localidades. Como en Bielsa, el ayuntamiento resultó afectado durante la contienda civil como consecuencia del bombardeo de la aviación italiana producido el 27 de marzo de 1938, aunque los daños fueron de menor consideración. Al igual que en el caso pirenaico, la localidad fue adoptada por Franco el 2 de agosto de 1941, en un gesto político de propaganda que se realizaba en deferencia con las localidades que habían resultado más afectadas en la contienda. Sin embargo, en ocasiones, muchos de los proyectos de reconstrucción no se llegaban a realizar, de manera que la adopción quedaba reducida a un papel firmado, sin una efectividad real.

La historia reciente tiene un papel fundamental en el centro de interpretación de Torre del Compte, que está precisamente dedicado a la posguerra española, con especial énfasis en la comarca del Matarraña durante este pe-



Figura 3.77 – Interior del Museo de Bielsa

riodo histórico. Se convierte así en uno de los ejemplos más originales por su temática. En Aragón existen varios espacios expositivos dedicados a la Guerra Civil (como el Centro de Interpretación de la Guerra Civil de Robres, el Museo de la Guerra Civil Española de Sarrión y el Museo de la Batalla del Ebro de Fayón), pero el de Torre del Compte es el único que no trata la contienda sino el periodo histórico posterior, que ha sido mucho menos tratado como tema expositivo. El montaje museográfico se ha ubicado en la falsa o planta bajo cubierta de la casa consistorial, dedicada en origen a granero y compartimentada para definir los distintos ámbitos temáticos, que abordan la organización municipal, la vivienda tradicional, el trabajo, las formas de vida, las fiestas populares y los juegos tradicionales.

Una ubicación similar tiene el Museo Etnológico de Noguera, situado en la planta bajo cubierta de una casa consistorial construida entre 1581 y 1583 bajo la dirección del maestro de obras Jaime Violante.¹⁹⁸ La fachada ofrece una composición airosa y proporcionada, a base de la tradicional lonja (abierta, en este caso, por dos arcos de medio punto), una planta noble abalconada y una galería de arquillos en la planta superior que en origen estaría compuesta de ocho arcos, aunque los dos centrales se encuentran tapiados, de tal forma que la galería ha quedado reducida a dos series de tres arcos (fig. 3.78).¹⁹⁹ El inmueble fue modificado en 1833 en una in-

¹⁹⁸ *Idem*, p. 288.

¹⁹⁹ Si se mira con detenimiento, en la fachada se pueden observar todavía los trasdoses de ladrillo de los arcos cegados.

tervención que afectó a la fachada lateral, mientras que aproximadamente un siglo después, en 1968, se llevó a cabo una completa remodelación que implicó la alteración de “su primigenia concepción, tanto en lo tocante a volumetría como en lo referido a su articulación espacial.”²⁰⁰ Las imágenes del edificio proporcionadas por Concha Lomba muestran que la parte superior de la casa consistorial se encontraba enlucida, revoco que debió eliminarse en una intervención posterior para dejar a la vista la mampostería de la fábrica original.²⁰¹ Al igual que sucedía en Torre del Compte, la exposición permanente de Noguera ocupa el antiguo granero del edificio, bajo la techumbre de vigas de madera. En concreto, la colección se dispone en una sala que discurre paralela a la fachada principal, a la que proporciona iluminación natural la galería de arquillos (fig. 3.79).



Figura 3.78 – Ayuntamiento de Noguera (Teruel), sede del Museo Etnológico

Similares proporciones tiene otra casa consistorial turolense, construida esta vez no en el siglo XVI sino en el siguiente.²⁰² El Museo Dunea ocupa una de las estancias de la planta baja del Ayuntamiento de Cuevas de Almudén, un edificio semejante al de Noguera en términos de proporciones. En este caso, la fachada principal del inmueble –que en origen estaría exento, pero que hoy se encuentra adosado a otra construcción en

²⁰⁰ LOMBA SERRANO, Concha, *La casa consistorial...*, *op. cit.*, p. 288.

²⁰¹ *Idem*, p. 287.

²⁰² El edificio fue seguramente terminado en 1630, según reza una inscripción en la fachada.



Figura 3.79 – Interior del Museo Etnológico de Noguera

su lado derecho- se compone de dos cuerpos, realizados en piedra sillar y separados por una línea de imposta. El inferior acoge la tradicional lonja, en esta ocasión de tres arcos de medio punto, mientras que la planta noble abre al exterior mediante tres vanos arquitrabados. La planta bajo cubierta carece esta vez de la tradicional galería de arquillos, lo que quizá demuestre la superación del modelo renacentista y la evolución hacia otras soluciones formales, aunque sin desprenderse del todo de algunos elementos típicos de las casas consistoriales aragonesas, como la lonja inferior. El conjunto resulta coherente, al igual que ocurría en Noguera, dadas las equilibradas proporciones de la fachada. Menos interesante resulta la sala de la planta baja en la que se sitúa la exposición permanente de la artista Dulcinea Bello Navarro, tanto por la configuración del espacio como por la exposición propiamente dicha, carente de todo discurso museográfico (de hecho, la ordenación de las obras varía periódicamente en función del criterio del padre de la artista, que se ocupa de la gestión del espacio expositivo).

El único de los ejemplos analizados que escapa al esquema habitual de las casas consistoriales de los siglos XVI y XVII es el Ayuntamiento de la localidad turolense de Molinos, en una de cuyas dependencias se encuentra

instalada la Sala Eleuterio Blasco Ferrer.²⁰³ Esta casa consistorial de finales del siglo XVI presenta una disposición algo diferente, ya que se sitúa en esquina y adosada a otra construcción, una sólida torre de sillería de los siglos XII-XIII descubierta en el transcurso de las obras de restauración, que probablemente formaría parte del recinto defensivo de la población. Aunque se conserva la tradicional lonja, que abre al exterior mediante dos arcos carpaneles, el inmueble tiene solo dos plantas y carece de la galería de arquillos habitual en esta tipología arquitectónica. En la composición destaca el imponente alero de madera tallada que culmina la fachada, en el que se han representado una serie de altorrelieves con motivos astrales e institucionales. El inmueble fue completamente restaurado en fechas recientes por la escuela-taller de la localidad, de tal forma que sus espacios interiores se encuentran considerablemente modificados.

La relevancia arquitectónica del resto de ejemplos documentados es menos destacable. Se trata de unos pocos espacios expositivos ubicados en construcciones contemporáneas, edificios funcionales que, en general, tienen como misión esencial albergar sedes consistoriales. El Museo de la Electricidad de Seira, por ejemplo, ocupa la planta baja de un edificio inaugurado en 1990 para dar respuesta a las necesidades administrativas y culturales de esta localidad del Pirineo oscense. Lo más representativo del conjunto es su evidente inspiración en la arquitectura tradicional pirenaica reinterpretada en clave contemporánea, con muros revestidos de piedra, carpinterías de madera y tejado de pizarra. La exposición permanente, constituida por piezas y fotografías de la antigua central hidroeléctrica que la Compañía Catalana de Gas y Electricidad comenzó a construir en Seira en 1914, se desarrolla en una sala rectangular, funcional, sin elementos que merezca la pena comentar. Tampoco presentan aspectos destacables el Museo de las Almadías de Sigüés y el Centro de Interpretación de Añón del Moncayo, ambos en la provincia de Zaragoza, espacios expositivos de reducidas dimensiones con un discurso museográfico de desarrollo bastante limitado.

3.3.2.4 LAS CASAS FORESTALES: CENTROS DE INTERPRETACIÓN EN EL MEDIO NATURAL

A pesar de que se trata de un conjunto poco numeroso, merece la pena detenerse brevemente en los tres espacios expositivos aragoneses que tienen como sede este tipo de infraestructuras: el Centro de Interpretación del Megalitismo Pirenaico de Hecho (Huesca), el Centro de Interpretación de

²⁰³ La sala acoge la exposición de una colección de obras que el artista donó en 1987 al Ayuntamiento del pueblo natal de su madre.

Agramonte (Zaragoza) y el Centro de Interpretación del Paisaje Protegido de San Juan de la Peña y Monte Oroel, situado junto al Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña (en el término municipal de Botaya, Huesca). Las casas forestales, como tipología arquitectónica, responden a funciones muy precisas que tienen que ver fundamentalmente con la vigilancia del monte para evitar la caza y pesca furtivas, así como el aprovechamiento forestal ilegal; por ello, eran utilizadas como residencia permanente de los guardas forestales. Al estar situadas en el interior de los montes, facilitaban el control del terreno y permitían un trabajo más eficaz que el que podían desarrollar los guardas forestales si residían en núcleos urbanos. Sin embargo, esta ubicación exigía una dedicación exclusiva por parte de los guardas y conllevaba un aislamiento físico, familiar, social y cultural que lastraba su vida personal.²⁰⁴ Por tanto, se trata de un conjunto arquitectónico particular, que combina los usos domésticos con los profesionales, para dar respuesta a necesidades específicas de protección de la naturaleza.

La rehabilitación para usos culturales y recreativos de este tipo de infraestructuras ha permitido frenar el deterioro de unas casas forestales que perdieron su razón de ser en torno a la década de los años sesenta del siglo pasado, cuando se eliminó la obligatoriedad de residir en ellas. Se podría pensar que su localización aislada, fuera de los núcleos urbanos, las hace inadecuadas para acoger usos museísticos, pero lo cierto es que resultan eficaces sobre todo como puntos de información de zonas concretas –generalmente paisajes protegidos o parques naturales– para aquellos visitantes que practican un turismo asociado a la naturaleza. De hecho, en ellos suele predominar la vertiente informativa sobre la museística, que se concibe más bien como un aspecto complementario. El contenido temático de los tres ejemplos mencionados es precisamente la naturaleza en sus diferentes vertientes. Dos de ellos, los de Agramonte y San Juan de la Peña, pertenecen a la Red Natural del Gobierno de Aragón, y están específicamente concebidos como centros informativos en relación con dos parajes naturales de importancia: el Parque Natural del Moncayo, en el caso del primero, y el Paisaje Protegido de San Juan de la Peña y Monte Oroel, en el del segundo.

Por lo general, las casas forestales son construcciones funcionales concebidas para cumplir una función determinada, lo que explica su configuración formal, ajena a todo tipo de concesiones decorativas. Sin embargo,

²⁰⁴ Según la página Web de APAF-Madrid (Asociación Profesional de Agentes Forestales de la Comunidad de Madrid), la labor del guarda, obligado a vivir en las casas forestales, suponía una marginación social, cultural, sanitaria y profesional. Fuente: <http://www.agentesforestales.org/41-agentes-forestales/historia-de-los-agentes-forestales.html> (consultada el 19/02/2014).

suelen estar condicionadas tanto por la climatología del lugar en el que se ubican como por la arquitectura de la zona, lo que les proporciona un aspecto particular. Esto es apreciable a simple vista en el caso de la casa forestal que acoge el Centro de Interpretación del Megalitismo Pirenaico, situada a la entrada del valle de Oza, cerca de Hecho, en la parte occidental del Pirineo aragonés. La construcción se inspira en la arquitectura tradicional pirenaica por el uso de la piedra (empleado en la planta baja) y el tejado inclinado para favorecer la evacuación pluvial, y muestra ciertos elementos que tienen que ver con la climatología, como la lonja porticada en la que se sitúa el acceso al edificio, concebida como protección ante la lluvia y la nieve (fig. 3.80).



Figura 3.80 – Casa forestal de Hecho (Huesca), sede del Centro de Interpretación del Megalitismo Pirenaico y de la Val d’Echo

El espacio expositivo se sitúa en la planta superior de la construcción, ya que la inferior ha sido transformada en un bar-restaurante que, sobre todo en los meses de verano, da servicio a los visitantes que se acercan a la Selva de Oza. El interior, completamente remodelado, ha perdido todo resto de la distribución original y es hoy un ámbito diáfano, apto para los usos expositivos a los que se destina. Al margen del contenido, que resulta excesivamente prolijo y difícil de asimilar en una sola visita, el espacio expositivo funciona como introducción al megalitismo en la zona, concebido como recurso turístico en torno al cual existen varias rutas; de hecho, desde el propio centro se organizan paseos guiados por los alrededores.

También se inspira en la arquitectura de la zona la casa forestal de Agramonte, hoy convertida en Centro de Interpretación de la Naturaleza del Gobierno de Aragón. De hecho, el inmueble muestra una apariencia más bien doméstica, con pocas variaciones respecto de lo que es habitual en las viviendas del entorno. Más interesante resulta la casa forestal de San Juan de la Peña, situada en la pradera de San Indalecio, junto al barroco Monasterio Nuevo (construido como resultado de un incendio en el antiguo). Se trata del conjunto más interesante de los tres. La casa fue construida a partir de 1923 utilizando el ladrillo como material fundamental, el mismo que se utilizó en el vecino monasterio (fig. 3.81). El conjunto, que tiene planta en forma de U, está compuesto por dos alas laterales de una sola altura y un bloque central de tres pisos concebido probablemente para dar cobijo a más de un inquilino, lo que da muestra de la importancia de la casa. Otro testimonio de esta relevancia es la capilla existente en el ala sur del conjunto, identificada como tal por su portada con remate almenado y espadaña. Aunque en un principio únicamente cumplía esta función el ala norte (el resto prestaba funciones de almacenamiento y logística a los Agentes de Protección de la Naturaleza del Gobierno de Aragón), en 2013 el espacio expositivo fue ampliado a toda la planta baja de la casa forestal, añadiéndose nuevos ámbitos a la exposición permanente del centro de interpretación, que funciona como punto de información del entorno natural del monasterio (fig. 3.82). La antigua capilla, que conserva parte de su configuración espacial primitiva, ha sido reconvertida en sala de proyecciones audiovisuales.

3.3.2.5 LAS CÁRCELES Y CALABOZOS, UNA TIPOLOGÍA ARQUITECTÓNICA POCO HABITUAL

Dentro de la arquitectura civil institucional, queda por comentar una última tipología arquitectónica: las cárceles y calabozos. Lamentablemente, los datos referentes a los dos únicos ejemplos documentados son muy escasos; esto, unido a la escasez de modelos, convierte esta tipología en anecdótica y poco relevante dentro de la reutilización de edificios preexistentes para usos museísticos en la comunidad, pese a lo cual no he querido renunciar a esbozar unas cuantas líneas sobre ella. Es necesario precisar que estos edificios no son cárceles propiamente dichas sino más bien calabozos de reducidas dimensiones, situados en pequeñas localidades del ámbito rural. Teniendo en cuenta sus proporciones, probablemente cumplieron una función carcelaria en momentos puntuales y no de forma continuada. La escasez de ejemplos de esta tipología arquitectónica no permite identificar tendencias ni extraer conclusiones en cuanto al proceso de recuperación de calabozos y cárceles para usos museísticos; simplemente se ha querido



Figura 3.81 – Antigua casa forestal del Monasterio Nuevo de San Juan de la Peña (Huesca), hoy Centro de Interpretación del Paisaje Protegido de San Juan de la Peña y Monte Oroel



Figura 3.82 – Interior del Centro de Interpretación del Paisaje Protegido de San Juan de la Peña y Monte Oroel

dejar constancia de la existencia de estos dos espacios expositivos como ejemplos aislados de una práctica casi anecdótica dentro del panorama aragonés.

Los dos ejemplos documentados tienen en común la originalidad de su temática. El primero de ellos es el Museo de la Cetrería de Los Fayos (Zaragoza), un minúsculo espacio expositivo que ocupa la que fuera cárcel de la localidad en el siglo XX. Se desconoce la fecha de construcción del edificio así como las funciones que cumplió con anterioridad al uso carcelario, del que por otra parte no queda ningún testimonio. El segundo de los ejemplos es el Centro de Interpretación Casa de la Pez de Yésero (Huesca). En este caso, el centro ocupa un edificio del siglo XVI que ha tenido diversos usos a lo largo del tiempo, pues ha sido utilizado como sede consistorial, escuela y carpintería, además de calabozo. El edificio destaca al exterior por su sobria fachada de mampostería, casi sin aperturas, salvo la puerta de entrada (en arco de medio punto y elevada mediante tres escalones) y dos pequeños vanos cuadrangulares (fig. 3.83). El centro de interpretación propiamente dicho ocupa la planta superior. Aunque el inmueble ha sido totalmente restaurado para usos culturales, se conserva una estancia abovedada de pequeñas dimensiones en la planta baja que posiblemente sería en origen el calabozo y en la que hoy se exponen fotografías de la localidad.



Figura 3.83 – Antigua cárcel de Yésero (Huesca), hoy Centro de Interpretación Casa de la Pez de Yésero

Valoración

La considerable variedad de las propuestas comprendidas dentro del amplio conjunto de la arquitectura institucional impide extraer conclusiones generales que sean aplicables a todas las modalidades analizadas. Cada una de las tipologías arquitectónicas existentes, ya sean hospitales, escuelas, ayuntamientos o casas forestales ofrece sus propias peculiaridades en su adaptación a museo, particularidades que tienen que ver con la distribución física del edificio en cuestión, con sus valores representativos y con su inserción en el entorno urbano. La única deducción posible es quizá, precisamente, la constatación de la gran diversidad de posibilidades a la hora de instalar un espacio expositivo en un edificio de carácter institucional.

3.3.3 Museos en arquitecturas domésticas

La integración de discursos expositivos en arquitecturas concebidas para servir de vivienda conlleva un tratamiento radicalmente diferente al de la arquitectura institucional. El ámbito doméstico, por definición, es un espacio privado al que tiene acceso una sola familia. Sus dimensiones pueden variar –ya se trate de una arquitectura palacial o de una vivienda popular–, pero, en el fondo, es un recinto siempre definido por su habitabilidad. Al abrir al público un espacio esencialmente privado, ya sea como museo o con cualquier otro uso, su naturaleza primitiva queda alterada, pues la antigua vivienda adquiere nuevos valores al transformarse en un lugar accesible a todo tipo de visitantes. Este es precisamente uno de los elementos clave en el proceso que supone la instalación de un museo en una arquitectura doméstica: la transformación de lo privado en público y, en consecuencia, la pérdida de una parte de la idiosincrasia del espacio doméstico.

En el conjunto de la arquitectura doméstica es posible distinguir dos grupos, en función de la importancia que adquiriera la vivienda en cuestión y el papel representativo que sus promotores pretendieran desempeñar en el entorno urbano. Por un lado, podemos hablar de una tipología palaciega que adquiere su máximo desarrollo entre los siglos XVI y XVIII como proyección del poder. Los palacios han sido, desde tiempos remotos, un reflejo de la riqueza de sus moradores y un símbolo de ostentación que se otorgaban aquellos que podían permitírselo. Este alarde de lujo se realizaba sobre todo al exterior del edificio, por razones evidentes de visibilidad; ello explica que las fachadas de los palacios y casas-palacio de estilo renacentista y barroco buscaran, mediante esquemas decorativos a la moda del momento, afirmar su presencia en el entorno y distinguirse así de las viviendas populares que los rodeaban. La instalación de un espacio expositivo en una arquitectura palacial transmite al discurso museístico parte de esta repre-

sentatividad; el contenido adquiere algunos de los valores simbólicos del edificio, a los que se añade el prestigio de la institución museística como espacio cultural.

La segunda de las tipologías arquitectónicas es mucho más variada, ya que se da en todos los periodos históricos. Se trata de la arquitectura doméstica de carácter popular, que carece de la representatividad de la tipología palacial y está determinada, más bien, por necesidades prácticas. Los espacios expositivos documentados dentro de este subconjunto son, lógicamente, más abundantes que los palacios rehabilitados con fines museísticos. La instalación de un discurso museográfico en una vivienda popular es relativamente sencilla, sobre todo para aquellos promotores más humildes que no están en condiciones de hacer grandes inversiones; de hecho, muchos de los ejemplos que se han visitado en el transcurso de la investigación son pequeños museos locales que ocupan viviendas modestas, en las que apenas se ha intervenido para su adecuación a los nuevos usos. Otras veces, la arquitectura popular es despojada de sus características definitorias en la adaptación a museo debido a la escasa funcionalidad de sus espacios interiores, concebidos para la vida diaria y no para acoger una colección. Por consiguiente, las diferencias existentes entre ambas tipologías, tanto en lo que se refiere a su concepción arquitectónica como a sus valores simbólicos, condicionarán las maneras en las que la arquitectura de uso doméstico es adaptada a la función expositiva.

Aunque a priori la distinción entre ambas categorías parezca sencilla, en la práctica ha ocasionado algunas dudas a la hora de clasificar aquellos ejemplos que se encuentran en el límite entre ambos grupos. No cabe ninguna vacilación en cuanto al Museo Camón Aznar de Zaragoza o el Museo Joan Cabré de Calaceite (Teruel), instalados en sendas casas-palacio; tampoco resultan equívocos el Museo Etnológico "Casa Mazo" de Hecho (Huesca) o el Museo Etnográfico de Codos (Zaragoza), que pertenecen sin discusión a la tipología doméstica. Las dificultades aparecen en casos como el Museo Etnológico "Casa Fabián" de Alquézar (Huesca), situado en una casa solariega del siglo XVII que, sin poder ser calificada de casa-palacio, reviste cierta importancia por las proporciones que adquiere; algo similar ocurre en el Centro de Interpretación "La Malena" de Castejón del Puente. Ambos casos, que se encuentran en el límite entre una y otra categoría, han sido finalmente clasificados como arquitectura popular, aunque podrían haber formado parte de la tipología palacial, si se hubiera decidido considerar sus proporciones como propias de una arquitectura de mayor entidad. Sin embargo, los ejemplos problemáticos son en realidad poco numerosos, de tal forma que los errores que se hayan podido cometer en su clasificación no influyen de manera determinante en el resultado final.

En Aragón, desde el punto de vista numérico, los edificios civiles de carácter doméstico rehabilitados como sede museística son mayoritariamente arquitecturas populares. A este conjunto pertenece el 68 % de los espacios analizados, mientras que el 32 % son palacios y casas-palacio. En cierta manera, esta distribución porcentual es lógica teniendo en cuenta la abundancia de viviendas de carácter popular frente al conjunto de la arquitectura palacial, mucho menos frecuente y, además, limitado a un periodo histórico concreto (fundamentalmente, los siglos XVI y XVII). Por otro lado, y sobre todo en el caso de los pequeños museos locales, resulta relativamente sencillo adaptar una vivienda particular a los usos expositivos, sin tener que hacer frente a las exigencias que plantea la recuperación de un palacio, tanto en términos económicos como de conservación.

3.3.3.1 NUEVOS VALORES CULTURALES PARA UN PATRIMONIO PALACIEGO

Como ya he avanzado, los museos instalados en arquitecturas domésticas de tipo palacial ocupan, fundamentalmente, palacios y casas-palacio construidos entre los siglos XVI y XVIII. La rehabilitación de este tipo de inmuebles para fines expositivos responde principalmente a la promoción pública, que ha dado lugar a algunos de los más importantes museos de la comunidad, tanto en términos de visitantes como de proyección exterior. En la capital aragonesa se encuentran precisamente dos de ellos: el Museo Pablo Gargallo, de propiedad municipal, y el Museo IberCaja Camón Aznar (MICAZ), promovido en este caso por una entidad bancaria. El primero ocupa el palacio de los condes de Argillo, del siglo XVII, situado en la plaza de San Felipe (junto a la iglesia del mismo nombre), mientras que el segundo se ubica en la casa de Jerónimo Cósida, construida en el siglo siguiente y emplazada en el antiguo *decumano* de la ciudad. Aunque ambos son analizados monográficamente en capítulos posteriores, no he querido renunciar a esbozar, en unas pinceladas, las peculiaridades que ofrece cada uno.

Los palacios de Argillo y de Jerónimo Cósida comparten una misma distribución, característica de los palacios renacentistas aragoneses, en torno a un patio como elemento articulador de las diferentes estancias.²⁰⁵ En la adaptación a museo, el patio mantiene el carácter representativo con el que

²⁰⁵ El antepecho del patio de la casa de Jerónimo Cósida se encuentra decorado en yeso. Como señala Carmen Gómez Urdáñez, en él se representan Marco Agripa, Octavio Augusto y sus respectivas madres, estableciendo un paralelismo simbólico entre el linaje de estos personajes y el de los propietarios de la casa. GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, "El Palacio sede del Museo", en GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen (et al.), *Museo IberCaja Camón Aznar...*, *op. cit.*, pp. 27-29 (ver nota al pie n.º 164, capítulo 1). En cuanto al patio del palacio de Argillo, es el alero de madera el que recibió una mayor decoración, que representa en este caso los signos del zodiaco, máscaras, frutas y otros elementos decorativos.

fue concebido, como epicentro del inmueble y espacio abierto de carácter privado (aunque hoy ambos patios dispongan de sendas por claraboyas, por motivos de conservación). El protagonismo de esta estancia palaciega se incorpora al museo de diferentes maneras; o bien pasando a formar parte del espacio expositivo, como ocurre en el Museo Pablo Gargallo (es precisamente en el centro del patio donde se expone el *Profeta*, una de las obras más conocidas del escultor), o bien como ámbito de acogida de visitantes y de transición entre la vía urbana y el ámbito museístico, significado que adquiere en el caso del Museo Camón Aznar. El patio, como nuevo espacio público, se convierte en uno de los elementos definitorios del museo, tan representativo del edificio como pueda serlo su fachada principal (fig. 3.84 y 3.85).



Fig. 3.84 – Patio del Museo Ibercaja Camón Aznar de Zaragoza



Fig. 3.85 – Patio del Museo Pablo Gargallo de Zaragoza

Exteriormente, ambos palacios siguen un esquema similar de tres plantas en altura, característico de la arquitectura civil renacentista, ya sea institucional o doméstica. En este esquema destacan como elementos más reconocibles la planta noble, que corresponde con las estancias más importantes de la casa, y la galería de arquillos de la planta superior, bajo un alero de madera que suele tener un desarrollo considerable. La galería de arquillos es un elemento constante en este modelo, aunque varía en función de la época: en la casa de Jerónimo Cósida, la galería manifiesta todavía ciertas pervivencias góticas en los arquillos conopiales de tradición medieval,

mientras que en el palacio de Argillo se trata de una galería de arquillos ciegos muy estilizados, que demuestran que estamos ante un ejemplo de transición entre los estilos renacentista y barroco (fig. 3.86). Existe un diseño similar, a base de tres plantas con la tradicional galería de arquillos, en otros palacios aragoneses rehabilitados como espacios expositivos, como los que acogen el Centro de Interpretación del Renacimiento de Fonz y el Centro Temático del Canal de Aragón y Cataluña de Monzón, ambos construidos en el siglo XVI.



Figura 3.86 – Fachada principal del palacio de Argillo, sede del Museo Pablo Gargallo

Además de compartir un esquema semejante, el Museo Camón Aznar y el Pablo Gargallo tienen en común el hecho de haber sido recientemente renovados, tanto desde el punto de vista arquitectónico como del de las colecciones. En el año 2007 cerraba sus puertas el primero, con el fin de mejorar las carencias de un museo que había sido inaugurado casi treinta años atrás, en 1979. En concreto, con la reforma se pretendía corregir el exceso de obras expuestas, renovar la museografía, mejorar la accesibilidad del museo y obtener una sala de exposiciones temporales. La intervención, desarrollada por el arquitecto Francisco Siles y el museógrafo Antonio Meléndez, estaba enfocada además a poner en valor la obra de Goya como elemento articulador del discurso expositivo. El punto de partida era un edificio complejo, compuesto por la unión de dos inmuebles: el antiguo palacio del siglo XVI, transformado a lo largo del tiempo por sus diferentes

inquilinos, y un edificio añadido de mediados del siglo XX. Las obras arrojaron una interesante sorpresa, pues en el transcurso de la intervención se descubrió la existencia de un patio de luces en el edificio de mediados del siglo XX, que se decidió recuperar para conservar la articulación primitiva de los dos edificios en torno a sendos patios.

Uno de los aspectos más destacados de la reforma es la apuesta decidida por integrar en el nuevo museo la arquitectura contemporánea, que tiene un protagonismo esencial. La fábrica antigua y la moderna no se dan la espalda; antes bien, se comunican con fluidez a partir de una serie de “fisuras” abiertas en ciertos puntos del museo, que ponen en relación visualmente el edificio del siglo XVI con el del XX (fig. 3.87). Estas perspectivas visuales hacen que los límites entre uno y otro inmueble se desdibujen, de tal manera que resulta complicado determinar dónde acaba uno y dónde empieza el otro. El palacio conserva todavía algunas de sus estancias originales, aunque muy modificadas, como el “salón dorado”, hoy dedicado a Goya, o la planta bajo cubierta, correspondiente a la galería de arquillos bajo cubierta que, desde la última reforma, ya no es posible percibir desde el interior. Se ha perdido así uno de los espacios más interesantes del museo, que además contribuía a hacer comprensible el palacio desde el punto de vista arquitectónico, al ayudar al visitante a ubicarse (fig. 3.88). Al margen de este aspecto, la reforma ha dado como resultado un museo moderno, accesible, acorde con los nuevos tiempos, que ofrece al visitante ámbitos tan sugerentes como la sala de los grabados de Goya, donde la luz procedente de las vitrinas es prácticamente la única iluminación, lo que refuerza el dramatismo de la colección.

También el Museo Pablo Gargallo exigía una renovación completa que resolviera sus carencias espaciales. Fue Ángel Peropadre, el arquitecto que se había ocupado de casi todas las intervenciones llevadas a cabo en el edificio (incluyendo la primera adaptación del espacio a usos museísticos) quien recibió el encargo de intervenir nuevamente en el palacio, para desahogar las colecciones, mejorar la accesibilidad del conjunto y dotar al museo de los espacios de uso interno que tanto necesitaba. Esto fue posible gracias a la adquisición por parte del Ayuntamiento de Zaragoza de un inmueble situado en la vecina calle Torre Nueva, que debía albergar los espacios complementarios (centro de documentación y salas de exposiciones temporales y actividades didácticas) mientras que el palacio del siglo XVII quedaba enteramente dedicado a la exposición permanente de la obra de Gargallo. Una de las mayores dificultades del proyecto consistió en resolver adecuadamente la unión de los dos edificios, el palacio de Argillo y el inmueble de la calle Torre Nueva, entre los que había un solo punto de contacto de 1’20 metros. Se trataba de una cuestión problemática no solo desde el punto de



Figura 3.87 – Interior del Museo Ibercaja Camón Aznar (fotografía: Luis Correas)

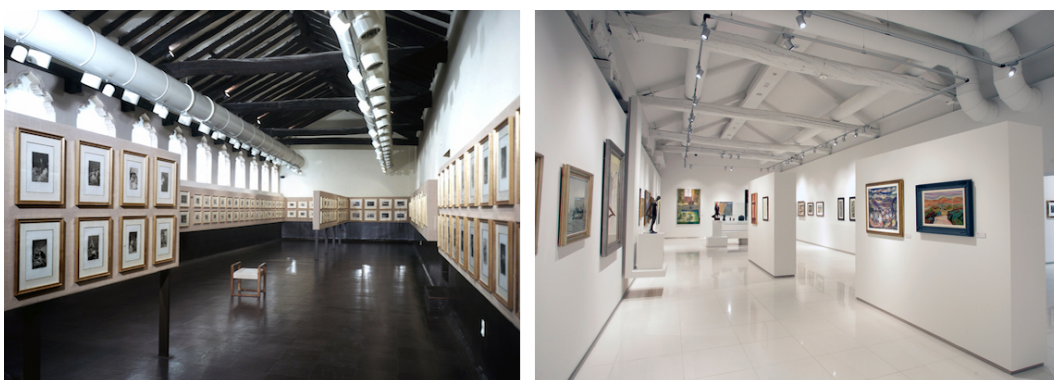


Figura 3.88 – Museo Ibercaja Camón Aznar. Estado de la sala correspondiente a la galería de arquillos, antes y después de la última intervención

vista práctico sino también conceptual, pues era necesario hacer convivir una casa de vecinos del siglo XIX con un palacio del XVII. El arquitecto optó finalmente por otorgar un tratamiento completamente contemporáneo a la primera, que lo distinguiera de la fábrica histórica para evitar cualquier falseamiento del conjunto.

La intervención consiguió desahogar el museo y resolver los problemas de accesibilidad del edificio, aunque el resultado es un itinerario algo enrevesado, donde resulta fácil desorientarse. Hay que tener en cuenta que los forjados del palacio y de la vivienda decimonónica no coinciden, lo que multiplica las plantas del museo y no contribuye precisamente a facilitar la comprensión del espacio. Pese a todo, la reforma ha hecho posible oxigenar la exposición permanente y recuperar espacios como el Salón de la Eneida, situado en la planta noble (paralelo a la fachada principal), que antes se utilizaba como sala de exposiciones temporales y que hoy es un salón de actos que dispone de iluminación natural procedente de las ventanas del piso noble. A diferencia de lo que ocurre en el Museo Camón Aznar, donde las galerías del patio no cumplen funciones expositivas, en el Pablo Gargallo estas se convierten en un espacio muy apropiado para la colección que en ellas se expone (fig. 3.89). Esto tiene que ver, probablemente, con la naturaleza de las obras que conserva cada uno de los dos museos: la exposición de la colección de José Camón Aznar, fundamentalmente pictórica, resultaría inadecuada en un patio que recibe de forma directa la luz natural, mientras que, en el caso del Museo Pablo Gargallo, el aporte lumínico no es perjudicial para el bronce en el que están realizadas las esculturas.

Otro de los rasgos que tienen en común las casas palaciegas es su céntrica localización en el contexto urbano, de la que se beneficia el museo en términos de visibilidad y accesibilidad. Esto es especialmente evidente en

los dos casos zaragozanos ya mencionados, el Museo Camón Aznar y el Museo Pablo Gargallo, emplazados en el casco histórico de la ciudad. La ubicación de estas casas-palacio en lugares emblemáticos del casco urbano tiene un impacto efectivo en la inserción del museo en el tejido ciudadano. El Pablo Gargallo, por ejemplo, se sitúa junto a la iglesia de San Felipe, en la plaza del mismo nombre, en la que encontramos otros edificios representativos como el Torreón Fortea y el palacio de “Las Conchas” (que acoge precisamente otro museo en las bodegas de una tienda de comestibles), y en la que hasta 1892 se levantaba la famosa Torre Nueva, un monumento civil del siglo XVI que fue derribado por su inclinación. El palacio de Argillo, visible desde la calle Alfonso I, una de las arterias peatonalizadas más frecuentadas de la ciudad –que comunica el Coso con la plaza del Pilar–, se beneficia de esta céntrica presencia, que le proporciona visibilidad y un buen número de visitantes entre los turistas que visitan el casco histórico zaragozano. Por su parte, el Museo IberCaja Camón Aznar resulta menos visible que el anterior, a pesar de su inmejorable ubicación; la calle de Espoz y Mina en la que se ubica es una vía más bien estrecha y menos frecuentada que otras calles cercanas. Con acierto, los responsables del museo han salido a buscar esa visibilidad de la que carece a la vecina plaza del Pilar, el espacio turístico por excelencia de la ciudad, a través de lonas publicitarias que indican, mediante flechas, la localización del museo.



Figura 3.89 – Galería superior del patio del Museo Pablo Gargallo

También dispone de una situación privilegiada dentro del casco histórico zaragozano el Museo del Teatro de Caesaraugusta, que consiste en la musealización in situ del antiguo teatro romano de la ciudad.²⁰⁶ Este imponente edificio del siglo I fue descubierto de forma casual en 1972 al iniciarse la construcción de un nuevo inmueble en la zona, lo que llevó a realizar distintas campañas arqueológicas hasta que la propietaria del solar, la entidad financiera IberCaja, lo cedió al Ayuntamiento en 1997.²⁰⁷ Además de las ruinas, que se pueden visitar por medio de pasarelas situadas sobre la escena y la cávea, la propuesta incluye un espacio museístico de interpretación de los restos arqueológicos, situado en una vivienda doméstica rehabilitada para usos museísticos.²⁰⁸ En concreto, el museo ocupa el espacio correspondiente a la casa del Justicia de Aragón Juan del Pueyo (que estuvo en el cargo entre 1593 y 1597), denominada posteriormente “de los Guillén” y que seguiría probablemente el modelo típico de la arquitectura renacentista aragonesa, con galería de arquillos bajo el alero. La fachada adquirió su morfología actual en 1868, aunque también sufrió algunas modificaciones en el siglo XX (fig. 3.90).

La intervención en el conjunto, desarrollada por los arquitectos municipales Úrsula Heredia y Ramón Velasco, consistió en el derribo de una serie de edificaciones anexas a esta casa palacio, que se habían ido yuxtaponiendo con el paso del tiempo,²⁰⁹ y la construcción de dos bloques, uno tras la fachada del siglo XIX y el otro en su parte posterior, hacia los restos arqueológicos. Lo único que se conserva de la casa de los Guillén es la fachada, declarada de Interés Ambiental; todo el interior es de nueva planta, lo que reduce este ejemplo, una vez más, a un caso evidente de *fachadismo*. Si en su fachada principal la vivienda mantiene su aspecto decimonónico, la recayente a los restos arqueológicos es de nueva creación y factura contemporánea. Morfológicamente se compone de un bloque de líneas rectas en

206 El Museo del Teatro, junto con los museos del Foro, el Puerto fluvial y las Termas, forma parte de la *Ruta de Caesaraugusta*, un itinerario concebido para descubrir la Zaragoza romana.

207 Los resultados de las primeras excavaciones arqueológicas desarrolladas en el lugar fueron recogidos por Miguel Beltrán: BELTRÁN LLORIS, Miguel, “El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento”, *Teatros Romanos de Hispania, Cuadernos de Arquitectura Romana*, vol. 2, 1993, pp. 93-118.

208 Las líneas principales del proyecto pueden consultarse en: AGUAROD OTAL, Carmen y ERICE LACABE, Romana, “Museo del Teatro de Caesaraugusta...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 189, capítulo 1).

209 Muy cerca de la casa de Juan del Pueyo se encontraba, precisamente, el palacio del comerciante Gabriel Zaporta, del siglo XVI, derruido en 1903. El famoso patio de la vivienda se salvó de la destrucción; primero fue trasladado, en piezas, a París, para volver a Zaragoza en 1957. Hoy se puede visitar en el interior de la sede central de IberCaja. Para más información: FATÁS, Guillermo (dir.), *op. cit.*, pp. 224-226 (ver nota al pie n.º 179, capítulo 1).



Figura 3.90 – Casa de los Guillén, sede actual del Museo del Teatro de Caesaraugusta

el que destacan amplios paños acristalados, que permiten contemplar las ruinas desde el interior del museo, favoreciendo la comprensión del monumento. Pero esta intervención no solo resulta representativa de una cierta forma de entender la rehabilitación arquitectónica, más o menos discutible, sino que pone de manifiesto la problemática que supone la integración del patrimonio arqueológico en el contexto urbano contemporáneo.

Según figura en el proyecto de ejecución, una de las dificultades de la intervención consistió en incorporar al conjunto de la manera más satisfactoria posible la vecina iglesia del Sagrado Corazón, que está construida sobre parte del teatro. Su excesiva presencia se atenuó gracias a la cubierta traslúcida que protege los restos (dispuesta de tal manera que corta la perspectiva volumétrica de la iglesia) y a la recreación de las secciones simplificadas del proscenio del teatro en sus muros, “constatando así el carácter coyuntural de la ubicación de la iglesia (...) sobre los restos arqueológicos”.²¹⁰ Pero no menos problemática resultó la cuestión de cómo hacer compatibles las ruinas del teatro con la ciudad contemporánea. Parecía evidente que estas debían quedar a la vista, de tal forma que fuera posible contemplarlas no solo desde el museo sino también desde la vía

²¹⁰ Archivo Municipal de Zaragoza (AMZ), expediente n.º 797684/2001, caja 216123. HEREDIA LAGUNAS, Úrsula y VELASCO CAMINA, Ramón, “Proyecto modificado del de ejecución del Museo del Teatro Romano de Caesaraugusta”. 4 de diciembre de 2003.

pública, pero a la vez se debía garantizar la protección de los restos. La solución escogida consistió en el vallado de todo el perímetro del teatro y en la colocación de una cubierta de policarbonato de 25 m de altura que protege las ruinas de las inclemencias meteorológicas, pero que suscitó ciertas críticas por la rotundidad de la estructura (fig. 3.91).



Figura 3.91 – Panorámica de la fachada posterior del Museo del Teatro de Caesaraugusta, tomada desde las ruinas del monumento

La céntrica localización de los palacios rehabilitados como museo también es una constante en el caso de localidades más pequeñas. En el palacio de los Sada de Sos del Rey Católico (Zaragoza), donde nació Fernando el Católico en 1452, abrió sus puertas en 2003 un Centro de Interpretación dedicado precisamente a la figura del monarca aragonés. La sobria fachada del palacio, realizada en piedra sillar y dividida en dos pisos en altura, con remate almenado, manifiesta exteriormente su importancia y queda singularizada de la arquitectura doméstica circundante por su localización en una de las plazas de la localidad. Como ocurría en el caso de los dos museos zaragozanos ya comentados, el espacio expositivo se beneficia de la situación de la arquitectura histórica que le sirve de sede. Además, en Sos se produce la particularidad de que el edificio ha sido transformado en un equipamiento cultural dedicado a la figura de su más ilustre inquilino, de tal forma que el concepto expositivo queda indisolublemente unido al lugar.

En Fabara (Zaragoza), el Museo Virgilio Albiac comparte espacios con el Ayuntamiento en un palacio construido en el último cuarto del siglo XVI con parte de los materiales del antiguo castillo de la localidad (fig. 3.92). Aunque el edificio presenta una configuración formal similar a la tipología de casa consistorial renacentista, con lonja de arcadas en la planta inferior, en realidad fue concebido con una función doméstica. Tras haber sido utilizado en el siglo XIX como granero por la Princesa de Belmonte, perteneciente a la influyente familia aragonesa de los Pignatelli (originarios de Nápoles y propietarios de grandes extensiones de tierra e inmuebles en la comarca), el inmueble es hoy la sede del Ayuntamiento de la localidad, que se ubica en las dos plantas inferiores, mientras que el museo ocupa la falsa del edificio.²¹¹ El museo sale beneficiado, en principio, de esta localización, aunque la efectividad real de este equipamiento museístico, visitable únicamente en las horas de apertura del Ayuntamiento, es otra cuestión.



Figura 3.92 – Ayuntamiento de Fabara (Zaragoza), sede del Museo Virgilio Albiac

211 El conjunto fue restaurado en 1985-86 por los arquitectos J. Unceta Morales y A. Cebrián García. Su estado, al parecer, era “lamentable” en el momento de llevar a cabo la reforma, que implicó la sustitución de todos los forjados y la adecuación del interior para los nuevos usos, fundamentalmente consistoriales (aunque también expositivos). BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos y CABALLÚ ALBIAC, Miguel (coord.), *Rehabilitación de edificios públicos en la provincia de Zaragoza. Obras y proyectos (1985-86)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987, p. 151.

De una ubicación excepcional disfruta asimismo el Museo del Azafrán de Monreal del Campo (Teruel), que ocupa la planta superior de la “Casa de las Beltranas”. Esta casa-palacio está situada en la plaza Mayor, junto al moderno Ayuntamiento; se trata, por tanto, de uno de los lugares más emblemáticos de la localidad, junto con la plaza de la iglesia. En este caso, el edificio es casi un libro de historia, por los avatares que ha sufrido desde su construcción a comienzos del siglo XVIII. Al parecer, el inmueble fue utilizado como hospital en distintas guerras y posteriormente acogió un uso docente como colegio de La Salle a partir de 1947, hasta llegar a su utilización actual como Casa de Cultura. A pesar de su tardía cronología, el edificio presenta todavía la tipología tradicional de la arquitectura civil aragonesa: una fachada dividida en tres alturas, con la típica galería de arquillos en la planta bajo cubierta, aunque seis de los doce arcos han sido cegados, alterando la apariencia del conjunto.

Es precisamente esta planta bajo cubierta la que acoge el contenido expositivo en torno al azafrán, actividad económica que hoy se encuentra en decadencia pero que antaño tuvo una gran importancia en la localidad. Las falsas de estos palacios son, por su amplitud y la fuerza expresiva que poseen, espacios frecuentes para la instalación de discursos expositivos. En Monreal del Campo, la colección etnológica se integra sin estridencias en el espacio del antiguo granero; así como la exposición de aperos de labranza es el testimonio de un oficio del pasado, también la configuración arquitectónica del espacio (con su magnífica techumbre de madera a la vista) es representativa de los métodos constructivos de antaño (fig. 3.93).

Una potencia visual parecida adquiere la planta bajo cubierta del Ayuntamiento de Fonz (Huesca) donde, en el año 2003, abrió sus puertas un Centro de Interpretación del Renacimiento. Este equipamiento expositivo se dedica precisamente a estudiar la efervescencia artística y constructiva que se produjo en la localidad en el siglo XVI, dando como resultado un notable conjunto de arquitectura renacentista que la convierte en un verdadero museo al aire libre. Como señala Concha Lomba en su estudio sobre las casas consistoriales aragonesas de los siglos XVI y XVII, parece ser que el Ayuntamiento fue en realidad construido con una función doméstica, como residencia de verano de los obispos de la diócesis de Lérida, a la que Fonz pertenecía en aquel momento, aunque ya en época temprana comenzó a desempeñar usos consistoriales.²¹² En este caso, la falsa, que coincide con la galería de arquillos, se encuentra profundamente rehabilitada al interior como resultado de la remodelación llevada a cabo en el edificio en los años ochenta bajo la dirección del arquitecto Ángel Peropadre. Sin embargo, el

212 LOMBA SERRANO, Concha, *La casa consistorial...*, op. cit., p. 214.

espacio mantiene todavía parte de su fuerza expresiva, que viene dada por la presencia al interior de la galería de arquillos –que le proporcionan luz natural- y la armadura de madera de la techumbre.

También en la falsa de un palacio se sitúa el ya mencionado Museo Virgilio Albiac de Fabara, aunque se trata de un espacio radicalmente diferente a los dos anteriores, tanto por sus dimensiones como por la propia concepción arquitectónica del conjunto. La colección pictórica del artista ocupa una sala ganada bajo la cubierta del edificio, que no es perceptible al exterior. El espacio destaca precisamente por su aspecto contemporáneo, en el que solo los pilares de piedra que sustentan la techumbre manifiestan la antigüedad del edificio. A pesar de los problemas de accesibilidad que plantea el museo, lo cierto es que esta ubicación ha dado como resultado un espacio expositivo de carácter íntimo en el que la colección pictórica de Virgilio Albiac, de un intenso colorido, ofrece interesantes contrastes cromáticos con las blancas paredes de la sala (fig. 3.94).



Figura 3.93 – Museo del Azafrán de Monreal del Campo (Teruel)

Si los ejemplos que se acaban de mencionar ocupaban los espacios inmediatamente situados bajo las cubiertas de los palacios, también existen casos que se ubican en el ámbito opuesto, desde el punto de vista arquitectónico: las cuadras y bodegas. Aunque suele tratarse de espacios a priori poco apropiados para la función museística (ya he hablado de los problemas de humedad existentes en el Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón), las estancias más bajas de una arquitectura palacial pueden resultar sugerentes como espacio expositivo, siempre y cuando la



Figura 3.94 – Interior del Museo Virgilio Albiac de Fabara

colección exhibida no sea sensible a la humedad inherente a estos lugares. En Zaragoza, por ejemplo, se inauguró en 1986 el Museo de la Torre Nueva en la casa-palacio de las Conchas (siglo XVI). Este museo privado, resultado de la labor de coleccionismo desarrollada por un comerciante de la familia Montal, ocupa las antiguas bodegas de la casa-palacio, remodeladas a finales de los años ochenta según proyecto del arquitecto José María Valero. En la reforma se conservó la configuración espacial de las bodegas, aunque hubo que reconstruir la escalera y sustituir el suelo primitivo por uno nuevo de materiales similares a los originales. El *horror vacui* del conjunto, cuyas paredes están totalmente cubiertas por grabados, dibujos, pinturas, fotografías, documentación y otros objetos relacionados con la Torre Nueva (como el antiguo reloj de la torre), manifiesta precisamente esa faceta de coleccionista privado que dio origen a la colección, por lo que, más que un museo, se trata de una muestra de *memorabilia* en homenaje al monumento desaparecido.

También tiene como sede el sótano de una casa-palacio el Museo de la Dolores de Calatayud (Zaragoza). En este caso, el discurso museográfico ha sido instalado en las cuadras de un palacete renacentista del siglo XV que fue profundamente transformado en el XIX para convertirlo en una posada (el Mesón de la Gaspara), en la que se supone que trabajó Dolores Peinador, el personaje que dio origen a la famosa copla. El interés del espacio reside

precisamente en la conservación de algunos elementos originales que son el testimonio de la función primitiva de las cuadras, como los pesebres, que se han mantenido intactos, o las argollas de hierro que servían para sujetar a las caballerías. Desde las cuadras se accede a un curioso espacio cubierto con bóveda de cañón apuntado, que funcionaría como bodega y que hoy ha sido incorporado al recorrido expositivo. Aunque el resultado es sugerente, tanto en el caso de Calatayud como en el de la Torre Nueva de Zaragoza, lo cierto es que la reutilización de este tipo de ámbitos arquitectónicos para usos museísticos es poco frecuente, por los evidentes condicionantes físicos que ofrece (presencia constante de humedad y carencia total de luz natural).

Además de los museos instalados en falsas y bodegas, en otros casos la ocupación de la arquitectura palacial no ha sido parcial sino total. A menudo, la rehabilitación para usos museísticos ha implicado la alteración de la distribución doméstica original de estos antiguos palacios, producida por la voluntad de obtener salas amplias y diáfanas, capaces de acoger sin restricciones el contenido expositivo. Esto es lo que ha ocurrido en el palacio de Fortón-Cascajares de Calanda (Teruel), remodelado a finales del siglo XX para albergar el Centro Buñuel (fig. 3.95). Los usos culturales ocupan las tres plantas de este palacio del siglo XVIII, de estilo neoclásico, que fue rehabilitado por los arquitectos Javier Álvarez y Mariano Trallero. Poco queda de la organización primitiva, al margen de la magnífica escalera que comunica las distintas plantas, aunque el edificio conserva su aspecto exterior sin alteraciones significativas. La intervención en el conjunto no se limitó a la remodelación de los espacios interiores, sino que los arquitectos quisieron incluir un guiño a la futura dedicación del centro, concebido como homenaje de los calandinos a uno de sus paisanos más ilustres. La fachada posterior del palacio, por la que se realiza el acceso al CBC, abre a una plaza circular proyectada como lugar de descanso, plaza que corta precisamente la rampa que salva el desnivel desde la calle hasta la entrada, en una composición que se inspira en la famosa imagen de la cuchilla rasgando un ojo del cortometraje surrealista *Un perro andaluz*.

Al margen de la intervención arquitectónica realizada en el palacio, el Centro Buñuel de Calanda destaca por su novedoso y efectista discurso expositivo, muy acorde con la personalidad del cineasta. La presentación, simbólica y provocadora, gira en torno a algunas de las obsesiones buñuelianas y tiene como base la proyección de fragmentos de sus películas como elemento esencial del discurso expositivo (fig. 3.96). Lamentablemente, el centro vive momentos difíciles por la falta de financiación. Esta situación, poco a poco, se está convirtiendo en la tónica de este tipo de espacios, que son el resultado de una importante inversión pero que han sido abando-



Figura 3.95 – Palacio de Fortón-Cascajares, que acoge hoy el Centro Buñuel de Calanda (Teruel)

nados a su suerte por las instituciones promotoras. El Ayuntamiento de Calanda sigue luchando por la pervivencia del centro, que tuvo que constituirse como Fundación para poder recibir aportaciones privadas. Al parecer, la situación es tal, que ya no se organizan nuevas exposiciones ni se editan folletos ni catálogos. El alcalde de la localidad, José Ramón Ibáñez, ha venido denunciando en los últimos tiempos la dejadez institucional en relación con el CBC, que puede verse abocado al cierre si no se soluciona la cuestión de su financiación.²¹³

Sustancial fue asimismo la alteración interior que sufrió la casa-palacio que acoge hoy el Centro Temático del Canal de Aragón y Cataluña de Monzón (Huesca). Esta casa solariega de los siglos XVI y XVII mantiene al exterior el esquema habitual de la arquitectura civil renacentista, con tres plantas en altura, incluyendo la tradicional galería de arquillos bajo el alero de madera. Sin embargo, como en el caso de Calanda, el edificio ha sido completamente remodelado al interior. La reforma, dirigida por el arquitecto David Ardanuy Jiménez, supuso la eliminación de la mayor parte de las tabiquerías con el fin de disponer de espacios amplios y luminosos en los que instalar una colección de piezas relacionadas con la construcción

²¹³ “El Centro Buñuel de Calanda lucha por su supervivencia”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 03/12/2013).



Figura 3.96 – Sala del Centro Buñuel de Calanda

del canal de Aragón y Cataluña, propiedad de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Poco se conserva del edificio original, aparte de los muros de ladrillo (que han sido dejados a la vista en algunas zonas), pues incluso los forjados han sido renovados. En casos como este, hay que lamentar que el edificio haya sido “vaciado” de su distribución original, perdiendo una parte importante de su personalidad y quedando reducido, prácticamente, a una simple fachada. Como el CBC, el Centro Temático del Canal de Aragón y Cataluña también ha sido víctima de la difícil situación económica que atraviesan muchos consistorios aragoneses, ya que el espacio se encuentra cerrado de forma provisional por la falta de presupuesto para contratar personal que se ocupe de su apertura.

Completamente remodelada al interior ha sido también la casa solariega de Villanueva de Sigena (Huesca) en la que nació Miguel Servet en 1511. El edificio, que es hoy la sede del Instituto de Estudios Sijenenses de la localidad, incluye un montaje expositivo en torno a la figura de Miguel Servet. La historia del inmueble ha sido casi tan azarosa como la del propio científico. Parece ser que sus proporciones originales eran más amplias que las actuales, como se puede comprobar en fotografías antiguas (fig. 3.97). No en vano se trataba de la casa de un infanzón adinerado; el padre de Miguel Servet era notario del vecino Monasterio de Sigena, lo que demuestra su holgada posición económica. Antes de su rehabilitación para usos expositivos, el edificio había sido ya profundamente modificado al ser vendida

el ala derecha, hoy desaparecida. Como resultado, la casa familiar de Servet dispone de una superficie menor a la que tendría origen, aunque sus proporciones siguen siendo notables (fig. 3.98).



Figura 3.97 – Casa natal de Miguel Servet en Villanueva de Sigüenza (Huesca).
Estado anterior a la reforma

Los espacios internos han sido totalmente reformados en las diferentes intervenciones operadas en el edificio, desarrolladas en varias fases a partir de los años ochenta del pasado siglo. El inmueble ofrece hoy un aspecto contemporáneo, de vocación funcional, sin que queden restos de la dedicación doméstica original. A pesar de todo, se conserva todavía el patio de entrada, enmorrillado, así como dos depósitos de aceite y un lagar. La pérdida de la distribución primitiva, comprensible en un edificio de tan larga historia, resulta más deplorable si cabe por el hecho de tratarse de una casa natal, en la que uno espera encontrar algún testimonio que le permita imaginar cómo sería la vida en la época del personaje (fig. 3.99). Resulta más sencillo realizar este ejercicio de imaginación en la casa natal de Goya en Fuendetodos, que ha sido menos modificada en el tiempo, como veremos.

Sin embargo, no todo son espacios destruidos; también existen algunos casos en los que se conservan, aunque sea parcialmente, las estancias originales de la arquitectura palacial. El Museo Joan Cabré de Calaceite (Teruel) es un buen ejemplo de ello. En él se inauguró en el año 1987 un espacio expositivo con un contenido multidisciplinar, que combina la arqueología y la etnología en torno a la figura del arqueólogo Joan Cabré. La sede de



Figura 3.98 – Estado actual de la casa natal de Miguel Servet en Villanueva de Sigüenza

este espacio museístico es un palacio construido a finales del siglo XVIII por un abogado pudiente de la localidad (fig. 3.100).

El Gobierno de Aragón adquirió el conjunto y lo rehabilitó para usos museísticos entre 1985 y 1987; es por ello que se trata de un caso excepcional, ya que es uno de los pocos museos gestionados por el gobierno autonómico y que no están situados en una capital de provincia sino en el ámbito rural, en una localidad de poco más de mil habitantes. Afortunadamente, en la rehabilitación del inmueble se conservaron la mayor parte de las estancias originales (entre ellas, las cuadras y bodegas), la escalera, las ventanas con arrimadero y algunos elementos decorativos como las yeserías que enmarcan los vanos de comunicación entre las distintas estancias (fig. 3.101). La colección arqueológica y etnológica se integra sin estridencias en las amplias estancias de esta casa-palacio. El mantenimiento de la distribución interior en salas de diferentes tamaños permite que el discurso expositivo quede dotado de un cierto carácter intimista que resulta apropiado en relación con la figura del arqueólogo-coleccionista Joan Cabré. El museo es una pequeña joya expositiva, situada fuera de los grandes centros museísticos tradicionales pero que resulta, por ello mismo, todavía más sorprendente.



Figura 3.99 – Interior de la casa natal de Miguel Servet en Villanueva de Sigüenza



Fig. 3.100 – Fachada principal del Museo Joan Cabré de Calaceite (Teruel)



Fig. 3.101 – Interior del Museo Joan Cabré de Calaceite

Dentro de la arquitectura palacial rehabilitada como sede museística, cabe destacar finalmente dos casos particulares que pertenecen a una tipología específica y poco frecuente como espacio expositivo: las casas fortificadas del Pirineo. En Biescas y Senegüé existen sendos ejemplos de este tipo de arquitecturas construidas por familias infanzonas en el siglo XVI, que conjugan la función defensiva con la de ostentación de poder. El exterior, desprovisto en ambos casos de aperturas y sin apenas elementos decorativos, manifiesta claramente esta finalidad defensiva. Como señalan Garcés, Gavín y Satué, “la característica común que permite agrupar a estas casas es la presencia de una torre de poca planta y tres pisos, con cubierta a dos aguas y provista de aspilleras”.²¹⁴ En Senegüé, la torre de los Baguer acoge actualmente un Centro de Interpretación de los Glaciares. Las dimensiones reales de esta vivienda fortificada son difíciles de percibir dado que a ella se adosaron posteriormente otras construcciones; una de ellas, la antigua vivienda del maestro, forma parte también del recorrido expositivo, pues ambos inmuebles han sido unidos. La torre presenta la organización habitual de este tipo de construcciones, en tres plantas y con numerosas ventanas aspilleras que evidencian su carácter defensivo, aunque muchas de ellas han sido cegadas a lo largo del tiempo. En la restauración para usos expositivos se mantuvieron en esencia las estancias originales, de planta rectangular, conservando igualmente las ventanas con “festejaderos” características de la arquitectura de la zona.

De similar concepción, aunque mayores proporciones, es la Casa Acín de Biescas, conocida como “la Torraza”, y que desde 2003 es la sede de un proyecto expositivo dedicado precisamente a explicar las peculiaridades arquitectónicas de este tipo de torres defensivas (fig. 3.102). Se sabe que la casa, construida en 1580 por el infanzón Juan de Acín, ha tenido distintos usos a lo largo del tiempo, al margen del doméstico con el que fue concebido. A principios del siglo XX fue la sede del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), más adelante se usó como cuartel y luego fue transformada en almacén. De propiedad municipal desde el año 2000, el edificio fue restaurado en los años siguientes bajo la dirección del arquitecto Humberto Bahillo, cuyo proyecto arquitectónico conservó la estructura original del inmueble. Como en Senegüé, la torre tiene planta rectangular y está dividida en varias plantas en altura (cuatro, en este caso), todas ellas abovedadas. Testimonio de la función doméstica son las chimeneas de estilo francés presentes en casi todas las plantas y las venta-

²¹⁴ GARCÉS ROMEO, José; GAVÍN MOYA, Julio y SATUÉ OLIVÁN, Enrique, *Arquitectura popular de Serrablo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1988, p. 69.

nas con “asientos de dama” o “festejaderos” que ya veíamos en el ejemplo anterior.



Figura 3.102 – Aspecto externo de la casa fortificada conocida como “La Torraza”, en Biescas (Huesca)

Al exterior, la torre queda definida por su aspecto defensivo, aunque su promotor no renunció a incluir algunos elementos decorativos, como la ventana con parteluz horizontal de influencia francesa rematado por frontón (en el que aparece el nombre del propietario, “IVAN DE ACIN” y la fecha de construcción del edificio) y otros dos vanos, esta vez con parteluz vertical, decorados con sogueado. La transformación del inmueble en equipamiento cultural, con un discurso expositivo dedicado de forma específica a la arquitectura fortificada del Alto Gállego, constituye una ocasión inmejorable para conocer las particularidades de este tipo de torres-fortificadas, poco frecuentes como sede museística (fig. 3.103).

3.3.3.2 ARQUITECTURA DOMÉSTICA POPULAR REHABILITADA PARA USOS MUSEÍSTICOS

Mientras que las arquitecturas palaciales que sirven de espacios museísticos en Aragón quedan casi limitadas al periodo comprendido entre los siglos XVI y XVIII, las viviendas particulares que cumplen una función ex-



Figura 3.103 – Interior de “La Torraza” de Biescas

positiva en Aragón datan fundamentalmente de los siglos XVIII, XIX y XX. Las construcciones populares destinadas a servir de vivienda presentan, como es lógico, dimensiones mucho más modestas que las arquitecturas palaciales, lo que influirá en la funcionalidad de estos espacios y en la adaptación que de ellos se haga para usos museísticos.

La reutilización de este tipo de arquitecturas para la función museística, curiosamente, parece ir asociada a unas temáticas determinadas. La mayoría acogen, sobre todo, museos de contenido etnológico e histórico. El primero suele ser habitual en espacios expositivos dedicados a recrear los modos de vida tradicionales; de esta manera, continente y contenido se integran en un discurso expositivo coherente, pues la colección etnológica se muestra, precisamente, en el escenario al que pertenece.²¹⁵ Hasta quince ejemplos aragoneses situados en viviendas populares tienen esta temática; entre ellos, el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de Sabiñánigo o los Museos Etnológicos de Alquézar, Hecho, Robres, Peñarroya de Tastavins, Codos y Nonaspe.

El objetivo, en todos los casos, es reproducir una experiencia global en torno a la vida tradicional, experiencia que se obtiene de la exposición y contextualización de una colección etnográfica pero también de la posibili-

²¹⁵ Esta unidad es solo teórica; la coherencia entre la fecha de construcción del edificio y la cronología de la colección etnológica expuesta es ya otra cuestión.

dad de visitar los ámbitos originales –más o menos modificados- de una vivienda tradicional del ámbito rural. La alusión a este contexto no es casual; ninguno de los ejemplos documentados se encuentra situado en una capital de provincia. Mientras que las ciudades favorecieron la modernización de los modos de vida, en el ámbito rural estos se conservaron intactos hasta mediados del siglo pasado, ligados sobre todo a una economía agraria de subsistencia que ha dado lugar a la conservación de un patrimonio etnológico compuesto fundamentalmente por aperos de labranza e instrumentos de uso cotidiano. Es por ello que la musealización de la arquitectura doméstica a través de una colección etnológica es un fenómeno esencialmente rural.

Junto con la etnología, los contenidos históricos son también habituales. Esta importancia viene determinada por la existencia, dentro de la temática histórica, de unos espacios expositivos particulares: las casas natales. En Aragón se conservan las viviendas en las que nacieron o pasaron sus primeros años de vida personalidades de la talla de Francisco de Goya (Fuendetodos), Joaquín Costa (Monzón) o Pablo Gargallo (Maella). La recuperación de estas viviendas para usos expositivos, más o menos alteradas con el paso del tiempo, suele responder a la toma de conciencia, por parte de los ayuntamientos, del poder de este tipo de infraestructuras como reclamos culturales. En ocasiones, incluso, las casas natales se integran en todo un programa turístico-expositivo articulado en torno a la figura del personaje ilustre en cuestión. En Fuendetodos, la casa natal de Goya se une al Museo del Grabado, la sala de exposiciones Ignacio Zuloaga ubicada en las antiguas escuelas y el futuro Museo Goya-Fuendetodos (cuyas obras avanzan despacio debido a la actual coyuntura de crisis económica), para construir una oferta cultural que actúe como motor de dinamización turística de esta localidad de apenas 180 habitantes.

La casa natal de Goya es una vivienda de labradores, construida a principios del siglo XVIII, en la que se dice que nació y vivió Francisco de Goya hasta el traslado de la familia a Zaragoza, aunque no existe ninguna evidencia documental de que así fuera en realidad (fig. 3.104). Tras haber quedado prácticamente olvidada, el pintor Ignacio Zuloaga la identificó en 1913 y la compró a una de las sobrinas-nietas del pintor (hoy, de hecho, sigue perteneciendo a la familia Zuloaga). Sin embargo, la vivienda no adquirirá una verdadera importancia hasta la constitución en 1928 de la Junta para la celebración del Centenario de la muerte del artista por parte del Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), entre cuyos objetivos se definió el de cuidar y conservar la casa. Lamentablemente, la vivienda fue destruida y saqueada en la Guerra Civil y tuvo que ser restaurada en 1946, intervención de la que se encargó el arquitecto Teodoro Ríos. Al pa-

recer, el estado del inmueble se fue deteriorando progresivamente con el paso de los años, de tal forma que en 1981 el tejado amenazaba ruina y la vivienda necesitaba una intervención general urgente. Luis Esteban Blasco, el vecino que por aquel entonces se encargaba de abrir la casa y enseñarla a los visitantes, señalaba que el tejado había tenido que ser apuntalado, y que, cuando llovía, había que poner cubos en la falsa para recoger el agua de las goteras.²¹⁶ Tal debía ser el estado de la casa, que el diputado socialista Antonio Piazuelo declaraba que “El abandono y descuido en que se halla (...) desmoraliza a los habitantes de Fuendetodos, escarnece a los aragoneses amantes de su historia y constituye una injuria palpable a la cultura universal.”²¹⁷



Figura 3.104 – Casa natal de Goya en Fuendetodos (Zaragoza)

Ante el estado de la casa natal del pintor aragonés más universal, surgieron distintas voces que exigían a las autoridades que tomaran cartas en el asunto para evitar la ruina de la vivienda. El Ayuntamiento de Fuendetodos, incluso, puso en marcha un llamamiento a las entidades aragonesas públicas y privadas, partidos políticos y público en general para obtener

²¹⁶ ERCILLA, José Luis, “¡Hay que salvar la casa de Goya! (2)”, en *Aragón Exprés* (Zaragoza, 31/05/1981).

²¹⁷ “La casa natal de Goya será monumento histórico-artístico”, en *El País* (Madrid, 07/10/1981). Aquí se recoge que “La decisión de la Dirección General de Bellas Artes de incoar un expediente para declararla de interés monumental puede ser el paso final de esa campaña de sensibilización sobre una vivienda histórica que se hallaba condenada por la desidia.”

donaciones con las que sufragar la restauración de la casa, que se cifraba en un millón de pesetas.²¹⁸ La prensa regional de la época se hacía eco de la difícil situación de la vivienda, cuya recuperación se encontraba paralizada:

Que lo de Fuendetodos es un oprobio, hace años y muchas páginas que este periódico lo viene pregonando. Turísticamente y culturalmente es un tema al que nunca se le sacó el provecho que la figura de Goya merece. Es un regalo sin desembalar que a lo mejor cuando le quitamos el papel se ha roto. Que los expertos de los organismos competentes digan de una vez si la casa de Goya se cae o no, y que se arregle. Para dejarla a salvo tampoco hacen falta tantos millones.²¹⁹

La recuperación se inició verdaderamente en 1982, cuando el Ministerio de Cultura declaró el inmueble Monumento Histórico Nacional a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes.²²⁰ A continuación se llevó a cabo una restauración integral de la vivienda, según proyecto de los arquitectos Luis Burillo y Jaime Lorenzo, quienes intentaron “mantener fielmente sus cualidades ambientales y con la mayor pureza posible”.²²¹ El edificio presentaba la distribución habitual de una casa de labradores: planta baja con zaguán, cuadra y cocina; piso principal con alcobas y falsa o granero bajo la cubierta (fig. 3.105). La intervención consistió fundamentalmente en la consolidación de la estructura, la renovación de la cubierta y la restauración de suelos y paramentos, así como la adecuación de la caja de escaleras para mejorar la accesibilidad de los visitantes. Además, en el transcurso de las obras se detectaron problemas estructurales en los muros medianeros y el machón central de la casa que obligaron a modificar el proyecto, desmontar y apelear los muros y modificar la escalera.²²² Tras años de cierto abandono, la casa natal fue inaugurada definitivamente como espacio museístico en 1985. De esta forma, Aragón saldaba parcialmente la deuda contraída con el pintor de Fuendetodos a través de este espacio permanente (solo en par-

218 Llamamiento recogido en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 31/05/1981).

219 “Polémicas inútiles sobre el uso y disfrute del recuerdo de Goya”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 28/05/1981). También se recoge la difícil situación de la casa natal de Goya en la revista *Andalán: ARNAL*, José Carlos, “Fuendetodos: del abandono a la esperanza”, *Andalán*, n.º 324, 5 al 11 de junio de 1981, p. 10.

220 REAL DECRETO 771/1982, de 26 de febrero, por el que se declara monumento histórico-artístico, de carácter nacional, la casa natal de Goya, en Fuendetodos (Zaragoza). (BOE n.º 95, 21/04/1982).

221 AGA, Fondos Cultura, (03)115.000, expediente 26/01864. BURILLO, Luis y LORENZO, Jaime L., “Proyecto de obras de conservación y restauración de la Casa Natal de Francisco de Goya y Lucientes en Fuendetodos. Zaragoza”. Abril 1982.

222 AGA, Fondos Cultura, (03)115.000, expediente 26/01864. BURILLO, Luis y LORENZO, Jaime L., “Proyecto reformado de obras de conservación y restauración de la Casa Natal de Francisco de Goya y Lucientes en Fuendetodos (Zaragoza)”. 30 de junio de 1985.

te, porque el otro gran proyecto en torno a la figura del pintor, el Espacio Goya, pasará a la historia como uno de los fracasos más estrepitosos de la comunidad en materia cultural).

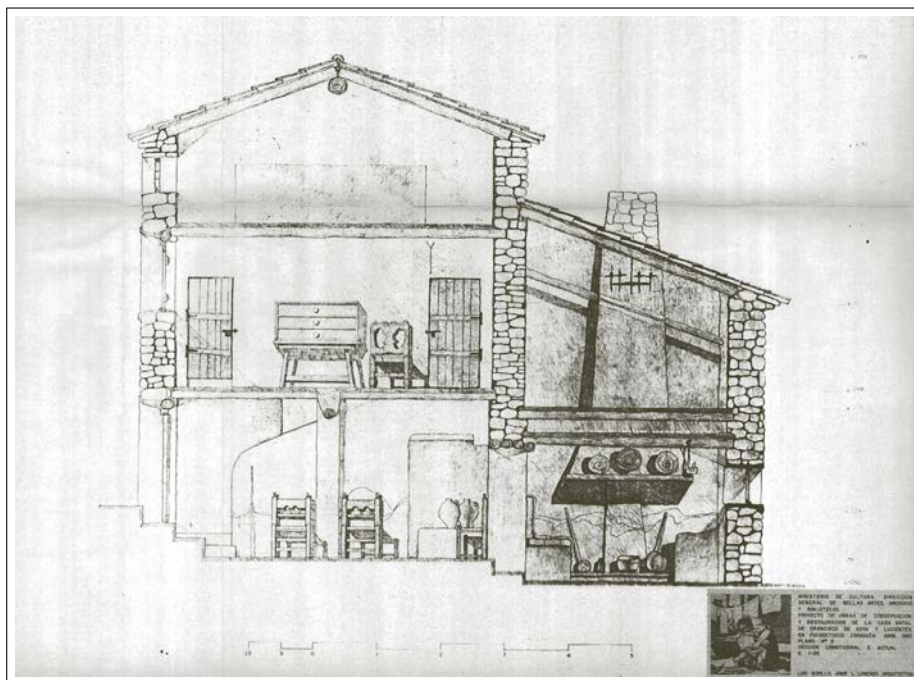


Figura 3.105 – Sección de la casa natal de Goya en Fuendetodos según Luis Burillo y Jaime Lorenzo (1982)

Otro artista internacional, el escultor Pablo Gargallo, tiene en Maella (Zaragoza) un espacio expositivo dedicado a su figura, ubicado en la que fuera su casa natal. Esta pasó a manos del Ayuntamiento en dos operaciones diferentes: parte del inmueble se compró en 1983, mientras que seis años después se adquirió una vivienda colindante que en origen debía formar parte del conjunto. Tras llevar a cabo las reformas pertinentes, el espacio expositivo abrió sus puertas en 1991. La rehabilitación se llevó a cabo respetando la distribución original e intentando devolver la vivienda a su estado primitivo, aunque el interior se encontraba inevitablemente transformado tras el paso de diferentes propietarios. La casa natal de Pablo Gargallo tiene una orientación dual, pues conjuga la función expositiva –en la casa se muestran cinco obras originales del escultor– con la recreación de algunas de las estancias de una vivienda tradicional, como la cocina o la alcoba. Esta combinación da como resultado un espacio expositivo ambivalente, que oscila entre los conceptos de casa natal tradicional y museo al uso. La presencia de Pablo Gargallo en Maella no se limita a su casa natal; se podría decir que la labor expositiva se traslada a las calles de la localidad, pues en ellas se han situado diferentes esculturas del artista, configurando un

itinerario al aire libre que forma parte del homenaje de Maella a su hijo más internacional.²²³

Si en Maella la conservación de los espacios domésticos originales era solo parcial, en Monzón (Huesca), donde se encuentra la casa natal de Joaquín Costa, estos han desaparecido totalmente. La vivienda en la que nació el político regeneracionista en 1846 es hoy la sede del Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, además de acoger un centro de interpretación dedicado a su figura en el sótano y la planta baja del edificio, que fue completamente rehabilitado a finales del pasado siglo. Actualmente no se conserva ningún testimonio de la distribución doméstica primitiva, pues en la reforma se primó la obtención de espacios funcionales para los usos administrativo y expositivo. Por otro lado, la denominación del espacio resulta confusa. A pesar de presentarse como “casa natal”, se trata más bien de un centro de interpretación sobre la figura de Joaquín Costa. El nombre resulta equívoco ya que no se conserva nada de la disposición interior de la casa natal y, por tanto, el discurso museográfico no gira en torno a la ambientación doméstica del conjunto sino que se basa en la obra y trayectoria de Costa. Estamos, por tanto, ante un caso similar al de la casa natal de Miguel Servet en Villanueva de Sigena, que también ha sido muy modificada al interior, aunque en este caso la casa solariega conserva todavía algunos de sus elementos originales. En Monzón, salvo la placa de la fachada, ningún indicio manifiesta la dedicación original del conjunto.

Existen otros dos casos similares de arquitecturas domésticas que no son casas natales pero que han sido musealizadas en homenaje a sus ilustres inquilinos: el edificio de Ayerbe en el que vivió Santiago Ramón y Cajal y la casa del pintor Salvador Sabaté en Fraga. El Centro de Interpretación de Ramón y Cajal ocupa precisamente el inmueble en el que vivió la familia del científico aragonés durante el tiempo en el que el padre ejerció como médico en Ayerbe, entre 1860 y 1869. En concreto, la familia ocupaba la última planta, aunque todo el edificio ha sido recuperado para usos museísticos (fig. 3.106). La casa fue cedida al Ayuntamiento por sus últimos propietarios, la familia Cinto, y tras ser rehabilitada por completo por los arquitectos Juan Antonio Cavero, Marta Montserrat y Pau Calleja, abrió sus puertas como espacio expositivo en 1999. Aunque totalmente remodelado al interior, pues al parecer se encontraba muy deteriorado, el edificio mantiene en líneas generales la estructura original. De estrecha fachada, la vivienda se desarrolla fundamentalmente hacia el interior del solar, y

²²³ Jesús Pedro Lorente ha reflexionado detenidamente sobre el papel que tiene este tipo de arte público en la inserción del museo en la ciudad: LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y espacio público: controversias sobre monumentos en el entorno urbano de los museos”, *Errata*, n.º 6, 2013 (Dossier: Museos y nuevos escenarios del arte), pp. 44-69.

dispone hoy de espacios diáfanos, sin tabiquerías interiores, que ocupan la práctica totalidad de cada planta. Como sucedía en Monzón, el edificio no conserva ningún testimonio de la función doméstica, a excepción de la fachada principal, que se mantiene prácticamente tal y como era.



Figura 3.106 – Centro de Interpretación de Ramón y Cajal de Ayerbe (Huesca)

En una vivienda particular que mantiene intacta su distribución se encuentra situada la Casa Museo de Salvador Sabaté, que es más bien, en realidad, la exposición permanente de la obra del artista fragatino en la que fue su casa. El museo -aunque resulta excesivo darle esta denominación- plantea como particularidad que las obras están distribuidas por las diferentes habitaciones de la vivienda, conservadas sin ningún cambio, tal y como las dejó el artista. La casa, construida a mediados del siglo XX, carece de las mínimas condiciones para la exposición; además, las humedades que se detectan en los muros pueden poner en serio peligro, a la larga, la colección pictórica expuesta. Aunque similar por concepción al modelo de las casas natales musealizadas, la Casa Museo de Salvador Sabaté carece de interés desde el punto de vista arquitectónico. En realidad, el hecho de estar situado en la casa del artista no resulta un aliciente para la visita; más bien al contrario, pues las condiciones en las que se expone la colección resultan descorazonadoras. La iniciativa, de carácter privado, es loable por su voluntad de mantener vivo el recuerdo del artista, aunque su proyección es bastante relativa y se limita al ámbito local.

Dentro de la temática histórica, además de las casas natales, cabe citar el caso particular de dos espacios expositivos dedicados al fenómeno de la colonización agraria, y que están situados precisamente en arquitecturas domésticas de dos de los pueblos de colonización existentes en Aragón: Sodeto (Huesca), donde se puede visitar el Centro de Interpretación de la Colonización Agraria, y El Bayo (Zaragoza), donde se encuentra la Casa del Colono. Ambos abordan las políticas de colonización agraria que se pusieron en marcha en nuestro país a mediados del siglo pasado y que dieron lugar, en el territorio aragonés, a más de una treintena de asentamientos de colonos creados fundamentalmente en los Monegros y las Bardenas (Cinco Villas). El Instituto Nacional de la Colonización (INC), creado en 1939, concedía a cada colono un lote compuesto por una vivienda, una finca, un huerto y algunos animales. En realidad, la casa se concebía no solo con una funcionalidad doméstica sino como una unidad de producción, pues además de los espacios de vivienda solía incluir todo lo necesario para la función agrícola (una cuadra para las caballerías, un pajar y un granero).

El interés de estos pueblos de colonización desde el punto de vista arquitectónico radica en su morfología urbana, “definida por agregados de viviendas formando manzanas generalmente rectangulares”²²⁴ y por una ordenación urbanística cuyos ejes principales desembocaban en el centro del pueblo, donde se encontraban los edificios principales, es decir, la iglesia parroquial, el Ayuntamiento y la casa de la Falange. El diseño de los pueblos de colonización aragoneses correspondió al Servicio de Arquitectura de la Delegación del Ebro, con José Borobio al frente de la delegación de Zaragoza, aunque también participaron otros muchos arquitectos de reconocido prestigio. En concreto, El Bayo fue planeado por Jesús Beltrán Navarro, mientras que Sodeto (conocido anteriormente como Monte Sodeto) responde a un diseño de Santiago Lagunas. En cuanto al estilo arquitectónico en el que se construían estos pueblos, como señalan Cristóbal Gómez y Juan Carlos Gimeno, los primeros poblados (proyectados en los años cuarenta) conservaban todavía ciertas reminiscencias de la arquitectura regional, que se abandonaron en una fase posterior a favor de una mayor sobriedad:

Entre las singularidades hay que destacar, en este primer periodo, un énfasis en la recuperación de la arquitectura popular de la comarca (manifestado en el uso de los materiales regionales –piedra y ladrillo– y determinados detalles en la terminación de las viviendas, como son los remates en los aleros, que buscan recrear el estilo local con marcado pintoresquismo). (...) En el segundo periodo, (...) se trata de un

²²⁴ GÓMEZ BENITO, Cristóbal (dir.) y GIMENO, Juan Carlos, *La colonización agraria en España y Aragón (1939-1975)*, Alberuela de Tubo (Huesca), Ayuntamiento, 2003, p. 176.

urbanismo “racional” por lo elemental, que abandona el pintoresquismo y la experimentación de los años anteriores.²²⁵

Los dos espacios expositivos mencionados comparten un mismo contenido, pero difieren en cuanto a la amplitud de su objeto de estudio. En Sodeto, el discurso expositivo abarca el fenómeno de la colonización a nivel nacional, mientras que el centro de El Bayo analiza de forma específica el proceso colonizador en la comarca de las Cinco Villas, a la que pertenece la localidad. En el primer caso, el centro ocupa la que fue la casa del mayoral de Sodeto, que ha sido renovada en profundidad para usos museísticos (fig. 3.107). El contenido se localiza en la planta baja de la vivienda, así como en las dependencias agrícolas anejas, e incluye la recreación de algunas de las estancias de la casa (como la cocina), para mostrar cómo sería una vivienda de este tipo. La planta primera, por su parte, acoge un archivo de la colonización y el telecentro del municipio. El inmueble presenta una fisonomía similar a la de las viviendas circundantes, de dos plantas y fachada de mampostería; una estructura que, repetida a lo largo de todo el pueblo, le proporciona una estética particular.



Figura 3.107 – Casa del mayoral de Sodeto (Huesca), sede del Centro de Interpretación de la Colonización Agraria

En cuanto al espacio expositivo Casa del Colono de El Bayo, este se encuentra situado en una vivienda construida en los años sesenta del siglo

²²⁵ *Idem*, pp. 176-177.

XX, que fue posteriormente transformada en el centro social de la Sección Femenina de este pueblo de colonización creado en 1959. Al parecer, esta organización, que solía contar casi siempre con un local propio, “desarrolló una intensa actividad en estos pueblos, sobre todo en el ámbito de la formación de la mujer en la economía doméstica, higiene y cuidado de los hijos.”²²⁶ La rehabilitación del local de la Sección Femenina de El Bayo para usos museísticos, según proyecto del arquitecto Cruz Díez García, consistió en la renovación completa de los espacios interiores, que ya debían estar bastante modificados debido a su anterior uso, por lo que no quedan restos de la primitiva función doméstica del edificio (fig. 26).



Figura 3.108 – Interior de la Casa del Colono de El Bayo (Zaragoza)

Tal y como estamos viendo, la instalación de un espacio expositivo en una arquitectura doméstica presenta, básicamente, dos posibilidades. O bien se interviene en profundidad en el edificio, para obtener espacios diáfanos apropiados para la función museística, o bien este se deja tal y como está, sin modificaciones. Esta última opción suele contemplarse sobre todo en el caso de los museos etnológicos, cuando se quiere enfatizar la arquitectura tradicional como un elemento más de la exposición, reflejo de los modos de vida tradicionales. Aunque no intervenir en absoluto en un edificio de uso doméstico tiene como ventaja la posibilidad de conocer su distribución original y contextualizar de forma más fidedigna una colección etnológica, lo cierto es que esta opción presenta evidentes problemas de accesibilidad y funcionalidad en unos espacios muy reducidos, concebidos para la función doméstica y no para recibir visitantes. Esto es lo que ocurre en museos y exposiciones etnológicas como las que he tenido la ocasión de visitar en Codos (Zaragoza), Alcañiz (Teruel) o Aler (Huesca).

²²⁶ *Idem*, p. 199.

La Casa Museo Etnográfico de Codos ocupa una antigua vivienda popular de propiedad privada que ha sido cedida temporalmente al Ayuntamiento de la localidad para usos museísticos, y que fue rehabilitada manteniendo los espacios originales. Uno de sus aspectos más interesantes es su curiosa organización en planta: el edificio presenta la distribución irregular característica de algunas viviendas del ámbito rural, cuyas estancias quedan imbricadas en las casas vecinas como consecuencia de sucesivas ampliaciones. Además de la cuadra, con sus tradicionales pesebres, la casa conserva una curiosa bodega excavada en la piedra, típica de la arquitectura de la localidad. La iniciativa, ciertamente modesta, permite sin embargo hacerse una idea de cómo sería una casa popular de comienzos del siglo pasado, prácticamente sin ninguna modificación. La irregularidad de las estancias, la baja altura de los techos y la estrechez de la escalera contribuyen a crear una peculiar experiencia, un viaje a un pasado de subsistencia y sencillez.

De similar concepción es la Casa de la Visitación de Alcañiz, una exposición etnológica de promoción privada concebida por un particular, Emilio Sánchez. La casa formaría parte probablemente de un conjunto más grande, que habría sido troceado por cuestiones de herencia. La importancia de la vivienda queda probada por la existencia en una de las alcobas de unas pinturas al fresco del último cuarto del siglo XVI,²²⁷ que se descubrieron en el transcurso de las obras en el edificio, lo que hace pensar que esta habitación sería en origen la capilla de una vivienda notable. La vivienda, de estrecha fachada y desarrollo hacia el fondo del solar, fue restaurada entre 2003 y 2004 por el arquitecto Luis Ángel Moreno López para convertirla en un museo etnográfico tradicional, en el que se han recreado las diferentes estancias de una vivienda popular. Más allá del discurso expositivo, que presenta ciertas incorrecciones históricas -pues la exposición acoge piezas y ambientes de diferente cronología-, el interés del conjunto reside sobre todo en las pinturas murales descubiertas en una de las alcobas, que demuestran el poder económico de los encargantes de esta vivienda del siglo XVI.

En la provincia de Huesca se conserva un testimonio de un tipo de arquitectura doméstica de carácter particular: el Museo Etnográfico “Mas de Puybert” de Aler (municipio perteneciente a Benabarre) ocupa un antiguo

²²⁷ La datación corresponde a M^a Carmen Lacarra: “Datan en el siglo XVI las pinturas de La Visitación de Alcañiz”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 26/04/2004). Las pinturas fueron incluidas en el año 2008 en el Inventario del Patrimonio Cultural Aragonés. Restauradas por Joaquín Sanz, en su iconografía se puede reconocer a San Jerónimo y San Miguel, así como dos escenas bíblicas: la Visitación de María a Isabel (de ahí el nombre de la casa) y la Última Cena.

“mas”, una explotación agrícola y pastoril de tipo autosuficiente de la que se tienen noticias desde el siglo XIV. La idea de crear el museo surgió cuando el propietario actual de la masía, Vicente Prior, encontró en el granero unos manuscritos del siglo XVIII en los que el entonces propietario, Agustín Abellana y Pociello, había anotado todo lo referente a la construcción. De hecho, la mayor parte de las piezas expuestas proceden de la propia masía. Aunque hoy la edificación se encuentra aislada, hay una ermita románica en las proximidades que podría tener que ver con la existencia de una aldea en la zona. El carácter distintivo del conjunto reside no solo en la peculiar concepción del edificio, como explotación autosuficiente que combina los usos domésticos con los agrícolas, sino también en el hecho de que algunas de sus estancias, como las cuadras o la bodega, se han mantenido sin apenas modificaciones. Destaca por sus dimensiones la falsa o granero del edificio, que conserva su configuración original y en la que resulta perfectamente perceptible su misión primitiva, como aislante de la cubierta y lugar de secado y almacenaje de productos varios. De esta última labor son testimonio los vanos abiertos de forma permanente en los muros, que garantizaban la aireación de la estancia.

En otras ocasiones, sin embargo, la rehabilitación para usos museísticos implica intervenir de manera integral en la vivienda en cuestión, casi siempre con el fin de conseguir estancias funcionales. La adaptación suele implicar el derribo de tabiquerías interiores, con la consiguiente pérdida de la identidad doméstica original, que se sacrifica a favor de una mayor funcionalidad. En Castejón del Puente (Huesca), por ejemplo, la casa conocida como “la Malena” fue objeto de una renovación total para acoger un Centro de Interpretación de las Vías de Comunicación y Transporte que abrió sus puertas en 2006. La rehabilitación de esta casa solariega del siglo XVI, que había tenido diferentes usos a lo largo del tiempo (escuela de niños durante la República, sede del Ayuntamiento o bar social), ha sido tan radical que no queda ningún testimonio de la función doméstica; por otro lado, es lógico pensar que esta hubiera quedado bastante alterada como consecuencia de los sucesivos usos del edificio. La última rehabilitación no se limitó a los espacios interiores, sino que se intervino también en la fachada de la casa solariega, que presentaría en origen el esquema habitual de la arquitectura civil aragonesa de los siglos XVI y XVII, con la tradicional galería de arquillos en la planta bajo cubierta. El arquitecto contemporáneo ha dejado su impronta en la fachada de ladrillo a partir de dos vanos verticales gemelos que rasgan el muro en la parte izquierda y proporcionan luz natural a las salas. Como en otras ocasiones, la arquitectura doméstica ha quedado reducida a una fachada pantalla, pues se ha perdido la distribución espacial original que daba sentido al conjunto.

Todavía quedan restos de la organización primitiva en la casa que acoge desde 2011 el Museo de Historia y Tradición “Casa Paco”, en Graus (Huesca), aunque el edificio también ha sido renovado por completo para acoger esta colección etnológica (fig. 3.109). En la restauración, que se realizó según proyecto del arquitecto Eduardo Broto, se mantuvo la distribución del primer piso, mientras que las plantas segunda y tercera se vaciaron por completo; además, se eliminó el patio trasero, que ha pasado a convertirse en una prolongación del edificio existente. Uno de los aspectos más interesantes de la intervención es, precisamente, la convivencia de la arquitectura histórica y la contemporánea. Así, se conservan algunos elementos originales, como las bodegas, la escalera, los suelos cerámicos de algunas habitaciones o la distribución en alcobas que abren a otras estancias, además de ciertos detalles decorativos como el friso pintado de uno de los salones. Pero el arquitecto no ha renunciado a dejar una impronta contemporánea en el conjunto, presente sobre todo en el patio interior que proporciona iluminación cenital y al que abren todas las plantas, así como en el uso de materiales contemporáneos (fig. 3.110).



Figura 3.109 – Museo de Historia y Tradición “Casa Paco” de Graus (Huesca).
Planta baja

La apuesta por la convivencia de la arquitectura histórica y la contemporánea resulta, si cabe, todavía más decidida en la vivienda de labradores en la que está instalado el Museo Etnológico de Nonaspe (Zaragoza). La casa, que data de 1915, fue adquirida por tres particulares que la cedieron

a la Asociación Amics de Nonasp para la puesta en marcha del museo, que se está llevando a cabo de forma progresiva desde 1999, conforme se abren nuevas salas. Lo interesante es que la casa fue ampliada en 2007-2008 según proyecto de los arquitectos Héctor Jala y Mónica Moreno, en una intervención que recibió en el año 2012 el XXXIII Trofeo Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico “por la cuidadosa inserción de la reforma del espacio en su complejo entorno urbano”.²²⁸ Además, el jurado consideró que “las salas del nuevo museo regeneran la fragmentación del sitio y aportan enlaces entre la tradición y la arquitectura contemporánea”.²²⁹ La contemporaneidad está presente en la fachada principal a través de un remate que singulariza el edificio pero que, por su localización, no interfiere en el entorno circundante ni adquiere un protagonismo excesivo en el conjunto urbano (fig. 3.111).



Fig. 3.110 – Patio interior del Museo de Historia y Tradición “Casa Paco” de Graus



Fig. 3.111 – Museo Etnológico de Nonasp (Zaragoza). Fachada principal

La decisión de mantener prácticamente intactas las dos plantas inferiores de la fachada permite que la vivienda quede integrada en la fisonomía arquitectónica de la localidad, de tal manera que, solo si se levanta la vista, se percibe que el edificio se distingue de la arquitectura doméstica circundante.

²²⁸ “La IFC concede el XXXIII Trofeo «Ricardo Magdalena» al Museo Arqueológico de Nonasp”, en *Europa Press* (Zaragoza, 18/12/2012).

²²⁹ *Ibidem*.

te. En cuanto a las fachadas secundarias, que abren a distintas calles como consecuencia de la irregularidad del solar (un conjunto formado por tres casas conectadas que se imbrican en otras construcciones anexas), el acero cortén de cerramientos y vanos convive de forma sincera con la mampostería de los muros, creando composiciones sencillas pero sugerentes, debido precisamente a la renuncia a todo tipo de artificios (fig. 3.112).

En el interior de la antigua vivienda se conservan parte de las estancias originales, fundamentalmente de las dos plantas inferiores, como el zaguán, la bodega (un interesante recinto abovedado y realizado íntegramente en piedra), así como un lagar o depósito, probablemente de vino. Las plantas superiores, añadidas en la ampliación y que todavía no están dotadas de contenido expositivo, son de factura completamente contemporánea. Además de la singular integración de la arquitectura histórica y actual que presenta el edificio, el museo destaca por la originalidad de su contenido. El discurso expositivo escapa a lo que suele ser habitual en un museo etnográfico tradicional, es decir, una serie de aperos de labranza y objetos de uso cotidiano. Aunque estos también están presentes aquí, se han recreado también otros ambientes que hacen alusión a los modos de vida tradicionales, que suelen estar ausentes de este tipo de propuestas museográficas. En concreto, en el museo de Nonaspe se pueden visitar una barbería, una tienda de ultramarinos y dos aulas escolares (de la República y de época franquista), lo que supone un valor añadido para este curioso museo local.

Una apariencia decididamente actual muestra también el Museo de Pintura Contemporánea "Marín Bosqued" de Aguarón (Zaragoza), inaugurado en 1993 en una vivienda de tres alturas rehabilitada por el arquitecto Amable González García en la localidad natal del pintor Luis Marín Bosqued.²³⁰ Más que el exterior de la vivienda, que no resulta especialmente significativo, destaca la solución adoptada en las salas del museo, que ocupan las dos plantas superiores y en las que el arquitecto ha optado por una arquitectura neutra de carácter diáfano, en la que juega con el espacio a través de pasarelas y aperturas que comunican visualmente las diferentes salas y proporcionan sugerentes perspectivas. No queda ningún rastro de la dedicación original de la vivienda, que tampoco parecía revestir demasiado interés; la función expositiva ha condicionado de forma integral la intervención, en la que el arquitecto parece haber actuado con una gran

²³⁰ Hay que recordar que el legado de este autor se encuentra repartido en dos museos: el de Aguarón, que expone exclusivamente obras de Marín Bosqued, y el Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón, en el que se conserva una colección más variada, compuesta por obras de autores diversos y una selección de piezas del propio Marín Bosqued.



Figura 3.112 – Detalle de las fachadas laterales del Museo Etnológico de Nolaspe

libertad, sobre todo en lo que se refiere al tratamiento de los espacios interiores (fig. 3.113).

En ocasiones, la aportación contemporánea a la arquitectura histórica se hace de forma tan sutil, que parece que no haya costado ningún esfuerzo construir un diálogo sincero entre ambas épocas. En este sentido, merece una mención especial el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de El Puente de Sabiñánigo (Huesca), uno de los espacios etnológicos pioneros en el ámbito aragonés y, en palabras de la especialista en etnología Concha Martínez Latre, “el mejor y mayor de los museos etnológicos de la comunidad”.²³¹ Inaugurado en 1979 como resultado de la colaboración entre la Asociación Amigos del Serrablo y el artista Ángel Orensanz (quien adquirió el edificio), el museo ocupa una antigua vivienda tradicional, la “Casa Batanero”, representativa de la arquitectura popular serrablesa de finales del siglo XVII - principios del XVIII, pero remodelada y ampliada en el primer tercio del siglo XIX. El propio edificio se convierte en una pieza más del discurso expositivo, como testimonio de un modelo de casa-patio tradicional de la zona que consistía, además de la vivienda, en una serie de edificios auxiliares de uso agropecuario organizados en torno a un pa-

²³¹ MARTÍNEZ LATRE, Concha, “Los museos de etnología en Aragón”, *op. cit.*, p. 64 (ver nota al pie n.º 198, capítulo 1).



Figura 3.113 – Interior del Museo de Pintura Contemporánea “Marín Bosqued” de Aguarón (Zaragoza)

tio abierto. De hecho, la casa conserva su estructura (con planta baja, dos pisos y falsa o granero) y ciertos elementos distintivos de la arquitectura tradicional, como las antiguas alcobas con sus carpinterías originales.

La aportación contemporánea a la arquitectura del museo se produjo en 1998, cuando se construyó un segundo edificio, en un solar vecino pero independiente, para ampliar un museo que estaba empezando a quedarse pequeño. El tratamiento escogido para este bloque tomó como inspiración la arquitectura tradicional serralesa, con el fin de que el nuevo edificio quedara integrado en el entorno, aunque singularizándolo a partir de un aplacado en la parte superior, a modo de guiño contemporáneo (fig. 3.114). Como señala Juan José Oña, la ampliación “se levantó según los parámetros arquitectónicos autóctonos matizados, lógicamente, por la contemporaneidad de los materiales y la estudiada funcionalidad para servir como centro expositivo sin desentonar en nada de Batanero.”²³² La comunicación de los dos inmuebles se realiza a través de un corredor volado a la altura de la planta superior, sin tabiquerías ni impedimentos que impidan correspondencias visuales entre la arquitectura histórica y la de nueva planta (fig. 3.115).

²³² OÑA FERNÁNDEZ, Juan José, “El horizonte (inmediato) de un museo serrablés (o del impacto de un gigante turístico en el entorno de la memoria ancestral)”, *Museo*, n.º 11, 2006, pp. 169-174, espec. p. 171.



Figura 3.114 – Ampliación del Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de El Puente de Sabiánigo (Huesca)



Figura 3.115 – Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de El Puente de Sabiánigo. Corredor volado que comunica la casa Batanero con la ampliación

La separación entre los dos inmuebles no solo es física sino que tiene un reflejo conceptual en el contenido, como se explica en un texto impreso en el paso volado que comunica ambos: “si la parte original contenía el legado material de la sociedad tradicional, la ampliación refleja el mundo de las ideas (la mentalidad, la religiosidad popular, etc.).” El corredor aéreo actuaría como un espacio de transición entre ambos mundos, el material y el espiritual, pero también entre dos épocas constructivas, la del siglo XVIII y la actual. La segunda homenaja a la primera en su configuración espacial, sobre todo en el piso superior cubierto con un tejado a dos aguas, a la manera de las falsas tradicionales –como la que existe, de hecho, en la casa Batanero-. Pero también el contenido rinde su particular homenaje a los modos de construcción tradicional, a cuyas particularidades se dedica precisamente la planta inferior de la ampliación.

Llama la atención encontrar, en este museo, dos colecciones muy distintas, una etnológica y otra artística. Esto se debe a dos condiciones impuestas por Ángel Orensanz, propietario de la casa Batanero, en el momento de la creación del museo: al ceder el inmueble, el escultor exigió que su nombre figurara el primero en la denominación del museo y que se dispusiera un espacio permanente para sus obras. Si bien es cierto que la inclusión de una sala de arte contemporáneo diferencia el museo de las propuestas habituales, no lo es menos que desvirtúa en cierta medida la iniciativa, despojándola de su unidad temática y conceptual. Al margen de la conveniencia o no de combinar dos colecciones tan dispares, el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo es un caso ejemplar, tanto por el discurso museográfico –que intenta hacer corresponder las piezas expuestas con el lugar de la casa con el que están relacionadas- como por el rigor científico que acompaña la propuesta. Todas las piezas expuestas están inventariadas e incluidas en el programa Domus, y la información complementaria contenida en los carteles se encuentra jerarquizada en dos niveles de concreción, uno básico y otro detallado, que permiten al visitante escoger entre dos niveles de profundidad. De estos dos niveles se informa pertinentemente en un panel situado a la entrada, que constituye una verdadera declaración de intenciones por parte de los promotores de esta iniciativa.

Valoración

La reconversión de la arquitectura doméstica en espacio expositivo conlleva una serie de transformaciones, no solo físicas sino también conceptuales. En el caso de las primeras, el reto consiste en hacer que el edificio preexistente resulte apto para acoger un discurso expositivo, un objetivo que, en ocasiones, ha prevalecido sobre la conservación de los espacios domésticos originales. El resultado, en algunos casos, ha sido la pérdida

total de la distribución interior primitiva, tanto de palacios como de arquitecturas domésticas, como consecuencia de actuaciones agresivas guiadas más bien por la voluntad de conseguir espacios funcionales que por la comprensión de la rehabilitación como un proceso integral en el que la arquitectura doméstica es uno más de los actores implicados. En estos casos, la intervención arquitectónica ha implicado la reducción del inmueble a su fachada y sus forjados, en claros ejemplos de *fachadismo* donde la conservación del edificio original queda supeditada a la función museística. A esto hay que añadir la dificultad de conservar unos espacios que, a veces, en nada se parecen a la distribución primitiva del inmueble, por la transformación progresiva de que ha sido objeto la tipología doméstica a través de los siglos.

Por otro lado, desde el punto de vista conceptual, la instalación de un espacio expositivo en una arquitectura doméstica, ya sea palacial o popular, implica una modificación esencial de la idiosincrasia del edificio. Este pierde su carácter privado, definitorio de la función doméstica, para convertirse en un nuevo espacio público de uso cultural. La dificultad de este tipo de intervenciones reside precisamente en conciliar la conservación de la distribución original de la vivienda, testimonio de su función primigenia, con la obtención de un ámbito apropiado para la actividad museística. Tal y como demuestran las diferentes propuestas, la fortuna con que se resuelve esta cuestión depende de la sensibilidad de los diferentes agentes involucrados, así como de la propia historia del edificio, en ocasiones considerablemente azarosa.

3.3.4 *Espacios expositivos en infraestructuras militares y antiguas arquitecturas defensivas*

La singularidad de la arquitectura militar y de carácter defensivo convierte a esta tipología en un conjunto particular dentro de los edificios remodelados para usos museísticos. La rehabilitación de este tipo de construcciones se enmarca en una tendencia de recuperación que se viene produciendo en todo el país desde principios del siglo pasado, y que, como señala Alfredo Morales, surge como reacción a la destrucción y ruina progresiva que venía afectando a la arquitectura defensiva desde que esta quedó obsoleta, en el siglo XIX.²³³ La musealización es solo una de las posibilidades a

²³³ “La arquitectura militar es uno de los vestigios más representativos de las civilizaciones que poblaron la península. Su continua adaptación a las evoluciones del arte de la guerra fue una constante en su uso hasta que, en el siglo XIX, el sistema de guerra ofensiva y los avances en la industria armamentística, ponen en evidencia la inutilidad de estas edificaciones históricas. Comienza entonces un largo proceso de abandono y de ruina que tendrá como consecuencia la desaparición de buena parte de las mismas. Casi al

la hora de ofrecer un uso al monumento tras su restauración, junto a la función hotelera o la simple adecuación del mismo como espacio turístico.²³⁴ Sin embargo, la integración de una colección en un edificio defensivo permite combinar la faceta museística y la turística en una misma oferta cultural. Prueba de ellos son algunos de los museos instalados en castillos que existen por toda la geografía española, como el Museo Provincial del Vino situado en el castillo medieval de Peñafiel (Valladolid) o el Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote, que ocupa una construcción abaluartada del siglo XVIII (el castillo de San José de la ciudad de Arrecife).

Aunque la importancia de la arquitectura militar como sede museística es limitada en Aragón, pues supone solo el 6 % de los espacios expositivos instalados en inmuebles preexistentes, es evidente que merece un análisis pausado. Las características físicas de esta tipología arquitectónica, esencialmente diferente de la arquitectura religiosa o civil, condicionan la operación física y conceptual que supone integrar entre sus muros un espacio expositivo. En total, he podido documentar quince ejemplos dentro de este conjunto, cuyo análisis puede organizarse en dos grupos en función de su cronología. El conjunto más importante lo forman una serie de castillos y torreones defensivos, fundamentalmente medievales, en los que se ha instalado un discurso expositivo casi siempre en relación con algún aspecto destacado de la época en la que fueron construidos o bien con la propia arquitectura del monumento. El segundo grupo, menos numeroso pero igualmente interesante, está constituido por edificios de carácter estratégico levantados en época moderna o contemporánea, algunos de los cuales, incluso, siguen cumpliendo una función militar. Como en el caso anterior, los discursos expositivos colocados en este tipo de construcciones presentan una estrecha relación conceptual con la arquitectura que les sirve de sede, lo que demuestra la fuerza expresiva de este conjunto arquitectónico.

3.3.4.1 TORREONES Y CASTILLOS MEDIEVALES

La arquitectura defensiva de época medieval presenta una serie de características propias que vienen dadas, precisamente, por su función original,

mismo tiempo, se produce el fenómeno contrario, ya que desde diferentes sectores de la sociedad se inicia un lento proceso de revalorización que conllevará su conservación y protección." MORALES, Alfredo J., "Arquitectura militar. Un patrimonio entre el olvido y la invención", *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, n.º 36, 2001, pp. 197-204, espec. p. 197.

²³⁴ Una de las iniciativas más importantes en cuanto a la utilización hotelera de antiguos castillos en nuestro país es el proceso de creación de los paradores nacionales, desarrollado en época franquista por la Dirección General de Turismo y después por el Ministerio de Información y Turismo, como señala Alfredo Morales. *Idem*, p. 203.

y que influyen de manera determinante en la adaptación de los espacios primitivos a un uso expositivo. Entre los casos documentados se puede distinguir dos modalidades, según la ocupación de la fábrica histórica: los espacios expositivos situados en torreones de época medieval, que formaron parte de castillos que hoy han desaparecido, y los que ocupan de manera total o parcial antiguas fortalezas que mantienen, en líneas generales, su configuración inicial.

Además de su innegable atractivo como monumento, la arquitectura defensiva medieval posee una considerable fuerza visual. Castillos y torreones se erigen en el paisaje rural como guardianes de un tiempo pasado, testimonios reconocibles de una época lejana de guerras y conquistas. Su localización, generalmente en las zonas más altas de las localidades, contribuye precisamente a su definición como hitos visuales que compiten en presencia con las torres de las iglesias, ejemplificando así la dualidad del poder medieval, religioso y militar. La propia configuración de los castillos a base de recintos amurallados y cerrados, separados del caserío circundante, refuerza su aislamiento al tiempo que los convierte en testigos mudos de un pasado lejano. Castillos sin caballeros, torreones sin señores, pero testimonios de una época remota que mantiene intacta una fuerza expresiva en la que reside, precisamente, su indudable encanto.

La adaptación a museo de este tipo de construcciones, concebidas con fines estratégicos, implica una serie de transformaciones del espacio original que vienen condicionadas, en primer lugar, por su peculiar ubicación geográfica. La mayoría de estas fortalezas están situadas en promontorios y otros lugares elevados, por evidentes razones de dominio del territorio y de defensa contra posibles ataques. Esto limita necesariamente la accesibilidad de los espacios expositivos que se ubiquen en ellos, tanto en lo que se refiere al acceso al monumento en cuestión como a la comunicación entre las distintas plantas del edificio. Algunos de ellos presentan barreras arquitectónicas que los hacen totalmente inaccesibles para un determinado sector del público. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún (Zaragoza), situado en un torreón medieval que formaba parte del primitivo castillo de la localidad (fig. 3.116). Esta torre, "la mayor y más hermosa" de las Cinco Villas,²³⁵ fue construida entre los siglos XIII y XIV en la cumbre de un espolón que flanquea el valle del Onsella. Además de su ubicación, poco accesible, la única manera de desplazarse por las cuatro plantas de este magnífico torreón de casi 26

235 GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II). Desde el segundo cuarto del siglo XIII hasta el siglo XIX*, Zaragoza, Librería General, 1976, p. 23.

metros de altura es por medio de varios tramos de escaleras incorporados en la adaptación del espacio a usos museísticos.



Figura 3.116 – Torreón de Navardún (siglos XIII-XIV), sede del Centro de Interpretación de Navarra y Aragón

Algo parecido sucede en las torres del homenaje de los castillos zaragozanos de Trasmoz y Uncastillo, que acogen el Museo de la Torre y el Caballero y el Museo de la Torre, respectivamente. Como suele ser habitual en la arquitectura defensiva medieval, las puertas de estos torreones no se sitúan a ras de suelo sino varios metros por encima, con el fin de garantizar una fácil defensa en caso de necesidad. De hecho, la inaccesibilidad es justamente el principal problema de la arquitectura militar medieval rehabilitada como sede museística. De todos los ejemplos analizados, solo unos pocos (como el Museo de Miniaturas Militares de la Ciudadela de Jaca y el Ecomuseo de la Fauna Pirenaica de Aínsa) han resuelto satisfactoriamente este inconveniente mediante la instalación de ascensores, una solución posible por las propias características físicas de estos monumentos.

Sin embargo, al margen de estos condicionantes físicos, la reutilización de la arquitectura defensiva como sede museística suele dar buenos resultados. La posibilidad de experimentar de forma directa cómo era una arquitectura de este tipo, sobre todo en el caso de los torreones y castillos medievales, parece resultar atractiva para el visitante, máxime en unos años en los que lo medieval está de moda. Las inversiones destinadas a restaurar castillos y torreones medievales para su explotación museística han permitido, además, recuperar un patrimonio arquitectónico que se en-

contraba en estado de abandono, y en algunos casos, próximo a la ruina. En Trasmoz, por ejemplo, las fotografías anteriores a la intervención en el conjunto muestran el estado en el que subsistía la torre del homenaje del castillo, “maltrecha y rebajada en altura”, según Cristóbal Guitart,²³⁶ y que probablemente habría terminado por derrumbarse si no se hubiera frenado su degradación. El de Trasmoz no es una excepción, sino la tónica general en muchos de los castillos aragoneses, que habían quedado sumidos en una ruina progresiva.

En este tipo de torres medievales, la pérdida de los forjados interiores -casi siempre realizados en madera- parece ser uno de los efectos habituales del paso del tiempo. Así, sabemos que los torreones ya mencionados de Uncastillo y Navardún, así como la torre de los Moros de Fuentespalda (Teruel), habían quedado desprovistos de las divisiones internas, que tuvieron que ser recuperadas en las distintas intervenciones de restauración. También en Peracense (Teruel), donde hoy se puede visitar el Museo del Castillo, las condiciones de conservación eran, hasta hace unos años, bastante lamentables, a tenor de lo expuesto por Cristóbal Guitart y Benito Vicente en su análisis arquitectónico del conjunto. Estos autores citan a Madoz, que hace referencia a la fortaleza de Peracense en su *Diccionario* de 1849 como “un castillo derruido”.²³⁷ En esta ocasión, el museo no está instalado en la torre del homenaje del castillo -rehabilitado entre 1987 y 2000 bajo la dirección de los arquitectos Pedro Ponce de León y José María Sanz Zaragoza- sino en las antiguas caballerizas.

En la mayoría de los casos, curiosamente, la reconversión museística de esta tipología arquitectónica suele consistir en la instalación de una temática que está en estrecha relación con el propio monumento. Esta integración entre continente y contenido es especialmente marcada en el caso de aquellos espacios dedicados a los aspectos arquitectónicos del edificio en cuestión, como ocurre en el Centro de Interpretación de los Torreones del Matarraña de Fuentespalda (Teruel), que analiza de manera específica los torreones de la zona (fig. 3.117). La organización cronológica del discurso expositivo saca partido de la configuración física del monumento: la planta primera está dedicada a los torreones de la edad antigua, la segunda a los medievales y la tercera a los construidos en las edades moderna y contem-

²³⁶ *Idem*, p. 30.

²³⁷ GUITART APARICIO, Cristóbal y VICENTE DE CUÉLLAR, Benito, *El castillo de Peracense*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Investigaciones Historiográficas, 1989, p. 58. Como recogen estos autores, el castillo, “durante los casi siglo y medio de abandono, ha ido abatiéndose por ventiscas de nieve, por tórridos soles, por vendavales gélidos, que azotaban sus orgullosas almenas y sus altaneras torres, oteadoras de horizontes, en un silencio de cumbres, roto por el graznido de cornejas y cuervos.”

poránea, mientras que en la planta cuarta hay una serie de maquetas y la quinta está ocupada por un mirador. La inserción de este último, añadido en la restauración del conjunto, resulta cuestionable. Se trata de un cuerpo adicional en voladizo, un cadalso con balcón corrido concebido como un mirador, que se añadió en la rehabilitación llevada a cabo a finales del siglo pasado y que altera de forma considerable un alzado que, casi con toda probabilidad, sería originariamente almenado (fig. 3.118).



Figura 3.117 – Centro de Interpretación de los Torreones del Matarraña, situado en la torre de los Moros de Fuentespalda (siglo XV), conocida como “la Torreta”

La historia es otro de los temas habituales en los espacios expositivos situados en estos antiguos torreones medievales. El contenido histórico suele estar presente a través de discursos enfocados a la contextualización del monumento en la época en la que fue construido, que funcionan como una especie de telón de fondo para la visita. En Uncastillo, el ya mencionado Museo de la Torre combina la temática histórica con la arquitectónica en un conjunto dedicado a la historia constructiva de la fortaleza y a la evolución de la localidad desde la Edad Media. La denominación no debe inducir a error, ya que se trata más bien de un centro de interpretación basado en una serie de paneles interpretativos y maquetas con una voluntad claramente divulgativa. La propuesta se enmarca en una serie de iniciativas de recuperación del patrimonio que han sido llevadas a cabo en Uncastillo en los últimos años por la Fundación Uncastillo – Centro del Románico, que



Figura 3.118 – Exterior de la torre de los Moros de Fuentespalda (siglo XV)

ha restaurado también la iglesia de San Miguel y la Lonja medieval de la localidad, entre otros.

El Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún abarca un contexto más amplio que el precedente, ya que toma como base las relaciones históricas entre estos dos reinos limítrofes. Como en el caso anterior, el objetivo del discurso es, ante todo, la recreación de la época en la que fue construido el monumento o, dicho de otra manera, la intervención operada consiste esencialmente en la musealización del antiguo torreón. En Navardún, el discurso incluye alusiones específicas a aspectos constructivos y de índole práctica que aspiran a hacer comprensible el edificio al visitante. Así, por ejemplo, un cartel situado junto a la antigua letrina, que se conserva in situ en la planta superior (donde el señor del castillo tenía sus aposentos), explica que este elemento es representativo de cierto lujo y comodidad. Más específico en cuanto al contenido es el Torreón Templario de Castellote (Teruel), dedicado a la Orden del Temple, de la que la localidad fue plaza fuerte. Este centro de interpretación está situado en una torre albarrana de origen medieval que servía de apoyo a la defensa del castillo, y que con el paso del tiempo ha quedado incorporada al caserío de la villa.

En otros casos, el discurso expositivo se articula en torno a materiales arqueológicos encontrados en las excavaciones del propio monumento. La contextualización que se alcanza en este tipo de espacios es óptima, pues las piezas se muestran en el lugar exacto en el que fueron localizadas. En el Museo de la Torre y el Caballero de Trasmoz, precisamente, se expone el ajuar del que fue el último señor del castillo, Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1485-1524), compuesto de piezas de vajilla, fragmentos de armaduras y orfebrería (fig. 3.119). La colección sirve de base para construir todo un discurso en relación con la Edad Media en la comarca del Moncayo y la vida cotidiana en las fortificaciones medievales, con referencias también a la arquitectura del castillo. Aunque es un acierto que la colección arqueológica se muestre en su contexto original, uno de los inconvenientes de este tipo de exposición in situ es precisamente la protección de las piezas, debido a la aislada ubicación de estos torreones (generalmente en recintos sin vigilancia). En el caso de Trasmoz, la colección posee un seguro, ya que es propiedad del Gobierno de Aragón, aunque se encuentra cedida temporalmente a la Fundación Castillo de Trasmoz (que se ocupa de la gestión del monumento).²³⁸ Otras veces, sin embargo, los promotores de este tipo de espacios han optado por evitar problemas y exponer copias de los hallazgos arqueológicos, en lugar de los originales. Es lo que ocurre en el Museo del Castillo de Peracense, por razones de índole económica. En el caso de este castillo turolense, el Gobierno de Aragón exige para su patrimonio unas costosas medidas de seguridad que el Ayuntamiento de Peracense, como gestor de la fortaleza, no está en condiciones de asumir, por lo que en las vitrinas del museo solo se exponen réplicas.

Un caso especial, tanto por su temática como por su cronología, es el Ecomuseo de la Fauna Pirenaica de Aínsa (Huesca), ubicado en la conocida como "torre del Tenente" del castillo de la localidad. Se trata de la construcción más primitiva de todas las que he documentado, pues data del siglo XI. De hecho, la torre es uno de los restos más antiguos del castillo, que fue remodelado en el siglo XVI según el diseño del ingeniero Tiburcio Spanochi, dentro del plan general de reforzamiento y modernización de defensas fronterizas con Francia llevado a cabo por Felipe II. El edificio, de planta pentagonal, presenta una serie de construcciones adosadas que fueron utilizadas como viviendas, lo que hace que no sea perceptible en

²³⁸ La Ley de Patrimonio Cultural Aragonés establece que las piezas encontradas en toda excavación arqueológica pertenecen al gobierno autonómico: "Son bienes de dominio público de la Comunidad Autónoma todos los objetos y restos materiales que posean los valores que son propios del patrimonio cultural aragonés y sean descubiertos como consecuencia de excavaciones, remociones de tierra, obras o intervenciones de cualquier índole o por azar." (LEY 3/1999, de 10 de marzo, del Patrimonio Cultural Aragonés, Artículo 69.1).



Figura 3.119 – Museo de la Torre y el Caballero de Trasmoz, situado en la torre del homenaje del castillo (siglo XII)

toda su amplitud desde determinadas perspectivas. En este caso, el discurso expositivo no se dedica a la historia del monumento o a su época de construcción sino a la fauna de la cordillera pirenaica, a base de paneles interpretativos y una gran maqueta de 13 metros de altura, visible desde todas las plantas, que reproduce los diferentes ecosistemas pirenaicos a través de los animales que viven en ellos. El nombre del espacio puede llevar a error, ya que, más que un ecomuseo, se trata de un centro de interpretación al uso. La utilización del término viene dada probablemente por una cierta voluntad de diferenciación por parte de los responsables de un espacio que incluye, además del contenido expositivo propiamente dicho, un albergue de aves incapacitadas para vivir en libertad.

Tampoco está dedicado a la historia, sino al arte, el antiguo castillo de Larrés (Huesca), sede del Museo del Dibujo Julio Gavín desde 1986 (fig. 3.120). La temática artística es poco habitual en la arquitectura defensiva o militar, que suele estar dedicada a contenidos más bien históricos que, a priori, encajan mejor en un edificio de este tipo. El caso de Larrés es único en su género, no solo en Aragón sino en España, pues acoge una amplia colección de dibujos de artistas e ilustradores contemporáneos entre los que cabe citar a Dalí, Zuloaga, Martín Chirino, Ibáñez o Mingote. El museo forma parte de la dinámica actividad desarrollada por su entidad gestora, la Asociación Amigos del Serrablo, que trabaja en la conservación,

dinamización y difusión del arte de esta comarca oscense. De hecho, la asociación se ocupa de la gestión de otro interesante espacio museístico aragonés, el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de la cercana localidad de El Puente de Sabiñánigo.



Figura 3.120 – Castillo de Larrés (siglos XIV-XV), sede del Museo del Dibujo Julio Gavín

El museo se ubica en un castillo construido en los siglos XIV-XV (aunque la torre defensiva podría datar del siglo XI) y ampliado en el XVI. Al exterior, el castillo presenta el aspecto característico de la arquitectura de la zona serrablesa, con muros de mampostería regular y tejado de pizarra. Su historia es azarosa, como la de tantas otras construcciones medievales. El castillo quedó abandonado como resultado de las operaciones desamortizadoras del siglo XIX y “posteriormente sus estancias sirvieron de pajar y de establo e incluso de cantera donde conseguir unos buenos sillares”.²³⁹ Sus últimos propietarios, los hermanos Castejón Royo, lo donaron a la Asociación Amigos del Serrablo en 1982 para su reconversión en espacio expositivo. El estado del conjunto en estos momentos era mejor de lo que cabría suponer tras tantos avatares, pues se conservaba en lo fundamental, “pero con todos sus aposentos hundidos”, en palabras de Cristóbal Guitart.²⁴⁰ En imágenes antiguas, anteriores a la restauración, se aprecia que el muro en el que se sitúa el acceso principal había perdido buena parte de la zo-

²³⁹ GAVÍN, Julio (et al.), *Museo de Dibujo Castillo de Larrés (catálogo)*, Zaragoza, Amigos de Serrablo, IberCaja Obra Social, 1997, p. 9.

²⁴⁰ GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II)*, op. cit., p. 166.

na superior. También habían desaparecido las cubiertas del edificio y los forjados interiores, aunque la estructura se mantenía en lo esencial.²⁴¹

Tras la donación, el conjunto se rehabilitó en diversas fases con la colaboración del Ministerio de Cultura y el Gobierno de Aragón. En concreto, en 1983 se procedió al desescombro de los interiores y la consolidación de los muros (con la ayuda del arquitecto Antonio Almagro), en 1984 se completaron los muros, las cubiertas y parte del interior, mientras que en 1985-1986 se llevó a cabo la adecuación de los espacios internos y el adecentamiento del recinto exterior. Además, en 1996 se cubrió el patio con una techumbre translúcida y se amplió el espacio expositivo. Finalmente, en fecha reciente se añadió un edificio que se dedica a archivo y biblioteca.

La distribución de la colección responde una mezcla de criterios (cronológicos, temáticos, geográficos y de formato). Las obras ocupan las distintas estancias de este castillo de planta rectangular, organizado en torno a un patio central “pequeño, pero con arcos apuntados muy sólidos”,²⁴² que hoy se utiliza como espacio de descanso y de actividades didácticas para el público infantil (fig. 3.121). El castillo presenta los problemas de accesibilidad interior característicos de esta tipología arquitectónica, ya que las estancias expositivas, situadas en tres plantas, se comunican de manera exclusiva mediante diversos tramos de escaleras. Aunque al interior el castillo conserva algunos de sus elementos originales, como el pavimento enmorrillado de la planta baja, las ventanas con festejaderos y las chimeneas, el tratamiento otorgado a los muros tiene un aspecto contemporáneo, determinado por la función expositiva del conjunto. Las paredes encaladas y las carpinterías renovadas crean un marco aséptico para la exposición, que contrasta con la piedra original de los marcos de los vanos. La complejidad de la colección, compuesta por más de 4000 dibujos –aunque solo se exponen al público unos 350– determina un aprovechamiento máximo del espacio; de hecho, en algunos puntos, las obras se exponen en dos hileras superpuestas, llegando a ocupar incluso las paredes de las escaleras (fig. 3.122).

La ubicación del museo en una localidad que no alcanza el centenar de habitantes puede parecer, a priori, poco afortunada. No obstante, el espacio se beneficia de su localización junto al acceso al valle de Tena (Larrés se encuentra a 6 Km. de Sabiñánigo), uno de los más turísticos de la cordillera pirenaica. La apertura de una instalación de estas características en una localidad de tan pequeño tamaño contribuye sin duda a la dinamización del entorno, aunque resulta difícil cuantificar el verdadero impacto del museo.

241 Estas imágenes pueden consultarse en: ACÍN FANLO, José Luis (coord.), *Museo de Dibujo Castillo de Larrés*, Huesca, Diputación Provincial, 1989, pp. 11-20.

242 GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II)*, op. cit., p. 166.



Figura 3.121 – Patio del castillo de Larrés, hoy Museo del Dibujo Julio Gavín



Figura 3.122 – Interior del Museo del Dibujo Julio Gavín de Larrés

El flujo de visitantes hace diez años rondaba los 10.000 por año, si bien las cifras se han reducido considerablemente en los últimos tiempos.²⁴³ A esta reducción de visitantes se une la precaria situación económica que vive el museo, en la línea de muchos otros espacios expositivos que sobreviven a base de subvenciones y que, en los últimos años, han visto mermar drásticamente su presupuesto. El Museo del Dibujo de Larrés se financiaba, hasta hace algunos años, con las aportaciones del Gobierno de Aragón y parte de las ayudas de la Asociación Amigos del Serrablo. La reducción progresiva en las primeras hacía temer ya en 2011 por el futuro del espacio. La precariedad económica del centro era tal que en ese momento contaba con solo dos personas en nómina: el director, Alfredo Gavín, que se ocupaba de la recepción de visitantes, y una documentalista de la Asociación. Para intentar paliar esta situación deficitaria, los responsables del museo han puesto en marcha distintas actividades, como la iniciativa “Apadrina un dibujo”, que consiste en una cuota anual destinada a la conservación y protección de las obras de arte del museo y que implica una serie de beneficios para el colaborador.²⁴⁴

En otras ocasiones, la ocupación del antiguo conjunto fortificado no es total sino parcial. Así sucede en el castillo-palacio de los Luna en Illueca, que combina los usos culturales con los hoteleros y administrativos. Este castillo, construido en el siglo XIV y modificado con posterioridad en varias etapas, acoge hoy un Centro de Interpretación del Papa Luna, un establecimiento hotelero perteneciente a la Red de Hospederías de Aragón y las oficinas de la comarca del Aranda.²⁴⁵ Como suele ser habitual, el castillo-palacio de los Luna se eleva sobre un espolón rocoso que domina toda la localidad de Illueca y que evidencia el carácter estratégico inherente a este tipo de construcciones. No obstante, como destaca Cristóbal Guitart, pese a su denominación de castillo-palacio “su aspecto general es poco «militaresco», particularmente su fachada principal” y ofrece una apariencia más

243 EUROPA PRESS HUESCA, “El Museo de Dibujo de Larrés logra 10.000 visitantes anuales”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 09/04/2004).

244 Iniciativa “Apadrina un dibujo”, en la página Web de la Asociación Amigos del Serrablo: <http://www.serrablo.org/webform/apadrina-un-dibujo> (consultada el 11/03/2014).

245 La Red de Hospederías de Aragón, al igual que los paradores nacionales, ocupa edificios de interés arquitectónico. La diferencia, en el caso de la Red, es que los edificios rehabilitados para acoger una instalación hotelera se sitúan generalmente en el medio rural y responden a la voluntad de “dotar de alojamiento y servicios de calidad a zonas con un alto potencial turístico donde la infraestructura turística existente es insuficiente o escasa”. Sección de la Red de Hospederías de Aragón en la página Web del Departamento de Economía y Empleo del Gobierno de Aragón: http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Departamentos/EconomiaEmpleo/AreasTematicas/Turismo/ci.11_Red_Hospederia_Aragon.detalleDepartamento?channelSelected=0 (consultada el 13/03/2014).

bien palaciega.²⁴⁶ El castillo fue construido en lo esencial en el siglo XIV, aunque su estado general es el resultado de una serie de remodelaciones: en el siglo XVI se añadió la galería de arquillos del último piso, mientras que en el siguiente se cubrió con cúpula el patio central y se construyeron la fachada monumental y la plaza de armas. El estado del palacio en el siglo XX era, al parecer, bastante lamentable, y así lo recogía Cristóbal Guitart en 1976 en su estudio de los castillos aragoneses.²⁴⁷ Sus últimos propietarios, la familia Bordiú Nava, lo cedieron en 1982 al Ayuntamiento de Illueca, quien emprendió una restauración integral que se ha llevado a cabo en varias fases.

El discurso expositivo ocupa parte de la zona noble del palacio y gira en torno a la figura de Pedro de Luna y Gotor, el conocido como Papa Luna, nacido en el palacio en 1328 y uno de los protagonistas del Cisma de Occidente. La vinculación entre el discurso expositivo y el edificio en el que se implanta es, una vez más, muy estrecha, lo que demuestra hasta qué punto esta tipología arquitectónica condiciona el contenido de los espacios expositivos que se instalan en ella. Como sucede en otros casos, el contenido expositivo es secundario al lado del verdadero protagonista de la visita, que no es otro que el propio monumento. El discurso articulado en torno a su inquilino más ilustre sirve para contextualizar el edificio en su época de construcción y contribuye a la puesta en valor del inmueble, que conserva varios de los espacios originales, como la “Sala Dorada” con su alfarje de madera.

3.3.4.2 ARQUITECTURA MILITAR DE LOS SIGLOS XVI AL XX

Si bien el conjunto más importante dentro de la arquitectura militar rehabilitada para usos museísticos lo conforman los torreones y castillos medievales, también existen unos cuantos casos de infraestructuras militares de época moderna y contemporánea que acogen discursos expositivos y que merece la pena analizar brevemente. Desde el punto de vista arquitectónico, estas fortificaciones presentan considerables diferencias en relación con los castillos de época medieval, por lo que, necesariamente, su adaptación museística será muy distinta. Hay que tener en cuenta que la arquitectura militar experimentó cambios sustanciales a partir del siglo XV, en estrecha relación con el desarrollo de la artillería y la evolución de las técnicas bélicas. Los castillos medievales, que basaban su eficacia en su localización elevada y en el carácter inexpugnable de sus recintos murados, fueron sustituidos por otro tipo de construcciones, generalmente abaluartadas y di-

²⁴⁶ GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II)*, op. cit., p. 127.

²⁴⁷ *Idem*, p. 129.

señadas por ingenieros militares. Las ciudadelas o fortificaciones de época moderna son los testimonios más palpables de este cambio de tendencia. Su configuración exterior, a base de muros “más bajos, pero inclinados y de mayor espesor”, así como su planta, habitualmente poligonal, resultaban mucho más efectivos contra la artillería enemiga.²⁴⁸

La vinculación del discurso expositivo con la concepción militar del edificio es evidente en el Museo de Miniaturas Militares de Jaca (Huesca), situado en la Ciudadela de la localidad. La fortificación fue diseñada a finales del siglo XVI por Tiburcio Spanochi como eje central de una tupida red de defensas pirenaicas reforzadas por Felipe II, en el contexto de los conflictos religiosos que tuvieron lugar en Europa en este momento. La construcción, que ha sido calificada por algunos autores como “el edificio militar más importante de Aragón durante los cuatro últimos siglos”,²⁴⁹ sigue la traza de la arquitectura militar de la época, adaptada al uso de la artillería, y su estructura es similar a la de la Ciudadela de Pamplona. El conjunto tiene planta pentagonal, con cinco baluartes, y está rodeado de foso (fig. 3.123). Al interior se configura a partir de varios tramos de cuarteles que rodean el patio de armas y una capilla barroca castrense. El conjunto, declarado Bien de Interés Cultural, ha sido restaurado en diversas ocasiones a lo largo del siglo XX; la primera intervención, desarrollada en 1968, mereció el premio Europa Nostra. La Ciudadela comparte algunas de las características de los torreones y castillos medievales, como su aislamiento y su carácter representativo dentro del núcleo urbano. No obstante, en este caso el edificio predomina por su horizontalidad y no constituye un hito visual destacado en el entorno, ya que no está situado en un promontorio sino en el llano. Además, el contenido expositivo no ocupa de forma íntegra el edificio sino solo una pequeña parte del mismo.

La Ciudadela de Jaca, uno de los lugares turísticos de la ciudad por excelencia, acoge desde el año 2007 una colección de miniaturas militares reunida por Carlos Royo-Villanova. Esta se exponía en el Fuerte Rapián desde 1984, fecha en la que fue adquirida por el Ayuntamiento de Jaca, hasta que en 2001 se decidió trasladarla a la Ciudadela en virtud de un acuerdo alcanzado entre el consistorio y el Ministerio de Defensa, propietario del inmueble. En concreto, el museo ocupa la planta superior del cuartel de San Fernando, un espacio totalmente accesible tras la eliminación de las barreras arquitectónicas en la adaptación del edificio a museo. La singular configuración física de la Ciudadela no es perceptible en el interior, donde han desaparecido todas las referencias a la distribución original de los cuar-

²⁴⁸ MORALES, Alfredo J., *op. cit.*, p. 198.

²⁴⁹ GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II)*, *op. cit.*, p. 179.



Figura 3.123 – Imagen aérea de la Ciudadela de Jaca (siglos XVI-XVII)

teles. La intervención consistió en la renovación total del espacio interior al servicio de la colección, compuesta casi exclusivamente por dioramas que proponen un recorrido cronológico por la historia de los pueblos a través de sus ejércitos. El espacio expositivo se caracteriza por la ausencia de iluminación; de hecho, la luz de las vitrinas, que va guiando al visitante a través del museo, es prácticamente la única existente. Esta renuncia a la luz, en combinación con los colores oscuros de las paredes, da como resultado un recorrido efectista en el que las propias vitrinas funcionan como elementos de atracción (fig. 3.124).

Las fortificaciones abaluartadas de época moderna fueron perdiendo progresivamente su eficacia con el paso del tiempo y la llegada de nuevos métodos bélicos. Como señala Alfredo Morales, "Su inutilidad resultó ya absoluta cuando gracias a la revolución industrial y a las mejoras en la artillería, con los cañones rayados y los obuses cilindro-ovales, se logró un mayor alcance, potencia destructiva y precisión de tiro."²⁵⁰ La guerra de la Independencia y las diferentes contiendas carlistas obligaron a adaptar la arquitectura militar existente y a construir nuevas fortificaciones, como la Torre de Salamanca de Caspe (Zaragoza), que hoy acoge un Museo de Heráldica Institucional de la Corona de Aragón (fig. 3.125).

²⁵⁰ MORALES, Alfredo J., *op. cit.*, p. 198.



Figura 3.124 – Museo de Miniaturas Militares de la Ciudadela de Jaca



Figura 3.125 – Torre de Salamanca de Caspe (siglo XIX), sede del Museo de Heráldica Institucional de la Corona de Aragón

Esta torre óptica de estilo neomedieval fue construida en el cabezo caspolino de Monteagudo entre 1873 y 1875 por el general Manuel de Salamanca

y Negrete, como parte de las fortificaciones destinadas a la defensa de la margen derecha del río Ebro durante la Tercera Guerra Carlista. Como curiosidad, su edificación fue financiada por la población y realizada con materiales reutilizados procedentes del Castillo de la Bailía y del convento de la Orden de San Juan de la localidad.²⁵¹ La ubicación de la torre, en un promontorio elevado desde el que se divisa una considerable extensión de territorio, es un testimonio evidente de su función estratégica, como sucedía en muchos de los ejemplos mencionados en este capítulo.

El edificio destaca tanto por su carácter exento como por su definición formal, a partir de un bloque central de planta rectangular con cuerpos alargados y redondeados en el centro de cada uno de sus lados a modo de bastión, dos plantas separadas por cornisa y remate almenado de inspiración medieval. También su definición interior resulta original, pues el espacio central está ocupado por una escalera que da acceso a la torre cuadrada que se eleva en el centro de la construcción, mientras que los laterales de este espacio rectangular están divididos en dos plantas a partir de una pasarela que recorre el perímetro del edificio y que da acceso a las plantas superiores de los bastiones semicirculares, incorporados al recorrido expositivo (fig. 3.126). En este caso, la relación entre continente y contenido es algo menos evidente que en el ejemplo anterior, pero todavía perceptible. Aunque el espacio fue inaugurado con un discurso relativo a los símbolos heráldicos de la Corona de Aragón, en 2008 se completó el contenido con una exposición permanente sobre la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, que entronca con el carácter militar de la construcción (aunque ambos difieran en cuanto a la época).

Una vez superadas las contiendas carlistas, la contemporaneidad asistió a un cambio radical en cuanto a la arquitectura militar. En el siglo XX, el esfuerzo constructivo se ha limitado casi siempre a reforzar los inmuebles existentes, ya desprovistos de una función defensiva, y a la creación de acuartelamientos y bases para dar respuesta a las necesidades militares del Estado. En este conjunto se enmarca la construcción, en la primera mitad del siglo, de la Academia General Militar de Zaragoza, destinada a la formación superior del Ejército de Tierra español, y donde se puede visitar,

²⁵¹ El edificio fue restaurado en 1985-1986 por los arquitectos C. Bressel Echeverría, C. García Toledo y J. Peña Gonzalvo. Al parecer, en el momento de abordar su restauración "sólo quedaban en pie parte de los muros exteriores y el torreón central, y aún éstos con graves desperfectos en el remate de los mismos (almenas, cornisas, etc.). BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos y CABALLÚ ALBIAC, Miguel (coord.), *Rehabilitación de edificios públicos...*, op. cit., p. 120.



Figura 3.126 – Interior del Museo de Heráldica Institucional de la Corona de Aragón de Caspe

desde 1964, un museo de historia de la enseñanza militar.²⁵² Es este un caso particular, en primer lugar, por tratarse del único espacio expositivo de la comunidad autónoma gestionado por el Ministerio de Defensa. Además, destaca por estar ubicado en una academia militar en funcionamiento, dentro de la cual el museo no es sino un equipamiento secundario. El conjunto de la Academia fue construido en estilo neomudéjar entre 1925-1930 según el proyecto de los ingenieros militares Mariano Lafiguera, Vicente Rodríguez y Antonio Parellada, aunque el edificio que acoge el museo data de 1947. Su localización, fuera de la ciudad de Zaragoza (en la carretera de Huesca), condiciona de forma evidente el acceso al museo, que no es libre sino controlado. De hecho, es necesario solicitarlo con antelación por correo electrónico, lo que excluye toda visita no planificada y limita el impacto efectivo del museo en términos de visitantes. Por otro lado, y dado que el museo forma parte de una instalación militar, la visita implica un cierto control del público que no se produce en ningún otro espacio de los que he tenido ocasión de visitar.²⁵³

²⁵² La propuesta abrió sus puertas como continuación del Museo de los Sitios inaugurado en 1947 (filial y dependiente del Museo del Ejército) y que se cerró tres años después, siendo los fondos devueltos a sus propietarios.

²⁵³ Este control consiste en entregar el documento nacional de identidad a la entrada de la Academia, que es devuelto cuando el visitante abandona las instalaciones.

En este caso, la integración de la colección en el conjunto es del todo apropiada. El museo acoge precisamente una serie de recuerdos de los Antiguos Colegios Militares y Academias Generales, uniformes, armas, miniaturas, banderas, estandartes y diversa documentación relacionada con la Academia y con la propia historia de la enseñanza militar. La exposición permanente, que ha ido ampliándose progresivamente en función de las necesidades, se distribuye hoy a lo largo de ocho salas, espacios diáfanos aptos para la función expositiva pero sin elementos arquitectónicos dignos de mención. Sin embargo, la amplitud de la colección y la variedad tipológica de los objetos expuestos impiden articular un discurso coherente. El resultado es, más bien, un conjunto abrumador de armas, uniformes y documentación militar, aunque es justo reconocer la exhaustiva labor de identificación de la colección expuesta, convenientemente señalizada y documentada (fig. 3.127).



Figura 3.127 – Museo de la Academia General Militar de Zaragoza

En este recorrido por la arquitectura militar musealizada, queda por comentar, finalmente, una curiosa –aunque frustrada– iniciativa que se sitúa a medio camino entre el museo al aire libre y la arquitectura militar. En el año 2005 abrió sus puertas Pirenarium, un complejo de ocio situado en el antiguo acuartelamiento de Gravelinas, en Sabiñánigo, que quedó desprovisto de su función militar en 1996 y fue adquirido posteriormente por el Ayuntamiento de la localidad. Este “parque de los Pirineos”, como se presentaba la iniciativa, nacía como una ambiciosa propuesta de ocio en cuya

puesta en marcha participaron distintas instituciones públicas, entidades privadas y empresarios de diversos sectores (incluyendo el Ayuntamiento de Sabiñánigo, el Instituto Aragonés de Fomento, la Corporación Empresa Pública de Aragón, la Sociedad de Promoción y Gestión de Turismo de Aragón, IberCaja y Caja Inmaculada).

Pirenarium estaba formado por dos zonas diferenciadas. El núcleo fundamental del proyecto era la exposición permanente al aire libre de más de cien maquetas de conjuntos monumentales y naturales del Pirineo (como las iglesias del Serrablo, el monasterio de San Juan de la Peña o la Catedral de Jaca), aunque también estaban representados los lugares más emblemáticos de las ciudades de Zaragoza y Teruel. Las maquetas se distribuían a lo largo de un parque-jardín de tres hectáreas y su ordenación intentaba reproducir, en la medida de lo posible, la localización geográfica de cada monumento. La oferta se completaba con una serie de servicios adicionales situados en el edificio del antiguo cuartel, que incluían diversos espacios expositivos, una sala de conferencias, un restaurante, una tienda y un albergue, y otros equipamientos (fig. 3.128).



Figura 3.128 – Vista de Pirenarium (Sabiñánigo), con el parque de maquetas en primer plano y el cuartel de Gravelinas al fondo

Pocos años después de su apertura, la fórmula empezaba a dar ya muestras de agotamiento. Pese a la buena acogida inicial, el descenso de visitantes había sido constante a lo largo de los años, de tal forma que Pirenarium no solo no se había convertido en el “futuro de esta comarca aragonesa”,

como se pretendía, sino que la sociedad gestora estaba acumulando unas pérdidas de más de dos millones de euros, según aparecería posteriormente en la prensa.²⁵⁴ Las maquetas empezaban a acusar el paso del tiempo y, aunque habían sido restauradas, el estado de conservación del parque-jardín, en algunas zonas, sugería una cierta dejadez. Tan solo siete años después de su inauguración, en el año 2012, el parque cerraba sus puertas debido a las deudas acumuladas por el proyecto desde su inauguración.²⁵⁵ Actualmente, tras la liquidación de la entidad gestora, el conjunto ha sido transferido al Ayuntamiento de Sabiñánigo, que está analizando otras fórmulas que permitan seguir utilizando las infraestructuras del parque y aprovechar así las cuantiosas inversiones realizadas.²⁵⁶ A pesar de la originalidad de la propuesta, que combinaba la musealización al aire libre con la promoción turística, Pirenarium será recordado como uno de los grandes fracasos turísticos de la provincia de Huesca, por el gasto desmesurado que supuso y la escasa acogida que tuvo la iniciativa por parte de los visitantes.

Valoración

La arquitectura militar y defensiva en sus diferentes vertientes posee una fuerte personalidad, que suele condicionar la temática de los espacios expositivos que se instalan en ella. Los ejemplos analizados muestran una preferencia por los contenidos históricos, sea en relación con el propio monumento, en aquellas propuestas más específicas, o con la época a la que pertenecen, en las más ambiciosas. El discurso expositivo se convierte en estos casos en complemento del monumento en cuestión, que mantiene su protagonismo por encima del contenido que recibe. Salvo excepciones (como el Museo del Dibujo de Larrés), este tipo de espacios musealizados suelen estar equipados con una serie de paneles interpretativos alusivos a aspectos históricos o constructivos. Se trata de un discurso que, sin duda, enriquece la experiencia turística y contribuye a hacer comprensible el monumento al visitante, pero que, en casi todos los casos, adquiere un papel secundario respecto al propio conjunto arquitectónico.

La mayor parte de los museos y centros de interpretación estudiados están instalados en antiguos castillos y torreones medievales, que siguen conservando su representatividad exterior como elementos defensivos. A su notable presencia en el entorno hay que añadir su localización en pro-

254 PÉREZ, R., "El PP pide depurar responsabilidades políticas por la quiebra de Pirenarium", en *ABC*, Aragón (Madrid, 19/02/2013).

255 ALONSO, J. y ZAMBORAÍN, L., "Pirenarium, abocado al cierre definitivo por deudas", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 08/11/2012).

256 "El Ayuntamiento de Sabiñánigo recibe oficialmente las llaves de Pirenarium", en *Radio Huesca* (Huesca, 28/11/2013).

montorios elevados, de tal modo que se convierten en símbolos visuales de la localidad en la que se ubican. Seguramente, nuestra imagen mental de Trasmoz está condicionada por su castillo; y lo mismo ocurre en otras muchas localidades, como Navardún o Larrés. Casi todos los monumentos estudiados presentan barreras arquitectónicas; es el precio que hay que pagar por instalar un espacio expositivo en una construcción inicialmente concebida con una función estratégica y, por lo tanto, cuya prioridad era precisamente la inaccesibilidad. Sin embargo, la posibilidad de recorrer los espacios interiores de estos testimonios mudos del pasado medieval compensa en cierta manera las incomodidades en el acceso, aunque hay que lamentar que se prive de la visita a un determinado sector del público.

El impulso de remodelación de castillos y torres del homenaje para usos expositivos detectado en la comunidad en los últimos años ha hecho posible asimismo la recuperación de un patrimonio arquitectónico que se encontraba, casi siempre, condenado a una ruina inminente. Las inversiones realizadas, a menudo por iniciativa de las instituciones públicas, han logrado salvar importantes testimonios de una tipología arquitectónica que llevaba siglos en desuso y que, por ello mismo, se hallaba alarmantemente amenazada. En palabras de Alfredo Morales:

En el momento presente, la arquitectura militar parece haber superado ya la etapa de desprecio y olvido que vivió durante años, siendo numerosos los estudios y las actuaciones que pretenden tanto su conservación y restauración, como su difusión, tal y como corresponde a una parte sustancial del patrimonio histórico español.²⁵⁷

3.3.5 *El patrimonio preindustrial como sede expositiva*

Antes de que la Revolución Industrial transformara de manera significativa el sistema productivo, la conversión de las materias primas en bienes de consumo se realizaba según métodos artesanales, progresivamente desarrollados y perfeccionados a través de los siglos. Para dar respuesta a estos procesos, surgieron toda una serie de tipologías arquitectónicas como hornos, molinos, graneros y alfares, parte de los cuales subsisten hoy como testimonio de la sociedad preindustrial, una época de economía esencialmente agraria y producción limitada. Según Pilar Biel, María García y Gabriela Hernández, la arquitectura preindustrial se define como aquel patrimonio inmueble que da respuesta a determinadas actividades de las sociedades tradicionales, que “requieren un edificio específico donde llevar a

²⁵⁷ MORALES, Alfredo J., *op. cit.*, p. 204.

cabo la transformación de las materias primas en productos elaborados".²⁵⁸ Parte de estas infraestructuras han subsistido en paralelo a la pervivencia de ciertos modos de vida populares, sobre todo en el ámbito rural, menos afectado en principio por los procesos industrializadores.²⁵⁹ Su pérdida de uso progresiva ha dado lugar a una serie de iniciativas de recuperación y musealización de este conjunto patrimonial, que difieren en la manera de abordar la transformación del espacio para usos expositivos.

A la hora de calificar este tipo de patrimonio, según la bibliografía consultada, existen dos posibilidades. La más frecuentemente utilizada otorga a este conjunto patrimonial el apellido de *preindustrial*; de hecho, es la denominación que emplean de manera generalizada autores como Pilar Biel,²⁶⁰ Miguel Ángel Álvarez Areces²⁶¹ y Asunción Urgel.²⁶² Sin embargo, algunos de estos mismos autores mencionan una segunda nomenclatura, la de *patrimonio protoindustrial*.²⁶³ Entiendo que la noción de anterioridad temporal queda mejor reflejada en el calificativo de *preindustrial*, lo que, junto a la frecuencia de empleo detectada en la bibliografía especializada, me lleva a utilizarlo de manera preferente, si bien ambos términos pueden considerarse prácticamente como sinónimos.

Desde el punto de vista arquitectónico, la principal característica del patrimonio preindustrial es que no se distingue de manera significativa de

258 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, "El patrimonio industrial en la Comarca de Andorra-Sierra de Arcos", en ALQUÉZAR PENÓN, Javier y RÚJULA LÓPEZ, Pedro (coord.), *Comarca de Andorra-Sierra de Arcos*, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2008, pp. 175-186, espec. p. 176.

259 Como destaca Asunción Urgel, la industrialización fue, de hecho, la causa de la desaparición de muchas de estas infraestructuras preindustriales: "La inadaptación a las innovaciones tecnológico-productivas y la consiguiente pérdida de funcionalidad de las infraestructuras industriales suele abocar al cese de la actividad, que sí constituye un factor de enorme peso en la desaparición del patrimonio industrial, al igual que la industrialización misma lo fue para la extinción de actividades artesanales y protoindustriales (basta revisar el Diccionario de Madoz para advertir cuántas enumeraba a mediados del siglo XIX que no han dejado rastro alguno, indicativo de su desaparición antigua)." URGEL MASIP, Asunción, "Ocasiones perdidas en Aragón o lo que pudo haber sido", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 75-101, espec. p. 87.

260 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial...*, op. cit., pp. 255-274, espec. 255.

261 ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, "El patrimonio industrial en España. Situación actual y perspectiva de actuación", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial...*, op. cit., pp. 9-25, espec. p. 16.

262 URGEL MASIP, Asunción, op. cit., p. 87.

263 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial...", op. cit., p. 271; URGEL MASIP, Asunción, op. cit., p. 81.

la arquitectura popular, con la que comparte morfología, técnicas y materiales. Mientras que su sucesora, la arquitectura industrial, presenta una concepción arquitectónica esencialmente distinta de la doméstica, por evidentes razones de funcionalidad productiva, el patrimonio preindustrial “está directamente emparentado con la arquitectura popular (...) ya que [sus ejemplares] han sido levantados por los mismos constructores, mayoritariamente anónimos, utilizando las mismas técnicas constructivas y los mismos materiales”, independientemente de que cada uno de estos edificios plantee características propias, relacionadas con su función.²⁶⁴ A esto hay que unir su céntrica ubicación dentro del núcleo urbano, mientras que la industrialización conllevó el traslado de fábricas y espacios productivos a localizaciones más periféricas, por razones de higiene y para evitar molestias a la población.

A escala nacional, el patrimonio preindustrial ha recibido una atención bibliográfica notablemente menor que la arquitectura industrial, campo en el que las publicaciones han proliferado de manera considerable en los últimos años, como veremos en el siguiente capítulo. Pero si la bibliografía específica sobre la arquitectura preindustrial es escasa, aún lo es más la dedicada a sus procesos de musealización, que suele consistir en análisis monográficos de conjuntos patrimoniales concretos.²⁶⁵ En Aragón, son pocas las publicaciones que abordan los procesos de rehabilitación del patrimonio preindustrial para usos museísticos, a excepción de las menciones puntuales que realiza Pilar Biel en sus análisis²⁶⁶ y de algunos estudios de zonas geográficas concretas, como los llevados a cabo por Nieves Juste en relación con la comarca de Somontano de Barbastro.²⁶⁷ Por lo tanto, el

264 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, *op. cit.*, p. 176.

265 Algunos de estos estudios son los planteados por José Antonio Zuazo en relación con los molinos y herrerías guipuzcoanas de Agorregi (ZUAZO, José Antonio, “Aspectos de la rehabilitación del complejo preindustrial de Agorregi”, en *Gestión del patrimonio industrial en la Europa del siglo XXI (Congreso Vasco de Patrimonio Industrial)*, Bilbao, Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública, 2002, pp. 301-306); por Fernando Vegas y Camilla Mileto sobre la restauración de inmuebles preindustriales en Ademuz, Valencia (VEGAS LÓPEZ-MANZANARES, Fernando y MILETO, Camilla, “Restauración de edificios preindustriales en Ademuz (Valencia)”, *Loggia: Arquitectura y restauración*, n.º 24-25, 2012, pp. 94-103) o por Maite Apezteguía y Susana Irigaray en relación con el molino navarro de Zubieta (APEZTEGUÍA EL SO, Maite e IRIGARAY SOTO, Susana, “El Ecomuseo del Molino de Zubieta (Navarra): experiencia pionera en la recuperación y musealización de una instalación preindustrial”, *Museo*, n.º 4, 1999, pp. 181-192).

266 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, *op. cit.*; BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, *op. cit.*

267 JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “Trabajar desde la comarca. La recuperación y valorización del patrimonio industrial en la comarca de Somontano de Barbastro (Aragón)”, en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial... , op. cit.*, pp. 139-152.

ámbito académico muestra un cierto retraso en cuanto al estudio del patrimonio preindustrial musealizado, que ha visto proliferar de forma considerable en los últimos años las iniciativas de recuperación y musealización, también en Aragón.

Según he podido constatar, el fenómeno de la musealización de este conjunto patrimonial es esencialmente rural, hasta tal punto que no he podido documentar ningún ejemplo de este tipo en las tres capitales de provincia. Esto se debe probablemente a que en las ciudades la industrialización acabó más rápidamente con este tipo de patrimonio, mientras que casi todas las localidades del ámbito rural contaban con un horno de pan, un molino de aceite y varios pajares o graneros que siguieron en uso hasta bien entrado el siglo XX. Las infraestructuras de la sociedad preindustrial continuaron cumpliendo una función primordial en el contexto rural, que quedó al margen de la industrialización urbana y pudo, por ello mismo, conservar durante más tiempo sus métodos de fabricación tradicionales.

Muchas de las instituciones públicas del ámbito rural han visto en los testimonios preindustriales locales (hornos, molinos, pajares o bodegas) “un recurso potencial de reactivación económica y social”, en palabras de Asunción Urgel,²⁶⁸ lo que ha multiplicado las iniciativas de rehabilitación de este tipo de espacios en todo el territorio aragonés. En conjunto, el patrimonio preindustrial representa el 10 % de los edificios rehabilitados para usos expositivos en la comunidad, una cifra nada desdeñable si tenemos que cuenta que supera a la arquitectura industrial. El resultado de esta proliferación es, muchas veces, la repetición de contenidos y modelos. Podrían aplicarse a este contexto las consideraciones que expone Pilar Biel en relación con el patrimonio industrial. En este sentido, Biel señala que, en Aragón, “se desparraman y solapan las iniciativas en las que no hay criterios claros de musealización y en las que lo mediático supera a los contenidos.”²⁶⁹ Sirva para ilustrar esta situación el caso de los molinos aceiteros, de los que he documentado hasta cuatro casos, todos ellos musealizados con un contenido muy similar, basado en la fabricación artesanal del aceite.

Desde el punto de vista arquitectónico, los espacios expositivos preindustriales pueden clasificarse en tres conjuntos, según su naturaleza. El más importante lo constituyen las infraestructuras vinculadas con el sector alimentario, fundamentalmente hornos de pan, molinos (de aceite y harina) y bodegas de uso tradicional, que incluyen trece de los veinticuatro ejemplos analizados. Sin embargo, en términos numéricos, la tipología preindustrial que ha sido objeto de una musealización más frecuente es la relacionada

268 URGEL MASIP, Asunción, *op. cit.*, p. 87.

269 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial...”, *op. cit.*, p. 271.

con el almacenamiento, ya se trate de pajares y graneros (vinculados con la labor agrícola) o de almacenes de usos variados. Por último, existe un único caso perteneciente al sector cerámico y de la alfarería, que muestra el reducido alcance de esta tipología preindustrial como sede expositiva.

En términos de contenido, la arquitectura preindustrial parece poseer una acentuada personalidad, que condiciona en parte la adaptación museística que en ella se lleva a cabo. En numerosas ocasiones, la misión primitiva del edificio preindustrial, como expresión de los modos de vida de las sociedades tradicionales, determina el tipo de discurso expositivo que se instala en su interior, referente a procesos artesanales como la fabricación del pan o la obtención de alimentos esenciales como el aceite. En Aragón, casi la mitad de los veinticuatro ejemplos estudiados (once, en concreto) presentan una relación temática evidente con el edificio que los alberga (ya sea a partir de una musealización integral o de la inserción de un contenido afín), mientras que los trece restantes han recibido un discurso expositivo totalmente ajeno a la función primitiva del edificio.

Dado que la arquitectura parece influir en el contenido del espacio expositivo, y que este a su vez condiciona la intervención que se opera en el espacio para adaptarlo a los nuevos usos, he optado por seguir un criterio temático en la organización de nuestro estudio. Así, he decidido clasificar los ejemplos en función de la mayor o menor relación que se establece entre el contenido expositivo del espacio y el inmueble en el que se encuentra situado. De esta manera, es posible distinguir tres grupos: la musealización integral (con el mantenimiento total del conjunto, incluyendo la maquinaria o el mobiliario originales), la musealización con un contenido relacionado (que presenta cierta relación con la misión primitiva del edificio) y la integración de un discurso completamente indiferente al continente.

3.3.5.1 LA MUSEALIZACIÓN INTEGRAL: HORNOS, MOLINOS Y ALFARES

Forman parte de este conjunto aquellas infraestructuras preindustriales que han sido musealizadas con un contenido estrechamente vinculado a la función primitiva del edificio. En algunos casos, esto implica la conservación de la maquinaria original, como ocurre en los molinos aceiteros. En todos los demás, por el contrario, y ante la ausencia de maquinaria propiamente dicha, la musealización se basa en la conservación de las estructuras preindustriales que permitían la transformación de las materias primas en bienes de consumo. Es lo que sucede, por ejemplo, en las construcciones relacionadas con la función panadera, en las que es posible contemplar precisamente los antiguos hornos que se utilizaban en el proceso de cocción del pan.

La decisión de incluir los molinos aceiteros dentro de la categoría preindustrial ha resultado algo problemática, por la existencia de una maquinaria fabricada en serie, y por tanto, más próxima a lo que se considera patrimonio industrial. Sin embargo, opino que los molinos aceiteros tienen que ver con procesos tradicionales de fabricación del aceite que, aunque más o menos mecanizados, no son equiparables a una producción industrial sino que deben ser entendidos como una actividad tradicional, existente con anterioridad a la revolución industrial. Por otro lado, desde el punto de vista arquitectónico, estos molinos no se diferencian en modo alguno de la arquitectura popular de la zona, de la que toman su diseño, configuración y materiales, lo que refuerza su inclusión dentro del conjunto de la arquitectura preindustrial.

En Aragón, la musealización integral del patrimonio preindustrial parece ser patrimonio exclusivo de tres tipologías arquitectónicas: molinos (aceiteros y harineros), hornos de pan y alfares, con un claro predominio de los primeros. En concreto, he podido documentar cuatro molinos de aceite musealizados, la mayoría exactamente iguales en cuanto a su concepción, lo que demuestra una evidente falta de previsión por parte de los promotores de estos espacios. Como destaca Pilar Biel en relación con la proliferación indiscriminada de espacios expositivos instalados en arquitecturas industriales, "No cabe duda que esto es consecuencia de la falta de política a escala autonómica pero también, un ejemplo de la instrumentalización del patrimonio y de su mercantilización."²⁷⁰ Lo mismo podría decirse de las iniciativas de musealización del patrimonio preindustrial. Este conjunto arquitectónico ha sido objeto de una intensa labor de recuperación en los últimos años por parte de las administraciones locales. En general, el impulso ha resultado positivo en términos de conservación, pero no es menos cierto que esta fiebre de musealización no ha respondido a un esfuerzo coherente sino más bien a la voluntad de aprovechar las posibilidades turísticas de antiguas infraestructuras productivas en desuso, sin tener en cuenta la verdadera utilidad de cada propuesta.

La fabricación tradicional del aceite es uno de los aspectos más interesantes de las sociedades preindustriales. La conservación in situ de la maquinaria original de un molino de este tipo permite articular un discurso expositivo coherente, en el que continente y contenido alcancen una perfecta integración. Pero difícilmente se puede conformar una oferta diferenciada si en Aragón se pueden visitar nada menos que cuatro museos dedicados específicamente a la obtención del aceite: la Antigua Almazara de Alacón, el Museo del Molino Aceitero de La Cañada de Verich, la Casa Museo del

270 *Idem*, pp. 271-272.

Aceite de Anión y el Museo del Aceite de La Muela. En todos los casos, la maquinaria de la almazara es el centro del discurso expositivo, la mayor parte de las veces sin que medie ningún tipo de interpretación, lo que dificulta considerablemente su comprensión. Dentro de este conjunto los enfoques son bastante similares, de tal forma que las propuestas terminan pareciéndose unas a otras. Los ejemplos de Alacón y La Cañada de Verich, ambos en la provincia de Teruel, comparten un mismo punto flaco: la ausencia casi total de un discurso museográfico que complemente la maquinaria de la almazara (fig. 3.129). Más que musealización, en estos casos lo único que ha existido es una restauración de la maquinaria original para ser mostrada al público como recurso expositivo. El aliciente de la visita es la posibilidad de contemplar in situ los distintos utensilios que se empleaban en la obtención del aceite, pero más allá de eso, ambas iniciativas carecen de un proyecto expositivo riguroso y bien documentado.



Figura 3.129 – La Antigua Almazara de Alacón (Teruel). Conservación in situ de la maquinaria del molino aceitero

En esta misma línea de falta de musealización cabe citar el Museo del Aceite de La Muela (Zaragoza), situado en el antiguo molino de La Olearia, del siglo XIX. Como en los casos anteriores, el discurso consiste en la mera exposición de la maquinaria utilizada en el proceso productivo, sin información complementaria que ayude a comprenderlo. El caso de La Muela, sin embargo, resulta algo diferente de los demás, ya que la exposición de la maquinaria se completa con la de una colección etnológica, a partir de

la recreación de las diferentes estancias de una vivienda tradicional aragonesa. La situación actual de este ambicioso museo del aceite, de superficie considerable (pues las obras implicaron la excavación del solar para crear una serie de salas subterráneas), es una de las muestras más palpables del espejismo económico que se vivió en esta localidad zaragozana hace unos años, creado en torno a la energía eólica como motor de desarrollo; tras esta apariencia de prosperidad se escondía, sin embargo, uno de los casos de corrupción urbanística más importantes de Aragón. El Museo del Aceite, junto con los otros dos museos de la localidad (el del Viento y el de la Vida), se encuentra cerrado de forma temporal en tanto no se resuelva la difícil coyuntura del consistorio, heredada de aquella etapa. Los tres edificios quedan hoy como testimonio de un modelo de desarrollo mal entendido, de una pésima administración y de una forma incorrecta de entender la gestión museística.

Algo más de interpretación existe en la Casa Museo del Aceite de Aniñón (Zaragoza), donde la maquinaria se complementa con paneles explicativos que proporcionan algunos datos sobre su funcionamiento y las diferentes fases del proceso de obtención del aceite. El edificio fue concebido en 1934 de forma específica como molino aceitero, si bien su aspecto exterior sigue las pautas de la arquitectura popular de la zona, de la que apenas se distingue, de no ser por la total ausencia de vanos en su fachada principal (fig. 3.130). La propia organización física del inmueble, diseñado para dar respuesta a las distintas etapas del proceso de producción, permite articular un discurso expositivo coherente, en varias salas, respetando la ubicación primitiva de la maquinaria. La primera sala corresponde con los espacios de almacenamiento y suministro a las tolvas de molienda, la segunda es la sala del molino y en la tercera está ubicada la maquinaria de rodillos, hornillos, compresores, prensa y piletas de decantación. Destaca por su amplitud esta última, un espacio a doble altura apto para acoger maquinaria de gran tamaño.

En otros casos, la musealización integral tiene que ver con el proceso de fabricación del pan. Si bien los ejemplos no son demasiado abundantes, sí que se han podido detectar algunas iniciativas puntuales de recuperación de este tipo de construcciones preindustriales, que quedaron en desuso en la segunda mitad del siglo pasado debido a su progresiva pérdida de función. Aunque antaño esta actividad era parte esencial de la vida cotidiana, hoy el pan ya no se amasa en casa ni se hornea en el horno comunal, sino que se compra manufacturado. Las dos iniciativas documentadas, el Museo "Lo Furno" de Siresa (Huesca) y el Museo del Pan de La Hoz de la Vieja (Teruel) difieren en la manera de abordar este homenaje a la memoria. Al margen de su ambicioso calificativo –pues ninguno de los dos merece el

nombre de museo-, ambos recrean el proceso de creación del pan, tomando como base sendos hornos vecinales. Como suele ser habitual en la arquitectura preindustrial, ninguno de los dos se distingue de las edificaciones circundantes, sino que mantienen la tipología tradicional del entorno; en el caso de Siresa, el horno presenta la morfología típica de la zona pirenaica en la que se encuentra situada la localidad, a base de paredes de mampostería y tejado de pizarra (fig. 3.131).



Figura 3.130 – La Casa Museo del Aceite de Aniñón (Zaragoza). Aspecto externo del edificio del molino

En La Hoz de la Vieja, la musealización operada aborda todo el ciclo del pan, desde la siembra del trigo hasta la cocción de la masa, a partir de la exposición de diversos utensilios relacionados con el proceso (desde aperos de labranza hasta instrumentos utilizados en la fabricación del pan). El resultado posee el mismo punto flaco que otros muchos espacios del ámbito rural, sobre todo de temática etnológica: la ausencia total de información complementaria que garantice la transmisión de información, puesto que la mera exposición de las piezas no resulta comunicativa. Además, el conjunto es representativo de la proliferación indiscriminada de exposiciones etnográficas que se viene produciendo desde hace varias décadas en Aragón, que ha llegado a saturar el panorama expositivo de muestras permanentes más próximas por lo general a un almacén de antigüedades que a un verdadero espacio expositivo.



Figura 3.131 – El antiguo horno comunal de Siresa (Huesca), sede del Museo “Lo Furno”

Más interesante, dentro de su extremada sencillez, es el Museo “Lo Furno” de Siresa, donde se ha llevado a cabo un esfuerzo de interpretación más consistente. En este caso, la única “pieza” del museo es el antiguo horno vecinal, una estructura de piedra con una considerable chimenea. Tomando este elemento como base, se ha articulado un humilde discurso expositivo en torno al ciclo del pan, a base de una serie de paneles explicativos que abordan, de forma sencilla, las diferentes etapas en la fabricación de este alimento (desde la cosecha a la cocción). El discurso no se altera con otros objetos que desvirtúen su objetivo, que es la musealización del horno, por lo que el conjunto, aun sin demasiadas pretensiones, constituye una iniciativa eficaz (fig. 3.132).

Sin embargo, el mejor ejemplo de una musealización integral bien entendida no ocupa un molino o un horno, sino un alfar. Es el Centro de Alfarería de Naval (Huesca), que abrió sus puertas en el año 2002 en un antiguo taller de alfarería del siglo XIX situado en la planta baja de la “Casa Palomera”, en uso hasta los años setenta del pasado siglo. El discurso expositivo del centro está dedicado precisamente a la alfarería tradicional de esta localidad de gran tradición alfarera que, como destaca Nieves Juste, llegó a surtir de ollería a más de la mitad del territorio aragonés en su

época de mayor actividad.²⁷¹ La intervención arquitectónica llevada a cabo en el conjunto, bajo la dirección de los arquitectos Carlos Citoler y Roberto Segarra, tuvo el acierto de respetar in situ los espacios originales del alfar, como las balsas de decantación, el obrador con los tornos, el horno, etc. Además, en su intervención arquitectónica destaca la apertura de dos grandes ventanales en el edificio que permiten la integración visual de dos elementos externos, el paisaje de la sierra y las balsas donde se elaboraba el barro, situadas en el exterior de la vivienda (fig. 3.133).



Figura 3.132 – Museo “Lo Furno” de Siresa (Huesca)

En conjunto, los responsables de la iniciativa (el Ayuntamiento de Naval y la comarca de Somontano de Barbastro) han sabido aprovechar uno de los elementos patrimoniales más característicos del lugar para convertirlo en instrumento de desarrollo social y turístico, apostando por una propuesta diferenciada y original que constituye uno de los conjuntos etnológicos más coherentes del ámbito aragonés. El valor del espacio reside precisamente en la consistencia del discurso, que combina la información sobre esta labor tradicional con la musealización in situ de las estancias primitivas del alfar. En concreto, el recorrido comienza en un espacio introductorio que aborda diversos aspectos relacionados con la alfarería tradicional, como la ollería de Naval o los alfares de la provincia. De ahí se accede al alfar propia-

²⁷¹ JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “Trabajar desde la comarca. La recuperación...”, *op. cit.*, p. 144.



Figura 3.133 – Centro de Alfarería de Naval (Huesca). Espacio introductorio sobre la alfarería tradicional

mente dicho. La primera de las estancias que se visita es el obrador, cuyas diferentes partes son explicadas a partir de una sugerente combinación de locución y efectos lumínicos; los diferentes ámbitos del taller se van iluminando según se va aludiendo a ellos en la locución, lo que permite una perfecta comprensión de la función de cada uno de ellos (fig. 3.134).

Ya en el exterior de la vivienda se pueden visitar las balsas de decantación y el horno de cocción, que todavía conserva las últimas piezas de barro, abandonadas cuando terminó la producción. El discurso termina enlazando esta actividad con el presente en el último de los espacios, que explica el papel de la alfarería en el siglo XX y su decadencia progresiva como proceso productivo. Este último ámbito expositivo actúa como una especie de broche para el recorrido, al enlazar con un pasado reciente con el que el visitante puede identificarse fácilmente.

3.3.5.2 INICIATIVAS PUNTUALES DE MUSEALIZACIÓN CON UN CONTENIDO RELACIONADO

En unos pocos casos, la primitiva función de la arquitectura preindustrial influye en la elección del contenido que esta recibe en su transformación en museo. Si bien el patrimonio preindustrial suele asociarse con los modos de vida tradicionales del ámbito rural, ligados a la obtención de alimentos bá-



Figura 3.134 – Centro de Alfarería de Naval (Huesca). El antiguo alfar

sicos o a las labores agrícolas, los ejemplos musealizados con una temática relacionada con el edificio son más bien poco abundantes, y se reducen casi siempre a iniciativas de carácter etnológico, basadas en la exposición de una colección de aperos de labranza y otros instrumentos de uso cotidiano y doméstico.

Un antiguo horno de pan, situado en Andorra (Teruel), es precisamente la sede de una de estas exposiciones, la Exposición Etnográfica Ángel García Cañada, reunida por un coleccionista privado que la cedió posteriormente al Ayuntamiento. En este caso, la colección ocupa las dos plantas de un antiguo horno de pan de finales del siglo XVIII, que estuvo en uso hasta 1982. El espacio más interesante, por su considerable amplitud, es la sala situada en la planta baja, generada por dos enormes arcos fajones apuntados que sustentan la techumbre (fig. 3.135). Al exterior, el edificio no manifiesta sus proporciones interiores ni su original configuración arquitectónica, poco habitual en una infraestructura preindustrial de estas características. En este caso el contenido no se refiere únicamente al ciclo del pan, sino que se amplía a otros oficios tradicionales como el del herrero, el trabajo en la mina o la producción del vino, el aceite y la miel. La propuesta se diferencia de otras iniciativas de musealización etnológica por la inclusión de ámbitos dedicados a la labor del peluquero, el guarnicionero o el picapedrero, que no suelen estar presentes en este tipo de espacios.



Figura 3.135 – Exposición Etnográfica Ángel García Cañada de Andorra (Teruel)

Al margen de los hornos de pan, también antiguos almacenes agrícolas, pajares y graneros sirven hoy de sede museística. Dos de ellos han recibido un contenido vinculado con su función primitiva, aunque su relevancia reside no tanto en el discurso expositivo sino en la originalidad del propio inmueble recuperado. El primero de estos dos espacios, el Museo “La Era de Vicén” de Roda de Isábena (Huesca), está instalado en un interesante ejemplo de arquitectura popular, el antiguo pajar y cuadra de la casa natal de sus propietarios, Vicente y Carmelo Ballarín. El edificio, de varios cientos de años de antigüedad, abre a un gran patio descubierto, la era comunal en la que se trillaba y se aventaba el cereal para extraer el grano. La originalidad de la propuesta, al margen del contenido expositivo (que combina una colección etnológica con otra de maquetas de aviones y barcos), consiste en la recuperación de esta construcción popular típica de la zona de la Ribagorza, cuyo elemento compositivo más destacado es la “tijera”, una espectacular estructura de madera de unos catorce metros de luz que sostiene todo el piso superior (fig. 3.136). El inmueble se conserva sin apenas modificaciones, al margen de actuaciones puntuales como el cerramiento acristalado del pajar de la planta superior, que en origen estaría abierto, para garantizar la conservación de la colección expuesta.

El segundo de los graneros musealizados con un contenido relacionado está situado en Jatiel (Teruel) y se diferencia de otras iniciativas similares,



Figura 3.136 – Museo “La Era de Vicén” de Roda de Isábena (Huesca)

entre otras razones, por la considerable antigüedad del espacio. El Centro de Interpretación de la Cripta consiste en la recuperación de una peculiar construcción subterránea gótico-mudéjar, de los siglos XIV-XV. Se desconoce su función original, aunque la hipótesis más lógica plantea que se trate de una cilla o depósito de la Orden de San Juan de Jerusalén (que tuvo importancia en este territorio), aunque también podría ser una iglesia o un refugio para la población. Las excavaciones arqueológicas realizadas en este espacio entre 1980 y 2000 permitieron documentar de forma exhaustiva esta curiosa cripta de ladrillo situada a una profundidad de once metros respecto a la superficie. Una de las cuestiones que invitan a cuestionar su concepción como granero es precisamente la forma que adopta el espacio, en planta de cruz latina irregular, cubierta con bóveda de cañón apuntado y bóveda de crucería en el último tramo.

Es esta una configuración poco habitual en una infraestructura de almacenamiento; de hecho, lleva a pensar que la cripta tuviera en origen una función religiosa, aunque la opinión más extendida la sitúa efectivamente como espacio de almacenaje de excedentes agrícolas. Siguiendo esta teoría, las embocaduras laterales no serían la entrada a las capillas, sino que marcarían precisamente la situación de los distintos depósitos de cereal. La cripta ha recibido un discurso expositivo que contextualiza y explica el propio monumento, a través de paneles que inciden sobre todo en sus aspectos arquitectónicos y constructivos, puesto que de su misión primitiva

no existen evidencias. Como en otros casos, la originalidad del espacio no reside tanto en el contenido como en el continente, que se convierte en el principal protagonista de la visita.

3.3.5.3 MUSEALIZACIÓN CON UN CONTENIDO AJENO

En relación con la musealización de los testimonios del pasado preindustrial, es bastante frecuente que estos reciban un discurso expositivo totalmente ajeno al edificio y a su función primitiva, habida cuenta de los ejemplos analizados. En este tipo de intervenciones, el inmueble pierde parte de su idiosincrasia para convertirse en un continente arquitectónico de propuestas expositivas de ámbito variado. La mayor parte de los casos estudiados pertenecen a una tipología arquitectónica concreta, caracterizada por la amplitud de sus espacios interiores: se trata de las infraestructuras de almacenamiento, relacionadas con la labor agrícola (pajares y graneros) o bien con la provisión de bienes variados. En el ámbito aragonés, tres son las temáticas predominantes en la recuperación de este tipo de inmuebles preindustriales: la artística, la arqueológica y la relacionada con la naturaleza.

En relación con la primera, es de obligada mención el Museo de Arte Contemporáneo de Hecho (Huesca), una iniciativa doble que combina la exposición de una colección pictórica y escultórica en un antiguo pajar con un parque escultórico al aire libre, en la era que rodea el edificio. El museo es el resultado de los diferentes Simposios Internacionales de Escultura Contemporánea del Valle de Hecho, celebrados entre 1975 y 1984 por iniciativa del escultor jacetano Pedro Tramullas. Los participantes en estos eventos de experimentación artística, pertenecientes a diferentes disciplinas, creaban y donaban sus obras al pueblo de Hecho a cambio de comida y alojamiento durante los meses de verano en que se realizaba el simposio. Debido al éxito de la primera edición, dedicada específicamente a la escultura, los encuentros fueron abriéndose progresivamente a otras disciplinas, dando como resultado una colección de más de cien obras que se expone en los dos ámbitos mencionados.²⁷²

Al margen de la novedad de la propuesta, que ha dado lugar a un espacio único –en una comunidad en la que no predominan precisamente las iniciativas de musealización al aire libre–, el Museo de Arte Contemporáneo de Hecho plantea una singular actualización de la arquitectura popular, que

²⁷² La historia de los Simposios ha sido trazada por Juan Ignacio Bernués y Jesús Pedro Lorente: BERNUÉS SANZ, Juan Ignacio y LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Los Simposios Internacionales de Escultura de Hecho (Huesca): una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984)”, *On the Waterfront*, n.º 26, 2013 (junio), pp. 48-68.

se convierte en superficie artística en sí misma. El antiguo pajar en el que se muestra la vertiente pictórica (y varias esculturas de pequeño tamaño), conocido como “pallar d’Agustín”, es una construcción de mampostería de dos alturas con tejado de pizarra a dos aguas típica de la zona pirenaica. El edificio acoge también un salón de actos y la pequeña tienda del museo. La novedad, en este caso, es que la edificación se ha convertido en soporte pictórico, pues su fachada principal fue decorada en 1976 por el artista francés Renaud Archambault de Beaune, participante en el Simposio de ese año (fig. 3.137). La propia arquitectura sirve de lienzo para el arte contemporáneo en esta intervención, enmarcada en una propuesta artística global que apuesta por sacar el arte de su reducto habitual para explorar las fronteras del objeto museístico.



Figura 3.137 – El “pallar d’Agustín”, sede del Museo de Arte Contemporáneo de Hecho (Huesca)

En esta misma línea de iniciativa museística que trasciende sus límites y ocupa el espacio circundante, existe en Colungo (Huesca) un conjunto arqueológico dedicado al arte rupestre del Parque Cultural del Río Vero. En este caso, la sede de la propuesta es una antigua finca agrícola. El núcleo principal es la Casa-Museo “A’Cabaña Villa”, un antiguo pajar-almacén que fue transformado posteriormente en vivienda del ingeniero de la finca y que hoy acoge un discurso expositivo en torno al arte rupestre. Además, el conjunto se completa con otros espacios, como el llamado Parque Arqueológico, basado en la reconstrucción de monumentos funerarios prehis-

tóricos y cabañas en el área que rodea el centro de interpretación, y el Espacio-Cueva Fuente del Trucho, que recrea la cueva del mismo nombre por medio de dioramas, audiovisuales y modernas técnicas fotográficas. Asimismo, el conjunto cobra sentido como punto de partida o complemento de la visita guiada a los abrigos rupestres del cañón del río Vero.

Como señala Nieves Juste, “La intervención arquitectónica y paisajística ha conservado los rasgos originales del entorno recuperando el patrimonio arquitectónico existente y acomodando al conjunto las nuevas incorporaciones, inspiradas en la arquitectura tradicional de la zona.”²⁷³ En lo que se refiere al pajar propiamente dicho, su transformación en vivienda explica su aspecto exterior, menos austero de lo que suele ser habitual en un pajar, y más cercano en realidad a la tipología doméstica tradicional. Las intervenciones sucesivas en el edificio han provocado la pérdida progresiva del espacio original del granero, de tal forma que su función primitiva ya no es perceptible. Sin embargo, se mantiene todavía la estructura de forjados de madera que descansan en vigas y pilares del mismo material (fig. 3.138).

En el amplio catálogo de los pajares y graneros rehabilitados para la función expositiva, destaca por su antigüedad el almacén medieval rehabilitado para acoger el Museo de los Botánicos Loscos y Pardo Sastrón de Castelserás (Teruel), dos investigadores aragoneses del siglo XIX. Este centro de interpretación –a pesar de su denominación– está ubicado en la antigua Casa de la Encomienda de la localidad, de los siglos XIV-XV, un edificio vinculado con la actividad recaudatoria de la Orden de Calatrava (de hecho, sería posiblemente un almacén de tributos). Lamentablemente, se conservan pocos datos de este interesante conjunto arquitectónico que ha sido utilizado a lo largo de su historia como centro social, bar y sede de exposiciones temporales.

La fachada principal, transformada a lo largo de los siglos, no evidencia en modo alguno el desarrollo que adquiere el espacio al interior, en la planta baja, donde está situado el discurso expositivo. Se trata de una sala rectangular parcialmente rehundida respecto al nivel de la calle, dividida en tres tramos a partir de grandes arcos apuntados de piedra sillar que sustentan una techumbre de madera. Como en la cripta de Jatiel, también vinculada a una orden militar y religiosa (la de San Juan de Jerusalén), en Castelserás llaman la atención la entidad y el desarrollo arquitectónico de un edificio destinado en principio a la función de almacenamiento de

273 JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “La experiencia de puesta en valor y musealización del Arte Rupestre en el proyecto del Parque Cultural del Río Vero”, en *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación* (Barcelona, 7, 8 y 9 de octubre de 2002), Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2003, pp. 83-89, espec. p. 88.

tributos. En cuanto al discurso museográfico, este se basa en la colocación de paneles fijos en el centro y las paredes de la sala, que compartimentan el espacio y dirigen el recorrido, pero que también dificultan la visión de este interesante conjunto arquitectónico de época medieval (fig. 3.139).



Fig. 3.138 – Centro de Interpretación del Arte Rupes-tre de Colungo (Hues-ca). Interior de la Casa-Museo “A’Cabaña Vi-lla”



Fig. 3.139 – Museo de los Botáni-cos Loscos y Pardo Sastrón de Castelse-rás (Teruel)

Otras veces, ya en relación con graneros y pajares más modernos, la intervención arquitectónica operada en el edificio para adecuarlo a los nuevos usos museísticos conlleva la modificación de su estructura interior. Es lo que ocurrió en el Centro de Interpretación del Poblado Celtíbero “La Oruña” de Vera de Moncayo (Zaragoza), situado en la carretera que atraviesa la localidad en dirección al cercano Monasterio de Veruela. El proyecto de adecuación de este granero, redactado por la arquitecta Ángela Barranco, implicó la sustitución integral del tejado original de madera y cañizo, que se encontraba abierto para favorecer la ventilación del cereal, por una techumbre nueva que recupera la disposición de la anterior. La intervención dio como resultado un edificio diáfano, de amplios espacios, que acoge incluso la reconstrucción a escala natural de una casa celtíbera. Asimismo, el tratamiento contemporáneo se percibe al exterior del edificio, en el que se han mantenido los muros de mampostería pero recreando los huecos primitivos, otorgando a la fachada una cadencia seriada (fig. 3.140). En la

línea de otros centros de interpretación asociados a yacimientos arqueológicos (como el de la Cultura Romana de Caminreal), el de Vera de Moncayo se concibe como complemento a la visita del yacimiento celtífero de La Oruña, situado entre las localidades de Vera de Moncayo y Trasmoz.

Pero no solo los graneros y pajares han sido recuperados como espacio expositivo; otras infraestructuras preindustriales, destinadas al almacenamiento de bienes variados, han sido reconvertidas en sede museística. Dos de estos almacenes están situados en la provincia de Teruel. Uno de ellos es el Centro Expositivo de la Semana Santa de Andorra, al que ya aludí en el capítulo de la arquitectura religiosa rehabilitada como parte de una tendencia a la instalación de museos y centros de interpretación dedicados a la Semana Santa en iglesias o ermitas de las comarcas de Bajo Martín, Bajo Aragón y Andorra-Sierra de Arcos. El de Andorra es el único que no se suma a esta preferencia por la arquitectura religiosa para la exposición de los pasos procesionales y las vestimentas de las cofradías, ya que está situado en un antiguo almacén municipal rehabilitado para usos museísticos. No obstante, la inspiración religiosa es evidente tanto en la decoración exterior del edificio, con un pórtico de entrada culminado por espadaña, como en la distribución interior, un gran espacio diáfano que reproduce un esquema de nave central con capillas laterales.



Figura 3.140 – Centro de Interpretación del Poblado Celtífero “La Oruña” de Vera de Moncayo (Zaragoza)

El segundo de estos ejemplos, el Centro de la Memoria Histórica de la Comarca del Matarraña de Valjunquera, ocupa un almacén sensiblemente diferente. Se trata de una cueva creada junto a los cimientos de la iglesia de la localidad (al fondo, de hecho, se puede apreciar la gran piedra sobre la que se edificó la torre de la iglesia y el muro de sillería creado para reforzar el templo), que fue utilizada hasta 1920 para almacenar aguas residuales, de ahí que el espacio fuera conocido como "Las balsas". Más adelante, se usó como cochera municipal y almacén, y sirvió como refugio durante la Guerra Civil. Además del carácter peculiar del espacio, cuya única fuente de luz natural es la puerta de entrada, la iniciativa destaca por la originalidad de su contenido. Por un lado, en el Centro de la Memoria Histórica es posible consultar un archivo fotográfico de más de 3000 imágenes de la comarca (datadas desde los inicios de la fotografía hasta los años sesenta del siglo XX), que han sido digitalizadas por el Ayuntamiento y puestas a disposición del visitante a través de varios ordenadores. Además, el contenido expositivo del centro es precisamente una selección de dichas imágenes, ordenadas por temas y plasmadas en paneles en las paredes de las cuevas, como homenaje a los habitantes de la comarca y a sus modos de vida tradicionales.

Aunque almacenes y graneros son predominantes en este recorrido por la arquitectura preindustrial recuperada para la función expositiva, existen también otro tipo de infraestructuras en desuso que acogen espacios museísticos de contenido variado: bodegas, molinos y hornos de pan. En relación con la primera de estas tipologías arquitectónicas, merece una atención especial el Centro de Interpretación del Fuego y la Fiesta de Estercuel (Teruel). Este espacio expositivo está situado en unas antiguas bodegas comunales de uso tradicional, que antes de ser utilizadas por los habitantes del pueblo para la fabricación del vino –labor de la que aún se conservan algunos testimonios, como las antiguas prensas- formaron parte del castillo-palacio de la Baronía de Estercuel. Fueron rehabilitadas para su nueva función según el proyecto redactado por el arquitecto José María Ortí Molés, que supo mantener la particular distribución original de las bodegas, constituidas por tres salas de planta irregular comunicadas por corredores con bóveda de cañón rebajado (fig. 3.141). En este caso, el discurso expositivo, de carácter etnológico, aborda la fiesta de la "Encamisada" de Estercuel y otras tradiciones de la zona relacionadas con el fuego. Sin embargo, la originalidad del espacio reside en buena parte en esta interesante muestra de arquitectura popular, que se convierte en una pieza más del discurso expositivo.

También recibió un contenido etnológico el molino harinero de Broto (Huesca), que es sede desde 2011 de un Centro de Interpretación de la



Figura 3.141 – Centro de Interpretación del Fuego y la Fiesta de Esteruel (Teruel)

Ganadería. Su configuración exterior, de aspecto fortificado y sin apenas aperturas, refuerza la teoría de que en este mismo lugar habría existido un castillo medieval, aunque no hay demasiadas informaciones al respecto. Lamentablemente, tampoco se conserva ningún resto de la función original del molino. Lo más representativo del conjunto es la fuerza expresiva de su interior, articulado en una única estancia abovedada, íntegramente realizada en mampostería, que se asienta sobre la piedra de la ladera (fig. 3.142). Como en el caso anterior, el punto clave de la visita es el propio edificio, que supera en protagonismo a un contenido etnológico más bien convencional, que trata sobre la ganadería en el valle a partir de la exposición de objetos vinculados con esta actividad, en su mayoría útiles agrarios y ganaderos.

Aunque, como hemos tenido ocasión de comprobar, la mayoría de los hornos de pan rehabilitados han recibido un contenido relacionado con la fabricación del pan, también existe algún ejemplo en el que la arquitectura preindustrial es musealizada con un discurso completamente extraño a esta función. El Museo de lo Palotiau y la Ferrería de Embún (Huesca) está formado por dos inmuebles unidos, los antiguos edificios de la herrería y el horno de pan de la localidad. Estas dos sencillas construcciones populares, edificadas siguiendo los métodos tradicionales de la zona pirenaica, han sido unidas en una propuesta que integra dos contenidos distintos y, en

principio, poco relacionados: a la musealización de la propia herrería se une un discurso expositivo en torno al dance del “palotiau” situado en el horno de pan. En concreto, solo es accesible para la visita el edificio del horno, mientras que por una apertura practicada en la pared medianera se puede observar el montaje museográfico relativo al trabajo del herrero. En este caso tampoco se conserva ningún testimonio de la función original del antiguo horno, dado que el inmueble ha sido totalmente rehabilitado al interior para obtener un espacio diáfano.



Figura 3.142 – Centro de Interpretación de la Ganadería de Broto (Huesca)

Valoración

El patrimonio preindustrial rehabilitado para usos museísticos presenta una variedad considerable, si bien destacan, por su frecuencia, dos tipologías arquitectónicas: los molinos (aceiteros y harineros) y los graneros, que suman quince de los veinticuatro ejemplos documentados. En general, desde el punto de vista arquitectónico –y salvo excepciones-, se trata de un conjunto patrimonial que no se distingue de la arquitectura doméstica popular, con la que comparte morfología y técnicas constructivas. He aquí, probablemente, la causa de que en él predominen ligeramente las iniciativas de musealización con un contenido ajeno al edificio. Por lo general, molinos, graneros y bodegas carecen de una fuerza expresiva que las haga inmediatamente identificables con su función, hasta el punto de determinar el tipo de contenido que reciben. En la arquitectura preindustrial, la musea-

lización integral queda reservada casi en exclusiva a los molinos aceiteros, pero no por su personalidad arquitectónica, sino por la conservación in situ de la maquinaria original utilizada en la obtención del aceite, que impone la temática del discurso expositivo que se instala en su interior.

En cualquier caso, las diferentes iniciativas de recuperación de la arquitectura preindustrial deben ser valoradas por su contribución a la conservación de este patrimonio testigo de los modos de vida tradicionales, que cumplió un papel fundamental en la vida cotidiana hasta hace relativamente poco tiempo (con una mayor persistencia en el ámbito rural). Su rehabilitación y apertura al público, sobre todo en las propuestas de musealización integral o con un contenido relacionado, desempeña una importante labor de recuperación de la memoria. No obstante, la tendencia a la musealización indiscriminada de la arquitectura preindustrial a la que hemos asistido en los últimos años ha provocado la saturación del panorama expositivo, máxime en lo que se refiere a ciertas propuestas, como los museos del aceite.

El empeño de las instituciones locales por restaurar y abrir al público el patrimonio preindustrial, sin tener en cuenta la oferta existente y valorar de forma crítica si el nuevo proyecto va a aportar un discurso diferenciado, ha impulsado la repetición hasta la saciedad de determinados modelos expositivos que distan mucho de conformar un tejido coherente. En este sentido, se echa de menos en Aragón un plan coherente de recuperación arquitectónica y gestión del patrimonio preindustrial, que permita evitar duplicidades y crear una oferta expositiva más racional. Sin embargo, también existen algunas propuestas interesantes, como el Centro de la Alfarería de Naval, que poseen un discurso expositivo documentado y evidencian una acertada comprensión de lo que supone la musealización de este tipo de patrimonio.

3.3.6 *El patrimonio industrial recuperado como museo*

La recuperación del patrimonio industrial para usos museísticos ha recibido una singular atención en los últimos años. La rápida evolución de los sistemas productivos desde el inicio de la era industrial ha ido dejando en el camino una serie de infraestructuras que perdieron su función y quedaron abandonadas, como testimonios de un pasado reciente que explica nuestro sistema productivo actual. La proliferación de este patrimonio en desuso, presente en todas las ciudades con tejido productivo, así como el desarrollo de una mayor conciencia en torno a la necesidad de preservar el patrimonio histórico en sus diferentes vertientes, han ido conformando en los últimos años una mentalidad favorable a su conservación.

Fábricas, talleres, minas y estaciones de ferrocarril empezaron a ser rehabilitados por toda Europa en una especie de fiebre por lo industrial que comenzó en Reino Unido tras la Segunda Guerra Mundial, en paralelo a la progresiva ampliación del concepto de patrimonio, que pasó a integrar otros valores además de la belleza o la antigüedad. El interés por el patrimonio industrial se iría después extendiendo al resto de Europa, si bien aún tardaría en llegar a nuestro país, pues hasta los años setenta y ochenta del siglo pasado no empezaron a proliferar en España los estudios sobre la cuestión, en distintos foros y seminarios.²⁷⁴ En palabras de Ángeles Layuno:

Es interesante observar el reuso de edificios industriales (...) por la toma de conciencia hacia la preservación de un patrimonio industrial (...) que quizá no haya pertenecido a las jerarquías de la «alta arquitectura» (palacios, catedrales, conventos...), pero hoy firmemente revalorizado por sus valores espaciales, tecnológicos, artísticos y como exponentes de nuestro proceso histórico de industrialización.²⁷⁵

Afortunadamente, hoy casi nadie discute la necesidad de investigar y conservar un patrimonio industrial que contiene, en gran medida, las claves de nuestro presente productivo.

3.3.6.1 PARTICULARIDADES

La musealización se ha revelado como una de las actuaciones más frecuentes dentro de la recuperación de este conjunto patrimonial industrial. Los ejemplos de esta tendencia proliferan por toda Europa, algunos de ellos tan mediáticos como la recuperación de la central eléctrica londinense de Bankside como sede de la Tate Modern, la instalación del Musée d'Orsay en una antigua estación parisina o la reforma integral de la central eléctrica del Mediodía en Madrid como sede del CaixaFórum. La rehabilitación del matadero de Toulouse para acoger un museo de arte moderno y contemporáneo (el Musée des Abattoirs), el Centre d'Arts Plastiques Contemporain (CAPC) de Burdeos, situado en un almacén del puerto fluvial o la subse de la Tate Gallery en el muelle de Liverpool son otras muestras del dinamismo de esta tendencia de recuperación. También ha sido frecuente la reutilización de la arquitectura industrial como sede de experiencias

²⁷⁴ Como señala Pilar Biel, "El interés por la arqueología industrial en España se inició en los años ochenta, en concreto en 1982, con la organización, en Bilbao, de las I Jornadas sobre protección y revalorización del Patrimonio Industrial", a las que seguirían muchas otras. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "Arqueología industrial", *op. cit.*, p. 213 (ver nota al pie n.º 77, capítulo 2).

²⁷⁵ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo", *op. cit.*, p. 59.

artísticas variadas, de tipo expositivo (museos y galerías) o directamente relacionadas con la creación en sus múltiples vertientes, como analiza Jesús Pedro Lorente en su estudio de los centros/museos de arte contemporáneo situados en antiguas naves industriales.²⁷⁶ Como señala Ángeles Layuno:

El desmantelamiento de industrias ligado a procesos de reconversión u obsolescencia funcional, genera grandes áreas en la trama urbana y el territorio, cuya arquitectura es susceptible de rehabilitación para fines culturales, insertando sobre todo museos y centros de interpretación destinados a la minería, la industria, la técnica, y/o centros de arte contemporáneo.²⁷⁷

En España, este auge está relacionado con el *boom* de museos y centros de arte contemporáneo de los últimos tiempos, reflejo del interés de las instituciones por paliar el déficit en infraestructuras culturales que venía arrastrando el país desde la dictadura. El Museo Vostell-Malpartida en Cáceres, ubicado en un lavadero de lanas, y el centro de creación artística y exposición Tinglado 2, instalado en uno de los muelles de carga del puerto de Tarragona, son ejemplos de un cambio de tendencia en la manera de entender el fenómeno museístico, menos condicionada por los encorsetados modelos tradicionales. Ya en Aragón, la ciudad de Zaragoza tampoco ha sido ajena a esta moda, pues ha visto surgir recientemente algunos espacios en esta misma línea. El centro cultural “Espacio en Construcción” de La Fábrica de Chocolate, situado en la antigua fábrica de chocolates Zorraquino, abrió sus puertas en el año 2012 tras una puesta a punto que se caracterizaba, precisamente, por la ausencia de intervención en el espacio industrial, que mantiene su estética original.

La arquitectura industrial como sede museística ha sido objeto de una extensa bibliografía que no existe en relación con otras tipologías, como pueda ser la arquitectura religiosa o la militar. El industrial es, probablemente, el conjunto arquitectónico que ha suscitado un mayor interés en los últimos años como sede de actividades de índole artística, ya se trate de museos al uso, centros de arte o espacios dedicados a la creación. Es innegable, como afirma Jesús Pedro Lorente, que “la estética provocadora de los *lofts* industriales con sus vastos espacios y sus muros de ladrillo, (...) está cada vez más de moda”.²⁷⁸ Ascensión Hernández, a su vez, señala “su amplitud espacial y una estética brutalista en la que domina un tratamiento sincero y expresivo de los materiales” como una de las causas de que

²⁷⁶ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Vino nuevo en viejas cubas: artistas, galeristas y museos/centros de arte contemporáneo en antiguas naves industriales”, *Artigramas*, n.º 14, 1999, pp. 183-204.

²⁷⁷ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “El museo más allá de sus límites...”, *op. cit.*, p. 152.

²⁷⁸ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Vino nuevo...”, *op. cit.*, p. 194.

esta tipología se haya convertido en una de las preferidas por los arquitectos contemporáneos. En este contexto de recuperación progresiva, no es extraño que las diferentes iniciativas de musealización de esta arquitectura industrial hayan recibido una especial atención desde el ámbito académico, como demuestran las numerosas publicaciones especializadas que han visto la luz en los últimos años en el seno de congresos y seminarios que tienen lugar por todo el país.²⁷⁹

La transformación de la arquitectura industrial en sede museística presenta una serie de particularidades que le son propias y que tienen que ver con la especificidad del patrimonio industrial. Las características físicas de este tipo de construcciones, por su amplitud, parecen a priori apropiadas para cualquier uso. Con el pretexto de obtener una máxima funcionalidad, en algunos casos, la intervención en el patrimonio industrial entraña el vaciado de estos edificios y la eliminación completa de la distribución interior. Es lo que sucedió en la antigua central eléctrica del Mediodía de Madrid, completamente vaciada por los arquitectos Herzog y De Meuron como sede del CaixaForum y reducida a una impactante fachada en una intervención que, en palabras de Ascensión Hernández, tiende a "musealizar la arquitectura industrial neutralizando los ambientes del pasado."²⁸⁰ También en Aragón encontramos un ejemplo de esta tendencia al *fachadismo* en los talleres zaragozanos que acogen el IAACC Pablo Serrano, que han perdido gran parte de su configuración original en las sucesivas intervenciones desarrolladas en el edificio por el arquitecto José Manuel Pérez Latorre. A la vista de estos ejemplos, resultan totalmente apropiadas las palabras de Asunción Urgel en relación con la pretendida funcionalidad de la arquitectura industrial, que parece servir para todo pero que, en realidad, tiene los mismos condicionantes que cualquier otra tipología arquitectónica:

Quizá se ha utilizado en exceso y con excesiva ligereza el argumento de la flexibilidad de los espacios industriales, que es cierta en comparación con otro tipo de monumentos pero no elástica hasta el infinito. A la vista de muchas intervenciones, esta versatilidad viene a equivaler en la práctica a la reducción del edificio a sus fachadas y cubierta, a su volumetría exterior, convertido en mero cascarón vacío, capaz, en-

²⁷⁹ Entre las publicaciones que abordan la musealización del patrimonio industrial, hay que destacar las realizadas desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por parte de Jesús Pedro Lorente (LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Vino nuevo...", *op. cit.*) y Ascensión Hernández (HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "La musealización de la arquitectura industrial...", *op. cit.*, y "El museo como reclamo turístico de la ciudad...", *op. cit.*, ver nota al pie n.º 184, capítulo 1).

²⁸⁰ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El museo como reclamo turístico...", *op. cit.*

tonces sí, de contener cualquier estructura arquitectónica por exótica que resulte.²⁸¹

Otra de las operaciones que conlleva habitualmente la adaptación del patrimonio industrial a la función expositiva es la eliminación de la maquinaria utilizada en el proceso de producción, de tal forma que el conjunto pierde parte de su sentido. Si bien la arquitectura industrial parece gozar de cierta consideración en la mentalidad colectiva, y en general se acepta de manera unánime su protección, el patrimonio mueble parece ser, todavía, bastante prescindible. Muchas de las intervenciones en conjuntos patrimoniales de tipo industrial entrañan la pérdida de la maquinaria y del mobiliario, casi siempre relegados a favor de la arquitectura y de su valor espectacular. De nuevo, la razón tiene que ver con la pretendida funcionalidad del espacio que, para algunos, y a juzgar por ciertas intervenciones, debe ser despojado de todo aquello que resulte incómodo para el desarrollo de la actividad artística. Tal y como apunta Ascensión Hernández:

Se presenta así, un reto de difícil solución: el de la compatibilidad de usos entre el edificio histórico y la nueva utilidad ya que en numerosos casos, la rehabilitación de arquitectura industrial se asume reduciendo esta arquitectura a un mero contenedor en el que paradójicamente se elimina aquello que le es más característico, es decir, la maquinaria.²⁸²

Los raros casos en los que se conserva de forma íntegra la maquinaria del conjunto industrial tienen que ver con operaciones globales de musealización, que no consisten en el vaciado del edificio para instalar en él una colección artística o un espacio cultural, sino en la creación de un discurso expositivo que toma como base el propio patrimonio industrial, que se convierte así en objeto de museo. En Aragón existen algunos ejemplos de esta opción. En Caldearenas (Huesca), la antigua harinera ha sido transformada en un centro de interpretación dedicado precisamente al ciclo del pan; la maquinaria de la harinera, que se conserva in situ y en perfecto estado, es el elemento principal del discurso expositivo. Este tipo de intervenciones de musealización de un conjunto industrial tampoco son sencillas, pues inevitablemente exponen una maquinaria desprovista de su razón de ser –la producción– y corren el riesgo de convertirla en una estática pieza de museo.

281 URGEL MASIP, Asunción, *op. cit.*, pp. 88-89.

282 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El reciclaje de la arquitectura industrial", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial. . . , op. cit.*, pp. 29-51, espec. p. 30.

3.3.6.2 LA MUSEALIZACIÓN DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL EN ARAGÓN

En nuestra comunidad, las iniciativas de musealización del patrimonio industrial se han multiplicado considerablemente en los últimos años. En paralelo, también va cambiando poco a poco la consideración normativa de este conjunto patrimonial, que empieza a tener un cierto reflejo en la legislación, aunque con ciertas imprecisiones respecto a lo que incluye el concepto, como señala Pilar Biel.²⁸³ En la línea de otras comunidades autónomas, Aragón ha puesto en marcha en los últimos años un ambicioso proyecto, el *Catálogo del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública de Aragón*. El catálogo, dirigido por Pilar Biel, consiste en la documentación exhaustiva de los elementos patrimoniales de tipo industrial (y de obra pública) de la comunidad, así como su volcado a la base de datos Sipca (Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés), accesible online, cumpliendo de esta manera el objetivo de acercar los resultados del estudio a la sociedad en general.²⁸⁴

El interés por el patrimonio industrial que están demostrando las administraciones aragonesas en los últimos años se refleja asimismo en iniciativas como las *Jornadas del Patrimonio Industrial y la Obra Pública* que se celebraron en el Centro de Historia de Zaragoza del 16 al 18 de abril de 2007, y en las que la musealización del patrimonio industrial tuvo un papel destacado.²⁸⁵ A pesar de estos avances, la recuperación de la arquitectura industrial como sede expositiva en Aragón está basada todavía en una serie de iniciativas inconexas y heterogéneas, sin que exista ninguna coordinación en lo que se refiere a los criterios de intervención arquitectónica o a la gestión de los espacios expositivos. Lejos queda aún el ejemplo de otras comunidades, como Cataluña, que ha puesto en práctica una red modélica de museos y colecciones industriales integrada en el Sistema Territorial del MNACTEC, gestionada a través de la sede central del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña, situado en Terrassa.²⁸⁶

No obstante, la musealización del patrimonio industrial está en auge en la comunidad, y así lo demuestran las numerosas iniciativas que se han con-

283 Sobre el estado de la legislación aragonesa en materia de patrimonio industrial, ver: BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual", *op. cit.*, pp. 258-264.

284 Las búsquedas pueden realizarse en la página Web del Sipca: <http://www.sipca.es/> (consultada el 18/03/2014).

285 Las conferencias de las jornadas fueron reunidas en una publicación coordinada por Pilar Biel que ya ha sido repetidamente mencionada: BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial...*, *op. cit.*

286 Página Web del Museo de la Ciencia y de la Técnica de Cataluña: <http://www.mnactec.cat/> (consultada el 18/03/2014).

solidado en los últimos años.²⁸⁷ La mayoría de ellas responden al impulso de las instituciones públicas, quizás por la progresiva toma de conciencia de las posibilidades turísticas de este conjunto patrimonial, que se adivina en particular en el medio rural. Los ayuntamientos locales parecen haber comprendido el potencial de la arquitectura industrial como sede museística, ya sea a través de discursos dedicados al propio edificio o como sede para colecciones totalmente ajenas a él. Este afán está ausente de las capitales de provincia, a excepción del caso del IAACC Pablo Serrano, que comentaré más adelante. Pilar Biel resume así este proceso de concienciación progresiva de las oportunidades que ofrece el patrimonio industrial por parte de las administraciones locales que ha tenido lugar en Aragón recientemente:

(...) ante la crisis industrial vivida en torno a las décadas de los años setenta y ochenta y la necesidad de buscar nuevos cauces de ingresos económicos, las administraciones locales (ayuntamientos y comarcas) iniciaron, en la década de los noventa, una política de musealización de la ruina industrial entendida como parte de la oferta de turismo local para singularizar sus productos de atracción turística.²⁸⁸

Pese al incremento de los espacios expositivos situados en arquitecturas de tipo industrial, la relevancia de esta tipología es todavía relativa. Los veinte ejemplos documentados a lo largo de la investigación suponen tan solo un 8 % del conjunto de la rehabilitación arquitectónica para usos museísticos, de tal manera que ocupan el quinto lugar dentro de las siete tipologías establecidas (solo por delante de la arquitectura militar y la de recreo). En cuanto a la pertinencia de las iniciativas, comparto con Pilar Biel la impresión de que se trata más bien de acciones heterogéneas y descoordinadas, que no responden a un plan coherente de recuperación del patrimonio industrial. En relación con esta idea, Biel señala que “Esto nos está llevando a una situación de desorden en la que se habla de museo cuando no hay un proyecto claro detrás del mismo de rescate y conservación de elementos, tan sólo una necesidad de propaganda”, lo que está provocando la saturación de la oferta museística del panorama aragonés.²⁸⁹ En efecto, los municipios aragoneses se han lanzado a la recuperación de elementos

287 La revista *Alarifés*, editada por Cazarabet (Mas de las Matas, Teruel) y dedicada al patrimonio tecnológico industrial, recoge en sus sucesivos boletines todas las noticias relacionadas con la recuperación del patrimonio industrial. En 2005, la revista dedicó un boletín monográfico al panorama aragonés (*Alarifés*, n.º 11, 10/10/2005) en el que se puede comprobar la profusión de iniciativas de musealización del patrimonio industrial que existían en la comunidad hasta la fecha.

288 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual”, *op. cit.*, p. 269.

289 *Idem*, pp. 271-272.

patrimoniales de tipo industrial que pudieran servir de reclamo turístico sin tener en cuenta la oferta existente, de tal forma que es fácil encontrar varios espacios con una misma temática. Esto es todavía más flagrante en el caso de la arquitectura preindustrial; solo hay que pensar en la cantidad de hornos de pan y molinos de aceite musealizados que existen en el territorio aragonés, iniciativas loables de conservación del patrimonio pero que difícilmente pueden ofrecer un concepto museológico diferenciado.

En Aragón, según hemos podido documentar, el patrimonio industrial que ha sido objeto de musealización puede ser organizado en siete categorías o sectores productivos: alimentario (fábricas y bodegas), ganadero (granjas), hidráulico (depósitos de agua y lavaderos), de almacenamiento (silos de cereal), de comunicaciones y transporte (estaciones de ferrocarril), de producción y extracción de materias primas (sector minero) y de las artes complementarias a la arquitectura (talleres).²⁹⁰ Dicho esto, y antes de seguir adelante con este estudio, es conveniente realizar ciertas precisiones. En relación con la musealización industrial, es necesario distinguir entre el patrimonio industrial musealizado y el patrimonio industrial reconvertido en museo, ya que ambas nociones implican intervenciones muy distintas en el conjunto arquitectónico. Este puede recibir un discurso expositivo dedicado al propio edificio, como ocurre en el Centro de Interpretación de la harinera “La Dolores” de Caldearenas o el Museo Minero de Escucha, de tal forma que estaríamos hablando de patrimonio industrial musealizado. En otros casos, sin embargo, la arquitectura industrial sirve como contenedor de una temática totalmente ajena a ella; el patrimonio es adaptado para usos museísticos de la misma manera que lo es una iglesia que acoge un discurso relacionado con la naturaleza (como el Espacio Pirineos de Graus) o un castillo en el que se ha instalado una colección artística (lo que sucede en el Museo del Dibujo de Larrés). El patrimonio industrial musealizado implica, a priori, una coherencia entre continente y contenido que no existe en el caso de la arquitectura industrial reconvertida en museo.

Sin embargo, parece evidente que este tipo de arquitectura posee una fuerza conceptual que determina la temática de muchos de estos espacios. Al igual que ocurría en el caso de los castillos y torreones medievales, que acogían frecuentemente discursos relacionados con el propio edificio o con su época de construcción, en los museos y centros de interpretación que

²⁹⁰ En esta última categoría, sigo la terminología proporcionada por Pilar Biel en su clasificación del patrimonio industrial zaragozano. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004, p. 806. En realidad, esta categoría incluye un único ejemplo: los talleres del hospicio Pignatelli, destinados a la formación en carpintería, albañilería, herrería, textiles, etc., y que son hoy la sede del IAACC Pablo Serrano.

ocupan conjuntos industriales predomina la temática técnica, en relación por lo general con la actividad productiva del edificio en cuestión. Esta temática, que es sobre todo habitual en el caso de fábricas e infraestructuras mineras, está presente en nueve de los veinte ejemplos documentados, lo que da cuenta de su relevancia. Otras temáticas, como la naturaleza, la historia o la etnología son menos frecuentes, mientras que el arte y la arqueología tienen una presencia meramente anecdótica (de hecho, solo he podido documentar un caso en cada una de estas dos temáticas). Esto coincide con la percepción de autores como Pilar Biel, que afirma que “En Aragón, los casos de convivencia entre la arquitectura industrial y la creación artística han sido muy limitados”.²⁹¹

El contenido es, de hecho, el criterio que he escogido para la organización del estudio de la arquitectura industrial transformada en museo, el mismo que sigue Pilar Biel en su análisis del patrimonio industrial musealizado en Aragón, aunque con ciertas diferencias en cuanto a las categorías definidas.²⁹² Biel propone tres grupos: los museos basados en la exposición de piezas industriales (como los centrados en la electricidad), los que oscilan entre el museo etnográfico y el coleccionismo, y otros proyectos que tienen que ver con la intervención en fábricas en uso (como La Zaragoza) o la musealización del patrimonio industrial minero de Teruel.²⁹³ En cambio, yo propongo considerar como criterio fundamental el grado de relación del contenido con el edificio que lo acoge, criterio que ya utilizaba a la hora de analizar las distintas iniciativas de musealización de conjuntos preindustriales. En este sentido, establezco tres categorías, que van desde la relación más estrecha entre continente y contenido hasta la menor vinculación posible entre ambos:

- Musealización integral: se incluyen en este apartado aquellas iniciativas que consisten en la musealización del patrimonio industrial propiamente dicha, con la conservación in situ de la maquinaria original. Este conjunto comprende muchos de los espacios expositivos de temática técnica, algunos de ellos instalados en antiguos conjuntos mineros y fábricas del sector alimentario.
- Musealización con un contenido relacionado: comprende los casos en los que el patrimonio industrial acoge un contenido vinculado con el edificio que le sirve de sede. Aquí se incluyen algunas propuestas

291 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “Arqueología industrial”, *op. cit.*, p. 246.

292 BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual”, *op. cit.*, p. 270.

293 *Ibidem.*

de musealización de infraestructuras mineras, bodegas y silos, entre otros.

- Musealización con un contenido totalmente ajeno al continente: el tercer grupo lo constituyen los conjuntos convertidos en espacio expositivo a partir de un contenido que no tiene nada que ver con el edificio industrial. En este caso, se trata de temáticas vinculadas con la naturaleza, la arqueología, el arte y otras materias. El patrimonio industrial, vaciado de su contenido original, se convierte, en estos casos, en un mero contenedor de propuestas expositivas de tipo variado.

Experiencias de musealización integral

En línea con lo que sucede en el resto del territorio español, en los últimos años han visto la luz en Aragón varias iniciativas de musealización de minas e infraestructuras mineras. Miguel Ángel Álvarez Areces apuntaba en 2007 que existían en España 72 museos y centros de interpretación relacionados con la temática minera, ya fuera en funcionamiento o en proyecto.²⁹⁴ En todo el país, la pérdida progresiva de la actividad minera, de forma simultánea al interés creciente por el patrimonio industrial, ha dado lugar a diversas iniciativas de recuperación de antiguas minas y su puesta en marcha como espacios museísticos que incluyen no solo el patrimonio arquitectónico, sino también la maquinaria y las herramientas utilizadas en la actividad industrial. Su creación es, muchas veces, resultado de distintos esfuerzos de inversión destinados a paliar los efectos de la pérdida de actividad productiva.

En Aragón, además de los fondos europeos de ayuda al desarrollo rural (Feder, Proder, etc.) hay que destacar la importancia de planes específicos para la reconversión de las zonas mineras, como el Plan Miner de Desarrollo Alternativo de las Cuencas Mineras, gestionado por el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio a través del Instituto de la Reestructuración de la Minería del Carbón y Desarrollo Alternativo de las Comarcas Mineras

²⁹⁴ El autor cita algunos de los más importantes, entre los que se encuentra el Museo Minero de Escucha: "Museo de la Minería en El Entrego (Asturias), Parque minero de Riotinto (Huelva), Museo y parque minero de Almadén (Ciudad Real), conjunto donde se ha rehabilitado con la mayor inversión pública en musealización de patrimonio industrial el antiguo Hospital de Mineros de S. Rafael, Baritel de San Andrés, Puerta de Carlos IV, Academia de Minas, Minas Subterráneas (Pozo y Castillo), Calabozos de la Real Cárcel de Forzados, Castilletes metálicos de diversas épocas, Almacenes y Talleres, Plaza de Toros y el Conjunto minero de Almadenejos (Ciudad Real), Museo minero de Escucha (Teruel), Museo Minero de Puertollano, Museo minero de Cercs (Cataluña), Museo de Barruelo de Santillán (Palencia), Museo de Bellmunt del Priorat (Cataluña), Museo Minero de Gallarta en Vizcaya (País Vasco), Paisaje Minero de La Unión y de Sierra de Cartagena (Murcia), Museo de la Minería y Ferrería de Sabero (León), entre otros." ÁLVAREZ ARECES, Miguel Ángel, "El patrimonio industrial en España...", *op. cit.*, p. 18.

(IRMC). Este plan, gestionado por el Instituto Aragonés de Fomento (IAF), consiste en una serie de subvenciones a fondo perdido “con el fin último de generar actividades económicas alternativas a la minería del carbón, con la consiguiente generación de nuevos puestos de trabajo en dichas zonas, para incentivar su desarrollo.”²⁹⁵ De este plan se han beneficiado fundamentalmente las comarcas mineras de Teruel, esto es, Cuencas Mineras, Andorra-Sierra de Arcos, Bajo Aragón y Maestrazgo, además de algunas zonas de la provincia de Zaragoza (el entorno de Mequinenza y Caspe) y de Huesca (Fraga).

En Aragón, he documentado dos iniciativas de musealización integral de un conjunto minero, situadas en la provincia de Teruel. Ambas se enmarcan en una corriente de recuperación del patrimonio industrial como una oportunidad de desarrollo turístico para estas comarcas turolenses, especialmente afectadas por la crisis del carbón de los años noventa. La pérdida de importancia de esta minería, que era la base de la economía de muchas localidades del norte de la provincia, se tradujo en la pérdida de empleo y el envejecimiento poblacional, lo que obligó a buscar nuevas oportunidades de desarrollo. En este contexto, la recuperación del patrimonio industrial minero tiene un impacto positivo no solo en el aspecto turístico y económico, sino sobre todo en la conservación de la memoria reciente de estas localidades y la configuración de la identidad colectiva del territorio.²⁹⁶

Una las iniciativas más originales en este sentido es la recuperación y musealización de la mina “Se Verá” de Escucha y su transformación en el Museo Minero de la localidad (fig. 3.143). Se trata de uno de los pocos museos mineros españoles situados en el interior de una mina auténtica que ha sido adaptada a la visita (existe un caso similar en el Parque minero de Almadén, en Ciudad Real), y el único en Aragón con esta configuración. El interés del conjunto reside principalmente en su organización física, que no tiene nada que ver con un museo tradicional ya que aquí el continente es, a la vez, el contenido. El núcleo fundamental de la visita, y en el que se basa el éxito de la iniciativa, es la propia mina, accesible a los visitantes a partir de un remolcador que desciende 200 metros y permite visitar algunas de las galerías originales (fig. 3.144).

²⁹⁵ Página Web del Instituto Aragonés de Fomento, Gobierno de Aragón, sección Plan Miner: <http://www.iaf.es/webiaf.nsf/paginas/FF5C7194BF9D03B7C12576F0004B08C2?OpenDocument> (consultada el 20/03/2014).

²⁹⁶ El patrimonio industrial de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos ha sido estudiado monográficamente por Pilar Biel, María García y Gabriela Hernández: BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, “El patrimonio industrial en la Comarca de Andorra-Sierra de Arcos”, *op. cit.*



Figura 3.143 – Entrada a la mina “Se Verá”, Museo Minero de Escucha (Teruel)



Figura 3.144 – Remolcador que da acceso a las galerías de la mina “Se Verá” (Museo Minero de Escucha)

La musealización desarrollada consistió principalmente en la instalación de maniqués vestidos de mineros que simulan los distintos trabajos que

se realizaban en la mina, junto a las herramientas que utilizaban, así como algunos paneles que explican el funcionamiento de la maquinaria de extracción minera. Como es lógico, la visita se concibe exclusivamente como una actividad guiada, por las propias características físicas de la mina. Al museo se añaden otros espacios que completan la oferta turístico-cultural del conjunto y contribuyen a crear una experiencia global: el edificio de recepción de visitantes (que funciona como Oficina de Turismo comarcal), una sala de exposiciones, una tienda y un bar-restaurante, así como un área de descanso y zona de picnic. Este espacio museístico poco ortodoxo se ha convertido en uno de los más exitosos del ámbito rural, si nos atenemos a las cifras de visitantes. Según figura en la prensa regional, el Museo Minero de Escucha recibe una media de 19.500 visitantes al año, una cifra nada desdeñable en el medio rural aragonés.²⁹⁷

El segundo de los ejemplos de musealización integral del patrimonio minero es el Parque Tecnológico Minero de Andorra (MWINAS). El proyecto, en este caso, es más ambicioso que el de Escucha –aunque probablemente también menos mediático–, y consiste en concebir toda la comarca de Andorra-Sierra de Arcos como un gran museo al aire libre en torno a la minería. El punto neurálgico de toda esta propuesta se sitúa en Andorra, en el centro de visitantes del Pozo de San Juan. Aquí es posible visitar un antiguo almacén minero, convertido en un espacio expositivo en el que se muestran herramientas y fotografías antiguas; un “parque escultórico” al aire libre donde se expone la maquinaria de mayor tamaño, en un itinerario señalizado y explicado; y el antiguo edificio de máquinas, en el que se conserva la maquinaria Robey de extracción que hacía funcionar las poleas del castillete y que, tras haber sido restaurada, puede verse en funcionamiento (fig. 3.145 y 3.146). El emblema del conjunto es el castillete de extracción minera, testimonio visual de un pasado industrial que ubica el proyecto museístico en el entorno y opera una identificación inmediata con su temática.

Si la iniciativa ya es original por su ocupación del espacio inmediato, a través del parque escultórico (un modelo poco habitual en el panorama museístico aragonés), lo es aún más por el alcance que se le da a la propuesta. El Parque Tecnológico Minero no queda limitado al espacio museístico propiamente dicho sino que se amplía a la comarca como parte de una oferta turístico-cultural de carácter global. La propuesta se completa con la posibilidad de concertar la visita de las explotaciones de Corta Alloza y Corta Barrabasa (situadas en la Val de Ariño, entre las localidades de Andorra

297 “El Museo Minero de Escucha recibe una media de 19.500 visitantes al año”, en *Europa Press* (Madrid, 11/08/2013).



Fig. 3.145 – MWINAS. Detalle del parque escultórico



Fig. 3.146 – MWINAS. Antiguo almacén minero reconvertido en espacio expositivo

y Alloza) para conocer el proceso de explotación minera al aire libre y la interesante iniciativa de recuperación de una de estas explotaciones a cielo abierto, convertida hoy en un humedal.²⁹⁸

Al margen de la actividad minera, el resto de las iniciativas de musealización integral en Aragón corresponden con espacios productivos del sector alimentario, en concreto con la fabricación de harina y de cerveza. En relación con la primera, en la localidad oscense de Caldearenas abrió sus puertas en el año 2006 un centro de interpretación de la harinera de la localidad, conocida como “La Dolores” y construida en 1925 (fig. 3.147). Como en otros casos, la operación expositiva desarrollada conllevó la restauración y exposición in situ de la maquinaria original de la harinera, que estuvo en uso hasta finales de la década de los sesenta y que todavía funciona. La maquinaria actúa como elemento central de la propuesta, que se completa con un discurso expositivo en torno a la fabricación del pan. Así, el edificio de la antigua harinera se divide en dos secciones: el antiguo almacén, una estancia diáfana de dos naves cubierta con armadura de madera a dos aguas, que acoge lo que sería propiamente el centro de interpretación sobre el ciclo del pan, y el bloque principal del edificio, de tres plantas, en el que se mantiene la antigua maquinaria en su localización inicial (fig. 3.148).

²⁹⁸ El proceso de restauración ambiental de la explotación puede consultarse en: LÓPEZ MARTÍN, Fernando; CABRERA MILLET, Matilde; BARRENECHEA ABECIA, Pablo y CHUECA GIMENO, Diego (coord.), *II Catálogo Aragonés de Buenas Prácticas Ambientales*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Medio Ambiente, 2004, pp. 125-130.

La conservación de un edificio industrial, con su maquinaria original, es un proceso lamentablemente poco habitual; en este caso, se debe a que el conjunto pasó directamente de manos privadas a las instituciones públicas, que se ocuparon de su rehabilitación y se encargan ahora de su gestión como espacio expositivo.²⁹⁹



Figura 3.147 – Centro de Interpretación de la Harinera “La Dolores” de Caldearenas (Huesca)

Otra fábrica, esta vez en pleno funcionamiento, abrió al público en el año 2000 como espacio expositivo en Zaragoza: es la fábrica de cerveza La Zaragozana, con más de cien años de historia, que constituye un caso único de musealización integral. El proyecto museístico nació alrededor de 1995, cuando la empresa “decide reforzar su presencia en el mercado re- marcando su histórica cultura empresarial y cervecera.”³⁰⁰ Esto se tradujo en un ambicioso proyecto que, entre otros objetivos, pretendía “recuperar y dar a conocer el patrimonio arquitectónico y la ingeniería industrial de principios del siglo XX” y “crear un espacio lúdico y de reunión para diferentes grupos sociales que contribuya a desarrollar la identidad urbana

²⁹⁹ Los últimos propietarios de la harinera la cedieron al Ayuntamiento de la localidad. La restauración del conjunto fue financiada por el Gobierno de Aragón.

³⁰⁰ FUMANAL, Antonio, “La Zaragozana como ejemplo de recuperación integral. Del edificio a la fabricación de la cerveza”, en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial...*, *op. cit.*, pp. 183-190, espec. p. 183.



Figura 3.148 – La maquinaria original de la harinera “La Dolores” de Caldearenas (Huesca)

de Zaragoza”, como destaca Antonio Fumanal.³⁰¹ La novedad y el interés de la iniciativa radican en el hecho de poder visitar parte de los espacios originales de una fábrica compuesta por edificios de diversas épocas, que continúa trabajando a pleno rendimiento.³⁰² El carácter vivo del patrimonio industrial se convierte, en este caso, en el principal aliciente de la visita a espacios productivos como la zona de maltería, las cubas de remojo y germinación, el horno y tostador, los graneros, la sala de fermentación y la sala de cocidas. Además, la experiencia se completa con la muestra “Un siglo de cerveza”, creada para conmemorar el centenario de la apertura de la fábrica en el año 1900 y hoy instalada como espacio permanente en la antigua botellería.

La estrategia, detrás de la cual hay evidentes intereses comerciales de promoción y difusión del producto de la empresa, evita presentarse como “museo” y prefiere más bien posicionarse como “proyecto de creación de recorridos y señalización dentro de la cervecera”, que es donde radica

³⁰¹ *Idem*, p. 184.

³⁰² Pilar Biel proporciona el análisis histórico y la descripción de este conjunto industrial en: BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización...*, *op. cit.*, pp. 500-503. La fábrica se compone, entre otros, del actual taller de filtros y cocidas (levantado en 1937 y modificado en 1967), el pabellón de oficinas (construido en 1956 según los planos de Regino Borobio) y la botellería (edificada en 1969, según el proyecto de José Beltrán).

precisamente su originalidad.³⁰³ El proceso de musealización implicó la actuación en siete direcciones: la rehabilitación arquitectónica del conjunto, el diseño de itinerarios en función de las características del visitante (formación, tiempo disponible, edad, etc.), la creación de una imagen corporativa que identificara la propuesta, la investigación histórica sobre la fábrica, la elaboración de materiales didácticos, la articulación de zonas expositivas independientes de las zonas de producción (como la zona de catas del “Espacio Ambar” y la exposición de la botellería) y la definición de un plan estratégico de actividades para dinamizar los nuevos espacios creados. A ello hay que unir la exigencia de respetar la labor diaria de una fábrica a pleno rendimiento, lo que permite comprender la dificultad de la iniciativa. A pesar de su éxito en términos de visitantes, unos veinte mil anuales,³⁰⁴ los responsables del proyecto deben resolver todavía ciertas cuestiones, sobre todo en relación con la difusión de la propuesta y las condiciones de la visita (que es necesario solicitar previamente y que debe realizarse en una franja horaria ciertamente limitada), para dar un cumplimiento efectivo a los ambiciosos objetivos establecidos en un principio.

En este apartado de la musealización integral, es preciso recordar dos iniciativas que siguen pendientes de realización y que constituyen un motivo de sonrojo para el panorama cultural aragonés en materia de recuperación del patrimonio industrial. La primera de ellas es el proyecto museístico de la antigua imprenta Blasco, situada en el casco histórico de Zaragoza, en la calle Ecce Homo. La instalación fue adquirida en el año 2002 por el Ayuntamiento con toda la maquinaria en su interior, con la previsión de recuperar el edificio como espacio expositivo en el que mostrar la maquinaria primitiva en su localización original. Cuatro años después de su compra, el consistorio encargó un proyecto arquitectónico de reforma a Javier y Sonsoles Borobio, del Estudio BAU.³⁰⁵ Sin embargo, parece que el proyecto no ha sido una de las prioridades de los sucesivos equipos de gobierno, ya que pese a estar redactado, nunca se ha llegado a materializar. Con el paso de los años, el inmueble ha sido objeto de una ruina progresiva, acentuada por la falta de mantenimiento; en 2011, se advertía de que había sufrido filtraciones de agua que afectaban al suelo de madera de la imprenta, así

303 MAGAÑA, M^a José y BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “Un museo diferente: La Zaragozana, fábrica de cerveza y malta”, *Fabrikart*, n.º 4, 2004, pp. 170-183, espec. p. 175.

304 FUMANAL, Antonio, *op. cit.*, p. 190.

305 El proyecto se puede consultar en la página Web del Estudio BAU, sección Proyectos, Intervención en patrimonio: <http://www.bau-arquitectura.com/proyecto/patrimonio/antigua-imprenta-blasco-proyecto-de-reforma-de-los-talleres-para-museo-en-calle-ecce-homo-8-en-zaragoza> (consultada el 22/03/2014).

como a la maquinaria que todavía se conserva en su interior.³⁰⁶ Actualmente, el conjunto se encuentra abandonado a su suerte, en espera de que el Ayuntamiento, como propietario, decida los futuros usos del edificio.³⁰⁷ Las fotografías del interior de la antigua imprenta, publicadas en diferentes medios, proporcionan una desoladora imagen de ruina y dejadez y plantean la necesidad de intervenir en un importante conjunto industrial que corre el riesgo de desaparecer si no se actúa con urgencia (fig. 3.149).



Figura 3.149 – Estado de la imprenta Blasco de Zaragoza en 2006 (fotografía: Estudio BAU)

La segunda de las iniciativas frustradas de musealización del patrimonio industrial también está situada en Zaragoza, aunque en este caso tiene que ver con la metalurgia. La Fundación Averly, uno de los más importantes conjuntos patrimoniales de tipo industrial de todo el país, se encuentra gravemente amenazado por la especulación urbanística; de hecho, se encuentra dentro de la Lista Roja del Patrimonio elaborada por Hispania Nostra.³⁰⁸ Las instalaciones han sido vendidas por sus propietarios a una constructora, que pretende levantar pisos en el solar manteniendo única-

³⁰⁶ “La imprenta Blasco se hunde en el olvido más absoluto”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 01/03/2011).

³⁰⁷ PEMÁN, Guillermo, “La imprenta Blasco, en estado de abandono total”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 03/02/2013).

³⁰⁸ La fábrica de Fundación Averly en la página Web de Hispania Nostra, sección Lista Roja del Patrimonio: http://www.hispanianostra.org/lista-roja/Fabrica_de_Fundici%C3%B3n_Averly (consultada el 22/03/2014).

mente la vivienda de la familia y la entrada a la fábrica, que gozan ya de la protección que les otorga la declaración de Bien de Interés Cultural. La operación ha suscitado la oposición frontal de numerosas voces del sector de la cultura. En concreto, el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza se unió a la reivindicación de Apudepa (Asociación de Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés) para reclamar la máxima protección para el conjunto, como “único testimonio de empresa dedicada a las construcciones mecánica y metálica de mediados del siglo XIX que queda en Zaragoza”.³⁰⁹ Además, para intentar detener la inminente destrucción de este interesante conjunto, se ha creado la plataforma “Salvemos Averly”, que está desarrollando diferentes iniciativas de concienciación en las redes sociales.³¹⁰ La conservación de este importante patrimonio pasa en primer lugar por otorgar al conjunto la máxima protección, para más adelante abrir un proceso de diálogo con los actores implicados que permita llegar a un acuerdo que satisfaga a todas las partes.

La vinculación temática entre la arquitectura industrial y el discurso expositivo

En otros casos, el patrimonio industrial recibe un contenido temático relacionado con el edificio que le sirve de sede, aunque no coincida exactamente con los usos primitivos del mismo. La vinculación conceptual entre continente y contenido es evidente en estos espacios, de temática generalmente técnica, lo que demuestra hasta qué punto la tipología industrial resulta condicionante en la elección del discurso que se sitúa en su interior. Esto es especialmente evidente en el caso de dos proyectos museísticos instalados en infraestructuras mineras en desuso: la Exposición minera “Pozo Corral Negro” de Ariño (Teruel) y el Centro de Exposiciones de la Ciencia y de la Arqueología Minera de Utrillas (Teruel). A diferencia de lo que sucedía en Escucha y Andorra, la exposición no ocupa directamente las infraestructuras vinculadas con la extracción minera, sino dos edificios íntimamente relacionados con el aspecto social de la actividad industrial: el economato del barrio minero de Ariño y el hospital minero de Utrillas.³¹¹

309 “El Departamento de Historia del Arte pide la máxima protección para Averly”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 25/01/2014).

310 Blog de la plataforma “Salvemos Averly”: <http://salvemosaverly.wordpress.com/> (consultado el 22/03/2014).

311 He preferido estudiar el hospital minero de Utrillas dentro de la arquitectura industrial y no de la institucional, junto con los demás hospitales, porque entiendo que esta infraestructura hospitalaria tiene sentido dentro de un contexto particular. El sector productivo de la minería ha determinado el modo de vida de las comarcas mineras de la provincia de Teruel, dando lugar a la construcción de una serie de inmuebles complementarios cuya adaptación museística tiene que ver, precisamente, con esta actividad industrial.

En esta última localidad, el discurso expositivo se integra en un hospital creado en 1920 por la empresa MFU (Minas y Ferrocarril de Utrillas) para la atención de los mineros, el personal vinculado a la empresa y sus familiares. Desde el punto de vista arquitectónico, el hospital recibió un tratamiento diferenciado, institucional. Su configuración externa, con referencias regionalistas, se asemeja a otras construcciones mineras de la época; en concreto, presenta ciertas similitudes con la antigua casa de dirección de la empresa MFU en la misma localidad de Utrillas, que ha sido recientemente restaurada y convertida en residencia de investigadores. Tras el cierre de la empresa, el hospital sufrió un periodo de abandono hasta que (junto con las escuelas anexas) fue cedido en 2002 al Ayuntamiento de Utrillas, que se encargó de su rehabilitación para usos museísticos con la financiación del proyecto ITACA del Plan de la Minería del Carbón y desarrollo alternativo de las Comarcas Mineras.

El hospital acoge hoy un discurso expositivo que efectúa un completo y exhaustivo repaso de la actividad minera en el entorno. En concreto, se abordan aspectos como el ferrocarril de la empresa MFU, la formación geológica de Utrillas, la historia de la minería en la zona, la Central Térmica de Escucha, las operaciones de restauración de las minas y el futuro del carbón. La recuperación del inmueble del hospital ha implicado la completa remodelación de los espacios interiores, con la eliminación de tabiquerías para obtener ámbitos diáfanos y apropiados para la función expositiva, de tal forma que apenas queda rastro de la dedicación original del edificio. Sin embargo, se han conservado algunos de los elementos primitivos, como la puerta de entrada, la magnífica escalera que comunica las tres plantas o los vanos originales, cuyo considerable tamaño -en coherencia con la función sanitaria del inmueble- permite la iluminación de las salas con luz natural (fig. 3.150). A pesar de la pérdida de la distribución inicial del edificio, la estrecha relación entre la arquitectura industrial y la temática del espacio refuerza la coherencia del mismo e incrementa su valor como iniciativa de recuperación del patrimonio industrial de las Cuencas Mineras.

Algo similar, aunque a una escala mucho más modesta, ocurre en la Exposición minera "Pozo Corral Negro" de Ariño. Este proyecto expositivo, que se encuentra aún en sus primeros estadios de desarrollo, plantea la intervención en un antiguo economato que la empresa SAMCA (Sociedad Anónima Minera Catalano-Aragonesa) edificó en 1941-1942 en la primera fase constructiva del barrio minero de la localidad. El edificio no destaca por sus alardes constructivos, sino que resulta significativo de una arquitectura funcional surgida para dar respuesta a los trabajadores de las minas, y que dio lugar, en muchas de estas localidades, a barrios mineros de fi-



Figura 3.150 – Interior del Centro de Exposiciones de la Ciencia y de la Arqueología Minera de Utrillas (Teruel)

sonomía muy particular, “dentro de una concepción paternalista de acción empresarial heredada del siglo XIX.”³¹²

Como en el Parque Tecnológico de Andorra, el espacio expositivo toma su seña de identidad visual del castillete de extracción que se levanta en su exterior (fig. 3.151), en este caso trasladado aquí desde el pozo del general Negro en 1995 para conmemorar el 55 aniversario de la presencia de SAM-CA en Ariño, y que “A modo de gran escultura, (...) da la bienvenida al visitante y recuerda el pasado y presente de esta localidad y su forma de vida.”³¹³ De momento, el proyecto consiste simplemente en la exposición permanente de herramientas y otros objetos vinculados con la actividad minera, si bien se prevé completarlo en el futuro con un pequeño parque temático vinculado a la minería en la era anexa al economato, con una máquina de extracción, un transportador y la réplica de una mina.

La génesis de esta iniciativa demuestra la fuerte identidad social que existe todavía en estas localidades en torno a la minería. La exposición no fue puesta en marcha por las instituciones públicas, como suele ser habitual, sino por la Asociación Cultural “Pozo Corral Negro”, creada en 2006

³¹² BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, *op. cit.*, p. 183.

³¹³ *Idem*, p. 186.



Figura 3.151 – El economato minero de Ariño (Teruel), antes de la instalación de la Exposición minera “Pozo Corral Negro” (fotografía: Gemma Briz Isiegas, Sipca)

por un grupo de mineros prejubilados para recuperar el patrimonio minero de Ariño con la creación de un museo. La financiación del proyecto procede de la caja de auxilio con la que los mineros se solidarizaban con sus compañeros en caso de una situación de extrema emergencia, dinero que fue repartido por el comité de empresa de SAMCA cuando finalizó su actividad en Ariño. La mitad de los ingresos se reservó para este proyecto, del que ya se puede visitar una modesta exposición, pendiente de adecuación museográfica. Además, el proyecto se integra en la “Ruta de la minería”, una de las seis rutas temáticas propuestas desde la comarca de Andorra-Sierra de Arcos, que basa su oferta turística en la configuración de un gran museo a cielo abierto en torno a la actividad minera. En concreto, esta ruta consiste en visitar varios puntos de interés (explotaciones a cielo abierto y espacios expositivos) de las localidades de Ariño, Alloza, Andorra, Gargallo y Estercuel.³¹⁴

También el patrimonio hidráulico recibe, en ocasiones, un discurso expositivo relacionado temáticamente con la arquitectura que le sirve de sede. En Laluenga, un municipio de la comarca del Somontano de Barbastro, abrió sus puertas en el año 2003 el Centro de los Pozos Fuente (fig. 3.152).

³¹⁴ Los detalles de la ruta pueden consultarse en la página Web de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos: http://www.turismoandorrasierreadearcos.com/ruta_mineria.php (consultada el 20/03/2014).

Este espacio expositivo se enmarca dentro de una serie de actuaciones puestas en marcha desde la comarca como parte de un Plan de Desarrollo que contempla, entre otras acciones, un dinámico programa de recuperación del patrimonio industrial de la zona y su musealización dentro de una Red de Centros Museísticos del Somontano. El caso de Laluenga resulta significativo por varias razones. En primer lugar, el discurso expositivo está dedicado específicamente a un conjunto particular dentro de la arquitectura hidráulica preindustrial: los pozos fuente, característicos del somontano oscense. Estas notables obras de ingeniería hidráulica, o “catedrales del agua”, como se les ha denominado, se basan en “un sistema de escalinatas de piedra que recorren las sucesivas estancias abovedadas con arquerías, construidas en sillería o combinando sillería y mampostería”, a través de las cuales se desciende al manantial.³¹⁵

La recuperación arquitectónica de estas infraestructuras se ha acompañado de la creación y señalización de una ruta temática que incluye los monumentales pozos fuente de Laluenga, Laperdiguera, Lagunarrota, Ponzano, Monesma de San Juan y Adahuesca. El punto de partida de la ruta es, precisamente, el centro de interpretación de Laluenga, instalado en unos antiguos depósitos de agua situados junto al Pozo Nuevo, un sencillo edificio de planta rectangular y cubierta a dos aguas que fue ligeramente ampliado para usos museísticos (fig. 3.153). El discurso expositivo, muy sencillo, funciona como introducción a este peculiar conjunto arquitectónico, aunque el verdadero protagonista es el pozo fuente, rehabilitado entre 1998 y 2003 con la financiación de la Diputación Provincial de Huesca.

Además del acierto que supone siempre la integración de un espacio museístico en una ruta turística, que aumenta su visibilidad –sobre todo en el caso de los museos del ámbito rural–, los promotores del Centro de los Pozos Fuente del Somontano han dado con un curioso –a la vez que eficaz– sistema de apertura al público. Los dos espacios que componen la oferta, esto es, el centro de interpretación y el pozo fuente, son accesibles mediante un sistema de apertura automática con monedas que dan acceso al centro y encienden la iluminación del pozo. Este inteligente método resulta una buena opción para resolver la gestión de los centros expositivos del ámbito rural, al permitir que sean visitados en cualquier horario y sin necesidad de disponer de una persona que se ocupe de abrirlos, si bien es evidente que solo es aplicable a un tipo determinado de espacios (centros de interpretación en los que el discurso expositivo no sea susceptible de sufrir daños por un posible mal uso del visitante).

³¹⁵ JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “Trabajar desde la comarca...”, *op. cit.*, p. 146.



Figura 3.152 – Centro de Interpretación de los Pozos Fuente del Somontano de Laluenga (Huesca). A la izquierda, el centro de interpretación, y a la derecha, el pozo fuente



Figura 3.153 – El monumental pozo fuente de Laluenga (Huesca)

El sector de la alimentación está también representado en este conjunto a partir del Museo del Vino de la Denominación de Origen Cariñena, inaugurado en 1996 en una antigua bodega modernista en la capital de la comarca de Campo de Cariñena (Zaragoza). Se trata del único caso documentado de museo instalado en una bodega de tipo industrial. El edificio, construido en 1918 y rehabilitado por los arquitectos Javier Gracia y José Luis Anadón, acoge hoy un discurso expositivo relacionado con la función original del conjunto, a medio camino entre las temáticas etnológica y técnica.³¹⁶ A la información sobre la elaboración del vino en la Denominación de Origen se añade una exposición de más de 600 objetos relacionados con el cultivo de la vid o la vendimia. Como ocurre en otros casos, la experiencia museística presenta una evidente función comercial enfocada a la promoción y difusión del producto vinícola de la Denominación de Origen, lo que no es un obstáculo para que el museo cumpla también una labor social como escaparate del movimiento cooperativo y de la historia de la industria vitivinícola en la comarca.³¹⁷ Más allá del contenido, el conjunto plantea la particularidad de ser uno de los pocos ejemplos de arquitectura industrial de estilo modernista que se conservan en Aragón, junto con los lavaderos de Alfambra, que más adelante comentaré. Además de la fachada (fig. 3.154), el principal testimonio de su función primitiva es la gran nave rectangular con cubierta a dos aguas, que responde a la tipología habitual de nave industrial y “conserva la esencia arquitectónica de su edificación original”.³¹⁸

Tampoco es habitual en Aragón la recuperación de silos de cereal para usos expositivos, aunque existe un caso que merece ser mencionado por la originalidad de la propuesta, que conjuga la arquitectura industrial, a través de un antiguo silo de cereal y un taller de tractores, con la fábrica contemporánea. El Centro de Interpretación de la Agricultura y el Regadío “La Alfranca”, en Pastriz (Zaragoza), es solo uno de los espacios que componen la oferta cultural y turística de esta antigua explotación agropecuaria, cuyo origen se remonta al siglo XV. La finca está integrada además

³¹⁶ De hecho, Pilar Biel clasifica este ejemplo dentro de los “museos que oscilan entre el museo etnográfico y el coleccionismo”. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual”, *op. cit.*, p. 270.

³¹⁷ Como señala David Almazán, los museos de este tipo conllevan una serie de beneficios a corto plazo: “crean una imagen de marca con prestigio y peso en la actividad cultural, (...) son un motor para el desarrollo turístico de interior y (...) obtienen una gran rentabilidad publicitaria indirecta en los medios de comunicación”. ALMAZÁN TOMÁS, David, “El Museo del Vino”, en ALMAZÁN, David; BIEL, M^a Pilar y VÁZQUEZ, Mónica, *Arte, Vino y Viñas: la Cultura del Vino en el Patrimonio Artístico de la D.O. Cariñena*, Universidad de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Cajalón y CRDO Cariñena, 2007, pp. 29-35, espec. p. 30.

³¹⁸ *Idem*, p. 32.



Figura 3.154 – Museo del Vino de la Denominación de Origen de Cariñena (Zaragoza)

por el palacio de los marqueses de Ayerbe y sus caballerizas (del siglo XVIII), el convento de San Vicente de Paúl (del siglo XIX), que acoge hoy un Centro de Interpretación de la Naturaleza de Aragón, y un centro de recuperación de la fauna silvestre, así como zonas de ocio y descanso. La finca cuenta también con una serie de construcciones de mediados del siglo XX que integran un pueblo construido por el Instituto Nacional de Colonización según proyecto del arquitecto Regino Borobio. A pesar de que el Gobierno de Aragón, promotor del proyecto de la Alfranca, ha apostado por el conjunto como espacio de entretenimiento y aprendizaje en torno a la naturaleza a tan solo unos kilómetros de Zaragoza, lo cierto es que se trata aún de un gran desconocido para la ciudad.

Como decía, desde el punto de vista arquitectónico, el centro de interpretación se concibe a partir de dos espacios diferenciados: una nave de almacenamiento de cereal con dos silos y un taller de tractores del Iryda (Instituto Nacional de Reforma y Desarrollo Agrario), ambos rehabilitados para usos museísticos y comunicados por un corredor de nueva construcción (fig. 3.155). La dedicación industrial se hace presente en la configuración arquitectónica de la nave de almacenamiento del cereal (rectangular y con cubierta a dos aguas), pero también en la conservación de los dos grandes silos, que han sido incorporados al recorrido expositivo en un caso único en la arquitectura de museos aragonesa. De hecho, los silos funcio-

nan como espacio introductorio, a través de la proyección de imágenes y sonidos relacionados con el agua como hilo conductor del conjunto (fig. 3.156).



Figura 3.155 – Centro de Interpretación de la Agricultura y el Regadío “La Alfranca” de Pastriz (Zaragoza)

La diferenciación física entre la nave del cereal y el taller de tractores (que no presenta elementos arquitectónicos significativos) coincide con una separación temática, pues la primera se dedica al agua y el regadío, mientras que el segundo aborda de forma específica la agricultura y la maquinaria agrícola. Finalmente, la aportación contemporánea se produce en el corredor de nueva construcción que comunica ambos espacios, generado a partir de un revestimiento de mármol que le da al conjunto un aspecto institucional y, en realidad, no demasiado apropiado para el contenido que se desarrolla en el interior. Pese al interés de la propuesta, sería deseable que la recuperación de la arquitectura industrial no se quedara simplemente en la integración de los silos en el recorrido, sino que diera un paso más allá, poniendo en valor este testimonio arquitectónico mediante una adecuada contextualización que permitiera al visitante comprender el papel de este tipo de construcciones en la labor agrícola.

También las antiguas estaciones de ferrocarril resultan una sede adecuada para la función museística. En Aragón he documentado dos ejemplos dentro de esta tipología arquitectónica, aunque solo uno de ellos acoge un contenido vinculado con la dedicación original del edificio: el Centro de In-



Figura 3.156 – Interior de uno de los silos del Centro de Interpretación de la Agricultura y el Regadío “La Alfranca” de Pastriz (Zaragoza)

interpretación del Ferrocarril de la Comarca Campo de Cariñena, situado en esta localidad. En realidad, el centro se ubica en el antiguo muelle de mercancías de la estación, en un almacén diseñado en los años veinte del siglo pasado por Secundino Zuazo y rehabilitado por el arquitecto Javier Gracia Marzo. Como viene siendo habitual, el edificio traduce su concepción industrial en su configuración física, a partir de la fórmula convencional de la nave industrial (un espacio diáfano de planta rectangular, con tejado a dos aguas). Aunque comparte la estética del resto de construcciones de la línea ferroviaria Caminreal-Zaragoza, el diseño del almacén es más sencillo que el de las estaciones o apeaderos, precisamente por su función de muelle de carga (fig. 3.157).

La temática del centro, dedicada al ferrocarril en la comarca, está estrechamente relacionada con el edificio en el que se ubica, aunque en este caso no sea posible hablar de musealización integral propiamente dicha (pues no se trata de un conjunto industrial musealizado con su maquinaria o mobiliario original). El principal elemento del discurso expositivo, que resume la dedicación del centro, es un vagón *foudre* (que se utilizaba para el transporte de vino) recuperado y rehabilitado por la Asociación de Amigos del Ferrocarril “pro Esla 10” de Cariñena, promotores del conjunto. El enorme vagón sirve para articular el espacio y se ha convertido en símbolo de esta propuesta de recuperación del patrimonio ferroviario (fig. 3.158).



Figura 3.157 – Almacén ferroviario, sede del Centro de Interpretación del Ferrocarril de la Comarca Campo de Cariñena (Zaragoza)



Figura 3.158 – Interior del Centro de Interpretación del Ferrocarril de la Comarca Campo de Cariñena (Zaragoza)

Otras dos antiguas estaciones, las de Canfranc y Zaragoza, son el centro de una de las reivindicaciones museísticas históricas de la comunidad en

materia ferroviaria, que de momento no ha llegado a ver la luz. Se trata del proyecto del Museo del Ferrocarril de Aragón, para el que se han propuesto numerosas ubicaciones, ninguna de las cuales ha resultado ser definitiva. Una de ellas es la estación internacional de Canfranc, inaugurada en 1928, que está siendo rehabilitada por José Manuel Pérez Latorre en una intervención no exenta de polémica por la alteración arquitectónica que supone y la eliminación de parte de los elementos originales del conjunto.³¹⁹ En un primer momento se pensó convertir el edificio principal de la estación en un hotel de lujo y construir un museo del ferrocarril tomando como base un antiguo depósito de máquinas situado en las inmediaciones. Para ello, Pérez Latorre redactó en julio de 2007 un anteproyecto de Museo del Ferrocarril basado en un gran complejo museístico que ocupaba una considerable extensión de terreno. La falta de fondos provocó la paralización de las obras de remodelación de la estación en 2010, así como el abandono del proyecto del hotel por parte del Gobierno de Aragón y, con él, el del museo.³²⁰ Hoy por hoy, la estación de Canfranc es uno más de los proyectos estrella de la institución promotora que, como el Teatro Fleta o el Espacio Goya, han terminado en fracaso. No solo el ferrocarril del Canfranc sigue sin tener comunicación con Francia, como demanda la comunidad autónoma, sino que la estación, cuya restauración se dejó a medias, continúa esperando tiempos mejores.

Otra de las sedes propuestas para albergar el Museo del Ferrocarril de Aragón ha sido la nueva estación de Zaragoza-Delicias, inaugurada en 2003, cuando empezaron a operar los primeros trenes de alta velocidad de la línea Madrid-Barcelona. El proyecto debía acoger la importante colección de vehículos ferroviarios de la Asociación Zaragozana de Amigos del Ferrocarril y Tranvías (Azaft). Esta ubicación cobraba sentido como homenaje histórico al tren, en general, y al pasado de la alta velocidad, en particular:

(...) se pretende homenajear el pasado del hoy flamante Tren de Alta Velocidad, rindiendo su merecido tributo y manteniendo viva la llama en esas viejas locomotoras de vapor que tiempo atrás hicieron posibles

³¹⁹ La Asociación de Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés (Apudepa) ha sido una de las caras visibles del rechazo a este proyecto. Las líneas principales en las que se basa su oposición pueden consultarse en el siguiente informe, publicado en la página Web del Observatorio del Patrimonio Histórico Español (OPHE): http://www.ophe.es/canfranc.html?option=com_wrapper&view=wrapper (consultada el 21/03/2014).

³²⁰ ALONSO, Jorge, "La DGA renuncia finalmente a convertir la estación de Canfranc en hotel de lujo", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 27/06/2010).

los viajes, formando (...) parte de la imagen y el recuerdo de una época.³²¹

Desde el punto de vista arquitectónico, el proyecto contemplaba la creación del museo en la fachada sur de la estación, que abre al exterior mediante un gran vano longitudinal, bajo una marquesina en distintas alturas. Se pretendía configurar un espacio intermedio de relación con el antiguo edificio de la estación de Luis Gutiérrez Soto, que se conserva junto a la nueva fábrica y que formaría parte también del museo. Como señala Sergio García, “el gran vano actuaría a modo de vitrina que permitiría a los viajeros contemplar algunas de las piezas de este museo, creándose un interesante diálogo entre el pasado y el futuro de las infraestructuras ferroviarias.”³²² Sin embargo, esta “metáfora materializada sobre el progreso ferroviario” nunca llegó a buen puerto y la colección de la asociación sigue sin ver la luz.³²³

Musealización con un contenido ajeno al edificio

Si en los dos subconjuntos anteriores el discurso expositivo guardaba una estrecha relación con el edificio que le servía de sede, ya fuera a través de su maquinaria original o de un contenido temáticamente vinculado, en otros casos la operación de musealización llevada a cabo en la arquitectura industrial es del todo ajena a la función primitiva del espacio. En estas ocasiones, el patrimonio industrial pierde parte de su identidad, al no ser considerado como una entidad global, representativa de un pasado reciente y que merece ser conservada como tal, sino concebido como un continente arquitectónico funcional que puede ser reutilizado para acoger un contenido expositivo de índole variada. La progresiva pérdida de uso de la arquitectura industrial en sus diferentes variantes dio lugar a un conjunto patrimonial muy apetecible para la función expositiva, por sus privilegiadas características físicas (generalmente de tamaño considerable y espacios diáfanos) que, además, en la mayoría de los casos, no suele exigir una intervención costosa. En Aragón, la temática de estos centros es variada, ya que existen ejemplos dedicados a la naturaleza (como el Centro de Visitantes

321 Página Web de la Asociación Zaragozana de Amigos del Ferrocarril y Tranvías (Azaft), sección “Museo. Discurso expositivo”: <http://www.azaft.org/museo-transporte/discurso-expositivo/> (consultada el 21/03/2014).

322 GARCÍA GÓMEZ, Sergio, “Zaragoza-Delicias, génesis de una nueva ciudad”, en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza (1908-2008)...*, op. cit., pp. 367-376, espec. p. 369.

323 Palabras extraídas de la memoria del proyecto arquitectónico de la Estación intermodal de Zaragoza-Delicias, redactado por Carlos Ferrater, José María Valero y Félix Arranz, y que se puede consultar en: http://www.arranz.net/AVE_memoria.pdf (página Web consultada el 21/03/2014).

del Parque Geológico de Aliaga) y la etnología (el Centro de Interpretación El Bodegón de Almudévar), o especializados en temáticas arqueológicas (el Centro de Interpretación de la Cultura Romana de Caminreal) o artísticas (el IAACC Pablo Serrano).

Por lo que respecta a las infraestructuras relacionadas con el agua, he podido detectar hasta cinco ejemplos situados en antiguos lavaderos y depósitos, un conjunto patrimonial que formaría parte de lo que Nieves Juste denomina “la arquitectura del agua”,³²⁴ pero que otros autores, como Pilar Biel, María García y Gabriela Hernández, clasifican dentro del patrimonio hidráulico.³²⁵ Como señalan estas mismas autoras, “las nuevas necesidades de consumo de agua de las poblaciones se han traducido en la construcción de depósitos donde almacenarla, lo que, unido a los materiales industriales, ha dado lugar a nueva forma de almacenaje: el depósito de agua”.³²⁶ En Aragón existen dos casos de antiguos depósitos rehabilitados para usos museísticos, el Centro de Interpretación de la Guerra Civil de Sarrión (que acoge un contenido histórico) y el Centro de Interpretación “El Bodegón” de Almudévar (de temática etnológica). Especialmente interesante por su configuración interior resulta este último edificio, construido en 1960 en una zona elevada de la localidad, junto a la ermita de la Virgen de la Corona. Los antiguos depósitos, en los que se ha instalado un discurso expositivo dedicado a la elaboración tradicional del vino, están formados por una estancia diáfana dividida en tres naves cubiertas con bóveda de cañón, en cuyo perímetro se dispone el contenido. El edificio tampoco resulta anodino en su definición externa, a base de mampostería en rotundos muros en talud.

La segunda de las variantes de esta “arquitectura del agua” que ha sido remodelada para usos museísticos son los lavaderos. Como destacan Biel, García y Hernández, estos son un ejemplo “de las nuevas tipologías que impone el desarrollo de la sociedad industrial”, resultado de las preocupaciones higienistas.³²⁷ De los tres espacios expositivos situados en antiguos lavaderos en Aragón, destacan sobre todo dos: el Museo de la Remolacha Azucarera de Alfambra (Teruel) y el Centro de Interpretación de la Contradanza de Cetina (Zaragoza). La peculiar concepción arquitectónica de este

324 Esta “arquitectura del agua” incluiría “fuentes, pozos, pozos fuentes, [y] lavaderos”. JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “Trabajar desde la comarca...”, *op. cit.*, pp. 140-141.

325 Según estas autoras, el patrimonio hidráulico comprendería “un conjunto complejo de soluciones arquitectónicas relacionadas con su uso y consumo [del agua], tales como pozos, aljibes, cisternas, fuentes, lavaderos, acequias, albercas, azudes, canales y norias, (...) embalses, presas o centrales eléctricas”. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, *op. cit.*, p. 179.

326 *Idem*, p. 180.

327 *Idem*, p. 181.

tipo de infraestructuras, que suelen ser “edificaciones de planta rectangular cubiertas a doble vertiente cuyo interior está ocupado por un número variado de pilas”, se ha convertido en una imagen que se asocia habitualmente con el paisaje rural, pues casi todos los pueblos aragoneses poseen un lavadero de este tipo.³²⁸

En el caso que nos ocupa, los lavaderos de Alfambra y Cetina difieren en cuanto a su configuración arquitectónica. El primero es uno de los varios edificios modernistas construidos en la localidad en las dos primeras décadas del siglo XX. Esto se debe al desarrollo económico que experimentó esta población turolense debido a la instalación en 1911 de una industria dedicada a la extracción de azúcar de la remolacha en la vecina localidad de Santa Eulalia del Campo. El edificio, que ha sido rehabilitado por el arquitecto Ángel Vallejo, presenta una configuración externa más rica de lo que es habitual en este tipo de infraestructuras, en las que suele predominar la funcionalidad por encima de factores decorativos. La intervención en el interior del edificio ha consistido en la creación de un forjado intermedio que crea una planta superior volada, visualmente comunicada con la inferior. En cuanto al lavadero de Cetina, se trata del antiguo lavadero municipal, construido en 1931 según proyecto del arquitecto provincial Teodoro Ríos Balaguer. El edificio se compone de dos zonas: una descubierta donde se hacía el aclarado (hoy ajardinada) y otra cubierta con tejado a cuatro aguas donde se enjabonaba la ropa, que es la que acoge el centro de interpretación propiamente dicho (fig. 3.159).

La propia configuración arquitectónica de los lavaderos, y en particular la existencia de las pilas de lavado, condiciona de manera determinante la adecuación de estos espacios para usos museísticos.³²⁹ En ambos casos, la intervención ha conservado las antiguas pilas, que constituyen la razón de ser del edificio y sin las que este perdería su elemento más característico; la diferencia estriba en la manera de incorporar estas al nuevo uso. En Cetina, por ejemplo, la mitad de una de ellas ha sido transformada en espacio expositivo, mediante la incorporación de diversos maniqués vestidos de contradanceros, mientras que la otra mitad ha sido convertida en zona de proyección de audiovisuales (fig. 3.160). No ocurre lo mismo en el caso de Alfambra, donde la morfología de las pilas impide reconvertirlas en espacio expositivo. Aunque la dedicación primitiva de ambos espacios es omnipresente gracias a la conservación de las pilas de lavado, se echa de menos una interpretación sobre la función de los lavaderos y el avance que supusieron en un momento concreto de nuestra historia reciente, pues

328 *Ibidem.*

329 *Ibidem.*



Figura 3.159 – Lavadero de Cetina (Zaragoza), hoy Centro de Interpretación de la Contradanza



Figura 3.160 – Interior del Centro de Interpretación de la Contradanza de Cetina (Zaragoza)

pronto estas arquitecturas no serán transmisoras de ningún significado para el visitante.

Al margen de la arquitectura del agua, existen en Aragón otras tipologías industriales que acogen discursos expositivos completamente ajenos a ellas, relacionados con la naturaleza, el arte o la arqueología. Uno de ellos está situado en un equipamiento surgido al amparo de la Central Térmica de Aliaga, dedicada a la producción de electricidad a partir del carbón que se producía en la zona: es el Centro de Visitantes del Parque Geológico de Aliaga (Teruel), que tiene como sede el antiguo edificio de repuestos de la térmica.³³⁰ Mientras que la arquitectura industrial de tipo minero parece ejercer una fuerte influencia sobre el contenido que se instala en su interior, no parece ser así en el caso del patrimonio industrial relacionado con la producción eléctrica, o al menos no en este caso. El antiguo edificio de repuestos de Aliaga funciona como punto de partida y espacio de acogida de los visitantes del Parque Geológico de la localidad, creado en 1993. El edificio presenta la tipología característica de la arquitectura industrial, a base de una nave de planta rectangular con cubierta a dos aguas, aunque recibe al exterior un sencillo tratamiento decorativo (en líneas de imposta y marcos de los vanos) que lo singulariza de la arquitectura doméstica circundante. A diferencia de lo que sucede en otros conjuntos, en los que hay que lamentar la pérdida del patrimonio mueble, en Aliaga la rehabilitación para usos museísticos ha mantenido parte del mobiliario original del edificio, constituido por una serie de armarios de madera que han sido incorporados al discurso.

También la naturaleza es el hilo conductor de otro espacio expositivo, situado esta vez en una antigua granja de conejos que a su vez fue levantada sobre los restos de un antiguo castillo. En el Espacio de Naturaleza Fuendeverde, inaugurado en el año 2010 en Fuendetodos (Zaragoza), aún es posible percibir parte de dos de las torres y de la muralla del castillo de la localidad, sobre el que fue levantada esta granja en 1979. El castillo, construido en los siglos XIII-XIV, había quedado abandonado en el siglo XVIII, siendo utilizado a partir de ese momento para guardar paja y ganado hasta la segunda mitad del siglo XX. De hecho, en la fachada trasera de la antigua granja se percibe todavía una de las aspilleras defensivas de la muralla. Aunque la granja fue completamente remodelada por el Ayuntamiento para acoger este espacio de interpretación del entorno natural de Fuendetodos (como parte de un programa de educación y sensibilización

³³⁰ BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El paisaje de la electricidad en Aragón", *E-rph (Revista Electrónica de Patrimonio Histórico)*, n.º 8, junio 2011: <http://www.revistadepatrimonio.es/revistas/numero8/concepto/estudios2/articulo.php> (página Web consultada el 05/09/2013).

ambiental), y quedan pocos restos de lo que fue el castillo, también al interior se conservan algunos de los muros de mampostería de la muralla. Los promotores del discurso expositivo, pese a su temática principal, no han renunciado a rendir homenaje a la importancia histórica del lugar a partir de un sencillo ámbito informativo acerca de la fortaleza, sus restos, su transformación en granja y la recuperación del conjunto como edificio bioclimático, en estrecha relación con su contenido.

Como he tenido ocasión de comprobar, el patrimonio industrial puede acoger todo tipo de temáticas. Ya se ha mencionado la predilección de las experiencias artísticas de más rabiosa actualidad por los espacios industriales, que parecen constituir un marco excepcional para manifestaciones artísticas de todo tipo por su carácter ecléctico, a medio camino entre la ruina romántica y el testimonio de un sector productivo en declive. La preferencia por estos monumentos del pasado industrial se produce por igual tanto en las iniciativas más alternativas, ajenas a los circuitos tradicionales, como en las de promoción institucional; nadie parece escapar al influjo de la arquitectura industrial y su estética brutalista. En Zaragoza, el Gobierno de Aragón está detrás de una de las propuestas más llamativas de los últimos años, no tanto por la propia arquitectura industrial sino por la transformación de la que ha sido objeto. El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano abrió sus puertas en 1995 como Fundación-Museo Pablo Serrano en los antiguos talleres de formación del hospicio Pignatelli, donde los internos de esta institución benéfica aprendían un oficio en relación con disciplinas variadas (carpintería, albañilería, cerrajería, etc.). Puesto que el IAACC es objeto de un estudio monográfico en esta misma investigación, no me detendré demasiado en su análisis, aunque no quiero dejar de mencionar algunas de sus características principales.

Los talleres Pignatelli, construidos a principios del siglo XX según diseño del arquitecto provincial Julio Bravo, han sufrido una transformación progresiva de sus espacios originales, de tal manera que el edificio ha quedado reducido prácticamente a sus muros exteriores, en un cuestionable caso de *fachadismo*. La primera intervención en el conjunto fue llevada a cabo por el arquitecto José Manuel Pérez Latorre. Si bien es cierto que implicó acciones poco respetuosas como la eliminación de la tabiquería interior de tres de las naves de los talleres (de tipo *shed* con cubierta en dientes de sierra) para obtener una sala de exposiciones diáfana y la colocación de una pantalla de hormigón en la delantera del edificio, lo cierto es que la operación mantuvo, en líneas esenciales, la volumetría de un conjunto que se caracterizaba por la horizontalidad.

Estas bases fueron radicalmente alteradas en la última intervención, llevada a cabo entre 2008 y 2011 por el mismo arquitecto, y que convirtió el conjunto en un gran centro de arte mediante la elevación de varias plantas sobre el edificio de los talleres (fig. 3.161). Lamentablemente, estos han quedado embutidos a la fuerza en la nueva construcción, de tal manera que es difícil apreciar las dimensiones de la fábrica industrial original (fig. 3.162). La reciente ampliación del IAACC formaría parte de lo que Ascensión Hernández denomina “prácticas ajenas por completo a lo que puede ser entendido como restauración desde una perspectiva respetuosa con el patrimonio”, pues es innegable que la ampliación cumple dos de los requisitos indispensables para ello: la inserción de arquitectura nueva “que se superpone con cierta violencia visual a la preexistente” y el “vaciamiento de edificios históricos de los que sólo se conserva la fachada y que se reconstruyen enteros de nueva planta”.³³¹



Figura 3.161 – Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano de Zaragoza

La arqueología, por último, es otra de las temáticas documentadas en este conjunto. En Caminreal (Teruel) existe un Centro de Interpretación de la Cultura Romana que poco tiene que ver con el edificio en el que se implanta, la antigua estación de la localidad, levantada en 1903 y que quedó en desuso tras la construcción, entre 1928 y 1932, de una nueva según el dise-

³³¹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “El reciclaje...”, *op. cit.*, p. 31.

ño de Luis Gutiérrez Soto. El centro debe su temática al cercano yacimiento arqueológico de La Caridad, situado a unos 500 m de distancia. De hecho, el discurso está concebido como punto de partida o complemento de la visita a esta ciudad fundada por Roma a finales del siglo II a.C., ya que plantea un recorrido por sus aspectos sociales, urbanísticos y económicos. Al margen de la evidente funcionalidad de sus espacios, la recuperación de antiguas estaciones ferroviarias para usos expositivos plantea ciertos inconvenientes que tienen que ver con la localización de estas infraestructuras a las afueras del casco urbano, como ocurre en los dos casos documentados en Aragón. Esta ubicación exige una adecuada señalización, para que el visitante sea capaz de encontrar sin problemas el museo o centro de interpretación en cuestión y paliar así la excéntrica localización de estas infraestructuras, a priori poco beneficiosa en términos de visitantes.

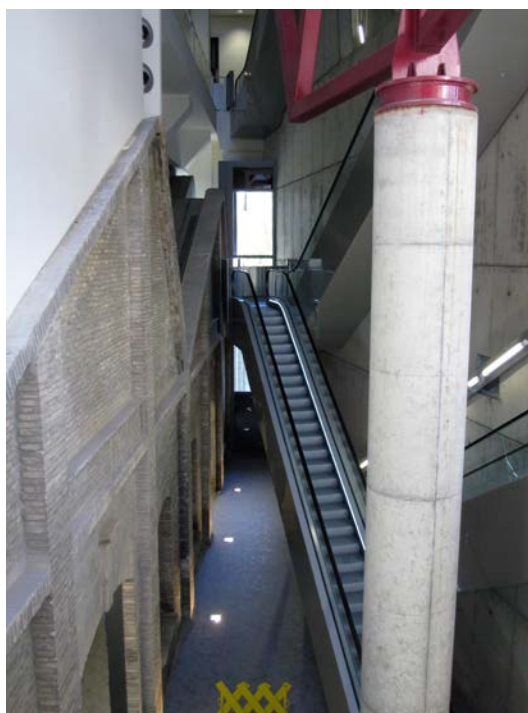


Figura 3.162 – Detalle de la fachada de los antiguos talleres desde el núcleo de comunicaciones del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza

Valoración

La musealización de la arquitectura industrial en Aragón se enmarca en una tendencia internacional de recuperación de este tipo de patrimonio, que ha venido desarrollándose progresivamente desde los años ochenta y noventa pero que en la comunidad no ha alcanzado su máxima difusión hasta el comienzo del nuevo milenio. Sin embargo, Aragón parece estar to-

davía lejos de los modelos más avanzados de recuperación y musealización del patrimonio industrial, propuestos por comunidades como Cataluña. El panorama aragonés muestra todavía una evidente falta de coherencia, tanto en lo que se refiere a los criterios de restauración de este conjunto patrimonial como a la organización de una oferta museística racional. Por todo ello, es necesario abordar de manera crítica la situación en este campo, para optimizar los recursos invertidos e impedir que sigan produciéndose duplicidades que perjudiquen a las iniciativas ya existentes. Aunque se han puesto en marcha ya algunos modelos de gestión, basados en la integración de los espacios museísticos en rutas (como la organizada en torno al patrimonio minero en Andorra y Ariño), aún queda bastante camino por recorrer en este sentido.

Desde el punto de vista arquitectónico, la musealización del patrimonio industrial en Aragón compone un mosaico considerablemente variado. Fábricas, bodegas, lavaderos, estaciones de ferrocarril o depósitos de agua son solo algunas de las tipologías industriales que han sido recuperadas para usos museísticos. En este contexto, no obstante, destaca por su relevancia la arquitectura minera, que posee una presencia fundamental en las comarcas turolenses de Cuencas Mineras y Andorra-Sierra de Arcos como resultado de diferentes iniciativas de desarrollo alternativo motivadas por la pérdida de actividad de la minería. Este tipo de patrimonio parece poseer una fuerte personalidad, pues acoge casi siempre un contenido vinculado con la función original del edificio. Continente y contenido alcanzan una óptima integración, articulando así una propuesta global en torno al patrimonio industrial. Aunque en los espacios documentados predomina la temática vinculada, tampoco hay que desdeñar los casos en los que el patrimonio industrial sirve de sede para contenidos totalmente ajenos a su actividad original. Esto es especialmente manifiesto en relación con la arquitectura del agua; lavaderos y depósitos parecen poco condicionados por su misión primitiva, pues acogen todo tipo de temáticas expositivas, en relación con la historia, la naturaleza o la etnología.

3.3.7 Museos en arquitecturas del ocio

La séptima y última de las tipologías arquitectónicas que acogen espacios museísticos en Aragón es la arquitectura del ocio. Entiendo dentro de esta denominación aquellas “dotaciones y equipamientos destinados a la cultura, [y] la distracción”, como señala José Ramón Soraluze en su estudio sobre la arquitectura del ocio en La Coruña.³³² Es decir, en este capítulo se

³³² SORALUCE BLOND, José Ramón, “Los espacios del ocio”, en AGRASAR, Fernando (ed.), *A Coruña: arquitectura desaparecida*, A Coruña, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2004, pp. 149-175.

analiza la reconversión museística de teatros, cines, casinos y centros culturales, tipologías que varios autores incluyen habitualmente como parte de este conjunto arquitectónico.³³³ En cuanto a nuestra comunidad, la arquitectura del ocio ha sido estudiada en detalle por Amparo Martínez Herranz, en lo que se refiere a las infraestructuras teatrales y cinematográficas de la ciudad de Zaragoza.³³⁴ Sin embargo, la reutilización de cines, teatros y casinos para usos museísticos carece por completo de análisis específicos, quizá como reflejo de la reducida presencia de esta tipología como sede expositiva.

De las siete tipologías preexistentes que son receptoras de discursos expositivos en Aragón, la arquitectura del ocio es, con diferencia, la menos frecuente, ya que constituye únicamente el 3 % del conjunto analizado (con solo siete ejemplos). Las iniciativas en este campo son anecdóticas y aisladas, sin que exista una tendencia de recuperación generalizada similar a la que se constata en otras tipologías. No obstante, a pesar de su limitado impacto, no querría dejar de mencionar algunos de los casos más interesantes, para completar este panorama de la rehabilitación de edificios preexistentes para usos museísticos.

Tres son las modalidades arquitectónicas de ocio que acogen espacios expositivos en la comunidad: cines, teatros y casinos/centros culturales. Salvo excepciones, existe una desconexión total entre el continente y el contenido del espacio expositivo, que suelen ser completamente ajenos el uno al otro. De hecho, he podido detectar temáticas muy variadas en este sentido, como la histórica, la arqueológica, la etnológica, la técnica o las ciencias naturales. A continuación propongo un breve repaso por cada una de las tipologías mencionadas.

333 En concreto, Angélica García dedica un estudio monográfico a la arquitectura del ocio en Extremadura a través de uno de los cines de la comunidad (GARCÍA MANSO, Angélica, "Arquitectura de ocio en Extremadura: el "Cine Avenida" de Zorita", *NORBA*, vol. XXXI, 2011, pp. 165-179), mientras que José Manuel Almansa analiza la arquitectura del ocio construida en Úbeda (Jaén) a través de tipologías como los teatros, los casinos y las plazas de toros (ALMANSA MORENO, José Manuel, "Arquitectura del ocio en la Úbeda decimonónica", *Iberian*, n.º 5, 2012 (septiembre/diciembre), pp. 29-51).

334 En concreto, esta autora ha analizados los teatros en: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, "Las infraestructuras teatrales en Aragón", *ADE teatro*, n.º 88, 2001, pp. 92-96; y MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *La arquitectura teatral en Zaragoza de la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2003. En cuanto a las infraestructuras cinematográficas, sus publicaciones conciernen sobre todo a la ciudad de Zaragoza: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, "Catálogo de cien años de cines en Zaragoza (1896-1996)", *Artigramma*, n.º 11, 1994-1995, pp. 183-216; y MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza (1896-1936)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.

3.3.7.1 ARQUITECTURA CINEMATOGRAFICA

La arquitectura del cine ha sufrido como pocas tipologías el rápido avance de la tecnología y la transformación de los usos sociales. Como señala José Ramón Soraluze, la evolución progresiva de la técnica cinematográfica, junto con la aparición de nuevos formatos de entretenimiento basados en la imagen como la televisión, propiciaron una rápida sucesión de formatos arquitectónicos para dar respuesta a este tipo de entretenimiento. Esto supuso la pérdida gradual de no pocas salas de proyección, tanto en las grandes ciudades como en pequeñas poblaciones, que fueron quedando en desuso y terminaron desapareciendo:

Solamente, cien años de vida arquitectónica han supuesto para la arquitectura del cine cambios enormes, insospechados e impredecibles. La dura competencia de la televisión, primero, y de las nuevas tecnologías de la comunicación, luego, ha obligado al séptimo arte a reciclar sus arquitecturas, rentabilizando espacios y medios personales. (...)

De proyecciones en bajos comerciales a barracones desmontables, luego a teatros de variedades, teatros-circo, para, finalmente, construir salones de cine, grandes salas, minicines, multicines, y complejos comerciales de multisalas... Todo pasa y los edificios también desaparecen.³³⁵

En Zaragoza, viene a la memoria una larga sucesión de cines que han cerrado sus puertas en los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI: el Mola, el Coliseo Equitativa, el Rex, el Fleta, los multicines Aragón, los Buñuel o los Goya se sumaron paulatinamente a la larga lista de arquitecturas cinematográficas que no supieron –o no pudieron– resistir el embate de los nuevos tiempos.³³⁶ Generalmente, tras el cese de la actividad cinematográfica, su privilegiada localización los hace muy apetecibles para negocios variados, lo que ha provocado la pérdida de una buena parte de la arquitectura del cine aragonesa y con ella de un conjunto arquitectónico fundamental de nuestra historia reciente. El Coliseo Equitativa (obra de José de Yarza y Manuel Martínez de Ubago), por ejemplo, está hoy ocupado por una tienda de una conocida cadena de ropa, aunque afortunadamente en la reforma se mantuvieron algunos elementos originales, como el techo de madera de la sala de proyección; el antiguo Cine Mola, por su parte, es actualmente la sede de una franquicia de restauración.³³⁷ Otro de los grandes perjudicados por este cierre progresivo fue el teatro-cine Fleta, anterior

³³⁵ SORALUCE BLOND, José Ramón, *op. cit.*, p. 13.

³³⁶ Todos ellos están recogidos en el catálogo realizado por Amparo Martínez: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, "Catálogo de cien años...", *op. cit.*, pp. 189-207.

³³⁷ MALUENDA, Alfredo, "El Mola se va de tapas", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 16/12/2011).

Teatro Iris, que se ha convertido en un emblema de la dejadez institucional, pues sigue esperando una rehabilitación que nunca llega.³³⁸ Pero el cierre de las salas de cine tradicionales no solo afectó a las grandes ciudades, sino también a las pequeñas poblaciones del ámbito rural. Muchas de ellas disponían, a mediados del siglo pasado, de una sala de proyección que constituía una de las pocas alternativas de ocio. Estos pequeños cines locales fueron cerrando sus puertas cuando los avances tecnológicos exigieron una adaptación que sus responsables no pudieron afrontar, dejando sin cine a muchas de estas localidades rurales.

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de infraestructuras cinematográficas que han cerrado sus puertas en Aragón en paralelo al desarrollo de la propia técnica cinematográfica, solo una de ellas ha sido reconvertida en espacio expositivo: el antiguo cine de Ansó (Huesca). El conjunto acoge hoy un discurso que no tiene nada que ver con su cometido primitivo, ya que en él abrió sus puertas en 1995 el Centro de Interpretación del Parque Natural de los Valles Occidentales (fig. 3.163), que aborda los aspectos naturalísticos y etnográficos de este entorno natural. Cabe lamentar, en este caso, la pérdida total de referencias a la función original del cine. La antigua sala de proyecciones fue eliminada en la reforma llevada a cabo en 1994-1995 para adaptar el conjunto a sus nuevos usos, aunque se conserva la escalera original, que daba acceso a la planta superior, hoy dedicada monográficamente a la forma de vida, hábitat y costumbres del oso. El edificio, íntegramente ocupado por el centro de interpretación, manifiesta una curiosa configuración exterior, de líneas racionalistas aunque con referencias regionales a la arquitectura de la zona, sobre todo en el tejado, a una sola vertiente. Su pronunciada inclinación coincidiría probablemente con la sala de proyecciones, de modo que la función del edificio se manifiesta en su forma externa, que a la vez contribuye a distinguirlo de la arquitectura doméstica circundante (fig. 3.164).

3.3.7.2 ARQUITECTURA TEATRAL

Tampoco son frecuentes las iniciativas de recuperación de este tipo de infraestructuras para usos museísticos. Los dos únicos ejemplos encontrados están situados en dos poblaciones zaragozanas de cierta importancia (con la entidad suficiente como para disponer de un teatro) y presentan varios puntos en común. En ambos casos, se trata de construcciones teatrales en uso, por lo que la ocupación expositiva se limita a espacios complementarios y en ningún caso a la escena, que sigue cumpliendo su función original.

³³⁸ La historia de este teatro ha sido recogida por Amparo Martínez: MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, "El Teatro-cine Fleta y la renovación de la arquitectura zaragozana en la década de 1950", *Artígrama*, n.º 14, 1999, pp. 391-413.



Figura 3.163 – Centro de Interpretación del Parque Natural de los Valles Occidentales de Ansó (Huesca)



Figura 3.164 – El antiguo cine de Ansó (Huesca), sede del C.I. del Parque Natural de los Valles Occidentales

Además, los dos acogen un discurso expositivo de tipo histórico, aunque difieren considerablemente en la forma de concebirlo. El Centro de Interpretación de la Historia de la Autonomía de Aragón de Caspe está situado en el Teatro Goya de la localidad, y se dedica al estudio del proceso autonómico de la comunidad desde los orígenes del nacionalismo aragonés, a través de sus personajes emblemáticos. El Museo de Paco Martínez Soria y Raquel Meller de Tarazona, por su parte, está instalado en el Teatro Bellas Artes, y consiste en la exposición de fotografías y objetos personales de estos dos ilustres actores turiasonenses.

Las similitudes entre ambos ejemplos no solo tienen que ver con la temática, sino también con la cronología del edificio en cuestión. Los dos teatros son representativos de una misma época, ya que fueron construidos en torno a los años 20 y 30 del siglo pasado. A pesar de su coincidencia temporal, pertenecen a modelos arquitectónicos muy diferentes, que ejemplifican la rápida evolución de los gustos en materia decorativa. El más antiguo de los dos es el Teatro Bellas Artes de Tarazona, construido según el diseño del arquitecto zaragozano Miguel Ángel Navarro en 1921. Curiosamente, su edificación no responde al impulso público sino que se debió a la iniciativa de un grupo de comerciantes e industriales de Tarazona (representados por Manuel Gutiérrez de Córdoba y Jacinto Cenarro Forniés), que solicitaron al Ayuntamiento la cesión de la llamada “plaza de los melones” para la construcción de un nuevo teatro que sustituyera al que existía anteriormente en el Barrio de la Almecora. La fachada del teatro combina elementos modernistas y clasicistas en una composición de carácter ecléctico, en la que destaca el remate escalonado que subraya el eje central y oculta el tejado a dos aguas (fig. 3.165). En cuanto al interior, la construcción sigue el clásico modelo de teatro a la italiana, con patio de butacas en forma de herradura y palcos a distintos niveles. El conjunto fue adquirido por el Ayuntamiento en 1985 y restaurado dentro del Programa de Rehabilitación de Teatros promovido por la Dirección General de Arquitectura, según proyecto del arquitecto José María García de Paredes.

El Museo de Paco Martínez Soria y Raquel Meller abrió sus puertas en este teatro en el año 2004. Más que un museo propiamente dicho, la propuesta consiste en la exposición permanente de una serie de objetos personales y fotografías de los dos actores en una serie de salas del cuerpo anterior del edificio, que coincide con la fachada principal y que conserva, en líneas generales, la distribución interior original. Cada uno de los personajes dispone desde 2008 de un espacio propio y diferenciado: la exposición de Paco Martínez Soria se ubica en dos salas de la planta baja, mientras que la colección de Raquel Meller se distribuye a lo largo de otras dos estancias de la superior (fig. 3.166). Por su contenido, se trata del úni-



Figura 3.165 – Teatro Bellas Artes de Tarazona (Zaragoza), que acoge el Museo de Paco Martínez Soria y Raquel Meller

co caso en que el discurso expositivo mantiene una cierta relación con el edificio en el que se ubica, ya que la exposición de objetos personales de los dos actores se muestra precisamente en un teatro en uso, alcanzando una apropiada contextualización. Esta vinculación entre el continente y el contenido lo convierte en un caso único dentro de la arquitectura del ocio rehabilitada para usos museísticos.

En cuanto al Centro de Interpretación de la Historia de la Autonomía de Aragón de Caspe, este también ocupa un teatro en uso, aunque de estilo racionalista y construido en la década de 1930. El edificio, que goza de protección estructural según el Catálogo de Patrimonio Arquitectónico del Plan General de Ordenación Urbana de Caspe,³³⁹ presenta una característica estética “barco”, con ciertas semejanzas con otros edificios de espectáculos como el Cine Goya de Zaragoza o arquitecturas domésticas como la “casa del Barco” de Teruel, de similar cronología.³⁴⁰ Este modelo decorativo se manifiesta sobre todo en la parte superior de la fachada del teatro, con la característica ventana en ojo de buey y las terrazas en chaflán, a modo de

³³⁹ LORENTE FERNÁNDEZ, J.A.; ALBISU IRIBE SÁEZ, J. y ZORRAQUINO LOZANO, V., *Plan General de Ordenación Urbana de Caspe. Catálogo*, p. 232. Url: http://www.caspe.es/wp-content/uploads/2013/12/catalogo_patrimonio_cultural_04.pdf (página Web consultada el 03/04/2014).

³⁴⁰ RÁBANOS FACI, Carmen, *op. cit.*, pp. 115-116 y 149 (ver nota al pie n.º 158, capítulo 1).



Figura 3.166 – Museo de Paco Martínez Soria y Raquel Meller de Tarazona (Zaragoza). Detalle de una de las salas de Raquel Meller

barandilla de navío (fig. 3.167). Como en Tarazona, el discurso expositivo no ocupa la escena sino una serie de espacios anexos, situados en el bloque inmediato, que responde más bien a una tipología doméstica al uso. A diferencia del ejemplo anterior, que conservaba la distribución original de los espacios del teatro, en Caspe el centro de interpretación se ubica en un ámbito completamente remodelado, con espacios diáfanos adecuados para la función expositiva.

En este caso, el contenido gira en torno a la autonomía de Aragón, desde sus inicios hasta el estatuto de autonomía aprobado en 1982 y reformado con posterioridad en varias ocasiones. Su ubicación en la ciudad de Caspe se debe a la importancia simbólica de esta localidad en el proceso, ya que fue aquí donde se celebró el Congreso autonomista de 1936 (del que salió un proyecto de Estatuto que no fue aprobado al estallar al poco tiempo la Guerra Civil). Además, la ciudad fue capital del Consejo de Aragón durante la contienda y un relevante escenario reivindicativo en la década de 1970. El discurso, exhaustivamente documentado, tiene aquí precisamente su principal punto flaco: el exceso de información. El contenido, coherentemente articulado en un recorrido cronológico, resulta difícil de asimilar para un visitante no especializado; además, es tal el volumen de información proporcionada en los paneles, que disuade de la lectura.

Por otro lado, este centro de interpretación pone de manifiesto la problemática de la gestión de gran parte de la oferta expositiva situada fuera



Figura 3.167 – Teatro Goya de Caspe (Zaragoza), sede del C.I. de la Historia de la Autonomía de Aragón

de las tres capitales de provincia. Aunque había sido inaugurado en 2005, el centro estuvo cerrado entre junio de 2007 y agosto de 2010 debido a la carencia de personal que se ocupara de su apertura, hasta que un jubilado caspolino, Joaquín Cirac, se ofreció voluntariamente para abrirlo unas horas. Como en muchos otros casos, la gestión diaria de estos centros no recae en las instituciones que invirtieron en su puesta en marcha sino en voluntarios que dedican parte de su tiempo a garantizar su continuidad. Aunque la labor que estos realizan es loable, resulta evidente que las instituciones implicadas (de las que depende, en última instancia, la gestión de estos espacios) deberían replantearse si es así verdaderamente como aspiran a construir una oferta coherente y rigurosa.

3.3.7.3 CASINOS Y CENTROS SOCIALES

La arquitectura del ocio, en la vertiente que tiene que ver con los casinos y centros sociales, tiene una mayor presencia en Aragón como sede expositiva que las otras dos tipologías anteriormente mencionadas (cines y teatros). Uno de los ejemplos más interesantes, por la conservación del espacio arquitectónico original, es el Centro de Interpretación de la Cultura Popular del Parque Cultural del Río Martín, de Albalate del Arzobispo (Teruel). El centro ocupa un antiguo casino del siglo XIX, testimonio del auge de este tipo de infraestructuras que se produjo en todo el país en ese momento. Como señala José Manuel Almansa, en la España decimonónica “proliferarán

los casinos de señores y de los obreros como centros recreativos sin afán de lucro, [y] lugar de reunión de la vida provinciana”, que asumieron un papel preponderante en el ámbito rural entre la segunda mitad del siglo XIX y principios del siguiente.³⁴¹ Muchos de estos casinos rurales siguen actualmente en uso, cumpliendo una importante labor social como lugar de encuentro de un determinado sector de la población. El caso de Albalate del Arzobispo es modesto, pero presenta algunas particularidades dignas de mención.

Este antiguo casino, también llamado “de los ricos” o “casino viejo”, forma parte en realidad de una arquitectura doméstica. El casino está situado en la primera planta del conocido como Edificio de Eléctricas, construido a finales del siglo XIX para alojar a los trabajadores de la compañía local de electricidad. Al exterior, el edificio no se distingue de la arquitectura popular circundante, de no ser por su desarrollada volumetría, perceptible desde diferentes puntos de la localidad. Más interesante resulta el interior, que mantiene parcialmente la distribución original del casino y algunas de sus decoraciones de escayola en molduras, pilastras y plafones. En concreto, el edificio conserva el vano de entrada original, en arco carpanel flanqueado por dos ventanillas inicialmente utilizadas para verificar la admisión (fig. 3.168). En este caso, tampoco existe vinculación entre el edificio del casino y el discurso expositivo que ha recibido, de contenido etnológico y referido a la cultura popular de la zona.

El proyecto de Albalate se distingue de otras propuestas por la sólida documentación que respalda el discurso expositivo, fruto de un exhaustivo proceso de recuperación de fotografías y documentos sonoros sobre la cultura popular del entorno llevado a cabo por el grupo musical Biella Nuei, con la dirección de Luis Miguel Bajén y la coordinación de Fernando Gabarrús. La originalidad reside en la integración en distintos puntos del recorrido de archivos sonoros que permiten escuchar canciones populares, cuentos, dichos o explicaciones de labores tradicionales, un tipo de documento generalmente ausente de otras iniciativas de contenido etnológico. Como en otros casos, sin embargo, la voluntad de exhaustividad interfiere en la efectividad del espacio, ya que la información escrita es demasiado abundante. Por otro lado, y dada la escasez de este tipo de infraestructuras como sede expositiva, habría sido interesante incluir en el discurso alguna referencia a la arquitectura del conjunto y a su labor social, que no deja de ser parte esencial de la cultura popular de la localidad.

También es significativo de un conjunto arquitectónico particular el Museo Pirenaico de la Electricidad de Lafortunada (Huesca), situado en el cen-

³⁴¹ ALMANSA MORENO, José Manuel, *op. cit.*, p. 45.



Figura 3.168 – Antiguo casino de Albalate del Arzobispo (Teruel). Hoy acoge el C.I. de la Cultura Popular del Parque Cultural del Río Martín

tro social de los trabajadores de la central hidroeléctrica construida en este lugar en 1923 (fig. 3.169). El edificio es representativo de una concepción arquitectónica simple y utilitaria, ajena a la arquitectura popular pirenaica y que responde más bien a una voluntad de funcionalidad; no hay que olvidar que la localidad debe su desarrollo a la instalación de la central, que propició la construcción de la mayor parte de su caserío. El contenido del centro de interpretación, situado en la planta superior del edificio (mientras que la inferior funciona como bar en los meses de verano), está dedicado al sistema de aprovechamiento hidroeléctrico Cinca-Cinqueta y a la industria eléctrica en el valle del alto Cinca, aunque se abordan también aspectos etnográficos como la casa pirenaica o la economía tradicional. La gestión del centro se ha resuelto en este caso asociando la propuesta expositiva a la hostelera; en realidad, el primero se beneficia de la segunda, que le asegura un horario de apertura constante en los meses estivales, al permitir una gestión conjunta de ambos espacios. Pero además, la iniciativa destaca por otras cuestiones. El centro de interpretación no se limita a la exposición permanente situada en el centro social, sino que rebasa sus límites, ya que en diversos puntos de la localidad se han colocado antiguas piezas de la central, demasiado grandes para ser expuestas en el interior del centro social. Se configura así un humilde museo al aire libre que convierte las calles de Lafortunada en sede expositiva.



Figura 3.169 – Centro social de Lafortunada (Huesca), hoy Museo Pirenaico de la Electricidad

Menos relevantes son otras propuestas, como el Museo Etnográfico de Manzanera (Teruel), una exposición etnológica tradicional que ocupa varias salas del centro cultural de la localidad; o la Exposición de dioramas de la Pasión de Samper de Calanda (Teruel), una humilde colección recogida en la sede de la Asociación de Amas de Casa del pueblo. Mayor entidad presenta el Centro de visitantes de Cretas, integrado en la Ruta Íberos en el Bajo Aragón, un conjunto de once centros de visitantes distribuidos por distintos municipios turolenses y zaragozanos.³⁴² En concreto, el de Cretas aborda específicamente la lengua y escritura ibéricas. El centro de interpretación ocupa una construcción típica de la zona del Matarraña, con portada en arco apuntado y fachada de piedra sillar, adosada de forma perpendicular a un edificio de viviendas cuyo forjado volado crea un paso cubierto en la parte inferior, conocido como “portal de la calle Carnicería” (fig. 3.170). El edificio fue rehabilitado hace unos años como centro cultural, aunque anteriormente era utilizado como sede del baile popular. Además del centro de interpretación, que abrió sus puertas en el año 2008 en la planta baja, el conjunto acoge la Oficina de Turismo de la localidad. Respecto al interior, compuesto por un solo espacio diáfano, no resulta demasiado significativo. El discurso expositivo, basado en paneles y reproducciones de objetos, si-

³⁴² Página Web de la Ruta de los Íberos en el Bajo Aragón: <http://www.iberosenaragon.net/> (consultada el 05/04/2014).

que la estética del resto de centros de la Ruta de los Íberos, lo que ayuda a identificar esta propuesta expositiva como parte de una oferta unitaria (fig. 3.171).



Figura 3.170 – Centro de visitantes de los Íberos de Cretas (Teruel)



Figura 3.171 – Interior del Centro de visitantes de los Íberos de Cretas (Teruel)

Valoración

La arquitectura del ocio cierra este repaso de la rehabilitación de edificios preexistentes para usos expositivos en Aragón, que ha permitido analizar propuestas muy diferentes. La escasez de los ejemplos documentados en esta última tipología arquitectónica pone de manifiesto su escasa representatividad en el conjunto de la rehabilitación, sobre todo en comparación con otras modalidades como la arquitectura institucional, doméstica o eclesiástica. Además, los cines, teatros, casinos y centros culturales recuperados para acoger un discurso expositivo componen un conjunto heterogéneo en el que es difícil extraer tendencias generales, más allá de la constatación, precisamente, de la falta de cohesión de las iniciativas.

El único punto en común entre todas las propuestas, quizá, es la ausencia total de relación entre el continente arquitectónico y el contenido expositivo. Así como otros conjuntos arquitectónicos ejercían una influencia directa sobre el discurso que se instalaba en su interior, como ocurría por ejemplo en la arquitectura militar o industrial, la arquitectura del ocio no parece condicionar la temática que acoge. A pesar de la relevancia de algunos de estos edificios como testigos mudos de un pasado reciente, sobre todo en el caso de los cines y casinos en desuso, en ninguno de los ejemplos analizados existe referencia alguna al espacio original, que permita contextualizar el edificio en su época y reconocer su papel como espacio de entretenimiento y encuentro social. La arquitectura del ocio, en este sentido, es concebida como un mero continente arquitectónico, un receptáculo multiusos en el que es posible instalar casi cualquier tipo de propuesta expositiva. Es probable que esta indiferencia generalizada a los inmuebles del ocio se deba a la relativa juventud de los diferentes testimonios de esta tipología arquitectónica, cuyos ejemplos más longevos tienen poco más de un siglo de historia, de tal forma que es escasa todavía la conciencia existente respecto a la necesidad de conservar este peculiar conjunto arquitectónico.

3.4 ARQUITECTURA DE MUSEOS DE NUEVA PLANTA

La creación de museos de nueva planta es una opción tan antigua como la instalación de museos en edificios rehabilitados. Como ya se ha comentado en capítulos anteriores, existen ejemplos de museos construidos ex novo desde los comienzos de la institución en el siglo XVII, algunos de ellos tan paradigmáticos como el Ashmolean Museum de Oxford o el Museo Friedericianum de Kassel. La creación de un museo de nueva planta permite, en principio, una mayor funcionalidad. Abordar el diseño del continente expositivo desde el inicio hace posible dar respuesta a los requerimientos funcionales de un programa concreto, tanto en términos de espacios expo-

sitivos como de los ámbitos privados de que debe disponer todo museo (almacenes, talleres, cafetería, zonas administrativas, etc.). Además, permite diseñar un contenedor a la medida del contenido, con mayor flexibilidad de la que permite un edificio preexistente que ha sido concebido con otra finalidad.

No obstante, si se aborda inadecuadamente, la creación de nueva planta implica ciertos riesgos. El diseño *ex novo* no puede –o no debe– entenderse como un ejercicio de virtuosismo ajeno a cualquier tipo de condicionante, conceptual o físico. De hecho, este proceso plantea dificultades más difíciles de resolver, en muchos casos, que la adaptación de un edificio preexistente; dificultades que pasan, entre otras cosas, por lograr una adecuada contextualización de la nueva fábrica en el entorno urbano o resolver el conflicto entre el protagonismo de la arquitectura y el de la colección expuesta. Otro de los peligros que entraña la creación de museos de nueva planta es la falta de un proyecto museológico que sirva de guía para el diseño arquitectónico. En ciertas ocasiones, sobre todo en relación con algunos proyectos museísticos vinculados con el arte contemporáneo, el arquitecto debe afrontar la fase de conceptualización del nuevo edificio sin que exista un proyecto museológico que le sirva de guía. Esta actitud arquitectónica, que pone el énfasis en la arquitectura de museos como fin en sí misma, relegando a un segundo plano el objeto expositivo, ha dado lugar a la proliferación de contenedores multifuncionales que resultan ajenos por completo a la colección que custodian.

Por otro lado, la arquitectura de museos de nueva planta se ha convertido en un campo privilegiado de experimentación arquitectónica. Los arquitectos han visto en el museo uno de los escenarios más interesantes de la creación contemporánea, por las posibilidades que ofrece como símbolo de la cultura de nuestro tiempo. No es extraño, por tanto, que la mayoría de los arquitectos del denominado *star system* cuenten en su haber con varios museos de nueva planta, que resuelven con mayor o menor fortuna las necesidades de la institución museística. En realidad, a pesar de la aparente variedad que caracteriza la arquitectura de museos actual, el panorama del diseño museístico parece haberse quedado estancado en una cadencia repetitiva, basada en la puesta en práctica de fórmulas más o menos exitosas pero carentes de originalidad. Como señala Valerie Mulvin, muy crítica con esta situación:

Some would say the debate among architects, like the debate in the art world, has become internalised and self-referential, less focused on making appropriate spaces and more on the creation of star events.

(...) There are probably fewer original ideas floating around in the making of architecture than ever before.³⁴³

Por lo tanto, dada la complejidad del panorama actual en materia arquitectónica, resulta difícil establecer las líneas generales de la arquitectura de museos de hoy. El mapa de la creación museística contemporánea está jalonado de obras individuales, que tienen más que ver con el estilo personal de cada arquitecto que con tendencias bien definidas. La única referencia en este sentido es quizá la validez internacional de las propuestas, resultado de un mundo globalizado en el que los formatos arquitectónicos trascienden las fronteras de la mano de los arquitectos más estelares. Frente a esta apuesta por la uniformización formal y la negación de lo local como referencia, surgen otras voces –heredadas del regionalismo crítico enunciado por Kenneth Frampton– que optan por enraizar la obra arquitectónica en el entorno en el que se ubica, tomando el lugar como punto de partida sobre el que desarrollar un enfoque vanguardista.³⁴⁴

3.4.1 Cuestiones previas

Aragón parece haberse sumado con timidez a la explosión de museos de nueva planta que se advierte en el panorama internacional. De hecho, en la comunidad predomina todavía de manera mayoritaria la rehabilitación de edificios preexistentes, que supone el 83 % del total, mientras que la creación ex novo se reduce a un exiguo 15 % (el 3 % restante estaría representado por los museos al aire libre). Sin embargo, en los últimos años se viene advirtiendo un tímido cambio de tendencia en este sentido. La época de mayor proliferación de museos de nueva planta en Aragón coincide con el *boom* museístico general que se produce en la comunidad en la década de 2001-2010. Hay que recordar que, solo en estos diez años, fueron creados el 50,67 % de los espacios expositivos existentes hoy en día en Aragón.

Este mismo periodo es el que concentra un mayor número de museos ex novo; en concreto, en esta década abrieron sus puertas 29 nuevos espacios (que representan el 65 % del total documentado), mientras que en la anterior se habían inaugurado 7 museos de nueva planta, es decir, el 16 % del total (fig. n.º 3.172). Hay que señalar, por otra parte, que en los años sesenta y setenta no se creó ningún espacio expositivo de nueva planta. La construcción ex novo, por lo tanto, se enmarca en la línea de proliferación museística generalizada que se constata en la primera década del siglo XXI.

343 MULVIN, Valerie, "Notes on Building for Art", en TIPTON, Gemma (ed.), *Space. Architecture for Art*, op. cit., pp. 40-45, espec. p. 41 (ver nota al pie n.º 100, capítulo 1).

344 FRAMPTON, Kenneth, "Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia", en FOSTER, Hal (coord.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 2002, pp. 37-58.

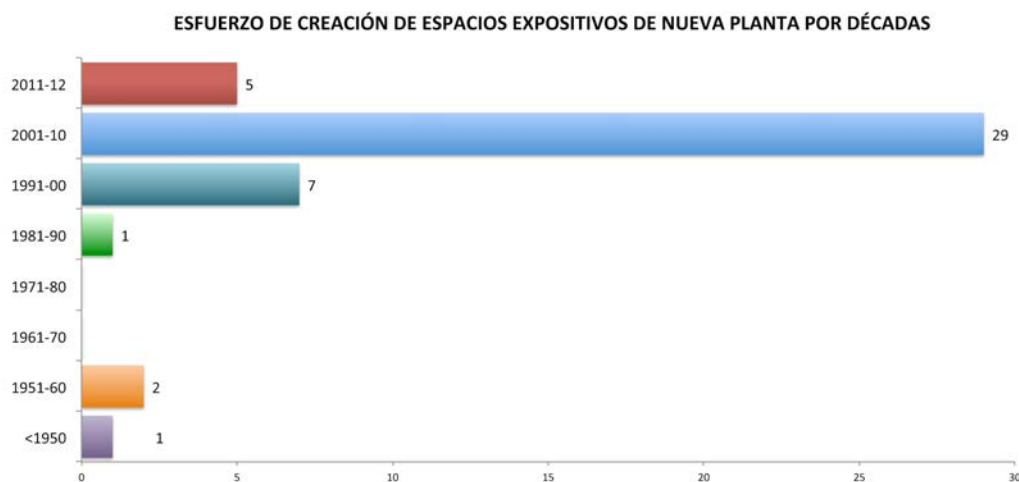


Figura 3.172

3.4.2 *Panorama histórico aragonés.*³⁴⁵ *Hitos significativos*

3.4.2.1 LOS PRECEDENTES: DESDE LOS INICIOS HASTA EL PERIODO DEMOCRÁTICO

El estudio de la etapa democrática en materia de arquitectura de nueva planta exige realizar un breve repaso de los antecedentes de la institución museística, a partir de los primeros ejemplos construidos específicamente para museo en Aragón. Los inicios de la institución museística están estrechamente ligados al Museo de Zaragoza, que fue el primero en abrir sus puertas en 1848 (aunque su creación efectiva data de algunos años antes) en el antiguo convento de Santa Fe. Pero el Museo de Zaragoza fue sobre todo un ejemplo pionero en la construcción museística de nueva planta en su sede de la Plaza de los Sitios, donde fue instalado en 1910. El edificio, diseñado por Ricardo Magdalena y Julio Bravo con motivo de la Exposición Hispano-Francesa conmemorativa del Centenario de los Sitios, da comienzo en Aragón a la arquitectura de museos como disciplina, tal y como he tenido ocasión de analizar con detenimiento anteriormente. Por primera vez, el diseño de un museo se abordaba como un proceso integral, que tenía en cuenta desde el principio la función expositiva, lo que dio pie a una incipiente reflexión sobre las necesidades del museo y los condicionantes de su construcción. Aunque no me detendré en el análisis del conjunto, que

³⁴⁵ A la hora de llevar a cabo este análisis, he optado por tomar como punto de referencia la fecha de inauguración de cada uno de los ejemplos analizados y no otros aspectos, como puedan ser la fecha del proyecto o la construcción del edificio (que suele comprender un periodo de varios años).

ha sido exhaustivamente estudiado por autores como Antonio Beltrán,³⁴⁶ Miguel Beltrán³⁴⁷ y Ascensión Hernández,³⁴⁸ sí quiero incidir en su importancia como ejemplo pionero en la materia, iniciador de una tendencia arquitectónica que tardará todavía varias décadas en afianzarse.

La creación del Museo de Zaragoza no sirvió de acicate inmediato para otros diseños museísticos de nueva planta, sino que habrá que esperar hasta mediados de siglo para encontrar el siguiente jalón en este recorrido. En torno a 1956 tiene lugar en Zaragoza una iniciativa pionera próxima al ecomuseo, que planteaba la creación de varios edificios museísticos que condensaran en su diseño las tipologías constructivas de diferentes ámbitos aragoneses. El proyecto, muy ambicioso, quedó finalmente reducido a la construcción de dos de las viviendas proyectadas, que fueron diseñadas por el arquitecto Alejandro Allánegui; en concreto, se trataba de la casa ansotana (fig. 3.173) y la casa de Albarracín, concebidas como sede del Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón, respectivamente. La creación de estas dos síntesis constructivas se enmarca en la línea de otras iniciativas muy del gusto de la época, como los pueblos españoles que surgieron en varios puntos de la geografía española, que condensaban los mejores testimonios arquitectónicos del país en una concepción pseudo romántica del monumento.

Sin embargo, la propuesta constituye uno de los ejemplos más interesantes de creación museística de nueva planta en la comunidad, aunque el proyecto no se desarrolló en su totalidad. Al diseño ex novo de un edificio museístico, algo que solo se había producido hasta entonces en la sede central del Museo de Zaragoza, hay que añadir la audaz localización de estos museos al margen de los circuitos turísticos habituales, en el Parque Primo de Rivera (hoy Parque Grande José Antonio Labordeta). Para entender la iniciativa en toda su magnitud hay que tener en cuenta que en 1956, fecha en que se inauguraron los dos museos, esta zona de la ciudad -aunque urbanizada- estaba bastante alejada de lo que se consideraba el centro urbano. El ambicioso proyecto cultural de Antonio Beltrán y Alejandro Allánegui, aunque inacabado, es una apuesta verdaderamente pionera que trasciende los límites del centro histórico y propone nuevos horizontes en la arquitectura de museos. En palabras del profesor Beltrán, uno de los

346 BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "Breves notas sobre el Museo de Zaragoza...", *op. cit.*

347 BELTRÁN LLORIS, Miguel, "El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 38 de este mismo capítulo); BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 36).

348 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 42).



Figura 3.173 – Casa ansotana, sede actual de la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza (Alejandro Allánegui)

artífices de la iniciativa, se trata de un “ambicioso y casi utópico proyecto para la fundación de un complejo museístico en Aragón”.³⁴⁹

Actualmente, los dos edificios se encuentran adscritos al Museo de Zaragoza. En concreto, la casa ansotana acoge la Sección de Etnología, mientras que la de Albarracín es la sede de la Sección de Cerámica del citado museo.³⁵⁰ La instalación de esta última exigió reformar el edificio, que acogía hasta entonces las colecciones del museo de ciencias naturales de Aragón. El proyecto de rehabilitación fue redactado por José Manuel Pérez Latorre y consistió en una reforma integral: renovación de la cubierta, derribo de la tabiquería interior, cambio de suelos y pavimentos, mejora de los sistemas de calefacción, etc. Al exterior, la intervención modificó considerablemente el aspecto de la casa, sobre todo en su fachada posterior, ya que implicó la eliminación de las dos galerías corridas con las que abrían al exterior las plantas baja y primera y la ampliación de la superficie expositiva adosan-

³⁴⁹ BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, “El nacimiento de la sección de Etnología: El Museo de Ciencias Naturales y Etnológico de Aragón, 1953-1976”, en BELTRÁN LLORIS, Miguel y MARTÍNEZ LATRE, Concha (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología (catálogo)*, op. cit., pp. 18-27, espec. p. 18.

³⁵⁰ La primera ha sido estudiada en detalle por Concha Martínez Latre y Miguel Beltrán: MARTÍNEZ LATRE, Concha, “La Casa Ansotana: del Museo Comercial al Parque Primo de Rivera”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 18, 2004, pp. 343-378; y BELTRÁN LLORIS, Miguel y MARTÍNEZ LATRE, Concha (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología (catálogo)*, op. cit.

do un cuerpo saliente de diseño contemporáneo (fig. 3.174). En la memoria del proyecto arquitectónico, Pérez Latorre justificaba la solución escogida argumentando el mal estado en el que se encontraba la galería.³⁵¹ Además, el arquitecto explicaba que renunciaba a restituir el estado original de esta fachada posterior y apostaba en su lugar por introducir un elemento contemporáneo en el conjunto por “la necesidad que tiene en este momento la arquitectura de enfrentarse de tú a tú con la arquitectura del pasado” y por “la voluntad de ser coherentes con nuestro tiempo”.³⁵²



Figura 3.174 – Casa de Albarracín (Alejandro Allánegui), antes y después de la intervención para instalar la Sección de Etnología del Museo de Zaragoza (José Manuel Pérez Latorre)

En cuanto a la casa ansotana, las diferentes modificaciones efectuadas en el edificio no han alterado en lo esencial su distribución original, que reproducía las estancias típicas de una vivienda tradicional de la zona pirenaica: zaguán y cuadras en la planta baja, cocina y alcobas en la planta principal y buhardilla para almacenes y graneros en la superior. El edificio fue rehabilitado entre 1976 y 1983, si bien en 1992, debido a su mal estado, se desmanteló la planta superior desplazando parte de las colecciones a la planta primera. El museo cerró sus puertas en 1996, para reabrir las en 2003

³⁵¹ “La fachada posterior es la que plantea mayores problemas. Esta es una galería corrida apoyada sobre ménsulas de madera y con maineles que la recorren en toda su altura, siendo estos los apoyos del tejadillo que la cubre, la galería están en eminente peligro de desplome, pues las mínimas secciones con las que se han construido los maineles han cedido, además de la acción depredadora de los jóvenes, que han hecho en ella blanco de sus instintos. Siendo necesario por seguridad del museo y mejor conservación, pensar en un cambio rotundo de la fachada.” AGA, Fondos Cultura, (03) 005.002, expediente 52/18655. PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de reforma y adecuación de edificio para Museo de Cerámica aragonesa en Zaragoza. Ministerio de Cultura”. 1982. Memoria. (Inédito)

³⁵² *Ibidem.*

como Sección de Etnología tras una renovación integral (tanto arquitectónica como museográfica) llevada a cabo por el Ministerio de Cultura.

3.4.2.2 LA ETAPA DEMOCRÁTICA. LA APUESTA POR LA MUSEALIZACIÓN IN SITU DESDE LA TRANSFERENCIA DE COMPETENCIAS HASTA EL AÑO 2000

A pesar de los precedentes establecidos por el Museo de Zaragoza a comienzos de siglo y del proyecto de las casas aragonesas de mitad de centuria, la arquitectura de museos de nueva planta tardará todavía en convertirse en una opción habitual en la apertura de espacios museísticos. Ni la llegada de la democracia en 1978 ni la transferencia de competencias en materia de cultura en 1983 implicaron avances significativos en la materia. En los años ochenta, abrieron sus puertas en Aragón treinta y un nuevos espacios expositivos situados en edificios preexistentes, mientras que hubo solo una creación de nueva planta: el Centro de Interpretación de la Laguna de Sariñena. Por lo tanto, el déficit museístico que había acumulado la comunidad –al igual que el resto del territorio nacional– durante la dictadura fue paliado fundamentalmente a partir de la rehabilitación arquitectónica, mientras que la creación *ex novo* fue una práctica casi anecdótica.

Una distribución similar ofrece la década siguiente (1991-2000). En este periodo aumentan significativamente los espacios expositivos de nueva planta, que pasan a seis, pero sigue dominando ampliamente la rehabilitación de edificios preexistentes (con 58 nuevas aperturas). Lo más interesante es que en esta década se da un impulso considerable a la musealización de sitio, sobre todo en la ciudad de Zaragoza, donde abrirán sus puertas nada menos que tres museos arqueológicos de nueva planta vinculados con un mismo proyecto expositivo, la Ruta romana de Caesaraugusta. En concreto, en 1995 se inaugura el Museo del Foro; en 1999, el Museo de las Termas Públicas y en 2000, el Museo del Puerto Fluvial. A ellos se uniría en 2003 el Museo del Teatro, que ocupa esta vez una vivienda doméstica rehabilitada. Todos ellos se basan en una misma idea, la de hacer comprensibles los restos arqueológicos conservados *in situ* y comunicar a la sociedad los resultados de las excavaciones e investigaciones llevadas a cabo en relación con el pasado romano de la ciudad.

Los museos de la Ruta de Caesaraugusta formarían parte de lo que Felipe Arias define como “museos situados sobre el propio yacimiento”, es decir, junto a las excavaciones o incluso sobre ellas, solución que sería, en su opinión, “una de las más socorridas para yacimientos urbanos o semiurbanos”.³⁵³ Este mismo autor cita otros tipos de museos de sitio, en función

353 ARIAS VILAS, Felipe, “Sitios musealizados y museos de sitio: Notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico”, *Museo*, n.º 4, 1999, pp. 39-57, espec. p. 50.

de la relación que establezca la iniciativa de musealización en cuestión con el yacimiento que le da sentido. Así, por ejemplo, existirían los “museos monográficos de sitio”, ubicados en lugares cercanos a las excavaciones y centrados monográficamente en ellas (como la Colonia Celsa de Velilla de Ebro, subsele del Museo de Zaragoza), y las aulas didácticas o centros de interpretación, que “casi nunca albergan ni presentan las colecciones de piezas del sitio en cuestión”, un esquema seguido en el Centro de Interpretación de la Cultura Romana de Caminreal, en Teruel.³⁵⁴ Para Ángeles Layuno, ya se trate de un museo de sitio, un aula arqueológica o la musealización de un yacimiento, este tipo de iniciativas hacen compatible la investigación arqueológica con la divulgación de sus resultados al gran público, operando al mismo tiempo una cierta “desacralización del conocimiento” que se apoya en la concepción de la ciencia arqueológica como un recurso turístico y cultural.³⁵⁵

La primera intervención de musealización arqueológica de la futura Ruta de Caesaraugusta consistió en la actuación sobre el antiguo foro romano de la ciudad, proyectado e iniciado en época de Augusto (a finales del siglo I a.C.) y terminado en tiempos de Tiberio. Sus restos se descubrieron con motivo de las catas que se realizaron de forma previa a la reforma de la plaza de la Seo, bajo la que están situados, lo que obligó a modificar el proyecto de remodelación del espacio, que había sido redactado por Julio Díaz-Palacios en 1988. La nueva propuesta se encargó al arquitecto José Manuel Pérez Latorre, que debía ocuparse, por un lado, de recuperar las ruinas y crear un espacio museístico para que pudieran ser visitadas y, por otro, de llevar a cabo finalmente la remodelación de la plaza para devolverla “al estado de dignidad que la Catedral requiere”.³⁵⁶ Hay que reconocer la dificultad de la empresa, dado que exigía conciliar el respeto a las ruinas –situadas a una cota inferior al nivel actual de la ciudad– con su explotación museística, así como resolver compositivamente una plaza integrada por diferentes actores urbanos, ajenos los unos a los otros (entre ellos, la propia catedral y el palacio arzobispal), y en los que debía encajarse un nuevo componente: el acceso a las ruinas.

La solución escogida por Pérez Latorre se basó en la excavación completa del conjunto y la creación de un nuevo forjado que debía sostener la plataforma de la plaza, para lo que se recurrió a una cimentación me-

354 *Idem*, pp. 50-51.

355 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “El museo más allá de sus límites...”, *op. cit.*, p. 157.

356 PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de remodelación de la plaza de la Seo y adecuación del Foro romano”, en ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (et al.), *La plaza de la Seo. Zaragoza: investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento, Sección Municipal de Arqueología, 1989, pp. 157-166, espec. p. 157.

diante grandes pilares de forma cónica y de varios metros de profundidad, que sustentaran la cubierta del museo sin afectar a las ruinas romanas. Al margen de cuestiones técnicas, uno de los puntos más problemáticos de la intervención fue probablemente la solución externa del bloque de acceso al museo, a juzgar por la reflexión que le dedica el arquitecto en la memoria del proyecto arquitectónico. Más que optar por una entrada discreta, Pérez Latorre concibe el acceso como una pieza urbana más, sin renunciar a su presencia en el conjunto histórico a pesar de la dificultad que entrañaba la inserción de un nuevo componente arquitectónico en este entorno tan mediatizado. El arquitecto asume el reto, consciente de que su propuesta deberá “competir con la mayor dignidad posible con la arquitectura que da carácter a esta plaza”, tal y como se recoge en la memoria.³⁵⁷

Una de las opciones barajadas para la solución externa del bloque de acceso fue la creación de una pirámide similar a la diseñada por Ieoh Ming Pei en el Museo del Louvre de París, que permitiera la contemplación del conjunto de la plaza a través de su fachada de cristal. Esta idea hubo de ser desechada por ser demasiado cara y resultar inapropiada para el clima extremo de Zaragoza. La solución finalmente escogida consiste en una estructura de planta romboidal que, según el propio Pérez Latorre, sería una reinterpretación del baldaquino barroco de la capilla del Santo Cristo de la Seo, derivado a su vez del que realizó Bernini para San Pedro del Vaticano. En realidad, se trata de una estilización lejana del modelo del baldaquino, con el que únicamente comparte la estructura (con cuatro puntos de apoyo) y el carácter abierto de la parte inferior. Para el revestimiento exterior de este bloque se escogió un aplacado de ónice iraní, más costoso que el alabastro inicialmente previsto, aunque cromáticamente el nuevo material funciona bien en relación con el resto de edificios de la plaza (fig. 3.175).

Sin embargo, el acceso al museo limita la visión de la catedral, sobre todo desde ciertas perspectivas. El bloque resulta más pesado que la pirámide del Louvre en la que se inspira indirectamente y plantea una confrontación inequívoca y más bien poco respetuosa con los restantes componentes arquitectónicos de la plaza. La solución escogida muestra una actitud demasiado protagonista, mientras que habría sido suficiente, probablemente, con un acceso de menor volumetría que marcara la presencia del museo desde un plano más discreto. Sin embargo, el interior del bloque alcanzó una mejor resolución. El carácter traslúcido del ónice permite la entrada de cierta luminosidad, mientras que la franja acristalada de la zona inferior conecta visualmente con el entorno, para que el visitante no pierda las re-

357 *Idem*, p. 161.

ferencias de dónde se encuentra. Más innecesario resulta el pavimento de mármol, excesivamente lujoso para el contexto.

El bloque de acceso da entrada a la zona expositiva propiamente dicha, situada a varios metros de profundidad, a través de un ascensor y una escalera. Esta última adquiere una proporción casi escultórica, por su considerable desarrollo y su diseño deliberadamente contemporáneo, sostenido en vigas metálicas (fig. 3.176). De hecho, conseguir hacer comprensible la distinción entre las ruinas romanas y los elementos actuales parece ser una de las constantes que guía el proyecto. Tanto en los pilares de sujeción como en el forjado de la sala principal de exposiciones se recurre al hormigón como material fundamental, que contrasta cromáticamente con la mampostería de las ruinas. El núcleo expositivo consiste en una gran sala diáfana situada en la cota más profunda, que acoge un espacio para proyecciones y otro en el que se exponen objetos arqueológicos en vitrinas, mientras que las ruinas propiamente dichas –por las que el visitante puede transitar gracias a varias pasarelas– están situadas en una cota más elevada.



Figura 3.175 – Museo del Foro de Caesaraugusta, Zaragoza (José Manuel Pérez Latorre)

En cuanto al contenido, el discurso expositivo gira en torno a los restos arqueológicos, que se consideran los protagonistas, evitando contaminar estos con otros materiales (mosaicos, esculturas, etc.). Los responsables del discurso, Carmen Aguarod, Romana Erice y Antonio Mostalac, explican que este busca “ofrecer cuatro ideas o conceptos claros y comprensibles despojados del lenguaje científico que enmascara en ocasiones el mensa-

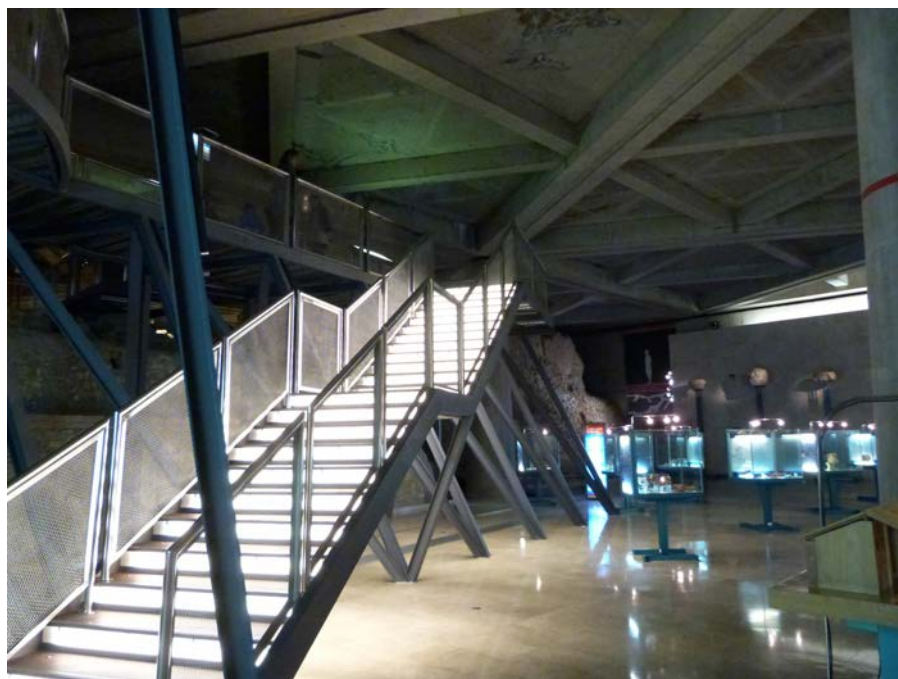


Figura 3.176 – Interior del Museo del Foro. Detalle de la escalera de acceso a la sala de exposiciones

je".³⁵⁸ No obstante, los restos arquitectónicos del antiguo foro romano se completan con materiales arqueológicos encontrados en este mismo lugar en el transcurso de las excavaciones, que pretenden completar el discurso y hacer comprensible la función original de las ruinas mediante "pinceladas sobre la vida de los ciudadanos que utilizaban el espacio foral".³⁵⁹

Aunque más o menos correcto en su organización general, el Museo del Foro presenta algunos problemas prácticos que muestran las carencias del proyecto arquitectónico y evidencian que, en algunos aspectos, se privilegió el diseño por encima de la funcionalidad. Parte de estos inconvenientes tienen que ver con la resolución exterior del conjunto. Para separar el ámbito de la plaza propiamente dicho de la calle Don Jaime y protegerlo del tráfico rodado, Pérez Latorre colocó una fuente justo al lado del bloque de acceso al museo. La idea era buena para hacer más liviano el entorno y proporcionarle confort, pero la instalación de un elemento urbano de estas características sobre un espacio museístico exige asegurarse de que no va a haber filtraciones del agua de la fuente, como en efecto ha sucedido. El forjado de la sala principal de exposiciones no solo manifiesta la presencia

³⁵⁸ AGUAROD OTAL, Carmen; ERICE LACABE, Romana y MOSTALAC CARRILLO, Antonio, "Caesaraugusta, cuatro temas para un solo contexto urbano", *op. cit.*, p. 140 (ver nota al pie n.º 189, capítulo 1).

³⁵⁹ *Ibidem.*

de eflorescencias salinas, sino que son habituales las goteras (sobre todo en la zona de las ruinas). Tampoco parece adecuado el material elegido para el pavimento de la plaza; el travertino romano utilizado pretende ser un "homenaje a la arquitectura romana",³⁶⁰ así como producir reflejos de luz sobre los edificios contiguos, pero esta roca sedimentaria tiene la propiedad de disolverse con la lluvia, convirtiéndose en un material muy resbaladizo.

A finales de esta misma década abrirían sus puertas en Zaragoza otros dos ejemplos de musealización in situ de restos arqueológicos, dentro de la mencionada Ruta de Caesaraugusta: el Museo de las Termas y el Museo del Puerto Fluvial, inaugurados en los años 1999 y 2000, respectivamente. En ambos espacios, la musealización de los restos arqueológicos requirió conciliar la función expositiva con la doméstica, debido a la localización de las ruinas en el subsuelo de la ciudad actual, en solares de uso residencial del casco histórico. Esta ubicación tiene un impacto negativo en la visibilidad exterior de los dos espacios museísticos, aunque su localización está convenientemente señalizada. En los dos casos, el descubrimiento de los restos arqueológicos se debe a la demolición de una serie de edificaciones para construir un inmueble residencial.

En concreto, la realización de las catas preceptivas tras el derribo del edificio situado en la calle San Juan y San Pedro (n.º 3, 5 y 7) permitió localizar los restos de lo que serían las termas de la ciudad, con una piscina porticada del siglo I y unas letrinas de época anterior (siglo I a.C.), que se decidió conservar en su lugar original. Tras barajar diferentes opciones, los diferentes agentes implicados (el Ayuntamiento de Zaragoza, a quien correspondía hacerse cargo de los restos, así como la empresa constructora) decidieron que lo mejor era construir en una misma operación el museo y el edificio residencial, aunque en dos fases. En la primera se llevó a cabo la excavación del recinto arqueológico así como la instalación de los cimientos y el forjado del conjunto expositivo, para a continuación edificar el bloque de viviendas en una segunda etapa. De la financiación del museo se encargó el consistorio, mientras que el solar en el que habían aparecido los restos fue cedido por la constructora (Edificios Gracia y Benito, S.A.) para usos museísticos. Aunque las obras se llevaron a cabo en 1992, el Museo de las Termas no abriría sus puertas hasta 1999.

La solución efectuada, obra de los arquitectos Eduardo Alonso Sola y Antonio Tirado Sebastián, consistió en el retranqueo del nuevo bloque residencial para configurar una plaza correspondiente en planta con el museo, que se sitúa a nivel de sótano. El espacio museístico queda identificado al exterior gracias a una claraboya alineada con la vía urbana que proporcio-

360 PÉREZ LATORRE, José Manuel, "Proyecto de remodelación...", *op. cit.*, p. 166.

na iluminación al espacio y que, además, hace posible observar parte de los restos arqueológicos (en concreto, la reconstrucción de la piscina de las termas) desde la misma calle (fig. 3.177). Como destacan los arquitectos en la memoria del proyecto:

Para lograr una interacción entre el recinto de exhibición de restos arqueológicos y la calle exterior se proyecta una iluminación cenital, que permite visualizar si no totalmente, al menos sugerentemente los restos y espacios originarios existentes.³⁶¹

Esta solución, que apuesta por hacer visibles los restos romanos, enlaza con lo que se hará posteriormente en el Museo del Teatro, con la conservación in situ y a la vista del antiguo teatro romano de Caesaraugusta. A pesar de la originalidad de la propuesta, que explica “cómo serían estas casi desconocidas e intuitas termas monumentales y cómo sería el discurrir por sus diversas estancias para tomar el baño”,³⁶² el Museo de las Termas es quizá el menos popular de los cuatro de la ruta. Su localización, en una calle estrecha y poco transitada del casco histórico, dificulta el encuentro fortuito y reduce considerablemente las visitas. Además, a su escasa visibilidad se añade la degradación de la planta baja del conjunto residencial junto al que se encuentra situado. Los graffitis existentes en los locales adyacentes al museo producen una cierta sensación de suciedad y abandono, aunque el Ayuntamiento mantiene en buen estado tanto la entrada al museo como la claraboya de iluminación.

Tan solo un año después de la inauguración del Museo de las Termas, se añadía a la Ruta otro espacio expositivo, el Museo del Puerto Fluvial, que expone los restos del antiguo muelle fluvial de época romana (siglos I a.C. y I d.C.), situado en el límite nordeste del foro de Caesaraugusta. Como en el caso anterior, los restos fueron descubiertos al derribar una serie de edificaciones preexistentes para construir un conjunto residencial de protección oficial, promovido en 1992 por la Sociedad Municipal de la Vivienda y diseñado por los arquitectos Heliodoro Dols y Fernando Torra. Al igual que sucedía en el Museo de las Termas, la localización del espacio expositivo en el sótano de un bloque residencial no favorece la visibilidad del conjunto, aunque en este caso el espacio se beneficia de su céntrica ubicación en la plaza de San Bruno, justo detrás de la plaza de la Seo y muy cerca, por tanto, del Museo del Foro.

361 AMZ, Edificio Seminario, expediente n.º 3188465/1989. ALONSO SOLA, Eduardo y TIRADO SEBASTIÁN, Antonio, “Proyecto Básico de recinto para Museo Arqueológico. Calle San Juan y San Pedro 3, 5 y 7. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza”. Mayo 1987. Memoria. (Inédito)

362 AGUAROD OTAL, Carmen; ERICE LACABE, Romana y MOSTALAC CARRILLO, Antonio, *op. cit.*, p. 142.



Figura 3.177 – Museo de las Termas de Caesaraugusta (Eduardo Alonso Sola y Antonio Tirado Sebastián)

El museo tardaría todavía unos años en abrir sus puertas desde la construcción del inmueble residencial, lo que implicó intervenir en el conjunto para preparar los espacios existentes a su nueva función. De la adecuación del recinto, llevada a cabo en 1998, se encargó la arquitecta municipal Úrsula Heredia Lagunas.³⁶³ La intervención, que no modificó en líneas generales el espacio –cuya futura función museística ya había sido tenida en cuenta por Dols y Torra– consistió en la articulación de dos zonas fundamentales: el acceso, situado a nivel de la planta calle, en el que hay un aula didáctica y varios espacios administrativos, y la zona expositiva propiamente dicha, situada a nivel de la planta sótano (fig. 3.178). La exposición de los restos arqueológicos, que se pueden visitar mediante pasarelas que sobrevuelan las ruinas, se completa con una sala de proyecciones y un ámbito expositivo en el que se exponen materiales arqueológicos y maquetas que completan el discurso, articulado en torno al río Ebro y su importancia para el comercio fluvial en la Antigüedad. Como en el Museo del Foro, la nueva fábrica se distingue de los restos romanos por los materiales empleados, sobre to-

363 AMZ, Palacio de Montemuzo, caja 22009, expediente n.º 294547/98. “Proyecto de adecuación para museo de los anexos al muelle fluvial y puerta de acceso al Foro Romano de Caesaraugusta. Unidad de Registro de Solares, Terrenos sin Urbanizar, Conservación de Edificios y Patrimonio Histórico-Artístico. Servicio de Inspección. Área de Urbanismo, Medio Ambiente e Infraestructuras. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza”. 1998. Memoria. (Inédito)

do hormigón y ladrillo, favoreciendo una correcta lectura de cada época histórica.



Figura 3.178 – Museo del Puerto Fluvial de Caesaraugusta (Heliodoro Dols, Fernando Torra y Úrsula Heredia Lagunas)

Además de estas tres variantes de musealización in situ, existe en la provincia un ejemplo sensiblemente distinto, que no se sitúa en este caso sobre el yacimiento en cuestión sino próximo a él. El museo de la Colonia Celsa de Velilla de Ebro, subsede del Museo de Zaragoza, formaría parte de lo que Felipe Arias definía como “museos monográficos de sitio”.³⁶⁴ La iniciativa es interesante no tanto por lo que es, sino por lo que pretendía ser: un centro de investigación y museo monográfico dedicado al vecino yacimiento romano de Lepida Celsa.³⁶⁵ El centro expositivo actual constituye la primera fase de un ambicioso proyecto promovido por el Ministerio de Cultura en 1983, y cuya redacción se encargó a José Manuel Pérez Latorre.³⁶⁶ El conjunto comprendía varias zonas: un almacén para conservar los restos extraídos de las excavaciones, una residencia de investigadores (con diferentes espacios de trabajo) y un museo en el que poner a disposición del

³⁶⁴ ARIAS VILAS, Felipe, *op. cit.*, p. 50.

³⁶⁵ Para más información sobre el yacimiento: BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Colonia Celsa (Guía)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.

³⁶⁶ AGA, Fondos Cultura, (03) 126.001, expediente 52/18766. PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Museo Provincial de Zaragoza. Centro de Investigación y Museo Monográfico en Velilla de Ebro (Zaragoza). Ministerio de Cultura”. Septiembre de 1983. Memoria. (Inédito)

público los resultados de las investigaciones desarrolladas en el yacimiento, que tienen lugar de forma ininterrumpida desde 1976 (fig. 3.179).

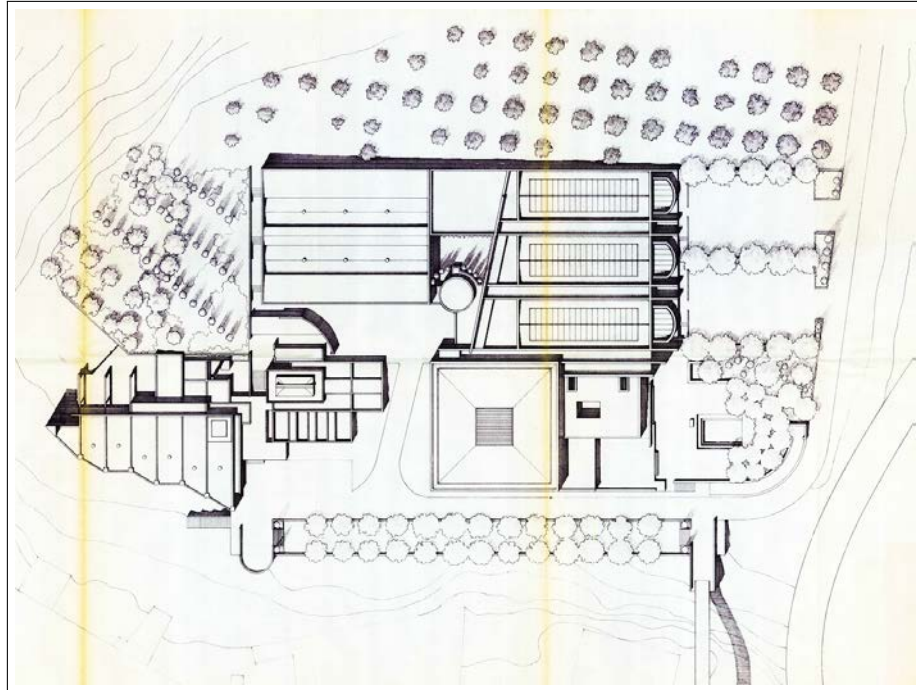


Figura 3.179 – Planta del proyecto de centro de investigación y museo monográfico de Lepida Celsa, Velilla de Ebro (José Manuel Pérez Latorre)

Para dar respuesta a todas estas necesidades, Pérez Latorre concibió un ambicioso edificio de desarrollo eminentemente horizontal, de líneas rectas y volúmenes puros, situado a las afueras del casco urbano de Velilla de Ebro y cerca del yacimiento romano. Sin embargo, el proyecto nunca llegó a realizarse por completo, sino que solo se llevó a cabo la primera fase, es decir, el almacén arqueológico, que fue proyectado y ejecutado en 1983. La residencia de investigadores, el museo y el puente de comunicación con el vecino yacimiento quedaron a la espera de un impulso posterior, que nunca llegó. En 1997 se decidió adecuar como espacio expositivo el almacén; es decir, se reconvirtió en museo un edificio que, en principio, no había sido concebido para ello, tal y como demuestra tanto su concepción exterior, similar a una nave industrial, como su distribución interior.

Desde el punto de vista compositivo, el almacén se define como un gran paralelepípedo de ladrillo, completamente desprovisto de vanos, que tiene como único motivo decorativo una serie de bandas horizontales rehundidas que recorren la fachada. El bloque aprovecha el desnivel del terreno y se articula en dos plantas al interior, la inferior de menor superficie. Se

trata de una solución formal completamente ajena a lo que suele ser habitual en un espacio museístico y que viene exigida por la función inicial que debía desempeñar –y que todavía cumple– la construcción (fig. 3.180). En la memoria del proyecto arquitectónico se describe la articulación formal del nuevo edificio de la siguiente manera:

Dicha edificación quedará ejecutada en ladrillo cara vista, no presentando al exterior ningún tipo de hueco, dadas las características de seguridad que tiene que albergar el edificio, pues está situado en las afueras del pueblo de Velilla de Ebro.³⁶⁷

Actualmente, el edificio compatibiliza la función de almacenamiento y la expositiva, ya que en él se exponen parte de los materiales encontrados en la excavación del yacimiento arqueológico de Lepida Celsa. En concreto, el discurso expositivo analiza la vida cotidiana y la historia política de esta ciudad romana entre el año 44 a. C. y el año 60 de nuestra era. La dedicación inicial del almacén queda patente en la estética industrial que lo define también al interior, sin ningún tipo de concesión decorativa y en el que la estructura metálica del edificio queda a la vista, lo que le otorga una cierta provisionalidad a la propuesta (fig. 3.181). La escasa altura del forjado crea un espacio expositivo poco confortable e incluso algo opresivo, lo que demuestra una vez más las complicaciones derivadas del proyecto de instalación de una colección en un edificio diseñado para otros usos, aunque vinculado con la temática arqueológica. Desde el punto de vista conceptual, sin embargo, el conjunto funciona; esa sensación de provisionalidad que viene dada por el carácter industrial del almacén refleja de manera apropiada el carácter transitorio y temporal de la labor arqueológica, basada en la continua investigación y reformulación de los resultados obtenidos. El resultado, en palabras de Miguel Beltrán, Alberto Gracia e Isabel Cortés, es “eficaz, pero insuficiente”, debido a la limitada superficie disponible.³⁶⁸

Como en otros casos de musealización arqueológica, el museo no tiene sentido como pieza aislada sino en estrecha relación con el yacimiento, como introducción o complemento de la propia visita de los restos arqueológicos. Esta vinculación queda reflejada en el mencionado proyecto de creación de un centro de investigación y museo. De hecho, la cuarta y últi-

367 AGA, Fondos Cultura, (03) 126.001, expediente 52/18820. PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de ejecución de la 1ª fase de las obras en el Centro de Investigaciones Arqueológicas y Museo Monográfico de Velilla de Ebro (Zaragoza). Ministerio de Cultura”. 1984. Memoria. (Inédito)

368 BELTRÁN LLORIS, Miguel; GRACIA BERNAL, Alberto y CORTÉS SANZ, Isabel, “Conservar para difundir: el ejemplo de la Colonia Celsa”, en *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos...*, op. cit., pp. 239-248, espec. p. 240.

ma fase del mismo comprendía la unión física del museo y el yacimiento mediante un puente que culminaría ese proyecto integral de musealización in situ. Pérez Latorre entendía que, en este conjunto, ningún elemento era ajeno al otro y que “yacimiento, centro de investigaciones y museo tienen forzosamente que formar una unidad, no solamente espacial, sino psicológica.”³⁶⁹ La propuesta presenta la misma problemática que otros muchos espacios expositivos situados en el ámbito rural: la escasa afluencia de visitantes. Al margen del público cautivo que visita el museo de la Colonia Celsa (sobre todo escolares de la provincia), esta subsección del Museo de Zaragoza, situada a cincuenta kilómetros de la capital, es poco frecuentada por visitantes individuales.



Figura 3.180 – Museo de Zaragoza. Sección de Lepida Celsa (José Manuel Pérez Latorre)

3.4.2.3 EL *boom* MUSEÍSTICO DEL NUEVO MILENIO. PROPUESTAS DE NUEVA PLANTA HASTA 2013

La primera década del siglo XXI es, indiscutiblemente, la edad de oro de los museos aragoneses en todas sus variantes arquitectónicas. En concreto, en estos primeros diez años del nuevo milenio han abierto sus puertas el 64% de los espacios expositivos creados ex novo en la comunidad (en

³⁶⁹ AGA, Fondos Cultura, (03) 126.001, expediente 52/18766. PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Museo Provincial de Zaragoza...”, *op. cit.*



Figura 3.181 – Interior del museo monográfico de Lepida Celsa

total, 29 nuevos ejemplos), lo que demuestra que el impulso de nuevas arquitecturas se concentra sobre todo en este periodo. La mayoría de ellos fueron creados con anterioridad a 2008, es decir, en un periodo de euforia económica generalizada que llevó a la proliferación despreocupada de nuevos espacios museísticos, antes de que la crisis económica frenara un tanto esta tendencia. En los primeros años de la década actual, sin embargo, se inauguraron el 11 % de los museos de nueva planta existentes hoy, una cifra nada desdeñable y de hecho muy superior a la que arrojan otras décadas anteriores,³⁷⁰ lo que demuestra que el impacto de la recesión ha sido relativo en términos de creación de espacios expositivos ex novo.

En los primeros diez años del nuevo milenio vieron la luz dos de los casos de estudio monográfico de nueva planta de esta investigación: el Museo Orús de Utebo (inaugurado como museo en 2003) y el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (2006). De hecho, la selección de estos dos ejemplos dentro de esta década no es casual, sino que pretende ser un reflejo del impulso creador que se produce en este periodo cronológico de forma generalizada en todo Aragón. Curiosamente, la práctica totalidad de los espacios de nueva planta abiertos entre 2001 y 2010 están situados fuera de la

³⁷⁰ Como las décadas de los años cincuenta y ochenta, con un 4 % respectivamente. En los periodos comprendidos entre 1961-1970 y 1971-1980 no abrió sus puertas ningún espacio expositivo de nueva planta en Aragón.

ciudad de Zaragoza, ya sea en las otras dos capitales de provincia o en localidades de menor población, algunas de las cuales ni siquiera superan los mil habitantes.³⁷¹ En Zaragoza capital, en estos años, predominan hasta tal punto las iniciativas de rehabilitación arquitectónica para usos museísticos, que la creación de nueva planta es prácticamente anecdótica.

Puesto que el Museo Orús y el CDAN son objeto de un análisis detallado en el capítulo correspondiente, no me detendré más en ellos. Prefiero centrarme ahora en cuatro ejemplos que ya han sido mencionados con anterioridad y que son el testimonio de un importante impulso constructivo llevado a cabo en dos localidades zaragozanas, Ejea de los Caballeros y La Muela. En esta última abrieron sus puertas con tres años de diferencia los Museos del Viento y de la Vida, diseñados por el arquitecto Joaquín Sicilia y actualmente cerrados de forma temporal, como consecuencia de los problemas económicos del consistorio.³⁷² Los dos museos (junto con un tercero, el del Aceite) eran solo una parte de las modernas infraestructuras de que se había ido dotando la localidad en los últimos años gracias a la prosperidad económica generada por la energía eólica. Esta había provocado un considerable aumento poblacional: en 1996, La Muela tenía 1.096 habitantes, mientras que diez años después alcanzaba los 3.567.³⁷³ Además de los tres museos mencionados, disponía de una moderna plaza de toros, un auditorio, un parque temático de aves (hoy desmantelado), un gran centro deportivo, un campo de fútbol y una casa de juventud. La localidad, bautizada como “la Marbella aragonesa” por varios medios de comunicación, era a finales de la primera década del siglo XXI uno de los pueblos más ricos de España.³⁷⁴

En este contexto de euforia económica, el Ayuntamiento de La Muela promovió la creación de dos museos de nueva planta. Ambos se ubican a

³⁷¹ Alloza (Teruel), por ejemplo, donde se inauguró en 2004 el Centro de Interpretación “El Castellillo”, tiene 667 habitantes según el padrón de 2013 (fuente: INE); Malón (Zaragoza), sede del Museo del Agua (creado también en 2004), 378; y Azuara, que desde 2007 posee un Centro de Interpretación de la Villa romana de La Malena, 643.

³⁷² El caso de La Muela es un paradigma de progreso mal entendido. La población vivió una época de gran prosperidad económica a partir de 1986, gracias a la energía eólica. Sin embargo, tras esta riqueza se escondía uno de los casos más importantes de corrupción urbanística de todo Aragón, que aún está por resolver en los juzgados. La llamada “Operación Molinos” supuso la caída en desgracia de una de las artífices de esta prosperidad, la alcaldesa de la localidad, M^a Victoria Pinilla. La compleja investigación llevada a cabo por la Policía Nacional a instancias de un juez de La Almunia se hizo visible con la detención de la alcaldesa, un concejal, dieciséis constructores, tres familiares y cinco funcionarios del Ayuntamiento, en uno de los procesos judiciales más mediáticos de los últimos años.

³⁷³ Fuente: Instituto Nacional de Estadística (INE).

³⁷⁴ NAVARCORENA, M., “La Marbella aragonesa”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 19/03/2009); PÉREZ, R., “La Muela: la «Marbella» maña”, en *ABC* (Madrid, 22/03/2009).

las afueras del casco urbano, en una zona carente de referencias arquitectónicas cercanas, a medio camino entre el campo y la ciudad. El primero en abrir sus puertas fue el Museo del Viento, concebido precisamente para “rendir homenaje al principal responsable del vertiginoso crecimiento económico” de la localidad.³⁷⁵ Su diseño es el resultado de un encargo directo efectuado por el consistorio a Joaquín Sicilia, que además de los dos museos mencionados, es el autor de la rehabilitación del Ayuntamiento, del auditorio de la localidad y del Hotel Altovento. Las dimensiones de la parcela disponible y las características del proyecto otorgaban una total libertad al arquitecto a la hora de definir formalmente el nuevo edificio.

Sicilia escogió desarrollar un proyecto integral, en el que el entorno se convierte también en espacio expositivo, a través de la cubierta vegetal del edificio y la lámina de agua que diseña para la zona sur del conjunto. El exterior del museo tendría como misión preparar al visitante a los contenidos del mismo. Este accede a la parcela por el lado opuesto al que acoge la entrada al museo, por lo que la primera imagen que recibe del edificio es la de su cubierta vegetal, con especies vegetales autóctonas adaptadas a condiciones extremas. Esta solución de cubierta se concebía como un elemento vivo, que debía irse transformando en función de la época del año y del aporte de lluvia, sin ningún tipo de mantenimiento. En teoría, además, la cubierta era transitable y actuaba como un mirador hacia el paisaje de aerogeneradores de La Muela. Esta entrada oblicua obliga al visitante a recorrer el edificio por el exterior, en sentido longitudinal y descendente, de manera que va aprehendiendo los volúmenes externos del volumen y tomando conciencia poco a poco de sus enormes dimensiones y su presencia en el espacio, en un proceso similar al que se produce en el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, diseñado por Rafael Moneo.

En cuanto a la forma externa del edificio, esta destaca por sus volúmenes aerodinámicos y contemporáneos. El museo se concibe como un gran contenedor cuyos alzados evocan la forma de una de las hélices de un aerogenerador, que Sicilia define como “onda aerodinámica construida”.³⁷⁶ Nieves Lozano, sin embargo, apunta otras posibles fuentes de inspiración, como la proa de un barco, una vela desplegada al viento o la estructura de un avión.³⁷⁷ El material fundamental en el exterior del volumen construido es la chapa de acero mate en tono blanco, que le da una apariencia cerrada

375 LOZANO CHAVARRÍA, Nieves, “La musealización del viento. Una propuesta pionera en España: Museo del Viento, centro de interpretación de la Energía Eólica. La Muela (Zaragoza)”, *Revista de Museología*, n.º 30-31, 2004, pp. 43-49, espec. p. 43.

376 SICILIA, Joaquín, “Proyecto básico y de ejecución de Centro de Interpretación de la Energía Eólica en la localidad de La Muela (Zaragoza)”. 2002. Memoria. (Inédito)

377 LOZANO CHAVARRÍA, Nieves, *op. cit.*, p. 45

y hermética que se desvanece en la zona de la entrada, donde amplias cristaleras abren a una lámina de agua planteada en el lado sur de la parcela (una lámina que, en realidad, estuvo poco tiempo en funcionamiento por los problemas de filtraciones que ocasionaba). En teoría, la incorporación de este elemento acuático debía restar inmovilidad al bloque de chapa de acero y hacerlo más liviano, a través de la multiplicación de las perspectivas del edificio.

El interior se organiza en varias salas, a las que se accede desde un hall o espacio de recepción a varias alturas al que abren los espacios administrativos y de usos variados, “como si de un volumen edificado interior independiente se tratara”.³⁷⁸ Las enormes cristaleras del hall permiten la entrada de luz natural, a la vez que comunican visualmente con el paisaje de los aerogeneradores cercanos. El discurso expositivo se articula en un recorrido dirigido, desarrollado por la empresa Nómadas con la coordinación de Chus Tudelilla. La posibilidad de llevar a cabo de forma simultánea los diseños de continente y contenido permitió sacar el máximo partido posible a los distintos espacios, que se concibieron pensando específicamente en el contenido museográfico que habían de albergar, tal y como se refleja en el proyecto arquitectónico. Sin embargo, el Museo del Viento es, en cierta manera, una metáfora del exceso que caracterizó a esta localidad en tiempos pasados. Su volumetría resulta extrema en relación con el contenido que acoge, para el que hubiera bastado sin duda una propuesta más modesta. El contenido, aunque de vocación didáctica, queda un tanto perdido en unos espacios de tamaño desproporcionado, que no es posible llenar solo con unos cuantos paneles sino que exigen un discurso expositivo más contundente (fig. 3.182).

Tres años después de la apertura del Museo del Viento se inauguraba el de la Vida, situado a poca distancia del anterior, junto al zoológico de aves Aviapark. La intención del Ayuntamiento era crear en esta zona de la localidad un espacio de interrelación de ciencia, energía eólica y naturaleza en un ámbito cercano. En este caso, el museo acoge una temática algo imprecisa, que aborda los orígenes, evolución y diversificación de diferentes formas de vida. Más que el contenido, como en el ejemplo anterior, lo más interesante es el propio contenedor arquitectónico, inspirado en la forma orgánica de una libélula. La referencia formal primordial viene dada, según afirman los arquitectos en la memoria del proyecto arquitectónico, por el propio contenido:

³⁷⁸ SICILIA, Joaquín, “Proyecto básico y de ejecución de Centro de Interpretación de la Energía Eólica...”, *op. cit.*



Figura 3.182 – Museo del Viento, La Muela (Joaquín Sicilia). Sala “El soplo de la vida”

Esta pieza constructivamente se concibe como forma singular a modo de cuerpo de libélula desplegada al viento dentro de la parcela, constituyendo en sí misma una imagen simbólica de lo que sería un elemento natural y simbólico de la propia ciencia.³⁷⁹

En la configuración externa del edificio, el arquitecto se basó en principios opuestos a los que le habían guiado tres años antes en el diseño del Museo del Viento. Si este se caracterizaba por la austeridad compositiva (tanto en términos de materiales como de forma), el Museo de la Vida es una celebración del organicismo y de la mezcla de texturas, formas y colores. En su definición exterior se emplearon materiales de gran ligereza como la chapa de acero mate, el cristal y el policarbonato, que sirven de contrapunto a la fuerza expresiva de la piedra utilizada en las líneas rectas del zócalo y de uno de los extremos del edificio (fig. 3.183). El resultado es un juego compositivo de materiales (nobles y más sencillos), formas (onduladas y rectas) y líneas (horizontales y verticales). La vegetación forma parte también del concepto exterior del museo, ya que la hiedra va cubriendo el zócalo de piedra de forma progresiva. Según figura en la memoria del proyecto arquitectónico, "La propia forma del volumen edificado se envuelve y se integra con sus tratamientos de vegetalización previstos".³⁸⁰

La organización interior recupera la idea tradicional del museo en torno a un patio central, que en este caso es también el hall de recepción de visitantes. El patio funciona como un elemento articulador de las diferentes estancias, además de contribuir a hacer comprensible el conjunto. Una escalera de caracol casi escultórica, correspondiente con lo que sería la cabeza de la libélula, sirve para unir de forma directa las distintas plantas. La solución interna carece de la unidad que presentaba el Museo del Viento y presenta tal diversidad de colores, materiales, formas y espacios que se imbrican unos en otros que parece como si el edificio quisiera deslumbrar al visitante y hacerle olvidar, con su originalidad, la poca consistencia del discurso expositivo (fig. 3.184). La visita proporciona una cierta sensación de vacío, de provisionalidad, como si la exposición estuviera sin completar, para lo que hubiera bastado sin duda con un edificio menos ambicioso. Al igual que su predecesor, el Museo de la Vida permanece hoy cerrado de forma indefinida, como uno más de los excesos cometidos en esta localidad.

También la localidad zaragozana de Ejea de los Caballeros ha visto incrementada su oferta museística en los últimos años con dos espacios exposi-

379 SICILIA CARNICER, Joaquín y CENIS MITJAVILA, Pilar, "Proyecto básico y de ejecución del Museo de la Vida. Excmo. Ayuntamiento de La Muela". 2004. Memoria. (Inédito)

380 *Ibidem*.



Figura 3.183 – Museo de la Vida de La Muela (Joaquín Sicilia y Pilar Cenis)



Figura 3.184 – Patio del Museo de la Vida de La Muela

tivos de nueva planta que merece la pena comentar monográficamente. En 2007 se inauguraba La Espiral. Como en La Muela, el interés del conjunto reside no tanto en el contenido –dedicado en este caso a las influencias mutuas de las culturas judía, musulmana y cristiana- sino en la solución

arquitectónica del edificio. En realidad, el leitmotiv del conjunto –diseñado por Javier Bosch– no es nuevo; La Espiral, como su propio nombre indica, se basa en un esquema de circulación generado en torno a un bloque central circular. Este esquema interno no se refleja en la fachada, articulada a partir de dos bloques independientes, si bien el arquitecto destaca en la memoria del proyecto arquitectónico que esta “surge como la plasmación de esta espiral de niveles al exterior del edificio, sacando los forjados de las salas más allá del plano de fachada.”³⁸¹ La morfología del conjunto resulta totalmente ajena al contexto y en esto mismo radica su originalidad. Javier Bosch articula una propuesta sincera, que no se mimetiza con el entorno sino que plantea un diálogo abierto con la arquitectura doméstica circundante. La rotundidad de los volúmenes externos se suaviza en parte gracias a los materiales utilizados, fundamentalmente mampostería, piedra, chapa de zinc, vidrio y alabastro, que fusionan sin esfuerzo tradición y modernidad. El conjunto es rotundo pero no resulta pesado, a pesar del absoluto predominio del muro sobre el vano, gracias a la acertada combinación de materiales, que deja el alabastro para la mitad superior de ambos bloques (fig. 3.185).

Sin embargo, la verdadera novedad se encuentra en el interior. Al museo se accede por el bloque derecho, de menor desarrollo en planta, cuya función se resume prácticamente a albergar la escalera metálica que comunica con la planta superior. Tras atravesar el paso volado acristalado que une ambos bloques y permite al visitante tomar conciencia del lugar en el que se encuentra, se entra por fin al verdadero espacio expositivo. Es aquí donde se produce la sorpresa, pues la organización interna de este bloque emerge de repente, sin previo aviso. El bloque central en torno al cual se dispone la rampa en espiral se hace visible inmediatamente, haciendo patente al mismo tiempo la curiosa organización del recorrido. Este da comienzo en la planta superior, en la que hay cuatro salas, para descender a continuación a la planta baja, donde existen otros tres ámbitos temáticos. Las salas, en realidad, no son espacios cerrados sino que toda la planta responde a una concepción única y fluida, que comunica visualmente las distintas zonas (fig. 3.186).

El recorrido termina haciendo accesible el cilindro central, que esconde en su interior un observatorio en el que se proyectan distintas imágenes relacionadas con el tema del museo. El juego de formas geométricas continúa en este espacio, ya que el círculo que define el cilindro exteriormente se transforma en un cuadrado en el interior, metamorfosis geométrica que

³⁸¹ BOSCH, Javier, “Edificio museístico «La Espiral», Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)”. 2003. Memoria. (Inédito)



Figura 3.185 – La Espiral, Ejea de los Caballeros (Javier Bosch)



Figura 3.186 – Interior de La Espiral, Ejea de los Caballeros

invita a la reflexión y pone en cuestión toda la organización del conjunto. En cuanto al contenido, la temática del discurso expositivo es original, pero la presentación resulta poco atractiva por la cantidad de información pro-

porcionada en los paneles explicativos. El recorrido es lineal y dirigido, y está pensado para ser realizado con un guía en grupos pequeños.

Desde el punto de vista de su inserción urbana, La Espiral presenta ciertas similitudes con otro museo aragonés, el Museo Orús de Utebo. De manera semejante a este, La Espiral se ubica en una zona algo degradada del entorno urbano, el barrio de la Corona, núcleo original de la población de Ejea de los Caballeros y antigua judería medieval. Como en Utebo, el espacio fue puesto en marcha por el Ayuntamiento con el fin de que ejerciera de motor en su recuperación urbana, en otro ejemplo de lo que Jesús Pedro Lorente define como rehabilitación “estimulada desde arriba por una inversión decidida desde instancias de poder”.³⁸² La construcción del museo pretendía impulsar la recuperación de este barrio “desprovisto de equipamientos y atractivos de carácter social”,³⁸³ y atraer hasta él a la población ejeana. Desconozco el impacto que ha tenido en la zona la creación de este equipamiento, que desde su inauguración en 2007 ha estado abierto al público de forma muy irregular, lo que me lleva a aventurar que su influencia hasta ahora ha sido más bien relativa (aunque sin duda habrá contribuido a mejorar el aspecto del entorno urbano en el que se implanta).

Menos novedoso desde el punto de vista arquitectónico, pero también interesante, es Aquagraria, un espacio de interpretación de la agricultura y el agua diseñado por Julio Clúa en la misma localidad de Ejea de los Caballeros. El conjunto está dedicado a la importancia de estos dos elementos como agentes moldeadores del territorio, que hicieron posible el surgimiento de una industria de maquinaria agrícola fundamental para la economía de la zona. A la interpretación del agua como elemento se suma la exposición de aperos y maquinaria agrícola recopilada y restaurada por la familia Miguel Longás. El conjunto se sitúa en un entorno algo impreciso, en la Ciudad del Agua, una nueva zona urbana recreativa a las afueras de la localidad; por tanto, se trata de un contexto indefinido entre lo agrícola y lo industrial, nociones que de hecho resumen buena parte del concepto.

El eje principal del edificio discurre paralelo a la calle en la que se ubica. Esta fachada, la primera que observa el visitante, se caracteriza por su aspecto cerrado, hermético, que responde a la intención de guardar intacto un cierto carácter de sorpresa. El material utilizado en el exterior, hormigón prefabricado abujardado en un tono tierra, busca la integración cromática

³⁸² LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Focos «artísticos» de revitalización urbana, espacios para el sincretismo”, en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo...*, *op. cit.*, pp. 11-27, espec. p. 17 (ver nota al pie n.º 98, capítulo 1).

³⁸³ BOSCH, Javier, *op. cit.*

con el terreno.³⁸⁴ El arquitecto renuncia a crear una entrada grandilocuente y opta más bien por un acceso íntimo, casi disimulado en la intersección de dos bloques, buscando acentuar la sorpresa en contraste con el interior. La volumetría del edificio se concibe en sentido creciente desde la fachada que da a la calle hacia la parte trasera, donde tiene mayor altura, para mantener una escala humana que permita a la vez un juego de perspectivas. En su alzado principal, el museo se caracteriza por el predominio de las líneas rectas y destaca por su horizontalidad. De hecho, su volumetría resulta demasiado contundente, más próxima a la tipología de nave industrial que a la de museo propiamente dicho, aunque quizá esta apariencia sea uno de los objetivos buscados, dado el contenido que debía acoger el edificio.

La fachada posterior contrarresta el hermetismo de la principal y se abre hacia el paisaje de los Boalares a través de enormes cristalerías, buscando incorporar visualmente el terreno en el interior del museo y dando continuidad a su exposición permanente (fig. 3.187). El elemento compositivo fundamental de esta fachada posterior es su forma de peine, a través de tres grandes bloques trapezoidales que se imbrican en el paisaje y que son fuente importante de luz natural. La incorporación del terreno no es solo virtual sino también real: tanto las celosías metálicas que tamizan la luz natural como las cristalerías se retiran hacia los laterales, de forma que la maquinaria agrícola expuesta puede salir al campo y hacer demostraciones reales de su funcionamiento. Arquitectura y agricultura se integran además a través de una serie de bandas perpendiculares con especies vegetales de la zona situadas entre los bloques trapezoidales. Estas bandas tienen continuidad tanto en el interior del museo -en los patios a cielo abierto- como en la fachada principal.

Las circulaciones internas se organizan a partir de tres volúmenes centrales que evocan el agua, la tierra y el trabajo agrario de forma simbólica a través del material del que están revestidos: policarbonato para el agua, madera para el territorio y tela de saco para el trabajo agrario. Estos tres bloques coinciden con otros tantos ámbitos temáticos: *El poder del agua*, dedicado a explicar la importancia del agua como elemento, y la problemática y los conflictos ligados a ella; *El agua en Ejea: ausencia y presencia*, que tiene como objetivo mostrar la vinculación de Ejea con el agua y la agricultura, haciendo hincapié en los aspectos sociales y económicos; y *Ejea: de la tradición a la mecanización agrícola*, que consiste en la exposición de maqui-

³⁸⁴ Al parecer, en un principio se pensaba utilizar hormigón ciclópeo para la fachada, material que hubo que sustituir por hormigón prefabricado abujardado en el color del terreno por la reducción del presupuesto, que se vio limitado a la mitad. El arquitecto también había planteado una lámina de agua que recorría toda la fachada que da a la calle, que hubo de eliminarse por esta misma razón.

naria que ilustra la historia de la mecanización agrícola en la localidad (fig. 3.188). En realidad, se trata de un recorrido no dirigido, por el que el visitante puede desplazarse a su antojo. Recorre toda la nave principal una pasarela elevada, que funciona como mirador y permite comprender la distribución espacial del conjunto.



Figura 3.187 – Hall de entrada de Aquagraria, Ejea de los Caballeros (Julio Clúa)



Figura 3.188 – Interior de Aquagraria, Ejea de los Caballeros

3.4.3 *Modelos y tendencias en Aragón*

Una vez realizado este recorrido cronológico por el panorama aragonés, resulta pertinente analizar las diferentes propuestas desde el punto de vista de los modelos y tendencias arquitectónicos. Como sucedía en el ámbito internacional, en la arquitectura museística aragonesa de nueva planta predominan los planteamientos individuales, más allá de corrientes claramente definidas. El diseño integral de un espacio expositivo suele abordarse como un proyecto personal que es el resultado de la formación previa del arquitecto y de sus referencias formales, más que la ejemplificación de una corriente determinada. Con todo, es posible detectar ciertas líneas comunes, que tienen que ver con el diseño externo del edificio en cuestión, la manera de concebir el espacio arquitectónico, la mayor o menor relación con el entorno urbano o las fuentes de inspiración que han guiado al arquitecto en su labor creadora.

En primer lugar, cabe distinguir dos tendencias muy distintas en lo que se refiere a la definición formal de un nuevo museo. Curiosamente, existen toda una serie de propuestas que consisten en la actualización de una arquitectura doméstica a la que se imprime un cierto tratamiento institucional, en la mayoría de los casos. Esta toma de referencias responde probablemente a un deseo de integración en el contexto, así como a la renuncia expresa a que la arquitectura tome un papel demasiado protagonista en el entorno en el que se inserta. El museo pierde así parte de sus valores representativos a favor de un planteamiento menos mediático, aunque sigue siendo reconocible como tal. En algunos casos, incluso, el edificio recupera sin variaciones el esquema habitual de la arquitectura de la zona, como ocurre en el Museo de Agricultura Tradicional de Oseja (Zaragoza). La fachada del nuevo edificio reproduce de forma mimética la distribución habitual de la arquitectura doméstica aragonesa de herencia renacentista, con planta baja, piso noble y galería de arquillos de ladrillo bajo el alero, en un ejemplo de regionalismo entendido como simple copia de la arquitectura vernácula.

Un esquema similar, aunque actualizado, existe en el Centro de Interpretación de las Saladas de Chiprana (Zaragoza), que rinde también homenaje a la arquitectura tradicional a través de la galería de ventanas, esta vez adinteladas, de la planta superior. La inspiración doméstica es también evidente en el Museo de la Trashumancia de Guadalaviar (Teruel), diseñado por Antonio Pérez Sánchez (fig. 3.189), así como en el Museo Orús de Utebo (Zaragoza), obra de Jesús Marco, sobre todo en cuanto al ritmo y proporciones de la fachada principal de este último, que reproduce un esquema doméstico. En estos dos casos, sin embargo, tanto las dimensiones del edificio como el tratamiento exterior del mismo (a base de un aplacado pétreo)

proporcionan al nuevo museo un carácter diferenciado, que lo distingue del caserío circundante.



Figura 3.189 – Museo de la Trashumancia de Guadalaviar (Antonio Pérez Sánchez)

En contraposición a esta tendencia, existen otros ejemplos cuyas referencias simbólicas traspasan las fronteras de lo inmediato para basarse en conceptos más complejos, abstractos o alejados en el espacio y el tiempo. En este sentido, las fuentes de inspiración son tan variadas como los propios edificios. Algunos arquitectos retoman elementos del paisaje cercano –aunque no inmediato–, como Rafael Moneo, que en el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca plantea un sincero homenaje a las formaciones rocosas de los mallos de Riglos, presentes en las formas ondulantes de la sala de exposiciones del edificio.

Otros, sin embargo, enlazan con el pasado arquitectónico del lugar. Antonio Pérez Sánchez, que se decantaba por las referencias domésticas en Guadalaviar, plantea en el Centro de Interpretación del Acueducto Romano de Gea de Albarracín (Teruel) una actualización morfológica del antiguo acueducto que da precisamente origen al espacio. Esta operación se basa en la colocación de un muro que secciona el conjunto en dos y que, aunque estilizado, establece una identificación inmediata con este tipo de obras de ingeniería hidráulica (fig. 3.190). También el arquitecto Alejandro Rincón reconoce en el Museo del Agua de Malón (Zaragoza) la influencia del pasado. El museo está construido en la plaza de armas del antiguo castillo, hoy desaparecido, al que recuerda de forma alegórica por su configuración for-

mal en volúmenes rectos y puros. Se trata de un sencillo edificio formado por dos bloques: uno inferior a modo de basamento y otro principal (correspondiente a la sala principal del museo) que destaca en altura y domina gran parte de la población, tal y como haría el castillo en otro tiempo.



Figura 3.190 – Centro de Interpretación del Acueducto Romano, Gea de Albarracín (Antonio Pérez Sánchez)

Otras concepciones resultan más simbólicas, inspiradas no en aspectos del paisaje o en construcciones de antaño sino en alegorías. Prueba de ello es el Mausoleo de los Amantes de Teruel concebido por Alejandro Cañada, que analizo con detalle dentro de los casos de estudio monográfico. Aunque en sentido estricto se trata de una intervención de rehabilitación, la fachada del conjunto fue creada de nueva planta, lo que justifica una mención especial en este apartado. Una de las propuestas que realizó el arquitecto, que no fue finalmente aceptada, se basaba en la representación simbólica de los dos amantes, Diego de Marcilla e Isabel de Segura, en sendos bloques comprimidos entre el contrafuerte de la iglesia de San Pedro y el cuerpo derecho del nuevo edificio. En coherencia con la leyenda, estos dos paños estaban juntos pero no llegaban a tocarse, como ocurre con las manos de los amantes en el mausoleo de Juan de Ávalos que se expone en el interior. Mediante un juego de líneas horizontales e inclinadas, Cañada pretendía expresar la tensión entre lo universalmente aceptado y lo genuino, como resultado de una doble moral. Este concepto no llegó

a hacerse realidad, pero ha quedado sobre el papel como una poética y metafórica propuesta.

El Mausoleo de los Amantes no es el único ejemplo en el que el contenido define la morfología arquitectónica. En La Muela, los dos museos de nueva planta existentes –diseñados por Joaquín Sicilia–, toman como base un aspecto concreto de la futura temática del conjunto para definir, a partir de él, todo el concepto espacial del edificio. Primero abrió sus puertas el Museo del Viento, que simula en planta el aspa de un aerogenerador como los muchos que existen en este municipio zaragozano. El arquitecto, que trabajó en total libertad compositiva en una zona carente de referencias arquitectónicas, concibió un edificio museístico poco habitual, más próximo a un hangar de aviones que a un conjunto expositivo propiamente dicho (fig. 3.191). Pocos años después, el mismo Sicilia diseñó un segundo museo, situado cerca del anterior. El Museo de la Vida recibe en este caso un discurso que combina la paleontología, la entomología y la antropología en una propuesta dedicada a los orígenes, evolución y diversificación de diferentes formas de vida.³⁸⁵ En esta ocasión, el arquitecto toma su inspiración de la forma de una libélula, perceptible sobre todo en planta pero también en los alzados del edificio, de líneas orgánicas y que enlazan de manera evidente con el contenido del espacio.

Pero la temática expositiva no solo funciona como punto de partida para las formas externas del edificio, sino que puede servir también para articular sus espacios interiores. En La Espiral de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), centro de interpretación que se autodefine como un “espacio para el pensamiento y las culturas del Valle del Ebro”, este concepto formal inspira toda la propuesta, tanto en lo que se refiere al contenido como a la organización interna del conjunto. El centro está dedicado precisamente a la “espiral” de culturas que judíos, musulmanes y cristianos conformaron a través de su convivencia e influencias mutuas durante la Edad Media. Pero además, la propia configuración interior del edificio se basa en la espiral como concepto esencial, una forma ya tradicional en la historia de la arquitectura de museos a través de diseños tan paradigmáticos como el modelo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier o el Museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright. La Espiral, obra del arquitecto Javier Bosch, supone una inversión del modelo de Wright; al contrario de lo que sucede en el Guggenheim, donde la rampa expositiva recorre las pare-

³⁸⁵ Como señala Juan Manuel Lantero, “Lo más destacado del museo son algunos facsímiles magníficamente realizados (...) y algún diorama. El resto está montado como si fuera provisional y no hay un hilo conductor de las salas.” LANTERO NAVARRO, Juan Manuel, “Situación actual de los museos de ciencias naturales en Aragón”, *op. cit.*, p. 76 (ver nota al pie n.º 198, capítulo 1).



Figura 3.191 – Museo del Viento de La Muela (Joaquín Sicilia)

des del edificio dejando el centro libre, a modo de patio, en La Espiral la rampa se adosa al exterior de un núcleo central circular que va dando acceso a las diferentes salas (fig. 3.192). El espacio expositivo es menos audaz que en Nueva York, donde la propia rampa perimetral es parte del recorrido –como una evolución de la galería lineal, transformada en un plano inclinado–, puesto que en Ejea las salas responden al formato habitual, a una sola altura.³⁸⁶

En otros casos, el edificio museístico no resulta ajeno al entorno, sino que obtiene de él su forma externa. Esta influencia puede consistir en la búsqueda de referencias en el paisaje, como ocurre en uno de los ejemplos de estudio monográfico, el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, obra de Rafael Moneo. En el CDAN, el arquitecto hubo de enfrentarse a la ausencia de hitos visuales en el entorno inmediato, ya que el edificio se sitúa a las afueras de la ciudad, lo que permitía una gran libertad creativa pero a la vez transmitía una intensa sensación de soledad conceptual, como el mis-

³⁸⁶ La peculiar disposición del espacio expositivo del Museo Guggenheim de Nueva York ha suscitado opiniones encontradas. Dan Monroe, por ejemplo, dice de él que es “a woeful place in which to display works of art”, es decir, un lugar deplorable en el que exponer obras de arte. MONROE, Dan L., “The Museum as Medium...”, *op. cit.*, p. 31 (ver nota al pie n.º 132, capítulo 1). Otros autores, como Josep Maria Montaner, sin embargo, alaban su diseño como “el primer gran paso para evolucionar de la caja estática y cerrada, académica y simétrica, hacia una forma inédita y cinemática, un nuevo museo activo y dinámico, conformado en este caso como espiral”. MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, *op. cit.*, p. 12 (ver nota al pie n.º 85, capítulo 1).



museo "la espiral" BOSCH ARISO Y ASOCIADOS, ARQUITECTURA Y URBANISMO S.L. **BAAU**

Figura 3.192 – La Espiral, Ejea de los Caballeros (Javier Bosch). Perspectivas del bloque central del edificio

mo arquitecto manifestaba.³⁸⁷ Ante la falta de referencias arquitectónicas contiguas, Moneo toma su inspiración de un elemento paisajístico cercano pero no inmediato: las formaciones rocosas de los mallos de Riglos y el salto del Roldán. Estas proporcionan al edificio sus formas onduladas, que definen una sala de exposiciones poco habitual, precisamente porque esta organicidad se transmite al interior del espacio expositivo. El arquitecto articula su propuesta en base a la reinterpretación de un elemento paisajístico que sirve de referencia, pero sobre el que se opera una transformación vanguardista. En este sentido, el CDAN cumple las características definidas por Kenneth Frampton en relación con el regionalismo crítico:

A este respecto, el regionalismo crítico se manifiesta como una arquitectura conscientemente delimitada, una arquitectura que más que hacer hincapié en el edificio como objeto aislado, pone el acento en el territorio que ha de establecer la construcción levantada en el emplazamiento. Esta “forma del lugar” significa que el arquitecto debe reconocer la frontera física de su trabajo como una especie de límite temporal, punto en el cual se detiene el acto de construir.³⁸⁸

La toma de referencias del entorno no solo concierne los elementos naturales, sino también, en algunas ocasiones, la arquitectura popular. Esto sucede fundamentalmente en los espacios expositivos ubicados en conjuntos arquitectónicos singulares que mantienen una unidad compositiva, como la localidad pirenaica de San Juan de Plan. Allí abrió sus puertas en 2011 un Centro de Interpretación del Parque Natural Posets-Maladeta, en un edificio de nueva planta concebido como complemento de la visita del Parque Natural y espacio de información turística. Desde el punto de vista morfológico, la construcción se inspira en la tipología tradicional pirenaica de la zona en la que se implanta (en cuanto a materiales y estructura general), sin renunciar a la inserción de un lenguaje contemporáneo en algunos de sus elementos compositivos, como el cuerpo saliente situado sobre la puerta de entrada, que acoge la caja de escaleras. El diseño formal del centro de interpretación tiene la virtud de facilitar su integración en un entorno muy mediatizado, a la vez que lo individualiza como infraestructura de carácter institucional por su solución de fachada. La inspiración en la arquitectura doméstica de carácter popular no solo se produce al exte-

³⁸⁷ En el CD que forma parte del libro Moneo CDAN, el propio arquitecto explica así la falta de referencias arquitectónicas que marcaron el proyecto: “Construir allí algo implicaba aceptar esa soledad de la que antes hablaba, y esa soledad es mala compañera de la arquitectura, difícil para poder dar respuesta con algo construido ya que las referencias faltan.” CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA. FUNDACIÓN BEULAS Y ESTUDIO DE RAFAEL MONEO, *Moneo CDAN*, op. cit., CD, pista 2 (ver nota al pie n.º 163, capítulo 1).

³⁸⁸ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010 (4ª edición), p. 332.

rior, sino también en la definición de los espacios interiores, que recuperan –aunque modernizados– los principios básicos de la construcción tradicional de la zona.

Otras veces, la integración con el entorno es más difícil de percibir, ya que responde más bien a la forma en la que el edificio se adapta a la topografía que a una imitación del paisaje per se. El Centro de Interpretación de Aves Arcaez de Riglos (Huesca), diseño del arquitecto zaragozano José Miguel Sancho, se articula a partir de un volumen de perfiles quebrados que aprovecha el desnivel del terreno, lo que permite una gran amplitud de espacios interiores con un impacto moderado en el entorno. En efecto, el visitante que se acerca al centro percibe una construcción horizontal que no le impide en ningún momento contemplar las formaciones rocosas que se sitúan tras él. De hecho, en su fachada principal, el edificio constituye en cierta manera una estilización de estas estructuras geológicas, cuya irregular morfología se traduce en una sucesión de muros paralelos, de diferentes formas y tamaños (fig. 3.193).



Figura 3.193 – Centro de Interpretación de Aves Arcaez de Riglos (José Miguel Sancho)

El desarrollo del edificio en sentido descendente, aprovechando la ladera de la colina, permite obtener al interior espacios de gran amplitud. El discurso expositivo del centro gira en torno a una maqueta de los mallos de Riglos de más de 100 m² (con la recreación de las diversas aves que habitan en ellos), situada en una sala a varias alturas. Pero el diálogo con

el entorno no solo se produce a partir de sus formas externas, sino sobre todo en la manera en la que el paisaje entra en el interior del nuevo edificio. El centro de interpretación está dedicado precisamente a las aves, sobre todo buitres, que viven en los mallos. La observación de estas aves juega un papel esencial, a partir del mirador acristalado existente en la fachada trasera del edificio, que permite divisar (con ayuda de prismáticos) el llamado “paredón de los buitres”. Este mirador funciona también como una gran ventana al paisaje, que penetra así en el edificio y conecta el discurso expositivo con su referente externo.

Si los ejemplos anteriores manifestaban una clara inspiración en el contexto cercano (ya fuera natural o arquitectónico), hay otros muchos espacios museísticos de nueva planta en los que las referencias son prácticamente inexistentes. Todos ellos evidencian una libertad creadora absoluta, debida a la ausencia de referentes o simplemente a la voluntad de afrontar el diseño arquitectónico sin condicionantes previos, una actitud que hunde sus raíces en el estilo internacional y su voluntad de hacer tabla rasa del pasado. El resultado, muchas veces, son contenedores expositivos que en realidad podrían albergar todo tipo de funciones, y que de hecho están más próximos a la tipología de la nave industrial que a la forma tradicional del museo. Uno de ellos es Aquagraria, espacio de interpretación de la agricultura y el agua de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). El exterior no manifiesta en absoluto la función expositiva del conjunto, formado por varios bloques paralelepípedos de diferentes alturas, que se combinan entre sí dando lugar a un esquema compositivo marcado por su aspecto industrial y su horizontalidad (fig. 3.194).



Figura 3.194 – Aquagraria, Ejea de los Caballeros (Julio Clúa)

No obstante, el conjunto no resulta del todo ajeno al entorno, ya que la fachada posterior del edificio se abre al exterior a través de grandes

cristaleras que comunican visualmente con el vecino paisaje de los Boalares. De hecho, el edificio muestra un aspecto totalmente diferente en su fachada trasera, menos pesada que la principal, gracias al cerramiento que tamiza la luz en las salas de exposición de esta zona. Además, la integración en el paisaje no es únicamente conceptual, sino que se hace realidad por la ocupación física del entorno. La sede de Aquagraria está concebida de tal manera que, en fechas concretas, la fachada trasera se abre para permitir la salida al campo de parte de su colección de maquinaria agrícola que expone el museo, lo que hace posible verla en pleno funcionamiento. Esto se consigue gracias a la inserción de cerramientos móviles de gran tamaño, concebidos específicamente para dar respuesta a los requerimientos de la colección.

Una apariencia también industrial, más identificable con un almacén que con un museo, posee el Centro de Interpretación de la Villa de La Malena de Azuara (Zaragoza). En este caso, la sencillez del edificio viene determinada por la necesidad de funcionalidad de un centro concebido como espacio de divulgación de la cercana villa romana de La Malena, del siglo IV, descubierta en 1986. Hasta tal punto es así, que es el propio contenido el que establece la configuración física del conjunto, que se compone de dos bloques: uno de mayor tamaño, paralelepípedo, al que se adosa otro más pequeño, de sección trapezoidal y con tejado inclinado a una vertiente. Este último, de una sola planta, acoge la reproducción de uno de los mosaicos de la villa, mientras que el de más altura, dividido en dos plantas, recibe en la superior el ámbito interpretativo propiamente dicho, con maquetas, paneles explicativos y reproducciones de algunas de las piezas localizadas en el yacimiento. Como ocurre en otras ocasiones, el centro de interpretación evidencia las carencias de la gestión museística del territorio y la desidia de algunas instituciones en la conservación del patrimonio cultural. El espacio, perteneciente al Sistema de Museos de Aragón, cerró sus puertas de forma provisional en el año 2012 al verse privado de la subvención del gobierno autonómico que hacía posible su funcionamiento. Hoy sigue cerrado, a la espera de financiación, como un testigo mudo de la falta de previsión de sus promotores.

Además de la nave industrial, existe un segundo modelo dentro de esta renuncia expresa a la inspiración en el entorno: el museo como contenedor, o lo que Josep Maria Montaner denomina "la evolución de la caja".³⁸⁹ Este prototipo, que hunde sus raíces en los planteamientos minimalistas de arquitectos como Mies van der Rohe (a través de su propuesta de museo de planta libre), persigue, en palabras de Montaner:

389 MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI, op. cit.*, pp. 28-29.

(...) las formas de la transparencia, la planta libre y flexible, la máxima accesibilidad, el predominio de los elementos de circulación, la luz natural en el espacio moderno y universal, la extrema funcionalidad, la capacidad de crecimiento, (...) la neutralidad y ausencia de mediación entre espacio y obra a exponer.³⁹⁰

A una escala mucho más modesta, existen dos ejemplos zaragozanos que son deudores de esta concepción arquitectónica de la caja: el Centro de Interpretación de la Laguna de Gallocanta y el Museo de la Pesca de Caspe. Curiosamente, ambos son el resultado de un mismo impulso. Los dos abrieron sus puertas tras el convenio firmado entre el Gobierno de Aragón y la Diputación Provincial de Zaragoza con motivo de la Exposición Internacional de 2008, que buscaba proyectar los beneficios de la muestra a toda la provincia. Esto se tradujo en la creación de una serie de equipamientos expositivos relacionados, de una u otra manera, con el tema de la Expo: “Agua y desarrollo sostenible”. El modelo de la caja alcanza su máxima expresión en el Museo de la Pesca de Caspe, diseñado por el arquitecto Leonardo Oro Vargas y compuesto por un bloque paralelepípedo de formas sobrias que combina el hormigón, los cerramientos acristalados y una estructura de lamas de madera que cubre gran parte del edificio, creando un porche o atrio descubierto (fig. 3.195). Al interior, la propuesta (cercana más bien a lo que se entiende habitualmente por centro de interpretación, pese a su denominación) se concibe a partir de un espacio diáfano, sin compartimentar en altura. El centro no solo escapa de los formatos expositivos habituales por su definición externa, sino también por su ubicación fuera del casco urbano de la localidad, en el Poblado de Pescadores de Caspe, a orillas del Embalse de Mequinenza. Esta localización se ha revelado como un verdadero fracaso, por la dificultad de gestionar adecuadamente un espacio de estas características en una ubicación tan excéntrica. Hoy, el Museo de la Pesca languidece con un restringido horario de apertura que reduce al mínimo su impacto en el entorno, que era de hecho uno de sus objetivos principales.

Más efectivo y mejor gestionado resulta el Centro de Interpretación de la Laguna de Gallocanta, situado en esta localidad zaragozana. El conjunto, diseñado por el estudio Olave-Jordana-Gonzalvo Arquitectos, se localiza en un lugar privilegiado próximo a este ecosistema natural, aunque dentro del casco urbano. El edificio se distingue por su definición externa, totalmente ajena al paisaje y de aspecto institucional, aunque sus volúmenes no transmiten una identificación inmediata con la función expositiva. Está formado por un paralelepípedo horizontal en el que destaca el gran mirador acrista-

390 *Idem*, p. 29.

lado que cubre buena parte de su fachada, al que se adosa otro cuerpo más pequeño, vertical, que singulariza el conjunto y marca la ubicación de la entrada, situada en la intersección entre ambos bloques. Como en el ejemplo precedente, el edificio se concibe al interior como un espacio diáfano y minimalista, marcado en este caso por la presencia de una enorme cristalería en la parte trasera del conjunto, que funciona como observatorio de aves en un concepto similar al que analizábamos en el Centro de Interpretación de las Aves de Riglos. Como allí, el mirador opera una apropiación directa del paisaje, que penetra sin interferencias en el interior del conjunto constituyendo así el telón de fondo para el desarrollo del discurso expositivo (fig. 3.196).



Figura 3.195 – Museo de la Pesca, Caspe (Leonardo Oro Vargas)

El modo de organizar los espacios interiores de algunos de los espacios expositivos aragoneses también es deudor de modelos ya explorados en la historia de la arquitectura de museos. Josep Maria Montaner señala cuatro posibilidades fundamentales en cuanto a la ordenación interna de los espacios del museo: los grandes espacios únicos de gran flexibilidad, el recorrido lineal, la organización en torno a un patio y la solución laberíntica.³⁹¹ El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca es quizá el mejor ejemplo

³⁹¹ MONTANER MARTORELL, Josep Maria, “Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso”, en LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *op. cit.*, pp. 233-241, espec. p. 237.



Figura 3.196 – Centro de Interpretación de la Laguna de Gallocanta (Olave-Jordana-Gonzalvo Arquitectos)

de la primera tendencia, ensayada por Mies van der Rohe en la Nationalgalerie de Berlín y que alcanzaría su máxima expresión en el parisino Centro Pompidou, de Richard Rogers y Renzo Piano. Como en el Beaubourg, que tuvo que ser remodelado tan solo veinte años después de su apertura, cuando se hizo evidente que la planta libre no funcionaba por sí misma, la sala principal del CDAN es compartimentada habitualmente a partir de una serie de paneles que dirigen el recorrido y permiten ampliar la superficie de exposición. La relativa efectividad de ambos ejemplos pone en cuestión la pretendida funcionalidad de este tipo de espacios. La definición conceptual de la planta diáfana resulta interesante en el plano abstracto, pero difícil de aplicar en la práctica en sentido estricto.

El Museo del Agua de Malón no escapa a esta problemática, aunque a una escala mucho más modesta. El edificio, que recrea al exterior los volúmenes del desaparecido castillo de la localidad, consta de una sola sala de considerable altura, que corresponde con el volumen principal del conjunto. En este caso, se trata de un espacio verdaderamente diáfano, pues el discurso expositivo se limita a las paredes de la sala, mientras que el centro está ocupado por una fuente que resume la temática del espacio de forma simbólica (fig. 3.197). Esta apuesta por la amplitud sin interferencias hace que el visitante, cuando penetra en el núcleo de este centro de interpretación, tenga la impresión de que está vacío de contenido. Una configuración

similar, en un único espacio diáfano, se encuentra también en ejemplos como el Museo de la Pesca de Caspe, representativo de lo que Montaner denominaba la evolución de la caja.³⁹²



Figura 3.197 – Museo del Agua de Malón (Alejandro Rincón)

El recorrido lineal, ya sea en su vertiente más tradicional (la enfilada y sus variantes) o en interpretaciones posteriores (como el museo de crecimiento ilimitado de Le Corbusier o la propuesta de Wright en el Museo Guggenheim de Nueva York), sigue siendo una de las opciones más habituales a la hora de diseñar un espacio expositivo, por las numerosas ventajas que ofrece. En primer lugar, permite una compartimentación del espacio y, por lo tanto, del contenido expositivo, facilitando al mismo tiempo la orientación del visitante. Sin embargo, plantea ciertos inconvenientes que tienen que ver con la limitada flexibilidad que admite, a priori, una organización de estas características (haciendo que, en ocasiones, sea imposible volver a visitar las salas que han quedado atrás). Sea como fuere, el recorrido lineal sigue siendo una de las elecciones preferidas de los arquitectos para dar una respuesta lógica a la organización espacial del edificio museístico. En el Mausoleo de los Amantes de Teruel existe uno de los casos más claros de recorrido lineal.³⁹³ Como se explica en detalle en el estudio monográfico del conjunto, el arquitecto Alejandro Cañada concibe

³⁹² MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, op. cit., pp. 28-29.

³⁹³ Como ya se ha señalado, la intervención en el conjunto de los Amantes es, en sentido estricto, una operación de rehabilitación de un inmueble preexistente, por la existencia de una capilla barroca en torno a la cual hubo de construirse el nuevo edificio. Sin embargo,

un itinerario único, que recorre de forma consecutiva todas las estancias del edificio. En este caso, el recorrido está determinado por la presencia de un elemento preexistente que da sentido a toda la propuesta: la capilla barroca en la que se conservan las supuestas momias de los amantes.

El recorrido lineal es la base igualmente del discurso expositivo del Museo del Viento de La Muela, diseñado a partir de varias salas consecutivas que abordan diferentes aspectos relacionados con este fenómeno meteorológico. También es lineal el itinerario del centro de interpretación La Espiral de Ejea de los Caballeros. En este caso, a pesar de la aparente originalidad del espacio, que viene dada por la organización en torno a un núcleo central circular, las circulaciones resultan más bien tradicionales, en el sentido de que proponen un desplazamiento lineal y descendente, que va dando acceso progresivo a las distintas salas que componen el edificio. La rigidez intrínseca al modelo lineal se acentúa, ya que el discurso del centro se basa en locuciones e iluminaciones que se van activando consecutivamente y que establecen de forma estricta los tiempos que han de dedicarse a cada uno de los bloques temáticos.

La tercera de las soluciones enunciadas por Montaner, que no suele aparecer aislada sino en combinación con otras fórmulas, es la organización en torno a un patio. Este elemento arquitectónico puede servir de elemento articulador, como sucede en el Guggenheim de Nueva York, o como atrio de entrada, que actúe a modo de espacio de bienvenida al visitante. Por esta última opción optaron Mario Botta en el Museo de Arte Moderno de San Francisco y Frank Gehry en el Museo Guggenheim de Bilbao, por citar solo algunos de los casos más conocidos. Como señala Alessandra Criconia, el atrio sería el lugar del primer contacto del público con el museo, la carta de visita del mismo, así como un espacio de transición entre lo externo (la ciudad) y lo interno (los objetos).³⁹⁴

Joaquín Sicilia apuesta por esta noción de atrio en sus dos diseños para La Muela, el Museo del Viento y el Museo de la Vida. En el primero, el atrio se sitúa en uno de los vértices de la hélice de aerogenerador que reproduce la planta del museo. Se trata del primer ámbito al que accede el visitante; un espacio diáfano, a varias alturas, al que abren dos forjados intermedios que acogen los espacios complementarios del museo (despachos, biblioteca especializada, aseos, etc.), mientras que la exposición permanente se desarrolla a nivel de la planta baja. El atrio está bañado por la luz natural, ya que vierte al exterior mediante una enorme cristalera que comunica con el

la mayor parte del conjunto fue construido ex novo, lo que explica que se haga mención a él en este capítulo.

394 CRICONIA, Alessandra, *op. cit.*, pp. 153-155.

paisaje circundante (fig. 3.198). También el Museo de la Vida, situado junto al anterior, plantea un atrio de entrada a varias alturas como espacio de recepción. La diferencia, en este caso, es que este elemento funciona a la vez como patio distribuidor de las distintas estancias del museo, que abren a este núcleo central como punto neurálgico del edificio. El patio permite al visitante hacerse una idea inmediata de la distribución del inmueble, así como orientarse en su recorrido, pues actúa como punto de referencia constante.



Figura 3.198 – Museo del Viento, La Muela (Joaquín Sicilia)

Este mismo esquema es el que se da en el Museo Orús de Utebo, diseñado por Jesús Marco en torno a un patio central que regulariza la organización espacial del conjunto y que “pretende un deslizamiento del espacio público exterior hacia el interior, permitiendo al visitante la comprensión total del edificio”.³⁹⁵ En este caso, el patio incrementa su función de referencia en el inmueble ya que a él abren no solo los pasillos de comunicación de las diferentes zonas del centro cultural sino también las propias salas de exposición, a partir de aperturas practicadas en los muros. De esta manera, el patio es siempre una referencia visual, directa o indirecta, que hace que el espacio sea comprensible y multiplica las perspectivas visuales dentro del propio edificio, en un juego constante de puntos de vista. Todavía más legible es el recurso al patio central como organizador espacial en el

³⁹⁵ MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *Cuadernos de Arquitectura de Utebo: Centro Cultural Mariano Mesonada, Utebo*, Excmo. Ayuntamiento, 2006, p. 11.

Museo del Calzado de Brea de Aragón (Zaragoza), obra de los arquitectos José Luis Royo Lorén y Esteban Narvaiza Carbó. Gran parte del discurso expositivo de este espacio dedicado a la industria del calzado se desarrolla en las galerías que abren a un patio central cubierto, de planta cuadrada e iluminado cenitalmente. La organización del conjunto, así concebida, hace posible ser consciente en todo momento del punto concreto del recorrido en el que uno se encuentra y conectar de forma visual con otras zonas del edificio (fig. 3.199).



Figura 3.199 – Museo del Calzado, Brea de Aragón (José Luis Royo y Esteban Narvaiza)

3.4.4 *Perspectivas de futuro*

La recesión económica en la que se halla sumido el país desde hace varios años parece haber ralentizado un tanto el surgimiento de nuevas propuestas museísticas en Aragón, sobre todo en lo que se refiere a futuros proyectos de nueva planta. Pese a todo, están en marcha algunos espacios emblemáticos que aspiran a renovar la imagen ciudadana a la vez que proponen replantear la propia naturaleza de la institución museística. Dos de ellos están situados en Zaragoza: el Centro de Arte y Tecnología (CAT) y la nueva sede de Caixaforum. La creación de ambos equipamientos se enmarca dentro de un proyecto urbanístico y tecnológico promovido por el Ayuntamiento de la ciudad, denominado Milla Digital, que afecta al entorno urbano comprendido entre la antigua estación de ferrocarril El Porti-

llo y la estación intermodal de Delicias (lo que se conoce como “el barrio del AVE”). La Milla Digital se basa en la urbanización de este antiguo eje ferroviario mediante la creación de zonas verdes, viviendas y equipamientos:

El proyecto trata de crear un ecosistema de innovación y creatividad, reforzar las ventajas de la ciudad consolidada tradicional, reintegrando nuevos yacimientos de empleo en el corazón de la ciudad, incrementando la mezcla de usos y haciendo posible una nueva tipología de espacios públicos, combinados con equipamientos públicos avanzados.³⁹⁶

Estos equipamientos plantean un cambio de tendencia en lo que se refiere al concepto expositivo tradicional. Más que como instituciones museísticas al uso, el CAT y el Caixaforum se conciben como escenario de propuestas variadas, donde el arte entra en simbiosis con otras ramas del conocimiento, como la tecnología o la empresa, en el Centro de Arte y Tecnología. En cualquier caso, la función expositiva es solo una de las direcciones propuestas, y nunca con un planteamiento fijo. Ambos proyectos carecen de una colección permanente al uso, y de hecho su misión no es esa, sino que aspiran a ser la sede de propuestas artísticas y culturales variadas. Por coherencia con la investigación, y ante la inexistencia de una colección permanente, no me detendré demasiado en su análisis, aunque sí desearía aportar las líneas generales de ambos proyectos, por su interés como nuevas arquitecturas expositivas de carácter emblemático.

El primero en abrir sus puertas, aunque no a pleno rendimiento todavía, ha sido el Centro de Arte y Tecnología Etopia, emplazado junto a la estación de Delicias y diseñado por un equipo de arquitectos e ingenieros dirigidos por María Colomer, al frente de la UTE Colomer Dumont, Agence Ter y Procam Ingeniería, ganadores del concurso internacional de ideas convocado en 2006 por la sociedad Zaragoza Alta Velocidad. La propuesta se concibe como un centro multifuncional de cultura contemporánea (con espacios de exhibición de expresiones artísticas de vanguardia), que ofrece talleres de creación, una incubadora de empresas, una residencia (de artistas, investigadores y emprendedores), varias salas de reuniones y un aula de formación. El conjunto se articula desde el punto de vista arquitectónico a partir de tres bloques cúbicos unidos por un basamento común que aspiran a modificar la imagen de esta puerta de entrada a la ciudad, dándole un aspecto innovador. La originalidad de la propuesta radica en el tratamiento aplicado a uno de los bloques, que cuenta con una fachada led de última

³⁹⁶ Proyecto Milla Digital, Página Web del Ayuntamiento de Zaragoza: https://www.zaragoza.es/ciudad/sectores/tecnologia/proyectos/milla_digital.htm (consultada el 15/04/2014).

generación en sus lados sur y oeste. Aunque actualmente está en pruebas, se pretende que esta fachada sirva en el futuro como proyección artística y carta de presentación del CAT, en una apuesta decidida por cuestionar los límites arquitectónicos del conjunto y explorar nuevas líneas de acción para el arte contemporáneo y la tecnología (fig. 3.200).



Figura 3.200 – Etopia. Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza (Colomer Dumont, Agence Ter y Procama Ingeniería)

Dentro del mismo proyecto, aunque en una ubicación más céntrica (en la zona del Portillo), abrirá próximamente sus puertas la nueva sede de Caixaforum, que ya muestra un aspecto más o menos definitivo y está pendiente de una inauguración inminente (en junio del 2014) tras diversos retrasos en el transcurso de las obras. El edificio responde al diseño realizado por Carme Pinós, ganadora del concurso restringido convocado en el año 2008 por la entidad bancaria catalana. Como su homólogo madrileño, el diseño escogido plantea la liberación de la planta baja del conjunto, que se configura a partir de dos enormes bloques cúbicos que parecen sostenerse mágicamente en equilibrio sobre su pequeña base (fig. 3.201).

La memoria del proyecto arquitectónico incide precisamente en la reducción de la planta baja para crear un nuevo ámbito ciudadano, una plaza de acceso al conjunto, con el fin de “generar espacio público, hacer que el parque llegue a la ciudad, pasando por debajo del edificio”.³⁹⁷ La sede de Caixaforum, que contará con dos grandes salas de exposiciones, un audito-

³⁹⁷ PINÓS DESPLAT, Carme, “Concurso CaixaForum Zaragoza. Primer Premio”, *TC Cuadernos (Tribuna de la Construcción)*, n.º 94 (Concursos), 2010, pp. 36-43, espec. p. 37.

rio y varios espacios educativos, entre otros, se suma a la tendencia iniciada por el Centro de Arte y Tecnología en cuanto a la integración de lámparas led en la fachada. Los juegos de luces que plantea el edificio cuestionan nuevamente el papel de los muros exteriores del espacio expositivo, tradicionalmente estático, convirtiéndolos en expresión artística en sí mismos, al tiempo que aportan a la ciudad un nuevo hito visual. Como destaca la propia Pinós, “El proyecto persigue dos retos: crear un edificio que mediante su singularidad y los espacios públicos que genera sea capaz de hacer ciudad y, a su vez, nos sintamos parte de ésta al habitarlo.”³⁹⁸

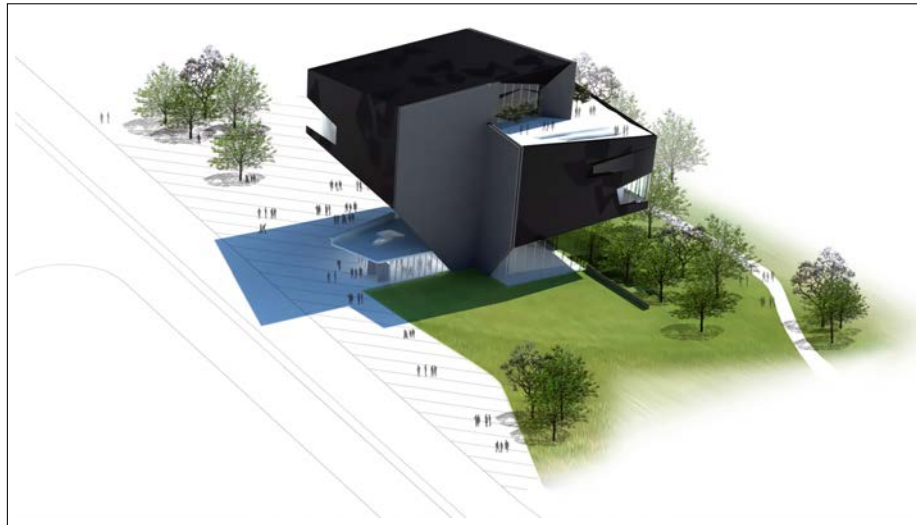


Figura 3.201 – Proyecto de Caixaforum, Zaragoza (Carme Pinós)

Otro de los proyectos que se encuentran actualmente en proceso es el Museo del Grabado Contemporáneo de Fuendetodos (Zaragoza), que se enmarca dentro de la activa oferta cultural creada por la localidad natal de Francisco de Goya en torno a la figura de su hijo más ilustre. El museo, que comenzó a construirse en 2009, responde a un proyecto del estudio de arquitectos Matos-Castillo, ganadores del concurso de ideas convocado para dar respuesta a las necesidades expositivas de la localidad en relación con el grabado contemporáneo. Los arquitectos proponen un proyecto modular y fragmentado, a partir de bloques trapezoidales autónomos de altura diferente, cuya reproducción produce “variabilidad y orden, flexibilidad y repetición, unidad y fragmentación”.³⁹⁹ Este diseño en racimo se enmarca en la línea de trabajo desarrollada por estos mismos arquitectos (en una solución similar a la que Mansilla y Tuñón plantearon en el Musac

398 PINÓS DESPLAT, Carme, “Edificio Caixaforum, Zaragoza”, *AV Proyectos*, n.º 31, 2009, pp. 52-55, espec. p. 52.

399 GARCÍA MILLÁN, Juan, “Geometrías quebradas: algunos concursos de Matos y Castillo”, *Arquitectura COAM*, n.º 348, 2007, pp. 64-65, espec. p. 65.

de León), que ya han explorado en otras ocasiones las posibilidades de la geometría como generador de volúmenes. Para la forma externa del edificio, la inspiración vino dada por el propio contexto de Fuendetodos, tal y como señalan los propios arquitectos:

Fuendetodos es un pequeño municipio situado en una ladera cuya cualidad espacial más importante es la fragmentación. Pequeños tejados inclinados se golpean unos contra otros, sobre o bajo otros. (...) a nosotros nos interesa la generación mental de una imagen urbana por medio de la conjunción de fragmentos.

Nuestro proyecto nace de la unión de las cualidades a que nos hemos referido al hablar del grabado y de Fuendetodos: repetición y fragmentación. Proponemos una unidad (pieza de planta trapezoidal) como plancha a partir de la cual hacer los múltiples. (...)

Obtenemos un edificio suma de elementos menores, de fragmentos planos o inclinados cuya superposición dialoga en la distancia con aquellos del pueblo.⁴⁰⁰

Pese al interés de la propuesta, el museo avanza lentamente por falta de presupuesto. Aunque las obras comenzaron en 2010, el avance de las mismas depende fundamentalmente de las subvenciones otorgadas por el Ministerio de Cultura –aunque también han realizado aportaciones puntuales la Diputación Provincial de Zaragoza y el Ayuntamiento de Fuendetodos-. Cuatro años después del inicio de las obras, el museo carece de fecha de apertura, aunque dispone ya de una importante colección de grabado contemporáneo de más de 4.000 piezas. En realidad, la propuesta ejemplifica a la perfección las dificultades intrínsecas de la apuesta por la descentralización museística y la vertebración de una oferta más igualitaria, al margen de las grandes ciudades. La pequeña localidad de Fuendetodos (de menos de 200 habitantes) ha sabido articular una oferta cultural diferenciada, con nada menos que tres espacios expositivos en torno a la figura de Goya y al grabado como técnica artística (la Casa Natal, el Museo del Grabado y la Sala de Exposiciones “Ignacio Zuloaga”), pero su ejemplo demuestra hasta qué punto es imprescindible que las instituciones se impliquen de manera decidida en este tipo de actuaciones. El propio alcalde de la localidad, Joaquín Gimeno, ha llamado la atención en más de una ocasión sobre la falta de apoyo del Gobierno de Aragón al proyecto del nuevo museo del grabado, reclamando inversiones para completar un espacio que aspira a convertir a la localidad en una referencia internacional en el ámbito de la gráfica contemporánea.

⁴⁰⁰ MATOS-CASTILLO, “Museo de Grabados de Goya en Fuendetodos”, *Arquitectura COAM*, n.º 348, 2007, pp. 66-67, espec. p. 66.

Valoración

La arquitectura de museos de nueva planta en Aragón conforma un conjunto heterogéneo, marcado por la variedad de las propuestas. En la línea de lo que sucede en el ámbito internacional, resulta complicado establecer tendencias definidas en relación con la planta, la morfología externa o la configuración interior de los ejemplos analizados, tan diversos como lo son los propios arquitectos que trabajan en la comunidad. Como sucede en el contexto internacional, la arquitectura de museos en Aragón es una suma de individualidades. Pese a todo, es posible detectar ciertas directrices que se repiten, sobre todo en cuanto a las fuentes de inspiración de los edificios museísticos o a la manera de conceptualizar el diseño arquitectónico de los mismos. En realidad, estas tendencias recuperan planteamientos que vienen ensayándose desde los inicios de la arquitectura de museos como disciplina, y que demuestran que la pretendida originalidad de las propuestas más novedosas no es, sin embargo, sino un ejercicio de reinterpretación del pasado.

A juzgar por las propuestas analizadas, la dialéctica tradicional entre el contenido del museo y su arquitectura, en términos de protagonismo, se ha resuelto frecuentemente en favor de esta última. Como consecuencia, abundan los proyectos que se definen como la expresión de una individualidad, más que como el resultado de una verdadera labor de reflexión en torno al concepto museístico en toda su amplitud. Es probable que este desarrollo desmesurado de la vertiente creativa de la arquitectura de museos se deba, en muchos casos, a la falta de consistencia de los discursos expositivos. A falta de un proyecto museológico sólido sobre el que fundamentar el diseño arquitectónico, la arquitectura toma el protagonismo que le correspondería a la colección, en un intento de rellenar el vacío existente. Al confiársele por entero el papel preponderante, la arquitectura de museos recibe una responsabilidad que no le pertenece, pues de ella se hace depender, muchas veces, el éxito o fracaso de una iniciativa.

Al margen de los aspectos arquitectónicos, en el panorama aragonés se observa una tímida propensión a la descentralización museística. En las últimas décadas han proliferado las iniciativas de nueva planta situadas fuera de los escenarios habituales, en pequeñas localidades que han apostado de manera valiente por la arquitectura contemporánea como instrumento generador de nuevos focos culturales, en relación a menudo con políticas de rehabilitación urbana. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones este impulso no ha ido acompañado de una planificación adecuada, que tuviera en cuenta la futura gestión del espacio y se interrogara sobre su impacto en el territorio a largo plazo. Como resultado, han surgido por todo el te-

ritorio edificios más o menos espectaculares, pero cuya trascendencia es, inevitablemente, bastante relativa.

TOMO 2

4 CASOS DE ESTUDIO

Toda visión global de un conjunto se puede enriquecer con la interpretación más detallada de algunos modelos que, por su representatividad, ayudan a entenderlo mejor. Es por ello que esta investigación se completa con ocho análisis monográficos, cuya elección respondió a una reflexión detallada sobre la institución museística en la comunidad, con el fin de detectar aquellas iniciativas que justificaban una atención detenida. Lógicamente, todo proceso de selección implica dejar fuera interesantes espacios museísticos que, sin lugar a dudas, merecerían ser desarrollados en profundidad, por lo que pido disculpas de antemano por las omisiones que haya podido cometer. Para la elección de la muestra, en la que seguramente habrán intervenido también algunas preferencias personales, se han tenido en cuenta una serie de criterios objetivos.

En primer lugar, para ser coherentes con la cronología de la investigación (el periodo democrático), he escogido como casos de estudio solo aquellos museos que han abierto sus puertas con posterioridad a 1978. Esto supuso dejar fuera, de entrada, ejemplos tan significativos como los tres museos provinciales, a los que sin embargo me he referido en los capítulos correspondientes y que, además, ya han sido suficientemente estudiados por diferentes autores. También quise ceñirme al objeto esencial de la investigación, esto es, los museos, prescindiendo de otras tipologías expositivas como los centros de interpretación y las exposiciones permanentes, cuyo interés arquitectónico suele ser, por otro lado, bastante más limitado.

Los análisis monográficos se presentan en tres grupos. Los dos primeros vienen determinados por las principales opciones tipológicas a la hora de crear un espacio museístico: la rehabilitación de un inmueble preexistente y la creación de un edificio ex novo. En cuanto al tercero, incluye dos proyectos museísticos que nunca se llegaron a llevar a cabo, pero cuyo examen resulta imprescindible para completar el mapa de la institución. El número de ejemplos presentes en cada grupo responde a la voluntad de ser coherentes con el contexto museístico de la comunidad. Puesto que en el panorama aragonés predomina ampliamente la rehabilitación, he creído oportuno ofrecer una representación más nutrida de esta modalidad (con cuatro casos de estudio). Sin embargo, los ejemplos de nueva planta y los que no llegaron a realizarse se reducen a dos en cada caso, un desequi-

libro numérico que no es sino el reflejo de la propia realidad museística aragonesa.

En el primero de los grupos, los museos instalados en edificios rehabilitados, la abundancia de espacios documentados dificultó de forma considerable el proceso de selección. Los museos finalmente escogidos presentan cuatro maneras sensiblemente diferentes de entender la rehabilitación arquitectónica, en lo que se refiere al respeto de la fábrica histórica y su integración con la arquitectura contemporánea. La inclusión en el análisis de dos museos zaragozanos y otro por cada una de las dos provincias restantes busca dejar patente la hegemonía de la capital aragonesa en el ámbito museístico. Estos cuatro ejemplos pretenden reflejar, por otra parte, las tipologías arquitectónicas más frecuentemente rehabilitadas como museo. La arquitectura eclesiástica, que es la más abundante dentro de la rehabilitación (ya que representa el 31 % del conjunto), está presente a través de dos casos de estudio. El primero de ellos es el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón, representativo de un impulso de modernización que han llevado a cabo en los últimos años los museos diocesanos, que ha dado como resultado la renovación de tres de ellos (los de Albarracín, Jaca y Barbastro) y la inauguración de un cuarto museo (el de Zaragoza).

El museo de Barbastro ha sido elegido por diversas razones, que lo convierten en el ejemplo más completo de los cuatro museos diocesanos mencionados. Entre ellas, cabe citar la aportación contemporánea a la edificación histórica, las peculiaridades del propio discurso expositivo y la remodelación del entorno urbano que propone. Sin embargo, en los Museos Diocesanos de Jaca y Albarracín la reforma ha consistido en la reorganización museográfica del contenido, por lo que la intervención arquitectónica fue más bien reducida, mientras que en Zaragoza, a pesar de la complejidad de la actuación en el palacio arzobispal (cuyo resultado es un verdadero palimpsesto de diversas épocas históricas), la adaptación museística del inmueble no ha modificado de manera significativa el diálogo que este establece con la ciudad. El Museo Diocesano de Barbastro, por lo tanto, permite abordar de forma más completa el proceso de transformación en museo de un edificio de carácter eclesiástico.

En cuanto al segundo de los ejemplos de esta tipología, propongo el análisis del Mausoleo de los Amantes de Teruel, una compleja operación de renovación arquitectónica en un entorno fuertemente condicionado. La obra se sitúa a medio camino entre las modalidades de rehabilitación y de nueva planta. Aunque en sentido estricto se trate de la remodelación de un edificio eclesiástico (el primitivo mausoleo, incluyendo la capilla barroca que custodiaba las momias), la iniciativa consistió en realidad en la creación de un edificio ex novo que debía dignificar el contexto en el que se mostraba

el sepulcro de los amantes. El nuevo mausoleo –que se concibe en estrecha relación con la leyenda que le da sentido-, es el resultado de un complicado proceso de diseño, que merece un examen detenido por tratarse de una de las operaciones de rehabilitación arquitectónica más interesantes de los últimos años en la capital turolense.

Los dos siguientes casos de estudio están situados en Zaragoza. Uno de ellos pertenece a la siguiente tipología arquitectónica en frecuencia de reutilización, después de la eclesiástica: la arquitectura doméstica. Esta tipología constructiva, en sus vertientes culta y popular, representa el 25 % de los espacios museísticos instalados en edificios rehabilitados. El Museo Camón Aznar, perteneciente a la primera de las vertientes enunciadas, es el resultado de una combinación de factores que hacen de su estudio monográfico una oportunidad única para valorar de forma crítica la restauración de la arquitectura palacial, analizando al mismo tiempo la aportación contemporánea al proceso. Asimismo, la documentación de las dos etapas del museo hace posible poner en relación dos tendencias museográficas muy distintas, separadas por casi treinta años de distancia.

La elección de este museo ha supuesto prescindir de otro palacio zaragozano rehabilitado para la función expositiva, el de Argillo, sede del Museo Pablo Gargallo. Es este un proyecto por el que siento una especial inclinación, al haber sido uno de mis casos de estudio en la investigación conducente al Diploma de Estudios Avanzados. A pesar del interés de la intervención, la valoración comparada de ambas iniciativas me llevó a inclinarme por el Camón Aznar para desarrollar su análisis de forma pormenorizada. La elección no depende solo del éxito de las renovaciones efectuadas en ambos museos; de hecho, considero que la última ampliación del Museo Pablo Gargallo ha dado lugar a un proyecto más coherente y respetuoso con los espacios originales. Sin embargo, fue precisamente la imperfecta resolución de algunos aspectos de la reforma del Museo Camón Aznar lo que me llevó a estudiar este proyecto de manera monográfica, por la riqueza que ofrece y las múltiples aristas de la propuesta.

El cuarto de los ejemplos seleccionados en este primer grupo interrumpe la tendencia que había iniciado en el examen de las tipologías arquitectónicas más frecuentemente reutilizadas como sede museística. La arquitectura institucional, que ocupa el tercer lugar en esta clasificación (con un 17 % del total), no cuenta entre sus iniciativas con ejemplos que merezcan, por sí mismos, un desarrollo exhaustivo.¹ Es por ello que, para escoger el cuarto caso de estudio, he recurrido a la tipología industrial, no tanto por la frecuencia

¹ A excepción, quizá, de la Fundación-Museo Salvador Victoria de Rubielos de Mora (Tuel), situado en un antiguo hospital, al que ya se ha aludido en el apartado 3.2.2.

que supone en términos numéricos, sino sobre todo por coherencia con el auge de recuperación que se detecta en relación con este conjunto patrimonial en el ámbito nacional e internacional. La corriente de reutilización de antiguas naves industriales y fábricas en desuso para usos museísticos ha dado lugar, en los últimos años, a algunos de los modelos más interesantes de rehabilitación arquitectónica del continente europeo. En Aragón, la iniciativa más relevante es, sin lugar a dudas, el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza. Una investigación sobre la arquitectura de museos en Aragón no podía prescindir del que ha sido uno de sus casos más polémicos de los últimos tiempos, que ha sufrido dos reformas arquitectónicas dirigidas por un mismo arquitecto y ha dado lugar a un nuevo hito urbano de gran presencia en la ciudad. La actuación desarrollada en los antiguos talleres Pignatelli para instalar en ellos la colección del escultor Pablo Serrano es una inmejorable ocasión para reflexionar sobre la problemática que conlleva la rehabilitación del patrimonio industrial para usos museísticos, así como sobre el modo en el que se resuelve la aportación contemporánea en un conjunto patrimonial de este tipo.

En cuanto al segundo de los tres grandes conjuntos establecidos, los museos de nueva planta, la selección responde fundamentalmente al interés de las propuestas. Los dos casos escogidos vieron la luz en la primera década del siglo XXI, época en la que Aragón asiste a la mayor proliferación museística de su historia, tanto de ejemplos de nueva planta como en sentido general. La primera de las monografías está dedicada al Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas de Huesca, que es prácticamente el único museo aragonés que lleva la firma de un arquitecto internacional de la talla de Rafael Moneo. Las fuentes de inspiración del edificio, su relación con el entorno y la solución interior obtenida configuran un ejercicio arquitectónico de excepcional interés. Asimismo, el CDAN merece una atención detallada por la compleja evolución de la propuesta, concebida con una función determinada y que acabó acogiendo un discurso museológico distinto al inicialmente previsto. El segundo de los espacios analizados es el Museo Orús de Utebo (Zaragoza), que ha sido escogido por su valor como muestra de la descentralización museística que se viene observando en los últimos años dentro y fuera de nuestras fronteras, y que en Aragón ha dado lugar a algunas atractivas propuestas que trascienden los focos expositivos habituales. La iniciativa resulta tanto más interesante cuanto que forma parte de la recuperación urbana de un entorno degradado, el casco histórico de la localidad.

El tercero de los grupos hace referencia a los museos sobre el papel, es decir, aquellas propuestas que nunca llegaron a hacerse realidad. En concreto, se plantea el análisis monográfico de dos ambiciosos proyectos zaragoza-

nos: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 y el Espacio Goya. Entre los dos reúnen una variedad nunca vista de propuestas de los arquitectos más importantes del *star system* del momento, que participaron en los concursos convocados para el diseño de ambos contenedores museísticos. La revisión de sus proyectos, de una gran riqueza formal y conceptual, hace posible imaginar una ciudad distinta a la actual, basada en otros hitos urbanos. Además, la reconstrucción histórica de estos dos complejos procesos constituye una ocasión inigualable para reflexionar sobre la gestión política de los grandes proyectos museísticos en la comunidad autónoma.

A pesar de que he intentado crear un conjunto coherente de casos de estudio, soy consciente de que el resultado final evidencia una cierta desigualdad territorial, pues solo uno de los museos analizados está situado en la provincia de Teruel, mientras que dos pertenecen a la provincia de Huesca y cinco a la de Zaragoza. Nuevamente, este desequilibrio no es sino un reflejo de la situación aragonesa, ya que la provincia de Zaragoza (sobre todo la capital) acumula la mayor parte de las propuestas. En este sentido, más que la equidad territorial, criterio que considero injusto y poco apropiado en una investigación de este tipo, mi intención ha sido efectuar una selección que expresara la realidad museística del territorio, a partir de algunas de las propuestas de mayor calidad de la región. Es por ello que en este panorama domina claramente la ciudad de Zaragoza, tradicionalmente privilegiada por las inversiones en materia cultural y que, como resulta evidente, concentra algunos de los ejemplos más destacados. Estimo, por otro lado, que el resto del territorio ha quedado lo suficientemente representado en los capítulos anteriores como para ofrecer, en conjunto, un análisis coherente.

4.1 MUSEOS EN EDIFICIOS REHABILITADOS

4.1.1 *El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón*

Los museos diocesanos aragoneses han experimentado en los últimos años un impulso de renovación integral que ha de ponerse en relación, según Juan Carlos Lozano, “con una política de pastoral llevada a cabo por la Iglesia católica en la que las diversas potencialidades del patrimonio histórico-artístico parecen llamadas a desempeñar un papel fundamental.”² En Aragón, a partir del año 2010, han reabierto sus puertas nada menos que cuatro museos diocesanos, tres de ellos tras haber sido renovados de forma exhaustiva (los de Jaca, Barbastro y Albarracín) y otro de nueva creación, el

² LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Los museos diocesanos en Aragón”, *op. cit.*, p. 26 (ver nota al pie n.º 188, capítulo 1).

de Zaragoza, que supuso hacer realidad un proyecto museístico largamente acariciado por la archidiócesis zaragozana.³

La naturaleza de la institución promotora parece influir de manera determinante en el inmueble que se escoge para dar cabida a este tipo de infraestructuras museísticas. De los seis museos diocesanos existentes en la comunidad, cuatro de ellos (Albarracín, Teruel, Barbastro y Zaragoza) ocupan dependencias de palacios episcopales, lo que demuestra la estrecha relación conceptual que se establece entre el continente y el contenido de estos espacios. Los museos diocesanos se conciben no solo como lugar de conservación y disfrute de una colección artística, sino sobre todo como expresión de la labor religiosa y pastoral de la diócesis en cuestión, por lo que no resulta extraño que, si es posible, se escoja el edificio administrativo principal de la institución como sede de las colecciones de arte sacro.

La elección del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón como caso de estudio monográfico, en detrimento de otros interesantes ejemplos, radica en la riqueza global de la propuesta. Soy consciente de que con esta decisión se dejan de lado especialmente otros dos museos diocesanos, los de Jaca y Zaragoza, cuya calidad bien merecería un análisis monográfico; sin embargo, los aspectos más destacados de cada uno de estos proyectos han sido recogidos en el capítulo dedicado a la arquitectura religiosa como sede museística (3.3.1.), al que remito para conocerlos más en detalle.⁴ En primer lugar, la intervención en el palacio episcopal de Barbastro ofrece la posibilidad de analizar una propuesta de rehabilitación un tanto especial, que exigió conciliar en un mismo edificio los usos museísticos con los administrativos de la diócesis. La manera de abordar la reforma de este palacio del siglo XVI, considerablemente modificado en los siglos XIX y XX, merece una reflexión pausada tanto por la solución escogida como por la relación que establece el nuevo edificio con otros monumentos religiosos del entorno. Por otro lado, la reforma del palacio episcopal no solo tiene interés en sí misma, sino que se amplía al espacio circundante al plantear

3 En realidad, la diócesis de Teruel-Albarracín dispone de dos museos diocesanos, el Museo de Arte Sacro de Teruel y el Museo Diocesano de Albarracín, aunque solo este último ha sido renovado en los últimos años. En cuanto a las dos diócesis restantes, la de Huesca posee un museo que tampoco ha sido objeto de modificaciones en fecha reciente, mientras que la de Tarazona carece de un espacio museístico dedicado al arte de la diócesis y sus parroquias.

4 Además, en relación con el Museo Diocesano de Zaragoza, se puede consultar el volumen publicado por los propios arquitectos responsables de la reforma arquitectónica, Javier y Sonsoles Borobio, en el que explican las líneas generales de la actuación: BOROBIO, Javier y Sonsoles, *Museo Diocesano de Zaragoza...*, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 168, capítulo 1). En cuanto al Museo Diocesano de Jaca, Juan Carlos Lozano resume los principios generales de la reestructuración realizada en: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Los museos diocesanos en Aragón", *op. cit.*, pp. 30-32.

la reordenación del jardín y el huerto del conjunto, en un proyecto global de intervención en el contexto urbano.

Además, el estudio de la historia del Museo Diocesano de Barbastro-Monzón permite analizar la evolución de las técnicas museográficas en relación con el patrimonio eclesiástico, pues su trayectoria se divide en dos etapas: la primera, en dependencias catedralicias, y la actual en el palacio episcopal, un emplazamiento más acorde con la importancia de la colección. Finalmente, aunque no menos importante, el análisis monográfico de este museo hace posible abordar la resolución de un problema ciertamente poco habitual: la ausencia de parte de la colección constituyente del museo como consecuencia del litigio que, desde hace varios años, opone a las diócesis de Barbastro y Lérida en relación con los llamados “bienes de la Franja”. La carencia de estas obras ha condicionado -aunque de manera indirecta- todo el desarrollo del museo, como veremos.

4.1.1.1 LA PRIMERA ETAPA DEL MUSEO EN DEPENDENCIAS DE LA CATEDRAL

El de Barbastro fue el tercer museo diocesano en abrir sus puertas en Aragón, tras los de Huesca (1945) y Jaca (1970). Aunque existen datos sobre la recopilación y salvaguarda de obras religiosas desde la guerra civil, la verdadera historia del museo comienza en 1978, fecha en la que fue inaugurado un modesto espacio expositivo que ocupaba las dependencias situadas sobre la sacristía de la catedral. Al parecer, en 1964 había existido un proyecto anterior para adaptar a museo diocesano una capilla del mismo templo, situada a los pies de la nave, en el lado del Evangelio. La iniciativa, cuyos planos fueron diseñados por Manuel Lorente Junquera, consistía simplemente en la ubicación del tesoro de la catedral en el testero de la capilla, mientras que en las cuatro esquinas de la misma se pretendían instalar vitrinas para la exposición de otras piezas.⁵ Sin embargo, esta solución se habría desechado antes incluso de comenzar los trabajos de adecuación, a favor de una ubicación más desahogada.

El proyecto que finalmente se llevó a cabo planteó la reforma y adecuación de varias estancias ubicadas sobre la sacristía de la catedral, construida a finales del siglo XVI (con posterioridad al resto del templo), y de otras construcciones adosadas a la cabecera, que hasta entonces cumplían la función de desván (fig. 4.1).⁶ La actuación consistió en la remodelación

5 AGA, Fondos Cultura, (03)115_000, expediente 26/00389. LORENTE JUNQUERA, Manuel, “Proyecto de restauración de una capilla para Museo Diocesano en la catedral de Barbastro. Provincia de Huesca. Monumento Nacional. Madrid”. Abril de 1964.

6 La catedral de Barbastro data de la renovación que realizaron los maestros Luis de Santa Cruz, Juan de Sariñena y Juan de Segura entre 1517 y 1533 de un templo románico modificado en época gótica. La catedral, que tiene planta de salón, fue ampliada en los siglos

de estas estancias, incluyendo la demolición de algunas de las divisiones internas y la compartimentación del ámbito situado sobre la sacristía, de planta poligonal, para crear las diferentes salas.⁷ Al museo se accedía desde la sacristía del templo, mediante varios tramos de escaleras, y se distribuía en dos plantas. En la primera de ellas, correspondiente con las construcciones adosadas junto a la cabecera, en el lado de la Epístola, se exponía la colección de orfebrería, indumentaria y pintura mural, mientras que la superior estaba dedicada monográficamente a la pintura y escultura de la diócesis. Este espacio, de planta semi-octogonal (adosado al ábside de la catedral) fue dividido en cinco ámbitos expositivos de planta trapezoidal, dispuestos en forma de medio anillo en torno a un gran vestíbulo central (fig. 4.2).

En realidad, el primer Museo Diocesano de Barbastro no merece recibir tal calificativo, pues carecía de todo tipo de espacios complementarios necesarios para el normal desarrollo de una institución museística y había sido concebido más bien como un almacén de obras, más o menos ordenado, en la línea de los que aún existen hoy en día en algunas parroquias. Entre las deficiencias de este primer museo hay que citar el escaso espacio disponible (que había obligado a habilitar diversas estancias del palacio episcopal para custodiar parte de las obras), la ineficacia del discurso (que carecía de una organización coherente) o la compleja vigilancia del espacio.

Sin embargo, uno de los problemas más acuciantes del museo en esta primera etapa era su difícil accesibilidad (fig. 4.3). Su distribución en varios pisos, comunicados por diversos tramos de escaleras –algunas de ellas muy estrechas y empinadas–, restringía la libertad de movimientos del público visitante, además de impedir la visita de ciertos grupos (de edad avanzada o de movilidad reducida). Esta sería una de las razones que llevaron a plantear el traslado de la colección al vecino palacio.

XVII y XVIII con la adición de varias capillas situadas en los laterales de la nave y en la zona de los pies. Junto al templo, pero exenta, fue levantada la torre, de planta octogonal, construida en época medieval aunque renovada totalmente por Pedro de Ruesta entre 1610 y 1626.

⁷ En relación con la autoría de este proyecto, he encontrado datos contradictorios. Manuel Iglesias recoge que fue el arquitecto Francisco Pons-Sorolla (por aquel entonces arquitecto jefe de la Dirección General de Arquitectura) el que se encargó de la primera instalación del museo (IGLESIAS COSTA, Manuel, "Museo Diocesano de Barbastro (Huesca)", en RINCÓN, Wifredo, *Museos de Aragón, op. cit.*, p. 45), pero el proyecto conservado en el Archivo General de la Administración está firmado por Manuel Lorente Junquera (AGA, Fondos Cultura, (03)115_000, expediente 26/00211. LORENTE JUNQUERA, Manuel, "Proyecto de Museo Diocesano anejo a la Catedral de Barbastro (Provincia de Huesca). Monumento Nacional. Madrid". Enero 1966.) Desconozco a qué se debe esta confusión aunque, más que la autoría del proyecto, lo que interesa es la adecuación del espacio que se llevó a cabo.

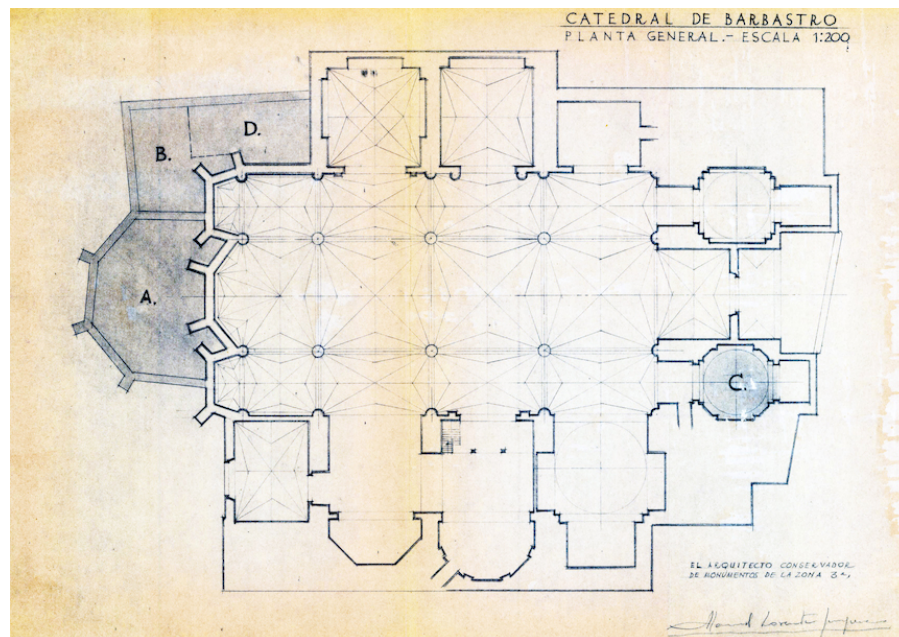


Figura 4.1 – En sombreado, con las letras A, B y D, se muestra la ubicación del Museo Diocesano de Barbastro en su primera etapa



Figura 4.2 – El primer Museo Diocesano de Barbastro en dependencias catedralicias. (Fotografía: Enrique Calvera)

4.1.1.2 UN MUSEO PARA LA DIÓCESIS. LA REFORMA DEL PALACIO EPISCOPAL

Historia y características constructivas del palacio episcopal de Barbastro

El lugar escogido para ubicar el nuevo museo fue el palacio episcopal de la ciudad, construido entre 1598 y 1601 junto a la cabecera de la catedral.



Figura 4.3 – Acceso exterior al primer Museo Diocesano a través de la sacristía de la catedral

Como destaca Maite López, la bibliografía sobre su historia constructiva es prácticamente inexistente, pese a la importancia del edificio.⁸ Gracias a las investigaciones desarrolladas por la propia Maite López, así como por M^a José Navarro posteriormente, es posible reconstruir las líneas principales del proyecto.⁹ El palacio fue mandado construir por el obispo Carlos Muñoz Serrano para solventar la inexistencia de una residencia obispal en la ciudad, ya que hasta entonces los obispos residían en una serie de habitaciones que habían sido acondicionadas en un inmueble situado junto a la puerta oriental de la catedral. Maite López recoge que se barajaron otras posibles ubicaciones para el edificio, como la “Peñeta”, que era el “núcleo fundacional de la ciudad y (...) el lugar donde, en la época medieval estuvo el centro de poder de la misma”.¹⁰ Sin embargo, finalmente se decidió construir la residencia obispal frente a la cabecera de la catedral, en una manzana ocupada por cuatro viviendas de cierta entidad que el Ayunta-

8 LÓPEZ APARICIO, Maite, “El Palacio Episcopal de Barbastro, Estudio documental, histórico y artístico”, 2003, p. 1. (Inédito)

9 NAVARRO BOMETÓN, M^a José, “De Palacio a Museo...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 167, capítulo 1).

10 LÓPEZ APARICIO, Maite, *op. cit.*, p. 3.

miento de la localidad adquirió con este propósito. En concreto, se trataba de las casas de los Aynsa, Saurina, Carpi y de la Limosna, que no fueron derruidas para construir el palacio sino que se remodelaron para acoger las nuevas dependencias obispales, intentando aprovechar en la medida de lo posible las dependencias existentes.

La intervención consistió en nivelar los suelos de los pisos, para conseguir un espacio funcional, y uniformar el edificio al exterior, en su vertiente a la plaza de la catedral (en la que se situó la entrada principal al conjunto) y las calles Palacio y Academia Cerbuna. Este último objetivo se consiguió mediante la creación de una fachada de ladrillo que recorría el edificio en estas tres vertientes, y que le proporcionaba un aspecto distinguido y uniforme. Los maestros de obras, Andrés Castellón y Pedro Ruesta, concibieron una fachada deudora de la arquitectura civil aragonesa de la época, dividida en tres plantas y culminada por la tradicional galería de arquillos bajo el alero. Esta última no era practicable, sino que cumplía una mera función estructural como “soporte del entramado de la cubierta” y “elemento de aireación”.¹¹ En uno de los laterales, el nuevo palacio disponía de una serie de huertos destinados a la aireación del edificio y a la obtención de productos esenciales. Esta fachada carecía de la uniformidad de las otras tres, pues conservaba un carácter más bien doméstico.

Como en muchos otros casos, la azarosa historia del edificio fue transformando progresivamente sus espacios interiores, con el resultado de que, en el momento de acometer la rehabilitación del palacio para su reconversión en museo, prácticamente había desaparecido todo resto de la construcción del siglo XVI. El conjunto sufrió dos importantes reformas en época contemporánea, que alteraron considerablemente su disposición interior. La primera de ellas fue llevada a cabo según el proyecto del arquitecto diocesano Elías Ballespín en 1898. Como destaca M^a José Navarro, el palacio había sufrido considerables destrozos durante la Guerra de la Independencia, por ser utilizado como cuartel por las tropas francesas, y su degradación se acentuó tras el abandono del edificio en 1851, fecha en la que se suprimió la diócesis de Barbastro (que no se restituiría hasta 1896).¹² Ballespín se enfrentó a la reforma de un inmueble que, según sus propias palabras (recogidas por Maite López), no correspondía con “las exigencias de decencia y decoro que nuestra sociedad moderna impone como sobrada razón en la vivienda de un Príncipe de la Iglesia Católica”.¹³

¹¹ *Idem*, p. 28.

¹² NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.*, p. 400.

¹³ “Proyecto de reparación extraordinaria del Palacio episcopal de la Ciudad de Barbastro con presupuesto de contrata de 20.581 pesetas 5 céntimos. Huesca, 15 de Agosto de 1896. Elías Ballespín”, en LÓPEZ APARICIO, Maite, *op. cit.*, pp. 41-64, espec. p. 43.

Las actuaciones principales de la reforma consistieron en la restauración de las fachadas laterales (con la regularización de los vanos), la sustitución de algunos suelos, la reducción de la escalera principal y el derribo de los tabiques intermedios para desembarazar las cuatro galerías claustales del patio. La fachada principal también resultó bastante afectada, ya que se sustituyeron las ventanas anteriores (probablemente enrejadas) por dos miradores de madera y cristal, decisión que alteró considerablemente la fisonomía del conjunto.¹⁴ Con todo, según señala M^a José Navarro, el palacio mantuvo en lo esencial la configuración inicial de inmueble de cierta entidad, ya que “todavía quedaron en él algunos regustos de la arquitectura renacentista: la escalera se modificaba, pero el patio y las salas, con sus artesonados de madera, le daban todavía la prestancia de un edificio noble.”¹⁵

Mucho más agresiva debió ser la siguiente reforma, llevada a cabo a mediados del siglo XX. El palacio episcopal había sido ocupado durante la guerra civil por las milicias republicanas, que lo utilizaron como cárcel en la época de la contienda. De su restauración se ocupó la Dirección General de Regiones Devastadas en 1951-1952, por medio del arquitecto Miguel Aranda García. La alteración más significativa tuvo lugar en el patio, que perdió su configuración renacentista (a base de ligeras columnas que sustentaban la galería superior) a favor de una solución más robusta, con gruesos pilares de hormigón con arcos de medio punto que, aunque muy del gusto de la época, dieron lugar a un patio “pesado y angosto”, en palabras de Navarro.¹⁶ También en este siglo se sustituyeron los miradores decimonónicos introducidos por Ballespín en la fachada principal por otros de madera, que fueron los que subsistieron hasta que en 2006 comenzó la adecuación del palacio para usos museísticos (fig. 4.4).

En resumen, el conjunto presentaba antes de la remodelación tres fachadas más o menos uniformes (las correspondientes a la plaza de la catedral y las calles Palacio y Academia Cerbuna), realizadas en ladrillo y divididas en tres plantas en altura, con un esquema de vanos bastante regular en el caso de los tramos norte y este. En cuanto a la volumetría de las distintas piezas, esta difería considerablemente debido al origen constructivo del palacio. Así, el bloque noreste del conjunto, de menor altura, carecía de la galería de arquillos de medio punto que presentaba el edificio en la mayor parte de su fábrica (fig. 4.5). En cuanto a la fachada principal, en ella destacaba la presencia de un torreón en la parte derecha, de mayor desarrollo, que Maite López identifica como una reminiscencia de la archi-

14 NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.*, p. 402.

15 *Idem*, p. 404.

16 *Idem*, p. 406.

tectura fortificada de la época y que alteraba la monotonía de esta zona del edificio.¹⁷



Figura 4.4 – Fachada principal del palacio episcopal de Barbastro antes de la remodelación. (Fotografía: José Miguel Ferrando)

Si las tres fachadas mencionadas presentaban una fisonomía uniforme y de carácter noble, la que daba hacia el jardín y el huerto carecía de toda unidad y tenía más bien un aspecto doméstico. En ella se podían reconocer distintos elementos compositivos, situados en dos cotas diferentes (la del jardín y la del huerto). En la más elevada –la del jardín–, que coincidía con el nivel de la catedral y de la fachada principal del palacio, destacaba en altura la continuación del citado torreón, en el que se habían practicado una serie de vanos de distribución irregular, junto al cual existía un volumen de dos alturas, de formato residencial y menor desarrollo que el anterior. A una cota inferior, el conjunto abría al huerto del palacio. Este último volumen mostraba un aspecto más dignificado, a base de un esquema regular de vanos en arcos de medio punto y rebajados que creaban un ritmo particular (fig. 4.6).

¹⁷ LÓPEZ APARICIO, Maite, *op. cit.*, p. 29.



Figura 4.5 – Fachada del palacio episcopal hacia la calle Palacio, antes de la remodelación. (Fotografía: José Miguel Ferrando)



Figura 4.6 – Fachada del antiguo palacio episcopal hacia el jardín y el huerto. (Fotografía: José Miguel Ferrando)

En cuanto al interior, el palacio estaba organizado en torno a un patio central que había sido muy modificado en la reforma realizada por la Dirección General de Regiones Devastadas a mediados del siglo pasado. Su importancia como articulador del conjunto se aprecia en planta, ya que en torno a él se organiza todo el bloque más cercano a la plaza de la catedral. Todas las estancias de esta zona tenían salida al patio, que se encontraba alineado con la fachada principal del palacio. Aunque bastante transformado

en alzado, el patio era uno de los testimonios de la articulación renacentista primitiva, un elemento esencial en toda arquitectura doméstica de cierta relevancia (fig. 4.7).

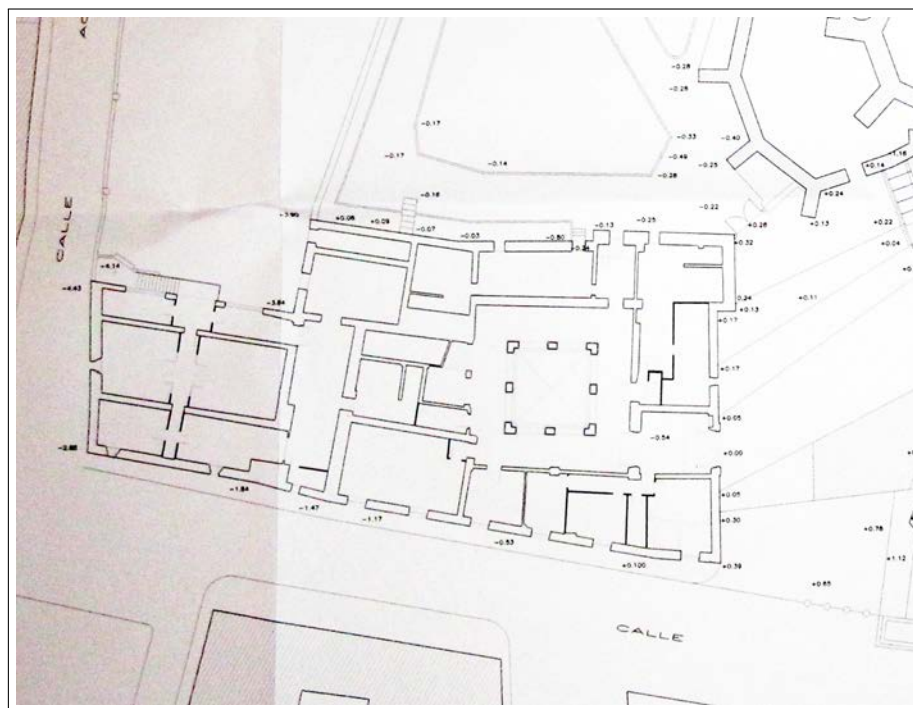


Figura 4.7 – Planta baja del palacio episcopal antes de la remodelación. (Plano: José Miguel Ferrando)

La reforma arquitectónica del palacio. Actuaciones principales

En el año 2002, la diócesis de Barbastro-Monzón, el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Barbastro firmaban un convenio para la rehabilitación del palacio episcopal y su adaptación a museo. A continuación, el arquitecto José Miguel Ferrando recibía el encargo directo de la redacción del proyecto de restauración del conjunto.¹⁸ El edificio del palacio episcopal, tras la restauración, debía hacer convivir varias funciones: además de acoger la sede del nuevo museo, debía albergar el archivo diocesano y municipal y las dependencias administrativas de la diócesis (incluyendo la vivienda del obispo). La necesidad de conciliar usos tan diversos y de tan difícil encaje obligó a definir con precisión los distintos espacios y su funcionalidad, en un proceso no exento de impedimentos. Además, el encargo no solo comprendía la restauración del palacio sino también la reordenación

¹⁸ FERRANDO VITALÉS, José Miguel, "Proyecto de rehabilitación del Palacio episcopal y su entorno en Barbastro. Huesca". 2005. Memoria. (Inédito). Agradezco al arquitecto que me facilitara la consulta de este documento, imprescindible para comprender el proyecto en toda su amplitud.

del entorno, en dos zonas principales: el jardín y el huerto del conjunto, por un lado, y el jardín-museo arqueológico inconcluso existente junto a la catedral, por otro. La redefinición de estos espacios no era una cuestión menor, por su ubicación en un entorno de indudable representatividad al que era necesario devolver la dignidad que había perdido con el paso del tiempo.

De la consulta del proyecto arquitectónico de José Miguel Ferrando se desprende la complejidad de la iniciativa, que implicó tener en cuenta multitud de condicionantes, aunque la resolución final evidencia un éxito desigual en unos y otros. Al tratarse de una zona de especial relevancia, tanto histórica como constructiva, Ferrando tuvo que integrar en su proyecto toda una serie de documentos que se habían redactado con anterioridad (como el Plan Director de la catedral, redactado en 1999). Además, en lo referente al museo, existían nada menos que tres proyectos museológicos: un primer borrador confeccionado por Enrique Calvera y Fernando Cortijo, un informe de Abigail Pereta y el proyecto que finalmente se llevó a cabo, redactado por Francisco Bolea y Marta Puyol. Este último fue desarrollado de forma paralela al proyecto arquitectónico, lo que permitió a los museólogos trabajar con precisión en lo que se refiere a la distribución de espacios y a las obras que debían ser expuestas.

Ferrando destaca en la memoria del proyecto de rehabilitación que el estado del edificio era de “envejecimiento general”.¹⁹ Sin poder ser calificado de ruinoso, sí que presentaba algunas deficiencias considerables que tenían que ver con problemas de cimentación en algunas zonas, la deficiente estanqueidad general del edificio o el estado de algunas de las estancias, “con sus suelos hundidos por el flechado de las estructuras, sus pavimentos levantados y la escasa iluminación que llega desde el exterior”.²⁰ La situación del inmueble, por tanto, no era la más indicada para acoger los usos a los que se pretendía destinar, sobre todo los que tenían que ver con la función museística. La intervención, aunque concebida inicialmente como una restauración, consistió en el vaciado casi completo del palacio, dejando únicamente en pie las fachadas (salvo la correspondiente al jardín, que fue derribada por su aspecto doméstico e irregular). La metodología que guió el proceso desde el punto de vista conceptual no queda demasiado clara en la memoria del proyecto, en la que el arquitecto expone un razonamiento más bien contradictorio:

La necesidad de adecuar el espacio del Palacio Episcopal de Barbastro a centro cultural exige un máximo respeto a todas y cada una de

¹⁹ *Idem*, p. 6.

²⁰ *Ibidem*.

las fases constructivas por las que ha vivido, obviando, evidentemente aquellas que pongan en detrimento sus propios valores histórico-artísticos, que nunca afectarán a su estructura.²¹

Sea como fuere, la distribución interior fue eliminada por completo. En una de las fotografías proporcionadas por M^a José Navarro en su estudio de la restauración del palacio se aprecia la magnitud de la operación, que vació la manzana, así como la estructura de apeo que se utilizó para sujetar las fachadas durante el proceso de derribo del interior, mediante un sistema de micropilotes (fig. 4.8). Junto con la ordenación interior se perdió también el patio del conjunto, elemento que daba sentido a la organización de todo el edificio, a pesar de haber sido muy modificado en el siglo XX. No obstante, de la demolición se salvaron una serie de componentes que el arquitecto consideró necesario conservar por su valor histórico-artístico, y que simplemente fueron desmontados para ser reubicados en el nuevo edificio: los artesonados de una serie de estancias (que hoy son visibles en las salas de exposición de la planta primera) y una capilla interior decorada por un discípulo de Bayeu, que fue reubicada en la zona residencial del obispado.



Figura 4.8 – Apeado de las fachadas y vaciado del palacio episcopal. (Fotografía: María Lalaguna)

Las fachadas del conjunto fueron restauradas con el fin de darle al edificio una imagen unitaria. Esto implicó, además de la reparación y unificación de los paramentos de ladrillo, la alteración parcial de los vanos

²¹ *Idem*, p. 19.

de todas las fachadas, incluyendo el cierre de los óculos existentes en el muro de la calle Palacio, presumiblemente abiertos con posterioridad a la construcción del conjunto. También se eliminó el enrejado de los vanos de la planta baja y se aplicó a todos los huecos una carpintería exterior que mantiene sus proporciones originales (adinteladas en el caso de la planta baja y en arco de medio punto los de la superior) y reduce el aporte de iluminación que se recibe al interior (fig. 4.9). Pero la actuación de mayor trascendencia visual fue la eliminación de los miradores de madera que se abrían en la planta primera del alzado delantero y el cerramiento de estos huecos con un paño de ladrillo. M^a José Navarro apunta que es “la desaparición de los miradores de la fachada principal y la de alguno de los vanos de las restantes lo que más disgusto causa a pie de calle.”²² En el proyecto arquitectónico, el arquitecto justificaba la decisión de eliminar estas dos aperturas por las necesidades expositivas de los espacios interiores:

La rehabilitación del palacio motivada por el cambio de uso, invita al análisis de aquellos elementos cuya presencia no es fundamental para la composición de las fachadas. En este sentido hemos reflexionado sobre el tipo de hueco que existe en las plantas bajas y primeras y si era compatible con la nueva función. Debemos destacar que las necesidades expositivas exigen grandes paramentos, ciegos con unos controles de la iluminación artificial, sin querer supeditarse a la iluminación actual por su carácter cambiante.²³

El resultado es una fachada de una rotundidad excesiva, cuyas únicas aperturas son la puerta de entrada al museo y la galería de arquillos de medio punto bajo el alero. La eliminación de los dos miradores proporciona pesadez al conjunto, formado en su parte central por un único paño corrido de ladrillo (fig. 4.10). Desconozco por qué el arquitecto optó por no conservar las proporciones de la fachada original del siglo XVI, que se abría al exterior de forma lógica para obtener iluminación natural en las estancias de la planta noble. Aunque es posible que los miradores colocados tras la guerra civil no fueran los más adecuados, podría haberse optado por una solución más contemporánea, en la línea de la obtenida en las fachadas laterales, a partir de carpinterías que redujeran el aporte de luz natural al interior. Las razones argumentadas por el arquitecto, en relación con la obtención de paramentos ciegos por necesidades expositivas, no justifican la eliminación íntegra de los vanos, ya que existen numerosos métodos para tamizar la iluminación natural.

²² NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.*, p. 420.

²³ FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 87.



Figura 4.9 – Fachada lateral del conjunto hacia la calle Palacio, tras la remodelación



Figura 4.10 – Fachada actual del palacio

Uno de los principales retos de la reforma consistió en unificar la fachada del huerto y el jardín, que presentaba un aspecto poco sugerente, y más teniendo en cuenta la diferencia de cotas existente entre ambos elementos (de más de tres metros de altura). José Miguel Ferrando resolvió eliminar esta fachada debido a su escasa relevancia y articular en su lugar una propuesta que manifestara la aportación contemporánea a la reforma. Como se puede comprobar en el resultado, el arquitecto trabajó en total libertad a la hora de concebir el tratamiento que debía recibir esta zona del conjunto. La diferencia de cotas entre el jardín y el huerto se traduce en una distinta solución formal. En el bloque del huerto se mantiene la fachada original sin apenas variaciones, aunque se regulariza el esquema de vanos de las tres plantas para dignificar esta zona del palacio, que coincide con la vivienda del obispo.

Con este bloque contrasta el rotundo volumen de acero corten que diseña Ferrando para cerrar la vertiente suroeste del museo (fig. 4.11). Se trata de una pieza de presencia rotunda, que altera por completo los valores de la fachada anterior, refleja la rehabilitación del palacio al exterior y “sirve de enlace entre los distintos volúmenes, con objeto de conformar un edificio unitario”, tal y como figura en el proyecto arquitectónico.²⁴ Lo cierto es que la eliminación del conjunto primitivo, de aspecto más doméstico que institucional, exigía una semántica completamente diferente que dignificara esta panorámica del edificio. El resultado es llamativo, sobre todo teniendo en cuenta la complejidad constructiva del entorno (junto a la catedral renacentista), aunque el acero corten, por sus características cromáticas, encaja bien con la arenisca de la arquitectura histórica.²⁵ El mismo acero corten se utiliza en la cubierta de esta fachada para otorgarle la unidad de la que carecía, en una solución que los propios artífices de la reforma habrían definido como la “quinta fachada” del conjunto.²⁶

Al margen de las distintas soluciones de fachada, la construcción de una nueva distribución interior a la medida de los requerimientos domésticos, administrativos y museísticos permitió obtener espacios diáfanos y funcionales, sobre todo en la zona del museo, gracias a la regularización de las crujías, cuyo estado anterior era muy compartimentado. En concreto, el museo y los archivos (municipal y diocesano) ocupan la mayor parte de la superficie del solar en la zona más próxima a la catedral, mientras que la vivienda del obispo y los espacios administrativos de la diócesis se ubican

24 FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 88.

25 El inconveniente de este material es que su colocación a la intemperie favorece su oxidación desigual, dando lugar a variaciones cromáticas que pueden llegar a ser poco estéticas, como ocurre en este caso.

26 NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.*, p. 412.



Figura 4.11 – Nueva fachada del conjunto hacia el huerto y el jardín

en el lado opuesto, en el espacio configurado por el antiguo huerto del conjunto y las calles Palacio y Academia Cerbuna.

La parte correspondiente al museo es fácilmente comprensible en planta si pensamos en su definición a partir de cuatro crujías, tres de ellas paralelas a la calle Palacio, y la cuarta paralela en este caso a la fachada principal del palacio episcopal, que corta de forma oblicua a las anteriores. La anchura de estas bandas viene determinada por la presencia de los alfarjes en la planta primera del edificio. Cada una de las crujías se especializa en un uso concreto; la norte y la oeste acogen fundamentalmente espacios expositivos y archivos, mientras que la sur se dedica al bloque de comunicación (ascensores y escalera secundaria) y espacios complementarios como el salón de actos, en la planta baja, y las oficinas del museo en la primera, aunque en la planta bajo cubierta cumple también funciones expositivas. La banda central, por su parte, combina los usos expositivos con la comunicación de los diferentes ámbitos, ya que en ella se ha localizado la escalera principal. Esta zona central hace comprensible el edificio y sirve de referencia a la hora de ubicarse en el espacio. Junto a la crujía norte, el arquitecto incluyó un patio interior como reminiscencia del que existía en el anterior edificio, pero de dimensiones más reducidas e iluminado por un lucernario cenital. A diferencia del original, que tenía planta cuadrada, este presenta una configuración trapezoidal que viene dada por su ubicación en la intersección de las crujías norte y oeste (fig. 4.12).

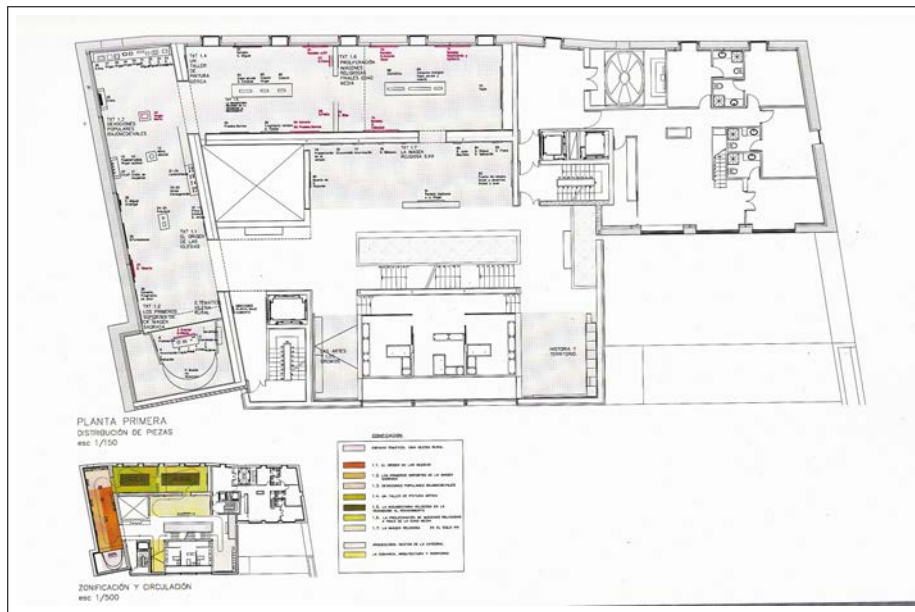


Figura 4.12 – Planta primera del nuevo edificio. El bloque principal es el dedicado a museo, mientras que el más pequeño (situado a la derecha del conjunto) corresponde con las estancias diocesanas

El espacio interior está determinado por el tratamiento otorgado a la escalera principal, de volúmenes quebrados, que se convierte en el elemento definitorio de todo el conjunto. Sus formas zigzagueantes crean un espacio complejo desde el punto de vista compositivo, pero identificable de forma inmediata por su valor de articulador espacial (fig. 4.13). En contraste con la multiplicación de perfiles en esta zona, la regularidad de las salas de exposición crea una sensación de calma muy propicia para la contemplación. La planta de estas salas, aproximadamente rectangular, representa el orden, mientras que es en el núcleo central del edificio donde el arquitecto desarrolla una mayor fantasía. Este elemento se convierte en el eje distintivo del proyecto. El espacio se define por el contraste cromático entre el blanco escogido para los paramentos interiores y las carpinterías de madera (tarimas y lucernarios), que contrarrestan la frialdad del anterior y otorgan calidez a la visita. A este contraste contribuyen los alfarjes conservados en la planta primera que, junto con la capilla barroca, son los únicos elementos interiores conservados del palacio del siglo XVI.

En cuanto a la distribución del museo, el vaciado y la excavación del solar permitieron obtener dos plantas de sótanos en las que ubicar distintos espacios complementarios. En total, se trata de un conjunto organizado en cinco alturas. La distribución de las diferentes plantas es la siguiente:

- Sótano 2: almacenes del museo, sala de instalaciones, muelle de carga y descarga y taller de restauración. El almacén, climatizado, permite reproducir las condiciones ambientales del lugar de procedencia de la pieza que se va a restaurar en cada momento.
- Sótano 1: archivos de la diócesis y del museo, así como otros almacenes.
- Planta baja: espacio de recepción de visitantes, zona de descanso, sala de exposiciones temporales, salón de actos y archivo municipal.
- Planta primera: salas de exposición permanente y oficinas del museo.
- Planta bajo cubierta: exposición permanente.

Las obras de restauración del palacio comenzaron en marzo de 2006.²⁷ Aunque estaba previsto que estuvieran terminadas a lo largo de 2008,²⁸ en septiembre del año siguiente el museo carecía todavía de fecha de inauguración.²⁹ Finalmente, abrió sus puertas en 2010. Desde su apertura, el museo es gestionado por un Patronato en el que participan el Gobierno de Aragón, el Obispado de Barbastro-Monzón, la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de la ciudad.

La necesidad de hacer convivir usos muy distintos en un mismo edificio (museístico, administrativo y residencial, fundamentalmente) obligó a concebir dos bloques diferenciados que sin embargo tienen en común algunos aspectos, lo que causó ciertos problemas que tuvieron que ser resueltos una vez que el edificio había sido inaugurado. En concreto, el museo comparte sistemas de climatización, iluminación y alarmas con las estancias del obispado, algo a todas luces poco conveniente por la diferencia de uso de ambos inmuebles. La gestión de las alarmas obligó a realizar algunos ajustes posteriores, ya que los horarios del museo no coincidían con los de la residencia del obispo, lo que había dado lugar a algún que otro incidente. Otros inconvenientes menores tuvieron que ver con la iluminación, ya que esta se activa desde un único ordenador, lo que al principio impedía tratar de forma individualizada los diferentes elementos expositivos de las salas. Además, en un primer momento los despachos del personal del museo carecían de cortinas, aspecto que impedía el correcto desarrollo de su actividad cotidiana.

²⁷ PANO, José Luis, "Comienzan las obras de reforma del Palacio Episcopal de Barbastro", en *Heraldo de Huesca* (Huesca, 14/03/2006). En la noticia figura que las obras tenían un plazo de ejecución de treinta meses.

²⁸ IBÁÑEZ, A., "Barbastro tendrá listo su museo en octubre", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 04/07/2008).

²⁹ ARA, Isabel, "El Museo Diocesano de Barbastro aún no tiene fecha de apertura tras casi cuatro años de obras", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 06/09/2009).



Figura 4.13 – Núcleo de comunicaciones del nuevo museo

Aspectos museográficos destacados

El diseño del continente arquitectónico del Museo Diocesano se realizó en estrecha relación con el proyecto museológico encargado por el Gobierno de Aragón a Francisco Bolea y Marta Puyol, lo que permitió diseñar los nuevos espacios a la medida del contenido. Este documento, que fue ligeramente modificado en su ejecución final, se incluye en la memoria del proyecto redactado por José Miguel Ferrando, lo que ha permitido conocer las líneas generales que plantea. Sus autores manifiestan la necesidad de superar la concepción tradicional de los museos parroquiales y diocesanos como “meros almacenes que debían exponer todas y cada una de las piezas recogidas entre sus fondos”.³⁰ Se evidencia, por tanto, una voluntad de selección guiada por criterios de calidad y representatividad.

El proyecto museológico no se limita a definir las necesidades del Museo Diocesano de Barbastro, sino que plantea un “museo multiespacial en torno a tres puntos geográficos estratégicos: Barbastro, Monzón y Roda de Isábena”.³¹ Este interesante proyecto, que no se llegó a realizar, planteaba

³⁰ FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 20.

³¹ *Idem*, p. 24.

la creación de una red de museos eclesiásticos en la zona, a partir de una sede central –que sería la de Barbastro–, dos centros museísticos secundarios (Monzón y Roda) y una multiplicidad de espacios satélite situados en las parroquias, que deberían modernizar y actualizar sus instalaciones para configurar un itinerario trabado. Este modelo, así definido, plantea ciertas semejanzas con el sistema territorial de centros del Museo de la Ciencia y la Técnica de Cataluña. El diseño de una red coherente exigiría, tal y como exponen los autores, que todos los centros compartieran una serie de criterios comunes, como un mismo horario, discursos expositivos complementarios, un precio de entrada común (con descuentos por la compra conjunta de tickets para varios espacios) y la integración en una campaña conjunta de difusión. Por el momento no hay indicios de que se esté trabajando en este sentido, por lo que este ambicioso proyecto ha quedado reducido a su sede principal.

El discurso museológico redactado por Francisco Bolea y Marta Puyol parte del inventario de la colección que deberá formar parte del museo. Esta se divide en dos apartados, en función de su procedencia: el fondo capitular de la catedral y las piezas de las parroquias del antiguo territorio diocesano, por un lado, y las 161 obras procedentes de las parroquias de la franja oriental de la provincia, que hasta 1996 pertenecían a la diócesis de Lérida, lo que explica que se custodiaran en el museo de esa ciudad.³² En el proyecto museológico, Bolea y Puyol tratan la colección como un todo, con el fin de articular un discurso coherente con las obras de mayor relevancia. Estos autores consideraban que la devolución de la colección depositada en Lérida permitiría aumentar la calidad global del museo, por la notabilidad de algunas de sus piezas, aunque reconocían la heterogeneidad del conjunto, ya que junto a obras de primer orden había también muchas otras de interés relativo (sobre todo útiles litúrgicos de los siglos XIX y XX).³³ El propio José Miguel Ferrando admitía la importancia de la devolución de las obras de Lérida para garantizar la coherencia del discurso expositivo, argumentando que el edificio, en su conjunto, no era sino “un traje a la me-

32 El origen del conflicto se sitúa en 1995, cuando el Vaticano reordenó el mapa eclesiástico para adecuarlo a los límites administrativos civiles. Una serie de parroquias aragonesas, que hasta entonces habían pertenecido a la diócesis de Lérida, pasaron a formar parte del Obispado de Barbastro-Monzón. En teoría, las obras de arte deberían haber sido trasladadas a su territorio de origen, pero la Generalitat de Cataluña las catalogó en 1999 como patrimonio propio, lo que impide su devolución pese a las numerosas sentencias –tanto eclesiásticas como civiles– que dan la razón a Aragón. Para más información: EFE, “La Generalitat ve «imposible» que Aragón recupere los bienes”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 25/08/2013); R.P., “Aragón quiere que el Vaticano fuerce a Cataluña a devolver los «bienes de la Franja»”, en *ABC* (Madrid, 16/12/2013); R.P., “El Supremo da la razón a Aragón en el litigio de los «bienes de la Franja»”, en *ABC* (Madrid, 05/02/2014).

33 FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 34.

didada para la exposición de las piezas y el contenido de servicios diocesanos y municipales.”³⁴

Contando con que regresaran a tiempo las piezas de Lérida, Puyol y Bolea articularon un discurso expositivo que tenía como hilo conductor la “evolución de la función, significado y uso del arte religioso a lo largo de la historia (fundamentalmente entre los siglos XI y XVIII)”.³⁵ Más que en la función comunicativa, los responsables pretendían basar el hilo conductor del museo en el disfrute de las obras como expresión de belleza, dejando de lado la transmisión de conceptos religiosos que guía el discurso en otros museos diocesanos, como los de Zaragoza o Teruel. Esta renuncia a la evangelización tiene que ver probablemente con el hecho de que uno de los promotores del museo (el que aportaba la mayor parte de la financiación) fuera el Gobierno de Aragón, razón por la cual el espacio no podía adquirir el tono catecumenal que se detecta en los museos anteriormente mencionados.

Para dar respuesta a estos principios, se concibió una distribución cronológica en tres espacios temáticos que coinciden con tres tipos de templo: la iglesia parroquial, la colegial y la catedral. El más desarrollado es el primero de los tres ámbitos, que ocupa prácticamente toda la superficie expositiva de la planta primera y aborda aspectos como el origen de las iglesias, los primeros soportes de la imagen sagrada, la devoción popular y la evolución de la imagen religiosa hasta el siglo XVI (fig. 4.14). En la planta bajo cubierta se sitúan los dos espacios temáticos restantes, los de la colegial y la catedral, mucho menos desarrollados en cuanto a contenido y obra expuesta. Estas salas se conciben como contrapunto a la planta anterior, más densa en obras, y permiten una visita más rápida para evitar el cansancio del visitante. Los textos incluidos en los paneles de sala no buscan la transmisión de conceptos religiosos, sino que inciden más bien en aspectos históricos, artísticos y culturales de la época en la que se produjeron las obras.

A la diferenciación de los ámbitos temáticos contribuye el cromatismo escogido para los soportes expositivos, que sigue un procedimiento semejante al que se ha utilizado en otro de los casos de estudio monográfico de la tesis doctoral, el Museo Camón Aznar de Zaragoza. En la primera planta, que acoge la exposición de la obra datada entre los siglos XI y XVI, predomina el color rojo, siguiendo la tendencia museográfica que en los úl-

34 HUGUET, Ángel, “«Todo el proyecto museístico gira en torno a la devolución de las piezas»”, en *Diario del Altoaragón* (Huesca, 19/02/2006). Ferrando afirmaba que el museo había sido diseñado específicamente para acoger estas obras y que, si no llegaran, el proyecto se quedaría “muy cojo”.

35 FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 37.

timos años viene apostando por esta tonalidad para la exposición del arte medieval y renacentista. En el caso que nos ocupa, sin embargo, el tono escogido es menos saturado que en otros museos, de tal manera que no alcanza un protagonismo desmesurado. En cuanto a los ámbitos temáticos de la iglesia colegial y la catedral, se ha seleccionado para ellos el color azul oscuro, que produce un vistoso contraste en relación con las piezas expuestas (fig. 4.15).



Figura 4.14 – Sala de la exposición permanente (planta primera)

La forma en la que se ha resuelto el problema de la falta de los bienes de la Franja merece un comentario especial. Como era de esperar, las obras en litigio no llegaron; de hecho, el conflicto sigue en punto muerto cuatro años después de la inauguración del museo, y todavía sin perspectivas de resolución a corto plazo. Al final, resultó evidente que el museo iba a tener que abrir sus puertas sin las obras demandadas y esto obligó a buscar una solución de compromiso, pues las obras de Lérida habían sido tenidas en cuenta a la hora de elaborar el discurso expositivo y de hecho algunas de ellas ocupaban un papel fundamental en el recorrido. En lugar de replantear el discurso expositivo, arriesgándose a alterar su coherencia, se decidió mantener vacíos los lugares en los que debía ir cada obra, incluyendo en su lugar fotografías de los bienes retenidos.³⁶

En ellas, además de informaciones sobre la técnica, la cronología y la procedencia de la obra en cuestión, figura la leyenda “Pieza en depósito en

³⁶ ARA, Isabel, “El Museo Diocesano de Barbastro se abrirá tras el verano con 50 fotos de los bienes retenidos”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 21/01/2009).



Figura 4.15 – Sala de la exposición permanente (planta bajo cubierta). (Fotografía: Museo Diocesano de Barbastro-Monzón)

el Museo de Lérida, Diocesano y Comarcal”. El resultado de esta decisión es la existencia de varias vitrinas vacías y paneles sin obra, que refuerzan el carácter político de la propuesta y hacen presente el conflicto de los bienes de la Franja dentro del museo (fig. 4.16). De esta manera, las instituciones promotoras afirman su reclamación y dejan clara su postura frente al conflicto que opone, desde hace varios años, no solo a las diócesis de Barbastro-Monzón y Lérida sino también a ambos gobiernos autonómicos. No es casual, por lo tanto, que el museo se convirtiera en una de las prioridades del anterior ejecutivo, que invirtió más de diez millones de euros en la rehabilitación del palacio episcopal y en la puesta en marcha del museo.

El contexto urbano

La intervención en el conjunto no solo supuso la remodelación del palacio episcopal, sino también la reordenación del contexto, en un proyecto integral de renovación urbana que debía dignificar el entorno de la catedral. Este es precisamente uno de los espacios más representativos de la ciudad, por la presencia en una misma plaza de tres monumentos: el templo renacentista, el palacio episcopal (hoy sede del museo y de las estancias del obispado) y la torre campanario exenta. Se configura así un conjunto religioso-cultural que le proporciona a la plaza un indudable carácter focalizador. La importancia singular del espacio exigía uniformar la zona para dotarla de una unidad de la que carecía hasta el momento y convertirla así en uno de los núcleos turísticos principales de la localidad.



Figura 4.16 – Vitrina vacía, destinada a acoger una de las obras en depósito en el Museo de Lérida

La actuación en el entorno de la catedral suponía resolver la existencia de un museo-jardín arqueológico construido en 1990 según el diseño de los arquitectos Carlos Clemente Sanromán y Guillermo Casas Tello. El museo, que no llegó a inaugurarse, estaba situado en la zona norte de la catedral, junto a la cabecera, entre el templo y las calles Palacio y San José de Calasanz. El estudio de la trayectoria arqueológica de esta zona de la ciudad había comenzado en los años ochenta del siglo XX, con la realización de una serie de excavaciones dirigidas por la arqueóloga Nieves Juste Arruga.³⁷ Con el fin de dignificar los restos arqueológicos encontrados y ponerlos a disposición de los ciudadanos, Carlos Clemente y Guillermo Casas diseñaron una serie de salas subterráneas que configuraban un museo arqueológico siguiendo el perímetro de la cabecera de la catedral. Algunas de ellas se abrían al exterior mediante paramentos acristalados que tenían

³⁷ Los resultados de estas excavaciones pueden consultarse en: JUSTE ARRUGA, Nieves, "Informe de las excavaciones realizadas en el entorno de la catedral de Barbastro, Huesca", en ROYO GUILLÉN, José Ignacio y ACÍN FANLO, José Luis (coord.), *Arqueología aragonesa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1991, pp. 379-384.

la virtud de integrar el jardín arqueológico en el interior del museo (fig. 4.17).



Figura 4.17 – Aspecto exterior del museo-jardín arqueológico. (Fotografía: José Miguel Ferrando)

El edificio, que fue inaugurado en 1993 pero no llegó a ponerse en pleno funcionamiento, se encontraba en un estado pésimo de conservación en el momento de abordar la reforma del espacio, lo que ponía en riesgo a su vez la subsistencia de los restos arqueológicos encontrados. La ausencia de ventilación y el contacto con el terreno –ya que el edificio se encontraba rehundido respecto al nivel de la plaza- habían provocado importantes problemas de humedades que habían afectado tanto a los elementos estructurales como a parte de los restos. El lamentable estado de este museo inconcluso se resolvió con la protección y sellado de los restos arqueológicos más destacados (recubriéndolos con arena y grava), la demolición de las estructuras de nueva creación y la cubrición parcial de los restos, en una operación que, según M^a José Navarro, es “el aspecto de la intervención que más ha impactado a los barbastrenses”.³⁸

La reordenación del entorno exigió también dar una respuesta eficaz a la zona de jardín y huerto a la que abría anteriormente el edificio en su fachada

³⁸ NAVARRO BOMETÓN, M^a José, *op. cit.*, p. 415.

da sur y recuperarla para la ciudadanía (pues antes era de uso exclusivo de la diócesis). Se trataba de un espacio poco afortunado, por la diferencia de cotas existente entre el jardín (al suroeste) y el huerto (al sureste), que ronda los cuatro metros de altura. Las dos zonas quedaban separadas mediante un muro de mampostería con una oquedad en arco de medio punto en su centro, que probablemente albergaría un antiguo pozo. La datación del muro había sido establecida entre los siglos XVII y XVIII gracias a los sondeos desarrollados en esta zona en el año 2003. La reforma efectuada en 2006, al conservar el citado muro, mantiene la distinción entre el bloque del museo, correspondiente con la zona del jardín y situado a mayor altura, y el de las estancias diocesanas. El antiguo jardín es hoy accesible al ciudadano, mientras que la superficie que ocupaba anteriormente el huerto se utiliza como tránsito hasta la entrada del garaje del obispado y el muelle de carga y descarga del museo. La intervención en el entorno no ha conseguido solventar la unión entre el huerto y el jardín, que son tratados como dos piezas separadas, si bien es cierto que el tratamiento diferenciado de ambas zonas garantiza la separación conceptual entre las dos funciones principales del conjunto: la museística y la administrativa-residencial.

Valoración

La reforma integral del palacio episcopal de Barbastro, llevada a cabo por José Miguel Ferrando, es significativa de una manera particular de concebir la restauración arquitectónica. En una actitud que parece haber calado en los responsables de no pocas intervenciones en los últimos años, la rehabilitación se reduce a la simple conservación de las fachadas, entendidas como el único elemento que, al parecer, define al edificio. Esto implica despreciar la distribución interior del conjunto, casi siempre muy modificada por el paso del tiempo. No deja de resultar paradójico que, en una sociedad que suele abogar por la conservación de su patrimonio cultural y arquitectónico, se termine por aceptar sin reflexión este tipo de intervenciones, que plantean una cuestionable recuperación del monumento. Quizá, en estos casos, deberíamos reconocer simplemente que el viejo edificio no reúne las condiciones necesarias para la función museística y buscar otra ubicación, antes que favorecer operaciones de “fachadismo” que dan lugar a un artefacto arquitectónico que conserva poco de su configuración original. Por lo tanto, ese “máximo respeto a todas y cada una de las fases constructivas” que enunciaba el arquitecto en la memoria del proyecto arquitectónico no se cumple en esta intervención.³⁹

39 FERRANDO VITALÉS, José Miguel, *op. cit.*, p. 19.

Esta reflexión no impide reconocer la calidad del edificio de José Miguel Ferrando, que demuestra una profunda comprensión de las necesidades de la institución museística. Un tratamiento especialmente cuidado han recibido las salas de la exposición permanente, de proporciones regulares, que contrastan con el núcleo central del edificio, cuyas líneas quebradas expresan con mayor libertad la personalidad del conjunto. También resulta fácilmente legible el bloque de acero corten que abre al antiguo jardín del palacio y que constituye la plasmación exterior de la contemporaneidad. Ferrando renuncia en esta fachada a todo mimetismo con la arquitectura histórica y apuesta por un diseño totalmente actual y muy audaz en el entorno en el que se ubica, teniendo en cuenta la proximidad de la catedral. Sin embargo, el volumen de acero no resulta agresivo con el entorno, probablemente gracias al cromatismo del material escogido.

Como resultado de la reforma, el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón ha reabierto sus puertas en una sede renovada. Hoy es posible exponer en un marco más digno la interesante colección artística de la diócesis, que en la anterior etapa del museo se acumulaba en las salas situadas sobre la sacristía de la catedral, un espacio poco apropiado para la puesta en valor de las piezas. Sin embargo, el museo nace condicionado por la ausencia de los denominados bienes de la Franja, sin los cuales el discurso expositivo resulta algo escaso (sobre todo en la planta primera, donde se sitúan las principales carencias). Si el conflicto que opone a las instituciones religiosas y civiles de las dos comunidades autónomas no se resuelve con prontitud, habría que replantearse el hilo conductor del discurso, pues un museo no se sostiene con fotografías de las obras ausentes. Este remedio funciona como parche temporal, pero está lejos de ser la solución más adecuada para una situación que tiene visos de convertirse en permanente.

Por lo que respecta a la recuperación de la zona del huerto y el jardín, da la impresión de que este aspecto recibió un tratamiento poco desarrollado en el proyecto arquitectónico, a pesar de las posibilidades que planteaba la oportunidad de devolver a la ciudad un ámbito anteriormente privado. En el documento no se incluyen sugerencias para propiciar el encuentro de la sociedad con este sector, sobre todo en relación con el jardín, situado a la misma altura que la catedral y que, en consecuencia, podría servir como prolongación del salón urbano que conforma la plaza de la seo barbastrense. Se echa de menos una actuación más decidida en este ámbito urbano, enfocada a crear un espacio acogedor para la vida ciudadana. No obstante, la reforma sí que ha conseguido devolver al peatón la plaza de la catedral, liberada del tráfico rodado y dignificada como espacio urbano.

4.1.2 *El Museo IberCaja Camón Aznar de Zaragoza*

La recuperación de la arquitectura doméstica palacial para usos museísticos plantea un considerable reto: preservar la esencia del edificio original, lo que supone desdibujar los límites entre lo privado y lo público. En Zaragoza están emplazados dos de los casos más interesantes de rehabilitación arquitectónica de la comunidad: el Museo IberCaja Camón Aznar y el Museo Pablo Gargallo. Ambos comparten no solo un mismo punto de partida (un palacio renacentista que es reformado para acoger funciones expositivas) sino también una trayectoria similar, dado que los dos han sido modernizados en los últimos años. Además, tienen en común una configuración arquitectónica semejante, al consistir en la unión de dos edificios distintos, separados por varios siglos, que las sucesivas reformas han tenido que hacer convivir.⁴⁰

Elegir solo uno de estos dos interesantes ejemplos para su análisis monográfico ha resultado ciertamente problemático. Aunque parecidos en planteamiento, cada uno de ellos presenta características propias que merecen un estudio detallado, y que tienen que ver sobre todo con la manera en la que se resuelve la integración de la arquitectura contemporánea en la fábrica histórica. Sin embargo, finalmente decidí analizar el Museo Camón Aznar, por varias razones. En primer lugar, mientras que en el Museo Pablo Gargallo la intervención arquitectónica estuvo guiada por un criterio modesto y respetuoso, en la reforma integral del Museo Camón Aznar la arquitectura actual irrumpió con decisión en los espacios históricos del antiguo palacio, cobrando un papel protagonista imposible de obviar y, por ello mismo, más propicio a una valoración crítica. Mi objetivo es analizar con carácter riguroso la coherencia de esta propuesta integral de reforma arquitectónica, tanto desde el punto de vista de la solidez del discurso como del respeto a la arquitectura histórica.

Además, el Camón Aznar ofrece la posibilidad de comparar dos formatos museográficos distintos, representativos de dos épocas diferentes (separadas por casi treinta años de diferencia), que ayudan a comprender no solo la evolución de las técnicas expositivas sino también la propia progresión del concepto de museo, que ha ido adquiriendo nuevas funciones con el paso del tiempo. En efecto, el estudio del Camón Aznar exige abordar las dos etapas que ha vivido el museo: la primera, desde su apertura en 1979 hasta su cierre temporal en 2007, y la segunda, fruto de la reforma

⁴⁰ En ambos casos, la superficie museística está formada por dos inmuebles distintos. Al palacio de Argillo, sede del Museo Pablo Gargallo, se añadió en la última reforma un edificio decimonónico que acoge hoy los espacios complementarios del museo. El Camón Aznar también está constituido por dos inmuebles anexos, pero en este caso el más moderno forma parte del museo desde sus orígenes.

integral desarrollada en 2007-2008, que dio lugar al museo tal y como lo conocemos hoy. En especial, el análisis detallado de esta última reforma permite entender las dificultades que implica no solo el hecho de trabajar sobre una arquitectura palacial preexistente, sino sobre un palacio que ya había sido adaptado a museo y que a su vez requería una modernización exhaustiva.

4.1.2.1 LA CASA DE JERÓNIMO CÓSIDA. HISTORIA DEL EDIFICIO Y REFORMAS ARQUITECTÓNICAS

La construcción del palacio de Jerónimo Cósida (también conocido como de los Pardo, de Aguilar o de Bobadilla por los diversos propietarios que ha tenido a lo largo del tiempo) se enmarca en el florecimiento de la arquitectura civil al que asistió la ciudad de Zaragoza en el siglo XVI. Carmen Gómez Urdáñez destaca que “no es que se construyeran varios o muchos palacios, sino que se produjo una renovación intensa del caserío medieval, sustituyéndolo por edificios de calidad notable”.⁴¹ En esta época, vieron la luz casas nobles tan representativas como la de Argillo, que hoy es la sede del Museo Pablo Gargallo. En el caso que nos ocupa, como precisa Carmen Gómez, el palacio fue mandado construir a mediados de siglo por el infanzón Jerónimo Cósida y su mujer Violante de Albión, encargándose de la dirección de obras el maestro Juan de Segura.⁴² Esta atribución no siempre ha sido aceptada, ya que durante cierto tiempo los especialistas señalaron como encargante de la casa al infanzón de origen judío Diego de Aguilar. De hecho, esta es la tesis que señala la propia Carmen Gómez en publicaciones anteriores,⁴³ aunque más tarde corregirá este dato, adhiriéndose a la tesis que ya había expuesto el barón de Valdeolivos en 1936.⁴⁴

El palacio se ubica en una zona de larga trayectoria constructiva, la actual calle de Espoz y Mina, que correspondía en época romana con el decumano de la ciudad y que posteriormente se convirtió en una de las arterias más

41 GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “Zaragoza renacentista”, en FATÁS, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, op. cit., pp. 205-243, espec. p. 205 (ver nota al pie n.º 179, capítulo 1).

42 GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “El Palacio sede del Museo” en GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen (et al.), *Museo IberCaja Camón Aznar...*, op. cit., p. 26 (ver nota al pie n.º 164, capítulo 1).

43 GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, 1987, p. 207.

44 GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “El Palacio...”, op. cit., p. 26.

importantes de la capital.⁴⁵ Tal y como destaca Carmen Gómez, la ubicación del conjunto demuestra la desahogada posición de que gozaba el comerciante Jerónimo Cósida, que pudo edificar su vivienda nada menos que “en medio de la calle Mayor, frente a la iglesia de Santa Cruz”.⁴⁶ En cuanto a su definición constructiva, la casa de Jerónimo Cósida sigue al exterior el esquema tradicional de los palacios renacentistas aragoneses del siglo XVI, aunque con pervivencias góticas como la galería superior de arquillos conopiales, que evidencia la continuidad de la tradición medieval. Sin embargo, lo más interesante del conjunto es el patio, cuya obra se atribuye a Morlanes y Tudelilla, y del que Federico Torralba, citado por José Luis Morales, decía que “es el más fino por su decoración plateresca de cuantos aún conservamos en Zaragoza”.⁴⁷ El patio tiene dos alturas: la inferior arquitrabada, con columnas anilladas y capiteles de hojas de acanto, y la superior con columnillas toscanas que soportan arcos de medio punto, tres por lado. Esta planta superior dispone de un antepecho con decoración de yeso simulando grutescos, guirnaldas y motivos vegetales en un conjunto ornamental que ha sido exhaustivamente estudiado por Carmen Gómez (fig. 4.18).⁴⁸

La fachada recibe la influencia de la casa Zaporta, aunque el resultado final es más sobrio. Se compone a base de un zócalo de piedra y muros de ladrillo, y está dividida en tres plantas: la inferior, en la que se sitúa el acceso (enmarcado en piedra), la planta noble con amplios vanos –que en origen no serían abalconados– y la mencionada galería de arquillos conopiales en la superior, bajo un alero de madera tallada. Sin embargo, la fachada no siempre ha tenido el aspecto que ofrece hoy, algo en lo que seguramente influyeron los diferentes usos a los que se destinó a lo largo del tiempo (Ricardo García Borobio, por ejemplo, señala que fue la sede de la Capitanía General de Palafox durante la Guerra de la Independencia⁴⁹).

45 En relación con la historia romana de esta zona, Miguel Beltrán señala que en el subsuelo de la casa de Jerónimo Cósida se encontró “una estructura rectangular de 6 m de anchura por más de 17 (...) relacionada con un posible ambiente basilical”. BELTRÁN LLORIS, Miguel, “Caesaraugusta”, en FATÁS, Guillermo (dir.), *op. cit.*, pp. 29-66, espec. p. 39.

46 GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “El Palacio...”, *op. cit.*, p. 26.

47 MORALES Y MARÍN, José Luis, “El Museo Camón Aznar”, en FATÁS, Guillermo (dir.), *op. cit.*, pp. 483-491, espec. p. 484.

48 Carmen Gómez ha demostrado que la tradicional lectura de la decoración del patio, que defendía que en los medallones de los antepechos están retratados Jerónimo de Cósida y su esposa Violante de Albión, es incorrecta. En realidad, los representados serían Marco Agripa, Octavio Augusto y sus respectivas madres, en un paralelismo simbólico del linaje de estos personajes con el de los propietarios de la casa. GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “El Palacio...”, *op. cit.*, pp. 27-29.

49 GARCÍA BOROBIO, Ricardo, “Museo Camón Aznar”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 139-151, espec. p. 141.

Recurrimos nuevamente a Carmen Gómez para conocer la fisonomía del edificio en épocas anteriores.⁵⁰ Al parecer, en 1880, el entonces propietario de la casa, Mauricio Bobadilla, obtuvo licencia para realizar una serie de obras en el edificio. La más importante de ellas consistió en reducir las dimensiones de la planta noble para ganar un piso entre esta y la falsa, que tendría apertura a la calle mediante cinco balcones situados en el mismo eje vertical que los de la planta anterior. De esta misma época sería el acabado en ladrillo visto, diferente al de la primitiva fachada, que casi con toda probabilidad estaría encalada.⁵¹ Tampoco las dimensiones originales del inmueble serían las mismas que las actuales, ya que el palacio se extendió progresivamente hacia el fondo de la parcela, incorporando en el siglo XX un nuevo edificio. Además, en el siglo XVIII se había anexionado al conjunto parte de un callejón situado a la derecha del palacio, aunque hasta la reforma de 1880 no se unificaría la fachada incorporando este añadido (fig. 4.19 y 4.20).



Figura 4.18 – Vista actual del patio de la casa de Jerónimo Cósida

Pero la restauración de los Bobadilla no ha sido la única que ha sufrido el palacio desde su construcción. Tras el paso de esta familia por el inmueble, este fue adquirido por la de los Pardo y acogió desde entonces usos muy diversos. Ya en el siglo XX, habría sido utilizado como Escuela de Música y

⁵⁰ GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, "El Palacio...", *op. cit.*, pp. 11-16.

⁵¹ *Idem*, p. 18.



Fig. 4.19 – Fachada actual del palacio



Fig. 4.20 – Estado de la fachada en 1930-1936 (Archivo Municipal de Zaragoza, Archivo fotográfico, signatura 02913)

más adelante se instaló en él la Sociedad Filarmónica.⁵² Además, sabemos que en los años 30 de este mismo siglo la casa acogía el Colegio de Santa Cruz, y que también fue fábrica, almacén y tienda de muebles.⁵³ La familia Moliner Artal compró la casa en 1931 y efectuó reformas en ella al año siguiente, según el proyecto de Regino Borobio Ojeda. Las obras consistieron en la restauración de los salones principales y la instalación de una vidriera (obra de Rogelio Quintana) cerrando la galería superior del patio, que modificó considerablemente la apariencia del conjunto.

Fueron precisamente los Moliner Artal quienes enajenaron el edificio para usos museísticos a la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja (posterior IberCaja) el 27 de febrero de 1976. La entidad pretendía instalar en el palacio la colección del profesor José Camón Aznar (Zaragoza, 1898 – Madrid, 1979) y su esposa María Luisa Álvarez Pinillos, que le había sido donada con anterioridad. El conjunto enajenado estaba formado en realidad por dos inmuebles anejos: el palacio del siglo XVI y un edificio de mediados del siglo XX que se había añadido al anterior en la parte trasera

52 GARCÍA BOROBIÓ, Ricardo, "Museo Camón Aznar", *op. cit.*, p. 141.

53 MORALES Y MARÍN, José Luis, "Museo Camón Aznar (Zaragoza)", en RINCÓN, Wifredo (coord.), *op. cit.*, pp. 177-182, espec. p. 177.

de la parcela, aumentando la superficie disponible. De la rehabilitación y adaptación a museo del conjunto se encargó Regino Borobio Navarro, en una intervención que mereció el premio "Europa Nostra" en 1980. Esta consistió en la eliminación del forjado intermedio creado en el siglo XIX (devolviendo también la fachada a su estado anterior), la supresión de la vidriera del patio para liberar la arquería principal y la remodelación del salón noble del palacio. También se recuperó la escalera (con algunas modificaciones) y se acondicionó la bodega para que sirviera como sala de conferencias. Además, se llevó a cabo el cubrimiento del patio, originalmente descubierto, con un lucernario que protegiera este espacio de los rigores del clima zaragozano. Por fin, tras tres años de obras, el 30 de noviembre de 1979 abrió sus puertas el Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar" (fig. 4.21 y 4.22).



Figura 4.21 – El palacio durante las obras de restauración del patio (1976-1979).
(Fotografía: Museo Ibercaja Camón Aznar, MICAZ)



Figura 4.22 – La restauración del Salón Dorado (1976-1979). (Fotografía: MI-CAZ)

4.1.2.2 LA PRIMERA ETAPA DEL MUSEO (1979-2007)

La ordenación de las obras en el nuevo museo se hizo exactamente con los planos, disposiciones e ideas manuscritas de José Camón Aznar, quien murió seis meses antes de la inauguración del espacio dedicado a su colección.⁵⁴ Esta se distribuyó por las tres plantas del palacio renacentista y las cuatro del edificio añadido (fig. 4.23). El criterio escogido para la ordenación de la colección fue eminentemente cronológico, de tal forma que las obras más tempranas se situaban al inicio del recorrido, en las plantas inferiores, para ir avanzando en el tiempo progresivamente, en paralelo al ascenso a las distintas plantas. Rompían esta ordenación cronológica dos espacios situados en la planta tercera. A pesar de ser la última del recorrido

⁵⁴ El primitivo estado del museo ha podido ser documentado gracias a la directora del Museo IberCaja Camón Aznar, Rosario Añaños, quien me facilitó numerosas fotografías de la ordenación anterior, así como a la consulta del primer catálogo-guía del museo: *Museo Camón Aznar*, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.

y acoger la obra más reciente (siglo XX), en ella estaban también ubicadas la sala de los grabados de Goya y la llamada “sala de los dibujos” (con obra de los siglos XVI al XX).

La planta sótano estaba dedicada a salas técnicas y depósitos de obras, aunque también acogía el salón de actos del museo en lo que habían sido las antiguas bodegas de la casa, una interesante estancia de ladrillo abovedada. En la planta baja, además del mostrador de recepción de visitantes, se dispusieron la sala de exposiciones temporales, la biblioteca y los espacios administrativos del centro (fundamentalmente despachos). En la entreplanta, a la que se accedía por la escalera principal situada al fondo del patio, comenzaba la colección permanente. En concreto, en ella se exponían las obras correspondientes al periodo comprendido entre los siglos XV y XVIII, en un ámbito muy compartimentado “en forma de medio anillo”, con un recorrido dirigido y unidireccional que se realizaba en el sentido contrario a las agujas del reloj, según recoge Francisco Oliván (fig. 4.24).⁵⁵

La exposición permanente continuaba tras ascender otro tramo de escaleras, que conducían a la galería superior del patio. En las estancias del palacio propiamente dicho, es decir, en la parte del edificio que vertía hacia la calle Espoz y Mina, se ubicaban varios espacios que no formaban parte del recorrido, como la sala noble, que se utilizaba para conciertos y actos variados. Este “salón de baile del antiguo palacio”, según Francisco Oliván, estaba decorado con algunos muebles, un piano de cola y los retratos de José Camón y su esposa (fig. 4.25).⁵⁶ En una cámara aneja a esta estancia se situó el gabinete de Camón Aznar, que tampoco se visitaba, y junto a él la “sala de las Acuarelas”, en la que sí que era posible penetrar. En cuanto a la galería superior del patio, servía de espacio expositivo ya que en ella se exponían esculturas, relieves y pinturas, aunque sin un criterio unificado. Sin embargo, el grueso de la colección permanente de esta planta se situaba en la crujía posterior del conjunto, en la zona correspondiente al inmueble del siglo XX, que acogía la obra de los siglos XVIII y XIX. La distribución de este ámbito expositivo reproducía la compartimentación de la planta inmediatamente inferior, dando lugar a un recorrido dirigido.

A la planta tercera del conjunto (en realidad, la tercera del palacio pero la cuarta del edificio del siglo XX) se accedía por una estrecha escalera desde la galería superior del patio. En la crujía posterior, que repetía la estructura de las dos plantas inferiores, continuaba la colección permanente con la

55 OLIVÁN, Francisco, *El Museo “Camón Aznar” visto por el Dr. F. Oliván Bayle*, Zaragoza, IberCaja, 1990, p. 8.

56 *Idem*, p. 101.



Figura 4.23 – Planos de las diferentes plantas del museo en su primera etapa. (Fuente: Cuadrifolio)

pintura del siglo XX. Al parecer, era tal la falta de espacio en esta planta que incluso las antesalas y pasillos servían de espacio expositivo (fig. 4.26).



Figura 4.24 – Una de las salas de la colección permanente (siglos XV a XVIII), tal y como estaba en la primera etapa del museo. (Fotografía: MICAZ)



Figura 4.25 – El Salón Dorado antes de la reforma. (Fotografía: MICAZ)

Completaban los espacios visitables la sala de dibujos, correspondiente en planta con la escalera noble del palacio, y la de los grabados de Goya, que acogía las cuatro grandes series del pintor (*Los Caprichos*, *La Tauromaquia*, *Los Desastres de la Guerra* y *Los Disparates*). Esta última estancia se desarrollaba de manera paralela a la fachada del conjunto, justo detrás de



Figura 4.26 – Detalle de la exposición permanente del siglo XX antes de la reforma, en la que se puede ver la densidad de piezas expuestas, colocadas incluso sobre el contador eléctrico. (Fotografía: MI-CAZ)

la galería de arquillos conopiales y encima, por lo tanto, del salón de música de la planta noble. Según Francisco Oliván, el orden de colocación de los grabados obligaba a hacer la visita “yendo de izquierda a derecha, y de arriba [a] abajo cuando haya doble línea”.⁵⁷ La desproporción en altura de esta sala se debía a las modificaciones efectuadas en los forjados en el siglo XIX, cuando se ganó un piso entre la planta noble y la falsa, y a su posterior eliminación en el siglo siguiente. De hecho, según Carmen Gómez, en su intervención de 1976-1979, Regino Borobio Navarro trató de corregir visualmente la excesiva altura a la que se situaban los vanos conopiales respecto del suelo, aplicando un color oscuro en el suelo y el zócalo de la sala.⁵⁸ Las ventanas conopiales se encontraban clausuradas mediante un cerramiento de alabastro, que permitía gozar de iluminación natural en el interior de este ámbito expositivo. En cuanto a la techumbre, el color de las vigas de madera creaba un interesante contraste cromático con las paredes del conjunto, a la vez que ponía de relieve la estructura de este último piso del palacio (fig. 4.27).

Esta primera ordenación del museo suscitó algunas críticas tras la inauguración del espacio en 1979. Gonzalo Borrás, por ejemplo, ponía el acento

⁵⁷ *Idem*, p. 177.

⁵⁸ Como señala esta autora, Regino Borobio Navarro “introdujo un restablecimiento visual de una proporción más armoniosa y racional de la que había por medio de una drástica diferenciación de color de la parte baja de las paredes en conjunto con el suelo.” GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, “El Palacio...”, *op. cit.*, pp. 16-18.

en los errores de atribución de algunas piezas y en la excesiva cantidad de obra expuesta, manifestando que habría sido necesaria una mayor selección que se guiara por criterios de calidad.⁵⁹ A ello hay que añadir las barreras arquitectónicas del museo, que hacían inaccesible buena parte del edificio para las personas de movilidad reducida. Por su parte, Ricardo García Borobio cita el número de cuadros expuestos y su disposición, la insuficiente distancia entre las obras, la excesiva densidad de piezas y la falta de información de las cartelas (con algunas incorrecciones, además) como algunos de los aspectos más problemáticos de esta primera fase del museo.⁶⁰ Este mismo autor señala que la exposición permanente tenía que cerrarse cuando se trabajaba en el patio para instalar alguna exposición temporal, debido a la falta de espacio.⁶¹



Figura 4.27 – Sala de los grabados de Goya (etapa 1979-2007). (Fotografía: MICAZ)

59 BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., “Cara y cruz de una moneda”, *Andalán*, n.º 248, 14 al 20 de diciembre de 1979, p. 11. Borrás señalaba que “Debería haberse precedido con mayor rigor y discreción en las atribuciones del catálogo. Además, decía: “(...) encuentro que se ha colgado demasiada obra. (...) creo que debería pensarse para el futuro en una selección que se atuviera a la calidad”.

60 GARCÍA BOROPIO, Ricardo, *op. cit.*, p. 150.

61 *Ibidem*.

4.1.2.3 LA REFORMA ARQUITECTÓNICA Y MUSEOGRÁFICA DE 2007-2008⁶²

El diagnóstico inicial y el diseño conceptual del nuevo museo

Con el objetivo de resolver las múltiples deficiencias del museo, IberCaja decidió llevar a cabo una reforma y modernización integral de las instalaciones. Para dirigir el proceso, el entonces director general adjunto de la entidad, Fernando Galdámez, invitó a colaborar al prestigioso museógrafo Antonio Meléndez. Este aceptó el ofrecimiento y sugirió a su vez a la entidad bancaria una empresa que podría hacerse cargo de la reforma. Se trataba de la firma madrileña Cuadrifolio, con la que Meléndez había trabajado en varias ocasiones en las exposiciones de *Las Edades del Hombre*, y que en Zaragoza se había encargado del diseño de la muestra “Del Ebro a Iberia”, celebrada en el mismo Museo Camón Aznar. El arquitecto Francisco Siles, director creativo y socio fundador de Cuadrifolio, fue el responsable de la vertiente arquitectónica de la intervención. El propio Meléndez explica las líneas generales de la reforma en el volumen monográfico que se publicó para celebrar la reapertura del museo.⁶³

Sus casi treinta años de historia habían dado como resultado un espacio obsoleto, tanto desde el punto de vista de la museografía, que estaba anticuada, como de la arquitectura, que presentaba notables irregularidades en relación con la accesibilidad. En concreto, Antonio Meléndez establecía seis carencias fundamentales. En primer lugar, el exceso de obras expuestas y la heterogeneidad de la colección, aspecto que ya había sido cuestionado por Gonzalo Borrás desde el momento mismo de la apertura del museo en 1979, y que no había sido corregido todavía. El propio Meléndez confesaba: “la primera impresión personal es que me hallaba más ante un espacio en el que se colgaban asfixiantemente obras de arte que ante un museo moderno”.⁶⁴ En algunos ámbitos, las carencias de espacio habían obligado a colocar los cuadros en dos hileras o incluso en los rellanos y espacios de tránsito. En segundo lugar, la organización respondía a criterios anticuados y no se respetaba el orden cronológico en sentido estricto. El tercero de los puntos flacos del museo residía en el tratamiento que se proporcionaba a la figura de Goya. Según Meléndez, no se le sacaba suficiente partido a la

62 El estudio del proceso de renovación arquitectónica y museográfica llevada a cabo en los años 2007 y 2008 ha sido posible gracias a Javier Alocén y María Eugenia García-Quijada, de Cuadrifolio (empresa que se hizo cargo de las reformas), que me proporcionaron abundante información y documentación de todas las fases de la intervención. A ellos deseo transmitirles mi más sincero agradecimiento.

63 MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio, “La remodelación del Museo IberCaja Camón Aznar”, en GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen (et al.), *Museo IberCaja Camón Aznar...*, op. cit., pp. 61-112.

64 *Idem*, p. 61.

interesante colección de grabados de la que disponía el museo, que podría funcionar como elemento articulador de todo el discurso expositivo y que, hasta entonces, quedaba “marginada” en la última estancia del recorrido.⁶⁵ Los tres últimos aspectos que necesitaban una mejora urgente tenían que ver con las condiciones técnicas del museo (que eran inadecuadas para la exposición), con la inexistencia de una sala de exposiciones temporales a la medida de la institución y con la falta de dignidad del ámbito de acogida de los visitantes, que necesitaba una urgente reforma.

Como ya he señalado, la reordenación de la pinacoteca se basó en la decisión de convertir la figura de Francisco de Goya en núcleo esencial del nuevo museo. Antonio Meléndez diseñó un “museo de Goya y sobre Goya”,⁶⁶ aprovechando la oportunidad que ofrecía el hecho de que el museo fuera prácticamente el único que podía mostrar la colección casi completa de los grabados del artista. Para ello, se planteó una ordenación estrictamente cronológica, en torno a la obra del artista de Fuendetodos, que se situaría en las plantas primera y segunda del museo, como elemento centralizador. Sus “precedentes”, es decir, la obra de los siglos XV al XVIII, se colocarían en el primer espacio expositivo (la entreplanta), mientras que la colección de los siglos XIX y XX, heredera de Goya, quedaría expuesta en la planta tercera, al final del recorrido. Asimismo, la nueva ordenación de las colecciones pretendía poner en valor la figura de José Camón Aznar como coleccionista y crítico de arte, ofreciéndole el homenaje que merecía como artífice de la colección (fig. 4.28).

Para ello, una de las tareas principales fue la selección de las obras que iban a ser expuestas, teniendo en cuenta el excesivo número de piezas que formaban el anterior discurso expositivo, la baja calidad de alguna de ellas y las incorrectas dataciones y atribuciones en algunos casos. En este proceso colaboraron la entonces directora del museo, M^a del Carmen Montañés, y Gonzalo Borrás, miembro del patronato, además de varios expertos en los diversos ámbitos temáticos y cronológicos, a los que se hicieron consultas puntuales. Como novedad, la colección se enriqueció con catorce obras de Goya, algunas de ellas propiedad de IberCaja (que hasta entonces se mostraban en el Patio de la Infanta o se conservaban en otras dependencias de la entidad) y otras de la Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País, que se exponen actualmente en el Salón Dorado.⁶⁷ También se realizaron estudios de cromatografía y pigmentos sobre aquellas obras cuya atribución planteaba dudas y se restauraron casi todas las que iban a ser expuestas.

⁶⁵ *Idem*, p. 62.

⁶⁶ *Idem*, p. 63.

⁶⁷ La relación de obras añadidas a la exposición permanente es la siguiente: *San Joaquín* (c. 1772), *Santa Ana* (c. 1772), *La Gloria o la Adoración del Nombre de Dios* (1771-1772), *Autorretrato* (c. 1775), *Retrato de José de Cistué y Coll* (1788), *Retrato de Félix de Azara* (1805), *Retrato de la Reina María Luisa de Parma* (1789 y c. 1799), *La carga de los Mamelucos* (1814), *Baile de máscaras* (c. 1815), *Aparición de la Virgen a Santa Teresa* (c. 1775-1781), *La Virgen impone el collar a Santa Teresa en presencia de San José* (c. 1775-1781), *Escena no identificada* (1780-1781), *Esopo, el Fabulador* (c. 1788), y *Menipo, el Filósofo* (c. 1788).



Figura 4.28 – Planos de las diferentes plantas del museo tras la reforma de 2007-2008. (Fuente: Cuadrifolio)

La intervención arquitectónica

Uno de los principales condicionantes de la reforma fue la complejidad física del propio edificio, compuesto por la unión de dos inmuebles dispares. Los forjados de ambos no coincidían, pues mientras el palacio disponía de tres plantas en altura (aparte del sótano), estas eran cuatro en el inmueble del siglo XX. Entre los objetivos prioritarios de la intervención, por lo tanto, se encontraba el de hacer legible el conjunto, intentando articular una propuesta coherente que armonizara físicamente los dos edificios para su nueva función. Esto se consiguió manteniendo la configuración intrínseca de los dos inmuebles y trabajando de forma cuidadosa las comunicaciones entre ambos (fig. 4.29).

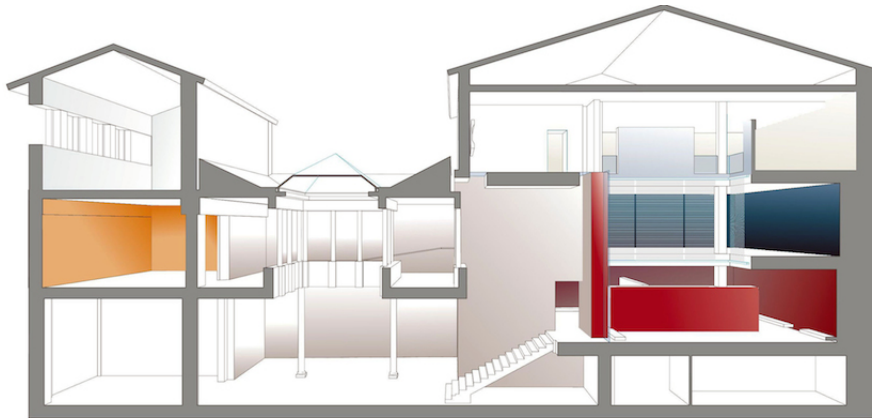


Figura 4.29 – Sección del museo. A la izquierda, el palacio del siglo XVI, y a la derecha, el edificio del siglo XX. (Fuente: Cuadrifolio)

Una de las sorpresas de las obras fue el descubrimiento, en el edificio más moderno, de un patio de luces que habría sido cegado en algún momento por necesidades de espacio, y que apareció al desmontar un forjado sobreelevado en la planta segunda (fig. 4.30). Este hallazgo obligó a modificar todo el proyecto y replantear la organización física del nuevo museo. Finalmente se decidió recuperar el patio (aunque manteniendo el cerramiento del techo) para conservar así la articulación primitiva de los dos edificios y otorgar coherencia al conjunto. El resultado, por lo tanto, son dos piezas separadas organizadas en torno a un patio central; si el de Morlanes y Tudelilla es la expresión del renacimiento, el patio del edificio posterior representa la apuesta decidida por la modernidad, por el tratamiento que se le dará a este elemento en la reforma. El conjunto adquiere así una estructura equilibrada y coherente.

En relación con este descubrimiento surgió una de las decisiones de mayor trascendencia visual, que consistió en la apertura de una serie de fisuras en ciertos puntos del museo para comunicar visualmente ambos edificios,

el renacentista y el contemporáneo. La más notable de estas brechas es la que se abrió en el punto de contacto de los dos inmuebles (junto a la escalera monumental del palacio), una fractura de varios metros de altura que propicia la integración de la arquitectura del XVI y la contemporánea multiplicando las perspectivas recíprocas entre una y otra (fig. 4.31). En palabras de Antonio Meléndez, se pretendía que “desde el patio del palacio de los Pardo se puedan ver obras del primer piso y, a la inversa, desde la primera planta se observen los mil planos distintos que se producen en la de arriba del patio”.⁶⁸ Otra de las fisuras, al final del recorrido de la entreplanta, permite contemplar la sala de exposiciones creada en la planta calle, mientras que en el suelo de la tercera planta, varias aperturas dejan ver la escalera principal y la galería superior del patio.

Aunque quizá excesivamente atrevidas, por el impacto que tienen en el conjunto, estas fisuras tienen la virtud de hacer presentes, en cada momento, diversos aspectos complementarios del punto del recorrido en el que uno se encuentra. Así, por ejemplo, algunas de ellas integran el palacio en el edificio del siglo XX y viceversa; otras, como la de la entreplanta, contrastan las dos vertientes del museo, la estable y la efímera, pues comunican las salas de la colección permanente con las temporales. Las brechas acristaladas sirven también para tomar conciencia de la organización arquitectónica del conjunto, al tiempo que convierten a la arquitectura en una pieza más del recorrido expositivo. Esta operación resta cierto protagonismo a la colección expuesta al desviar la atención del verdadero núcleo del museo –la colección– y cedérselo a los aspectos puramente arquitectónicos. A ello hay que añadir los inconvenientes prácticos que conllevan estas fisuras acristaladas, sobre todo la más grande de ellas (la brecha vertical que rompe el patio del edificio del siglo XX), cuya limpieza exige el montaje de andamios; una operación que, por su coste y complejidad, se lleva a cabo una sola vez al año.

La reforma supuso la reorganización integral del discurso expositivo, partiendo de la selección realizada por Antonio Meléndez, M^a del Carmen Montañés y Gonzalo Borrás. Se concibió para ello un recorrido dirigido, similar al que existía en la etapa previa del museo (es decir, ordenado cronológicamente en sentido ascendente), pero que corrige las incoherencias cronológicas que existían con anterioridad. Esto pasaba por obtener espacios diáfanos para la exposición permanente, lo que se logró eliminando por completo la tabiquería que compartimentaba las salas de exposición de la entreplanta y las plantas segunda y tercera del edificio añadido. Las nuevas salas se conciben en forma de C, en torno al patio interior descu-

68 MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio, “La remodelación...”, *op. cit.*, p. 68.



Figura 4.30 – Estado de la planta tercera, una vez eliminada la tabiquería existente. En el centro es posible apreciar la ubicación del patio, hasta entonces cegado. (Fotografía: Cuadrifolio)



Figura 4.31 – El patio recuperado del edificio del siglo XX, con la fisura que comunica visualmente con el palacio renacentista. (Fotografía: Cuadrifolio)

bierto en la reforma, haciendo posible una distribución más coherente y desahogada. La entreplanta, correspondiente al inmueble del siglo XX, es el primer espacio dedicado a la exposición permanente que el visitante encuentra subiendo por la escalera principal, y en él se muestra la colección de los siglos XV al XVIII (fig. 4.32). El patio recuperado se deja diáfano, sin obras (salvo la *Virgen con el Niño* de Juan de Angés, situada en una de las esquinas), con el fin de destacar precisamente el vacío de este elemento articulador y enfatizar su volumetría.



Figura 4.32 – Colección permanente (entreplanta). Sala de los siglos XV-XVIII. (Fotografía: Cuadrifolio)

A estas tres salas se unen otros espacios permanentes. En la planta primera del palacio, el antiguo salón de música o Salón Dorado, que antes no era visitable, se incorpora al recorrido (fig. 4.33). La intervención es mínima pero efectista, debido fundamentalmente al falso techo que esconde los sistemas de iluminación y climatización. Este presenta un acabado dorado que enlaza con el cromatismo de las molduras y carpinterías, pero cuya presencia tiene un efecto demasiado focalizador y adquiere un protagonismo innecesario. El resultado es un ambiente escenográfico, aunque menos de lo que se había previsto en un principio. En la memoria del proyecto museográfico se recoge una solución sensiblemente distinta, ya que en un primer momento se había escogido un intenso color granate para las paredes de la sala, mientras que en el techo se pretendía colocar una serie de paneles de madera más bien discretos (fig. 4.34).⁶⁹ Este énfasis en los

⁶⁹ En la memoria museográfica redactada en octubre de 2006, tomando como base el proyecto museográfico de Antonio Meléndez, se recoge la solución escogida inicialmente para

muros de la sala se revirtió en la solución final, que pone el acento más bien en el falso techo dorado y rebaja el protagonismo de los muros, en los que se optó por un cromatismo más en la línea de la sencillez del espacio anterior.



Figura 4.33 – Recreación del Salón Dorado en el proyecto museográfico. (Fuente: Cuadrifolio)

Desde el Salón Dorado se accede al gabinete de José Camón Aznar, dedicado a la obra y escritos del fundador del museo, así como a una pequeña sala en la que se agrupan obras de Bayeu, Mengs, Maella y Giaquinto, entre otros. Según figura en la memoria del proyecto museológico, estos tres ámbitos (salón dorado, gabinete y sala de acuarelas) “sirven para poner en diálogo los tres pilares sobre los que se sustenta este Museo: el pintor Goya, la ciudad de Zaragoza y otro maño ilustre, investigador, gran conocedor del Maestro y coleccionista, Don José Camón Aznar”.⁷⁰ El territorio actúa de común denominador para el discurso expositivo, articulado en torno a las figuras de Goya y Camón Aznar, contextualizadas en la ciudad de Zaragoza. Esta planta, núcleo central del museo, se completa con la ex-

este ámbito: “En el salón se hace una intervención arquitectónica solamente en el techo, rebajándolo mediante unos paneles de madera muy clara de los que cuelgan las lámparas de araña existentes. Sin embargo el cromatismo tiene mucha presencia ya que se propone un color rojo intenso en las paredes que ayuda a resaltar la belleza de las carpinterías y las molduras existentes.” Fuente: CUADRIFOLIO, “Museo Camón Aznar (Zaragoza). Memoria museográfica”. Octubre de 2006. P. 8. (Inédito)

⁷⁰ MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio, “Museo Camón Aznar (Zaragoza). Proyecto museológico”. Octubre de 2006. P. 6. (Inédito)



Figura 4.34 – El Salón Dorado tras la remodelación. (Fotografía: Cuadrifolio)

posición de los grabados de Goya en una sala situada al otro extremo del patio. La intervención en este ámbito expositivo, gemelo al de la planta anterior, consistió igualmente en la eliminación de la tabiquería para lograr una superficie diáfana, sin interferencias arquitectónicas (fig. 4.35).

Algo similar sucede en la planta tercera del conjunto, dedicada en exclusiva a la exposición permanente de época contemporánea. A la sala en forma de C gemela a las inferiores, desprovista de tabiquería, se añaden en este caso dos espacios expositivos más, uno en la estancia de los arquillos conopiales (antigua sala de los grabados) y el otro en el espacio de tránsito que comunica esta sala con la de mayor superficie. Destaca en esta planta la recuperación del patio central del edificio del siglo XX, gracias al cual es posible conectar de forma visual con las salas inferiores. No se restableció sin embargo la iluminación cenital del patio, que se dejó tal y como estaba –clausurado– sino que se colocaron unas formas curvas iluminadas con una suave luz azulada que recordaban al diseño del primitivo mostrador de acogida (hoy eliminado), en una especie de simetría inversa. El principio y el final del recorrido quedaban así estrechamente unidos en un mismo concepto metafórico, que hacía presente la organización del museo en torno a sendos patios, similares desde el punto de vista formal pero distintos en cuanto a cronología, conceptualización y decoración. Aunque no exento de poesía, el desarrollo de este elemento cenital resulta desproporcionado, sobre todo desde la planta tercera, pues surge como una especie de añadido forzado que condiciona todas las perspectivas que se obtienen del patio interior (fig. 4.36 y 4.37).



Figura 4.35 – Sala de los grabados de Goya

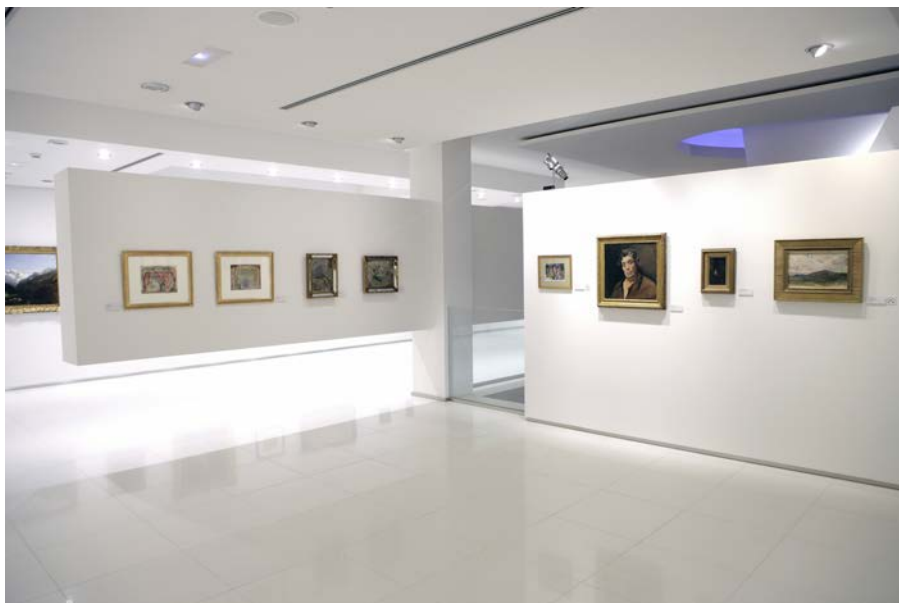


Figura 4.36 – Colección permanente. Sala de los siglos XIX y XX. (Fotografía: Cuadrifolio)

En cuanto a la sala de la galería de arquillos, esta tuvo que ser subso-
lada porque ponía en peligro la estabilidad del techo del Salón Dorado
situado inmediatamente debajo, lo que permitió nivelarla con el suelo de
la planta tercera y eliminar las barreras arquitectónicas. Además, se redu-



Figura 4.37 – Vista del patio recuperado desde la planta tercera

cía así la altura excesiva del forjado, que creaba un espacio visualmente desproporcionado. La reforma supuso igualmente la unificación cromática del conjunto, en la línea del color blanco escogido en toda esta planta. Pero la intervención más agresiva fue la supresión visual de la galería de ventanas conopiales, que en la etapa anterior permitía la entrada de luz natural tamizada y le daba a la sala una apariencia característica, además de hacer comprensible su ubicación en la parte superior del edificio. Desconozco por qué se decidió prescindir de estos elementos, ya que en las recreaciones incluidas en la memoria museográfica inicial se mantiene tanto la galería de arquillos como el cromatismo de las vigas de la techumbre.⁷¹ Sea como fuere, esta decisión ha desvirtuado uno de los espacios más interesantes del palacio del siglo XVI, en aras de una exposición más unitaria y contemporánea (fig. 4.38).

Además de la reorganización de la colección permanente, la reforma fue enfocada a la mejora de la sala de exposiciones temporales del museo, que conservó su ubicación pero duplicó su superficie respecto a la anterior ordenación. Esto fue posible gracias a la supresión de la biblioteca situada en la planta baja, parte de cuya superficie se utilizó para ubicar el área

⁷¹ CUADRIFOLIO, "Museo Camón Aznar (Zaragoza). Memoria museográfica", *op. cit.*, p. 12.

administrativa del museo. El resto se convirtió en una segunda sala para muestras temporales, de planta en forma de L y muy similar a la sala ya existente. En cuanto al salón de actos, situado en las antiguas bodegas del palacio, se mejoró la iluminación a partir de la colocación de luminarias cenitales en el techo de la estancia y se dio un aspecto más contemporáneo a la tribuna, que ahora presenta el logo institucional. El resto de la planta sótano sigue estando ocupado por depósitos y salas de climatización, aunque se reorganizó parcialmente la distribución de estas estancias para obtener, fundamentalmente, una gran sala de climatización.

Por otro lado, se decidió no intervenir en el patio renacentista (a excepción de la limpieza de las columnas y de la colocación de un nuevo lucernario), considerado el lugar más singular del edificio. La reforma buscaba potenciar el contraste entre el cromatismo oscuro del zaguán de entrada, casi sin iluminación, y el patio como elemento central. En un primer momento, se colocó un mostrador de recepción de líneas curvas y contemporáneas en el centro del espacio, con el objetivo de que fuera visto desde la entrada y funcionara como foco de atracción. Sin embargo, el mostrador ha sido eliminado con posterioridad de esta zona central, quizá con la intención de desembarazar el patio de todo añadido superfluo y favorecer su contemplación sin interferencias. Aunque el patio ha perdido su función expositiva, acoge ahora dos tapices que antes decoraban la escalera principal.



Figura 4.38 – Colección permanente. Sala del siglo XX. (Fotografía: Cuadrifolio)

El resultado de la reforma es un museo totalmente accesible y adaptado a la normativa de protección contra incendios, gracias a la inclusión de dos

nuevas escaleras de evacuación. La superficie expositiva ha sido ampliada, de tal forma que hoy es de más de 1.550 m². También se han renovado todas las instalaciones, adecuándolas a las últimas normativas vigentes. Además, la inclusión de un pasillo perimetral en todas las salas permite llevar a cabo las necesarias operaciones de mantenimiento sin interferir en el desarrollo cotidiano del museo. No obstante, la reforma plantea algunas deficiencias difíciles de concebir en un museo recién renovado, como el hecho de que no se proyectara una sala de actividades didácticas (que podría haberse logrado reduciendo la superficie de las salas de exposiciones temporales), una decisión ciertamente desafortunada en un museo que es visitado frecuentemente por escolares de diferentes edades.

En febrero del año 2008, según recoge la prensa regional, las obras propiamente dichas estaban casi acabadas y solo quedaba instalar la colección.⁷² Con motivo de la reapertura, el 30 de abril de ese mismo año, IberCaja trasladó al museo las obras de Goya, Bayeu, Maella, Mengs y Berruguete que se exponían habitualmente en el Patio de la Infanta, así como otras piezas de sus fondos artísticos.⁷³ Las obras de reforma habían durado tan solo trece meses, de tal forma que se consiguió abrir a tiempo para la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, aprovechando de esta forma una oportunidad inmejorable para ampliar la difusión del museo. Otros museos zaragozanos, también inmersos en planes de renovación, no cumplieron los plazos inicialmente previstos y permanecieron cerrados durante los meses de verano que duró el evento. Entre ellos, el IAACC Pablo Serrano y el Museo Pablo Gargallo.⁷⁴

Aspectos museográficos destacados

El éxito de la reforma del Museo Camón Aznar se basa no solo en una intervención arquitectónica integral, sino sobre todo en una impactante museografía, en la línea de las propuestas escenográficas que han dominado el panorama museográfico en los últimos años, con una estética heredada más bien del formato espectacular de las exposiciones internacionales que de la tradición museística. Varios de los proyectos de la empresa Cuadri-

72 MONSERRAT, Daniel, "El museo Camón Aznar culmina su reforma", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 23/02/2008).

73 Información extraída de: EUROPA PRESS, "El museo Camón Aznar de Zaragoza acoge los grabados de Goya", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 30/04/2008).

74 En el caso de este último, el Área de Cultura del Ayuntamiento de Zaragoza (de la que depende el museo) concibió un programa paralelo de difusión y promoción –fundamentalmente exposiciones temporales– para que la actividad del museo no quedara totalmente paralizada durante las obras. Estas actividades consistieron en la organización de una exposición itinerante por distintas ciudades españolas con una selección representativa de obras del museo, la realización de actividades en los centros educativos de Zaragoza y la inclusión en la página Web del Ayuntamiento del catálogo del museo.

folio, responsable de la reforma del Camón Aznar, muestran esta misma tendencia a la espectacularidad, entre ellos el Palacio del Caballero de Olmedo o la Casa Museo Colón de Valladolid.⁷⁵

En el Camón Aznar, la nueva museografía se basó en dos aspectos fundamentales y complementarios, la iluminación y el cromatismo, puestos al servicio del nuevo concepto expositivo. Así, cada periodo cronológico recibió un tratamiento diferenciado en cuanto a luz y color, que debía contribuir a identificar los distintos ámbitos temáticos y separar conceptualmente las distintas zonas del museo. Se configura así un itinerario cromático en progresión desde el granate intenso escogido para las obras de los siglos XV al XVIII hasta la mezcla de todos los colores (es decir, el blanco) en los espacios dedicados a la colección contemporánea, pasando por el azul oscuro en la sala de los grabados de Goya y el dorado para el salón homónimo. Es decir, se diseñó una progresión desde tonos saturados que se van aclarando gradualmente hasta el blanco de la sala final. Antonio Meléndez explicaba así la simbología de los colores empleados en el nuevo museo: el rojo “es la expresión de la vida del Renacimiento y el barroco”, mientras que el blanco “favorece la presentación aséptica y fría del arte” y “nos ubica en la frialdad del racionalismo de los siglos XIX y XX”.⁷⁶

Según este diseño, el tono oro del Salón Dorado, asociado a Goya, serviría como transición entre la primera planta y la segunda, mientras que la puesta en escena de los grabados, que apuesta por el azul oscuro, tendría como objetivo “poner en evidencia cómo era el clima de la sociedad española que Goya plasma, casi sangrando, en las series de *Los Desastres* y *Los Caprichos*”.⁷⁷ Desirée Orús señala con acierto los puntos débiles de esta selección cromática: “El blanco nunca falla, pero quizá se esté pecando de la utilización del rojo, que últimamente inunda todos los nuevos museos.”⁷⁸ Lo cierto es que se ha abusado en los últimos tiempos del color granate en museos y exposiciones temporales dedicados al arte medieval. En la misma ciudad de Zaragoza, fue el color escogido para la exposición *Joyas de un Patrimonio IV. Restauraciones de la Diputación Provincial de Zaragoza (2003-2011)*, celebrada en el palacio de Sástago en 2011, y también para las salas de arte medieval del Museo Diocesano de Zaragoza, inaugurado en ese mismo año. El rojo funciona bien con el arte de este periodo, pero su proliferación

75 Estos proyectos se pueden consultar en la página Web de la empresa, sección de Museos y Exposiciones: <http://www.cuadrifolio.com/custom-templates/museos/> (consultada el 21/04/2014).

76 MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio, “La remodelación...”, *op. cit.*, p. 80.

77 *Ibidem*.

78 ORÚS, Desirée, “MICAZ, un museo para el siglo XXI. Del Ebro a Iberia”, *AACA Digital*, n.º 3, junio de 2008. Url: <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=90> (página Web consultada el 21/04/2014).

en todo tipo de muestras evidencia una cierta falta de originalidad a la hora de llevar a cabo el diseño de un proyecto museográfico.

La iluminación es el segundo de los aspectos que contribuye a la definición de espacios en el Museo Camón Aznar, en estrecha relación con el cromatismo. Los responsables de la reforma apostaron por la utilización casi exclusiva de luz artificial en todo el museo, restringiendo al máximo los aportes de luz natural, que queda limitada al patio renacentista. El itinerario lumínico del nuevo museo plantea una alternancia constante entre luz y oscuridad. En primer lugar, se produce la ausencia casi total de luz en el zaguán de entrada al museo, aunque esta sensación se transforma de inmediato en el patio del palacio del siglo XVI, muy iluminado a través de la claraboya cenital y de los focos que realzan la decoración de yeso de los antepechos. Así, el patio se convierte en un espacio luminoso que atrae al visitante hacia el mostrador de acogida, aunque esta direccionalidad se ha alterado un tanto con el desplazamiento de este último.

La colección de los siglos XV al XVIII, situada en la entreplanta, recibe una iluminación muy tenue y efectista que, en combinación con el cromatismo de las paredes, tiene la virtud de no dejar indiferente al espectador. El itinerario queda marcado a partir de hitos visuales logrados mediante la colocación estratégica de determinadas piezas, que funcionan como focos de atracción que van guiando los pasos del visitante. Además de la ubicación privilegiada de estas obras, su papel diferenciado se consigue a través de una iluminación particular que resalta los volúmenes de la pieza en cuestión, sobre todo en el caso de las esculturas. La *Virgen con el Niño* de Juan de Angés, que es la única obra situada en el segundo patio, recibe una iluminación individual que crea juegos de luces y sombras al alumbrar de forma desigual las distintas partes de la talla. Aunque predomina la luz artificial, esta sala de la entreplanta recibe un cierto aporte de iluminación natural indirecta a través de la gran fisura que recorre el patio en altura, que hace llegar hasta esta zona la luminosidad del patio renacentista, aportando un plus de confort a la visita.

En el Salón Dorado, totalmente desprovisto de luz natural –pues se han eliminado al interior las ventanas de esta planta noble–, la reforma ha potenciado la fuerza expresiva de las lámparas de araña existentes mediante la iluminación de sus apliques dorados, que destacan sobre el fondo rojo del techo en el que están anclados y emergen del panel que esconde las instalaciones (fig. 4.39). El resultado es un efecto barroco, acorde con las carpinterías de la sala, que se añadieron en el siglo XVIII. En este caso se ha optado también por una iluminación atenuada, aplicando focos individuales a cada una de las obras expuestas. Pero es la sala de los grabados de Goya la que recibe un tratamiento más espectacular y, en este caso, acer-

tado en relación con la obra expuesta. A este ámbito expositivo se accede desde el patio alto, a través de una rampa de gran ligereza que no apoya en el suelo. El espacio se caracteriza por una tenue iluminación, casi inexistente, exigida por la naturaleza de las piezas expuestas pero que a la vez refuerza el carácter intimista de la sala.

Los grabados se han situado en vitrinas corridas iluminadas desde el interior, que funcionan como elementos articuladores del recorrido y se definen en el proyecto museológico como “muebles fríos y asépticos de aluminio” que no deben restar “ni un ápice al protagonismo de la obra”.⁷⁹ Su altura es relativamente baja para que los grabados, colocados en dos hileras, sean cómodamente visibles para una persona en silla de ruedas. Además, una serie de mamparas de vidrio separadoras, con imágenes impresas de los mismos grabados, sirven de referencia para el itinerario, creando la sensación de que metafóricamente se está caminando entre estampas. A pesar del dramatismo de este ámbito, las referencias al espacio exterior se mantienen, ya que el resto del museo sigue siendo perceptible a través de los ventanales acristalados que comunican con el patio del edificio del siglo XX y a su vez con el palacio del XVI, gracias a la fisura longitudinal que rompe el muro del segundo patio.

Tras los grabados de Goya, la tercera planta representa el absoluto triunfo de la luz. Es la culminación de un recorrido que partía de la sombra (en el zaguán), pasaba por el granate, el dorado y el azul oscuro, y finalmente evolucionaba hasta el blanco, el color predominante en los museos dedicados al arte contemporáneo desde la definición del “white cube”. Tanto el cromatismo de los propios soportes expositivos como de los suelos de cada sala evoluciona en relación con el de los paramentos, de tal forma que se efectúa una aclaración progresiva desde el rojo inicial, que se acompaña de tarimas y soportes que imitan la madera, hasta el blanco puro final, a base de peanas y vitrinas del mismo color.

Valoración

La última intervención desarrollada en el Museo Camón Aznar ha sido fruto de una reflexión cuidada que ha permitido obtener un museo moderno y adaptado a los nuevos tiempos. La trayectoria del centro, de casi treinta años de historia, había dado lugar a una institución anticuada que necesitaba imperiosamente una renovación. El aspecto más destacado es que la reforma ha dado un giro a la ordenación del museo, poniendo en práctica un discurso más consistente, articulado en torno a la figura de

⁷⁹ MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio, “Museo Camón Aznar (Zaragoza). Proyecto museológico”, *op. cit.*, p. 6.



Figura 4.39 – Detalle de las lámparas del Salón Dorado

Francisco de Goya. La nueva distribución plantea un recorrido más lógico, al localizar la obra de Goya en las plantas primera y segunda del museo, y no relegada al final de la exposición como en la anterior etapa. Así, Goya

se convierte en el elemento central del itinerario, y el resto de la colección se distribuye en función a este aspecto, comenzando por los precedentes para culminar con el arte contemporáneo. Menos obra, pero de mayor calidad; este podría ser el lema de la nueva ordenación. La selección de piezas llevada a cabo por Antonio Meléndez, en colaboración con diversos especialistas, da como resultado un museo a la medida del visitante en cuanto a tamaño, fácilmente aprehensible pero a la vez suficientemente completo.

Al margen de la pertinencia del nuevo discurso expositivo, que no cabe poner en duda, lo cierto es que la reforma ha puesto el acento en los aspectos arquitectónicos y museográficos del conjunto, otorgándoles un protagonismo que en ocasiones excede al de la propia colección. Desde el punto de vista arquitectónico, la rehabilitación ha permitido rescatar la configuración original del edificio del siglo XX, mediante la recuperación del patio interior original. Este descubrimiento fortuito ha hecho posible alcanzar un perfecto equilibrio entre tradición y modernidad, resolviendo la unión de dos inmuebles muy diferentes pero organizados en torno a un patio interior, esquema que, al repetirse, permite una mejor comprensión del espacio arquitectónico. Por otro lado, la eliminación de la compartimentación interior de las salas ha hecho posible obtener espacios diáfanos muy apropiados para la función expositiva.

Sin embargo, la sensación que se desprende del análisis pausado del conjunto es que la reforma ha desviado el foco de atención del palacio renacentista al edificio del siglo XX, quizá por la posibilidad de trabajar con mayor libertad en un espacio que carecía de los condicionantes de la casa de Jerónimo Cósida. Los ámbitos expositivos más llamativos son precisamente los que corresponden con el inmueble posterior (como la sala de los grabados, por ejemplo), mientras que la redefinición de los ámbitos históricos no acaba de ser afortunada. Al margen de la resolución del Salón Dorado, más o menos acertada, la intervención ha alterado ámbitos tan representativos como la sala de los arquillos conopiales, que han sido eliminados al interior, perdiéndose con ellos parte del valor histórico del edificio. La reforma también presenta otras carencias, como la inexistencia de una sala de actividades didácticas.

En cuanto a la museografía, no cabe duda de que el resultado es espectacular. La intervención ha dado un vuelco a la presentación anterior, poco atractiva y de calidad irregular, dando lugar a un recorrido más lógico y coherente. La nueva ambientación desarrollada es resultado de un diseño integral fruto de la combinación de tres aspectos: arquitectura, cromatismo e iluminación, cuya puesta en común y cuidadoso tratamiento tienen como resultado la configuración de espacios autónomos y reconocibles, que intentan evocar la época a la que se refieren mediante la poética de la luz

y del color. El discurso expositivo alcanza el clímax en la sala de los grabados de Goya, con la articulación de una experiencia efectista donde el carácter dramático de algunas de las series (sobre todo de *Los Desastres* y *Los Disparates*) alcanza una perfecta integración con la puesta en escena.

De hecho, es aquí precisamente donde reside uno de los puntos débiles de la reforma. Tanto el montaje museográfico como la intervención arquitectónica son espectaculares; de hecho, quizá lo son demasiado. Da la impresión, sobre todo en determinados puntos del recorrido, de que la museografía y la arquitectura compiten en protagonismo con la colección, en vez de quedarse en un discreto segundo plano que ponga en valor la obra expuesta sin perder la identidad de la aportación contemporánea. Conseguir este delicado equilibrio pasa por renunciar a una parte del valor enfático de la arquitectura y la museografía, en aras de una presentación más modesta, pero quizá no era este el objetivo de los responsables del museo, que optaron de forma consciente por una reforma más agresiva. El tiempo dirá si esta apuesta por la modernidad ha sido acertada y si la nueva museografía resiste con dignidad el paso de los años.

4.1.3 *El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos "Pablo Serrano" de Zaragoza*⁸⁰

La reconversión del patrimonio industrial para usos museísticos se ha revelado como un fenómeno de creciente importancia en las últimas décadas. Este afán de reutilización es debido (entre otras causas) a las posibilidades físicas que ofrece la arquitectura industrial para la instalación de museos y a la necesidad de dar una función a todo un conjunto patrimonial industrial que ha ido quedando progresivamente en desuso.

Los ejemplos son variados, en función de la mayor o menor fortuna a la hora de integrar la arquitectura contemporánea y la histórica. Ascensión Hernández⁸¹ distingue dos tendencias opuestas en cuanto a la recuperación de infraestructuras industriales para usos culturales: aquellas intervenciones más radicales "en las que la arquitectura actual se impone sin consideración alguna sobre la histórica, (...) por la ruptura de escala de

80 La redacción de este capítulo ha sido posible gracias a la colaboración de M^a Luisa Cancela y Fernando Sarría, directora y conservador respectivamente del IAACC Pablo Serrano, que pusieron a mi disposición numerosa documentación y me dieron su visión del museo desde dentro. También quiero agradecer a José Manuel Pérez Latorre y a su estudio su contribución a la hora de facilitarme la consulta de los sucesivos proyectos arquitectónicos del museo y proporcionarme todo tipo de documentación relacionada (memorias, planos, fotografías, etc.).

81 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El reciclaje de la arquitectura industrial", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 184, capítulo 1).

la parte nueva respecto a la arquitectura histórica y el entorno urbano circundante”,⁸² y otras más respetuosas con la fábrica original, en las que los arquitectos contemporáneos “han respetado conscientemente las características tipológicas, formales y materiales de la arquitectura industrial preexistente, (...) utilizando la arquitectura nueva como un recurso para potenciar los valores del edificio restaurado”.⁸³ Cabría clasificar el IAACC Pablo Serrano dentro de esa tendencia más radical en la rehabilitación de arquitectura industrial para usos museísticos, como vamos a tener ocasión de comprobar.⁸⁴

Pese a que carece de la denominación de “museo”, el IAACC Pablo Serrano puede y debe ser considerado como tal, aunque su vocación es más amplia. De hecho, el conjunto abrió sus puertas como museo, o más propiamente como “Fundación – Museo Pablo Serrano” en 1994, aunque un año después se modificó su apelativo al extinguirse dicha fundación. El espacio pasó entonces a nombrarse Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos “Pablo Serrano”, de tal forma que la palabra “museo” desapareció de su denominación, posiblemente para otorgar a la iniciativa un carácter más dinámico.

La decisión de evitar la palabra “museo” en la definición del espacio está en la línea de otros ejemplos españoles vinculados con el arte contemporáneo, como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela o el Centro de Arte José Guerrero de Granada. Lo cierto es que este apelativo parece haber adquirido a lo largo de la historia una connotación peyorativa,⁸⁵ que hace que el concepto de museo se asocie frecuentemente en el imaginario colectivo a valores como el academicismo, la inmovilidad, el carácter permanente o, por qué no decirlo, el aburrimiento.⁸⁶ La elección de un nombre alternativo como

82 *Idem*, p. 32.

83 *Idem*, p. 35.

84 Para más información, consultar: MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El patrimonio industrial reconvertido en museo...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 172, capítulo 1).

85 Sobre todo a partir de las vanguardias: el futurismo, por ejemplo, de la mano de Marinetti y su “Manifiesto futurista” publicado en 1909, compara los museos con cementerios y fosas comunes, almacenes sin sentido de testimonios de un pasado irrecuperable (MARINETTI, Filippo Tommaso, “Manifeste du Futurisme”, en *Le Figaro*, 20/02/1909). Algunos años después, en 1923, el escritor francés Paul Valéry hablaría de “la tristeza, [y] el aburrimiento” que le acompañan en su recorrido por el museo (VALÉRY, Paul, “El problema de los museos”, en *Piezas sobre arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005, p. 138).

86 Miguel Beltrán plantea en este sentido que “hay un claro desenfoque de la cuestión por parte de los representantes culturales y los grupos políticos que hacen equivalente la idea del Museo a aspectos negativos, académicos y escasamente progresistas.” BELTRÁN

“instituto” o “centro” para estos espacios de arte contemporáneo permite reenviar a otros valores más dinámicos y en sintonía con un amplio rango de manifestaciones artísticas, además de permitir una variedad de actividades que, por su naturaleza, no siempre resultan apropiadas entre las paredes de un museo (como danza, conciertos, creación artística, etc.).

4.1.3.1 HISTORIA DEL IAACC PABLO SERRANO

Los primeros pasos del proyecto

Los contactos entre Pablo Serrano Aguilar (Crivillén, 1908 – Madrid, 1985) y el Ayuntamiento de Zaragoza para la creación de un museo monográfico responden a la voluntad del escultor de que su obra permaneciera en Aragón a su muerte. Las conversaciones entre ambas partes fructificaron a principios de la década de 1980. Inicialmente el museo iba a ser instalado en el edificio del llamado Torreón Fortea situado en la calle Torre Nueva; según figura en los Libros de Actas del Ayuntamiento de Zaragoza,⁸⁷ en febrero de 1981 el Pleno del Ayuntamiento aprobó por unanimidad la propuesta de ofrecer a Pablo Serrano el citado edificio (que había sido adquirido a finales del año anterior por el consistorio) para su conversión en museo.⁸⁸ Se pretendía con ello que su obra quedara expuesta de forma definitiva en Zaragoza y a la vez que el nuevo museo contribuyera a la revitalización del casco antiguo de la ciudad.

Pablo Serrano aceptó formalmente tal ofrecimiento mediante carta fechada el 14 de diciembre de 1981,⁸⁹ aunque la intención del escultor no era la creación de un museo propiamente dicho sino la puesta en marcha de un Centro de Cultura y Arte Contemporáneo para la promoción y difusión de las artes, la investigación y la formación sobre las mismas. En febrero de 1983, la Alcaldía-Presidencia proponía al Ayuntamiento en Pleno la creación de dicho Museo y Centro de Cultura y Arte Contemporáneo como un ente público, así como la redacción de sus estatutos fundacionales.⁹⁰ A este

LLORIS, Miguel, “Los museos aragoneses en el umbral...”, *op. cit.*, p. 172 (ver nota al pie n.º 43, capítulo 1).

87 Digitalizados y accesibles online en la página Web del Ayuntamiento de Zaragoza: http://www.zaragoza.es/ciudad/usic/archivo/libro_actas.htm (consultada el 23/12/2013).

88 “Propuesta de la Alcaldía sobre ofrecimiento del Torreón Fortea, de propiedad municipal, a Pablo Serrano, para Museo de la obra que tiene coleccionada el artista”, Pleno del Ayuntamiento de Zaragoza de 12 de febrero de 1981, Libro de Actas 880, p. 94.

89 La información aparece recogida en: “Moción presentada por el grupo municipal del Partido Aragonés Regionalista sobre establecimiento del Museo Pablo Serrano”, Pleno del Ayuntamiento de Zaragoza de 19 de mayo de 1982, Libro de Actas 929, p. 868.

90 “Propuesta de la Muy Ilustre Alcaldía-Presidencia, sobre creación de «Museo y Centro de Cultura y Arte Contemporáneo Pablo Serrano»”, Pleno del Ayuntamiento de Zaragoza de 10 de febrero de 1983, Libro de Actas 969, p. 143.

respecto, uno de los concejales asistentes al pleno, Isabelo Forcén, advertía de que las gestiones para la puesta en marcha del museo iban a ser lentas, ya que en el Torreón Fortea residían todavía una serie de inquilinos, cuyo desahucio tardaría aún varios meses en producirse.

Aunque la propuesta fue aprobada por unanimidad, dos años después ya se había descartado la creación del museo en el Torreón Fortea, que se destinó a dependencias municipales tras las obras de rehabilitación dirigidas por el arquitecto Ángel Peropadre Muniesa. En concreto, el edificio alberga hoy diversos servicios de cultura, sociedad y juventud, además de la sala de exposiciones "Fortea", especializada en artistas zaragozanos y aragoneses actuales. Como se desprende del Pleno del Ayuntamiento celebrado el 29 de mayo de 1985, en el que se aprobó precisamente el proyecto de restauración y reconversión del Torreón Fortea, en ese momento se barajaba ya como ubicación para el museo Pablo Serrano el edificio de los antiguos talleres de la Diputación Provincial de Zaragoza.⁹¹

Creación y trayectoria de la Fundación-Museo Pablo Serrano

Los contactos entre el escultor y las administraciones aragonesas dieron finalmente sus frutos en la constitución, el 29 de julio de 1985, de la Fundación Museo Pablo Serrano.⁹² En ella estaban presentes todas las instituciones oficiales aragonesas, así como relevantes personalidades del mundo de la cultura. El fin primordial de la Fundación era la creación de un museo con las obras donadas por el escultor (en concreto, en los Estatutos se especifica que este museo debía contener una exposición permanente de la obra de Serrano), aunque también se pretendía promover la formación, investigación y difusión artística en sus múltiples vertientes, mediante la

⁹¹ "El proyecto Pablo Serrano, por supuesto, está desestimado, (...) porque incluso se está barajando ya como ubicación definitiva de la Fundación Pablo Serrano, los locales de la Diputación Provincial, las antiguas naves/talleres de la Diputación Provincial" (Pleno del Ayuntamiento de Zaragoza de 29 de mayo de 1985, Libro de Actas 1051, p. 7612).

⁹² La fundación fue constituida el 29 de julio de 1985, como fundación cultural privada, al amparo del Decreto 2930/1972, de 21 de julio, con el nombre de "Fundación-Museo Pablo Serrano". Los comparecientes ante notario para su constitución fueron el propio Pablo Serrano Aguilar (en calidad de fundador), Santiago Marraco (presidente del Gobierno de Aragón), Antonio Embid (presidente de las Cortes de Aragón), José Bada (consejero de Cultura y Educación del Gobierno de Aragón), Carlos Alegre (presidente de la Diputación Provincial de Zaragoza), Vicente Camarena (rector de la Universidad de Zaragoza), Rafael Zapatero (en calidad de representante del grupo mayoritario de la oposición de las Cortes de Aragón), Julio Martínez (como representante verbal del Banco Zaragozano), Luis Calvera (en representación de la Caja de Ahorros de la Inmaculada), Juana Francés (esposa de Pablo Serrano), Emilio Gastón y José Antonio Labordeta. (Escritura de la Carta Fundacional otorgada por Don Pablo Serrano Aguilar y otros, con el número de protocolo 1870 del Notario de Zaragoza D. Antonio Francisco Laclériga Ruiz, autorizada el 29 de julio de 1985. Archivo IAACC Pablo Serrano, Caja n.º 148).

publicación de libros, la creación de becas y premios para jóvenes artistas, y la apertura de una sala de exposiciones temporales y de una biblioteca especializada, entre otras acciones.⁹³ Tras haber barajado posibles ubicaciones, la sede de la Fundación se establecía en las naves de talleres del antiguo Hogar Pignatelli, que la Diputación Provincial cedería más tarde para estos fines.⁹⁴ Serrano murió unos meses más tarde, en noviembre de 1985, habiendo sido testigo de los primeros pasos de su Fundación.

El día 2 de junio de 1986 se celebró en Madrid la firma de la escritura de acuerdo entre los herederos del escultor (Juana Francés, Pablo Serrano Real -hijo del primer matrimonio de Pablo Serrano con María Lucía Real- y Valeria Serrano Spadoni, la nieta de Serrano –que, por ser menor de edad, estuvo representada por su madre Susana Spadoni-) y la Fundación para ratificar la donación de las obras del artista, lo que suponía la finalización del proceso legal de puesta en marcha del proyecto. Con las primeras obras que llegaron a Zaragoza (147 esculturas y aproximadamente 200 dibujos) se realizó una muestra antológica en el palacio de la Lonja, que se inauguró el 3 de octubre de ese mismo año.⁹⁵

Pese a estos esperanzadores inicios, el Museo Pablo Serrano no abrió sus puertas hasta el 27 de mayo de 1994, casi diez años después de la constitución de la Fundación, tras haber acumulado constantes retrasos motivados por la falta de financiación, que hicieron que el coste del museo se triplicara desde lo previsto en un principio.⁹⁶ Sin embargo, la historia de la institución continuó siendo azarosa: un año después de la apertura del museo, la Fundación se extinguía por la imposibilidad de realizar su fin fundacional. En el acta de creación de la Fundación, así como en los Estatutos de la misma, se establecía que, en el caso de que esto ocurriera, la colección pasaría al Museo de Arte Contemporáneo de Aragón, y si este no existía (como en efecto era el caso), se trasladaría al Museo Nacional de Arte Contemporáneo (en realidad Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS),

93 Archivo IAACC Pablo Serrano (AIAACC), caja n.º 148. "Anteproyecto de Estatutos elaborado por el Departamento de Cultura y Educación". 13 de diciembre de 1984.

94 AIAACC, caja n.º 148. "Escritura de cesión gratuita del inmueble de los talleres Pignatelli por parte de la Diputación Provincial de Zaragoza". 14 de abril de 1987.

95 ORTEGA, Javier, "Antológica de Pablo Serrano en Zaragoza", en *El País* (Madrid, 25/04/1986).

96 En la prensa figura que "a la altura de 1992, las obras estaban paradas, el proyecto se había encarecido (...) más de 100 millones de pesetas, algunas instituciones no habían aportado el dinero prometido y la familia volvió a declararse dispuesta a llevarse las obras de allí. En el 93 se hizo cargo de las obras la DGA", lo que habría permitido su finalización. Fuente: GARCÍA, Mariano, "¿Qué está pasando en el Serrano?", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 16/03/2011).

que debía custodiar los fondos hasta que se creara el primero.⁹⁷ Para evitar el traslado de la colección, el Gobierno de Aragón actuó con rapidez: al extinguirse la Fundación, creó por decreto el Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos “Pablo Serrano”, que sustituía a ese Museo de Arte Contemporáneo de Aragón que nunca había llegado a realizarse;⁹⁸ así se consiguió que el legado de Serrano pudiera seguir vinculado al territorio aragonés, ya que la propiedad de los bienes y derechos de la Fundación pasó a la comunidad autónoma.⁹⁹

La creación del IAACC Pablo Serrano supuso un cambio de modelo al convertirse en el eje de las políticas culturales en materia de arte contemporáneo del Gobierno de Aragón. Su objetivo primordial era “el desarrollo de la política cultural (...) en lo concerniente al conocimiento, fomento y difusión del Arte y la Cultura modernos y contemporáneos”.¹⁰⁰ Entre sus fines se encontraban reunir, investigar y acrecentar la colección, organizar exposiciones de arte contemporáneo, promover programas de investigación en relación con la cultura y el arte contemporáneos, y crear y conceder becas y premios para la formación de jóvenes artistas,¹⁰¹ lo que significaba retomar los principios originales promovidos por Pablo Serrano en la Fundación-Museo que llevaba su nombre. El nuevo Instituto, cuyo decreto fundacional derogaba el Decreto 26/1993, de 6 de abril, de creación del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, que nunca llegó a ser una realidad, reunía en sus fondos la colección que ya era propiedad de la Diputación General de

97 El artículo 31 de los Estatutos de la Fundación disponía lo siguiente: “Si una vez constituida definitivamente la Fundación, por cualquier causa o razón no pudiera seguir funcionando de conformidad con cuanto ha sido establecido en los artículos anteriores –y dentro del espíritu, fines y dignidad previstos por el Fundador-, el Patronato, así como los Organismos y Entidades implicados, declararán extinguida y disuelta la Fundación y la obra y demás bienes entregados por D. Pablo Serrano pasarán a ser propiedad del Museo de Arte Contemporáneo de Aragón. Si en el momento de declarar la extinción de la Fundación no existiere dicho Museo, el Patronato adoptará las medidas legales que correspondan para que las obras y bienes de la Fundación queden depositadas en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo hasta la creación del Museo de Arte Contemporáneo de Aragón, quien ha de ser el definitivo beneficiario de obra y bienes de la Fundación en caso de extinción de ésta.” AIAACC, caja n.º 148. “Anteproyecto de Estatutos elaborado por el Departamento de Cultura y Educación”. 13 de diciembre de 1984.

98 DECRETO 218/1995, de 5 de julio, de la Diputación General de Aragón, por el que se crea el Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos “Pablo Serrano” (BOA n.º 100, 18/08/1995).

99 DECRETO 164/1995, de 5 de julio, de la Diputación General de Aragón, por el que se acepta a título gratuito, los bienes, derechos y obligaciones resultantes de la liquidación de la extinguida Fundación Museo Pablo Serrano (BOA n.º 87, 19/07/1995).

100 DECRETO 218/1995, artículo 3.1.

101 *Idem*, artículo 3.2.

Aragón y las obras procedentes de la extinta Fundación.¹⁰² Esta es la razón por la que el centro, inicialmente concebido como museo monográfico, fue asumiendo de manera progresiva una actividad más variada.

4.1.3.2 ARQUITECTURA DEL IAACC PABLO SERRANO

Historia constructiva de los talleres del Hogar Pignatelli

El IAACC Pablo Serrano está ubicado en los antiguos talleres de la institución asistencial conocida como Casa de Misericordia u Hogar Pignatelli de Zaragoza (fig. 4.40). La institución fue creada en 1668 con el objetivo principal de recoger, mantener y formar a todo aquel que no dispusiera de medios para cubrir sus necesidades vitales, para lo cual se construyó un edificio de nueva planta en la zona denominada Campo del Toro, a las afueras de la ciudad.¹⁰³ Como señala Jesús Martínez Verón, tras el traslado en 1871 de los ancianos que estaban recogidos en la Casa de Misericordia a la Casa de Amparo (calle Predicadores), la institución se especializó en la atención a niños y jóvenes y cambió su nombre por el de Hospicio Provincial.¹⁰⁴ Más tarde, el centro pasará a llamarse Hogar Pignatelli, “en recuerdo y homenaje al más importante de sus rectores.”¹⁰⁵

Aunque al principio la Casa de Misericordia subsistía con la limosna pública, ya en el siglo XVIII se apostó por reforzar los talleres como fuente de financiación. Parece que estos existían desde un primer momento,¹⁰⁶ si bien hasta después de la crisis económica motivada por la Guerra de Sucesión no se les dio un impulso decisivo. Además de la función recaudatoria, los talleres tenían como labor fundamental la formación de los internos para facilitar su integración social y laboral. En un principio estaban ubicados dentro del recinto del Hogar, en torno al patio de la zona de los chicos, pero a comienzos del siglo XX “se vio la necesidad de ampliar y modernizar estas instalaciones y se construyeron unas naves dentro del recinto

102 En el decreto de creación se establecía lo siguiente: “El fondo inicial del Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos «Pablo Serrano» estará constituido por la Colección de la que es propietaria la Diputación General de Aragón, así como de las obras artísticas y colecciones procedentes de la Fundación-Museo «Pablo Serrano» y que han sido aceptadas e integradas en este Instituto.” (*Idem*, artículo 4.2.)

103 Tras haber sido rehabilitado, el conocido como “Edificio Pignatelli” es actualmente la sede del Gobierno de Aragón.

104 MARTÍNEZ VERÓN, Jesús; NAVARRO, Antonio y GAY, Jorge, *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli (1666-1971)*, Zaragoza, Talleres Editoriales Los Fueros, 2009, p. 36.

105 *Idem*, p. 39.

106 Así lo demuestra, según Jesús Martínez Verón, la existencia de “maestros carpintero, albañil, sastre y tejedor de lienzos y paños”. MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *La Real Casa de la Misericordia*, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1985, p. 153.

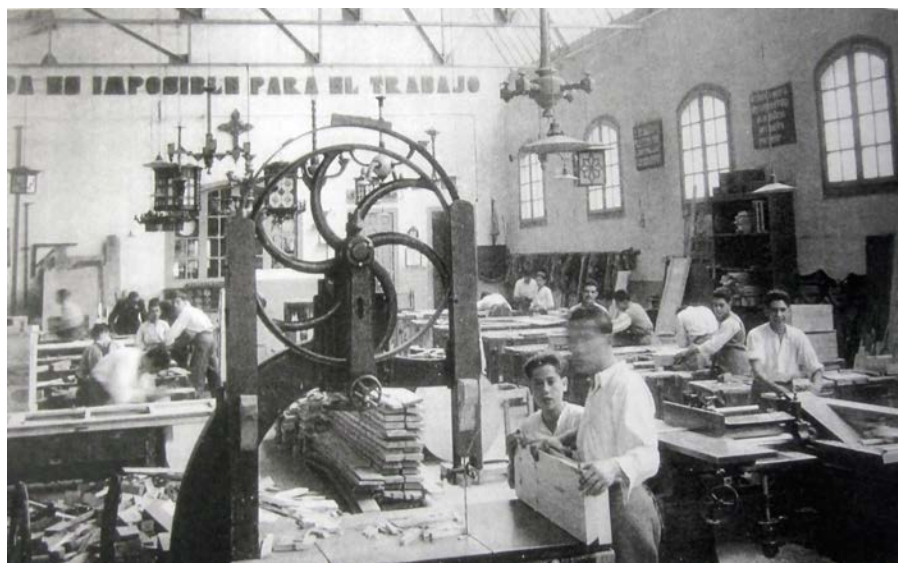


Figura 4.40 – Taller de carpintería del Hogar Pignatelli (Fuente: MARTÍNEZ VERÓN, Jesús (et al), *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli (1666-1971)*, Zaragoza, Talleres Editoriales Los Fueros, 2009, p. 163.)

de la Casa, pero al margen del inmueble principal.”¹⁰⁷ Al parecer, para ello existió un primer proyecto, muy ambicioso, diseñado por el arquitecto provincial Julio Bravo y el ingeniero Antonio Lasierra, que no llegó a realizarse.¹⁰⁸ Tras un proyecto intermedio de 1915, finalmente verá la luz una versión reducida del original, realizada por el mismo Julio Bravo en 1916 (fig. 4.41).¹⁰⁹

El conjunto concebido por Julio Bravo estaba formado por dos bloques unidos (fig. 4.42): el de los talleres propiamente dichos, que toma como modelo el tipo de edificio industrial de tres naves paralelas con cubierta en dientes de sierra orientadas hacia el norte, que acogían los talleres de herrería, hojalatería y carpintería;¹¹⁰ y un bloque de dos alturas, dispuesto de

¹⁰⁷ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús; NAVARRO, Antonio y GAY, Jorge, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁸ ADPZ, Fondo Archivos de los Establecimientos de Beneficencia (Hogar Pignatelli), signatura 9770, expediente 48. “Hospicio Provincial. Proyecto de construcción de nuevos talleres”. 1912. La definición formal de los alzados de detalle de los talleres en este proyecto no coincide con la de los planos levantados por José Manuel Pérez Latorre en 1990. Es probable que estos alzados correspondan a las primeras versiones del proyecto, posteriormente modificadas hasta llegar a la solución final.

¹⁰⁹ Aunque Pilar Biel señala que la fecha del proyecto fue 1914. BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización...*, *op. cit.*, p. 828 (ver nota al pie n.º 288, capítulo 3).

¹¹⁰ Los talleres se fueron diversificando a lo largo del tiempo. Además de los de herrería, hojalatería y carpintería, se desarrollaron progresivamente otras actividades como jardinería, zapatería, electricidad, panadería, fontanería, imprenta, peluquería, cocina y sastrería, entre otros.

forma perpendicular a las naves anteriores, que albergaba el pabellón de Música y Pintura. La configuración formal de los dos volúmenes era distinta, de tal manera que los talleres mostraban una fachada principal de gran simplificación formal, mientras que el pabellón de Música y Pintura presentaba una mayor riqueza compositiva, pues abría al exterior en la planta baja mediante vanos dobles en arco de medio punto rebajado que apeaban sobre un basamento continuo que recorría toda la fachada y mediante vanos pareados adintelados en la segunda planta. Según Pilar Biel:

Una vez más, Julio Bravo muestra su gusto por la arquitectura bien hecha aunque sin grandes excesos en este caso concreto. Diseña unas fachadas sencillas, definidas por su lenguaje industrial, que se encuentran algo alejadas de la riqueza compositiva de otros proyectos suyos como la fábrica de chocolates Orús, pero no por ello renuncia a la calidad de un diseño coherente.¹¹¹

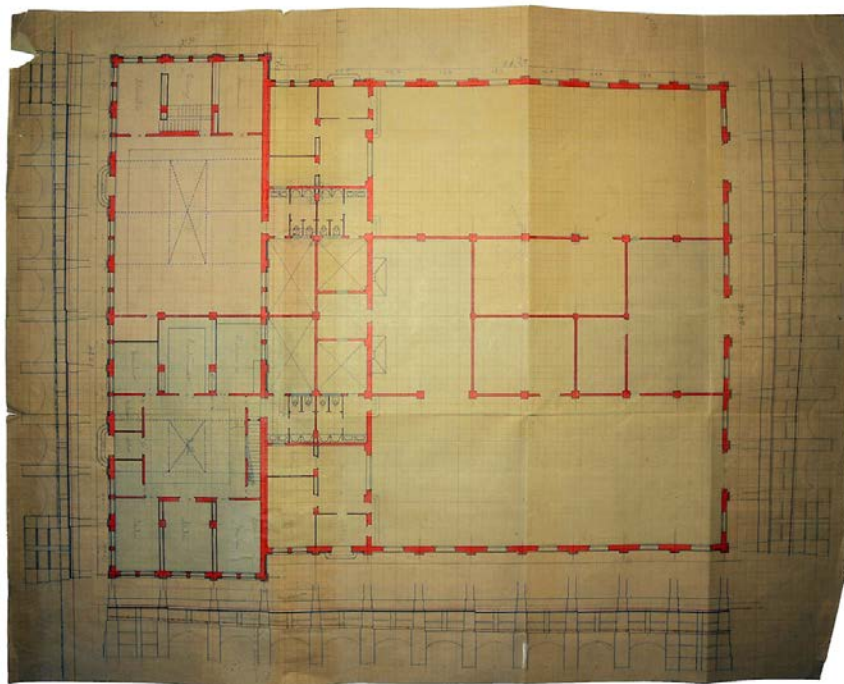


Figura 4.41 – Planta de los talleres Pignatelli (Julio Bravo, 1916)

Mientras las tres naves de los talleres disponían de una sola planta en altura (fig. 4.43), el pabellón de Música y Pintura (fig. 4.44) presentaba una división en dos; la superior organizada al interior a partir de una galería que abría a la planta inferior y permitía comunicar visualmente ambos espacios. Esta distribución se modificó parcialmente en 1954 al sustituirse la

¹¹¹ BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización...*, op. cit., p. 829.



Figura 4.42 – Vista aérea de los talleres Pignatelli

galería por un segundo piso diáfano y totalmente practicable para instalar en él el taller de electricidad, aunque la galería será recuperada por José Manuel Pérez Latorre en su primera intervención en el edificio.

En 1946 existió un proyecto del arquitecto Teodoro Ríos que consistía en el derribo del antiguo edificio de Julio Bravo y la erección de dos nuevas construcciones, una de ellas para albergar la sede de la Institución “Fernando el Católico” dependiente de la propia Diputación Provincial de Zaragoza (con salón de actos, biblioteca, seminarios, despachos, archivos y almacenes) y la otra destinada a talleres.¹¹² La obra, que habría supuesto la desaparición del edificio industrial de Julio Bravo, finalmente no se hizo realidad. Tras la pérdida de función de los talleres, estos llegaron a los años 80 en un estado de abandono generalizado. En 1983 el arquitecto Regino Borobio levantó unos planos de situación como base de un proyecto para adecuarlos y rehabilitarlos, proyecto que sería anulado en noviembre de 1984. La decisión de ubicar en ellos la Fundación-Museo Pablo Serrano (fig. 4.45) obligó finalmente a acometer su rehabilitación, que se llevó a cabo entre 1987 y 1993.

¹¹² ADPZ, Fondo Archivos de los Establecimientos de Beneficencia (Hogar Pignatelli), signatura 9775, expediente 140. “Hogar Pignatelli. Proyecto de edificios para la Institución “Fernando el Católico” y para talleres”. Diciembre 1946.

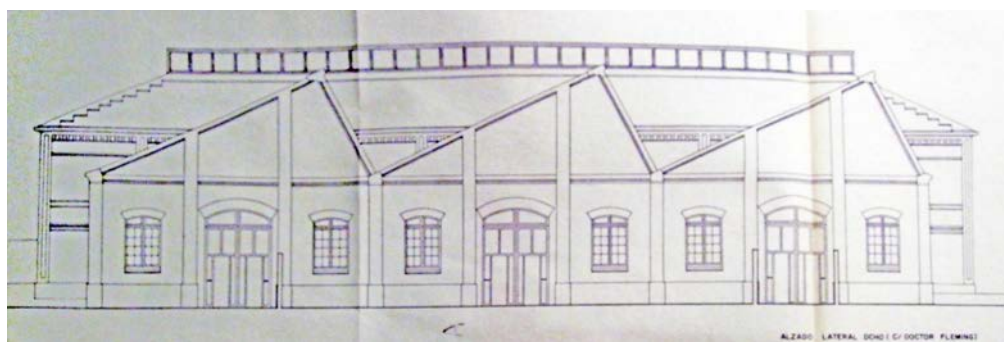


Figura 4.43 – Alzado de los talleres a la calle Doctor Fleming (según J.M. Pérez Latorre)

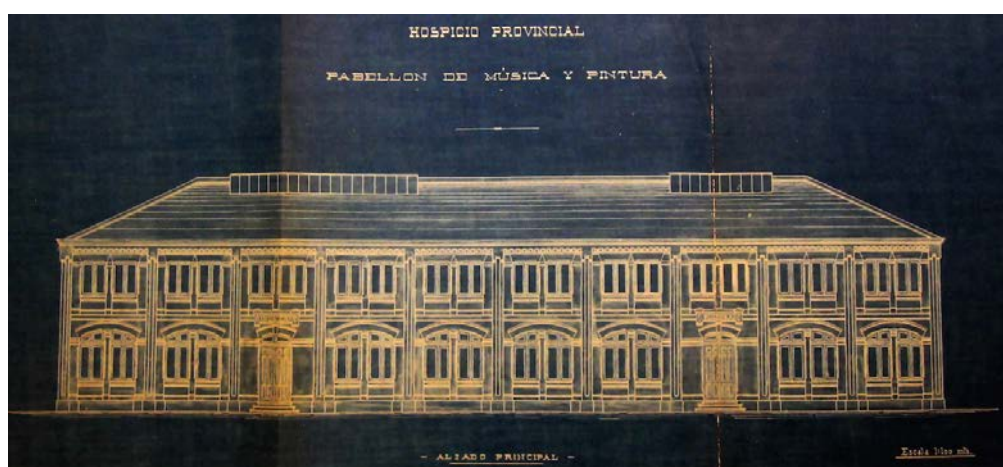


Figura 4.44 – Alzado del pabellón de Música y Pintura (según Julio Bravo)

Arquitectura de la primera etapa del museo (1994-2007)

De la rehabilitación y adaptación de los antiguos talleres para usos museísticos se ocupó el arquitecto zaragozano José Manuel Pérez Latorre, mediante un encargo directo realizado por Juana Francés. Aunque el propio arquitecto reconocía en la memoria del proyecto arquitectónico que el edificio original “domina sobre la idea, ya que esta ha de surgir de lo ya existente”,¹¹³ la adecuación conllevó la modificación de algunas de las características arquitectónicas definitorias del edificio industrial, como veremos a continuación. La actuación contemplaba la obtención de una serie de espacios para el museo, entre ellos una gran sala de exposiciones, almacenes, talleres para artistas, biblioteca, salas de exposiciones temporales, zonas de administración y diversos espacios de reunión (fig. 4.46).

¹¹³ PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto refundido “Fundación Pablo Serrano”. 1990. Memoria, p. 2. (Inédito). La reconversión de los antiguos talleres se llevó a cabo en distintas fases por razones presupuestarias. El proyecto refundido, que reúne todas ellas, está fechado en marzo de 1990.



Figura 4.45 – Vista aérea de la Fundación-Museo Pablo Serrano (fotografía: J.M. Pérez Latorre)

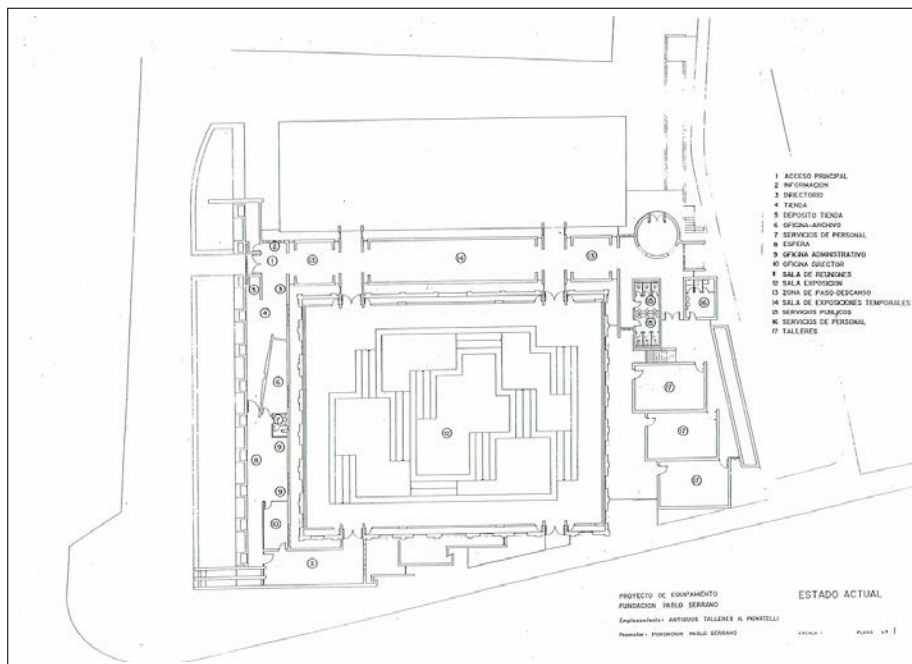


Figura 4.46 – Planta del museo (según J.M. Pérez Latorre)

La luz se convertía en protagonista indiscutible del nuevo edificio: el arquitecto hablaba en la memoria del proyecto de un “deseo de no menoscabar la arquitectura con detalles que distraigan de la única sensación

importante, la luz”¹¹⁴ y de esta “como único material posible de la arquitectura”.¹¹⁵ Este elemento condicionaba no solo la sala principal de exposición sino también el exterior del edificio, para cuya fachada se escogió crear una pantalla de hormigón armado situada ante la delantera original de los talleres, creando un espacio de tránsito entre ambas. La intervención supuso clausurar las ventanas originales de los talleres de tal forma que, aunque seguían siendo perceptibles, perdieron su razón de ser. La configuración volumétrica de la pantalla de hormigón, en combinación con la incidencia de la luz, creaba un juego de luces y sombras que otorgaba un ritmo constante a la fachada. A ello había que añadir la entrada concebida por el arquitecto, situada al otro lado de un ligero puente de inspiración japonesa sobre un foso de agua. La inserción de esta lámina acuática conseguía suavizar el hormigón utilizado como material principal en la fachada y otorgaba al museo una consideración metafórica de oasis dentro de la ciudad. El foso, cuya anchura resultaba proporcionada en relación con la altura del edificio, contribuía en cierta manera a aislarlo del tráfico exterior, como protegiéndolo (fig. 4.47).



Figura 4.47 – Fachada principal del museo (fotografía: IAACC Pablo Serrano)

La sala principal de exposiciones, que debía albergar de forma permanente la obra de Pablo Serrano, se situó en la zona anteriormente ocupada por los talleres, que fue desvirtuada en su composición interior debido a

¹¹⁴ *Idem*, p. 3.

¹¹⁵ *Ibidem*.

la necesidad de obtener un espacio diáfano y funcional. Así pues, Pérez Latorre eliminó los muros de separación entre las tres naves paralelas y otras compartimentaciones interiores para conseguir un único espacio apto para usos expositivos. Desde el punto de vista estructural, la obtención de un gran y único espacio fue posible gracias a la colocación de tres grandes cerchas que permitían redistribuir los pesos de las cubiertas a una serie de pilares de hormigón armado. Aunque se eliminó la compartimentación interior, la división en tres naves seguía siendo perceptible en altura en el cubrimiento de la sala, cuya potencia expresiva se mantenía en las cerchas que sustituían al cubrimiento original (fig. 4.48).¹¹⁶

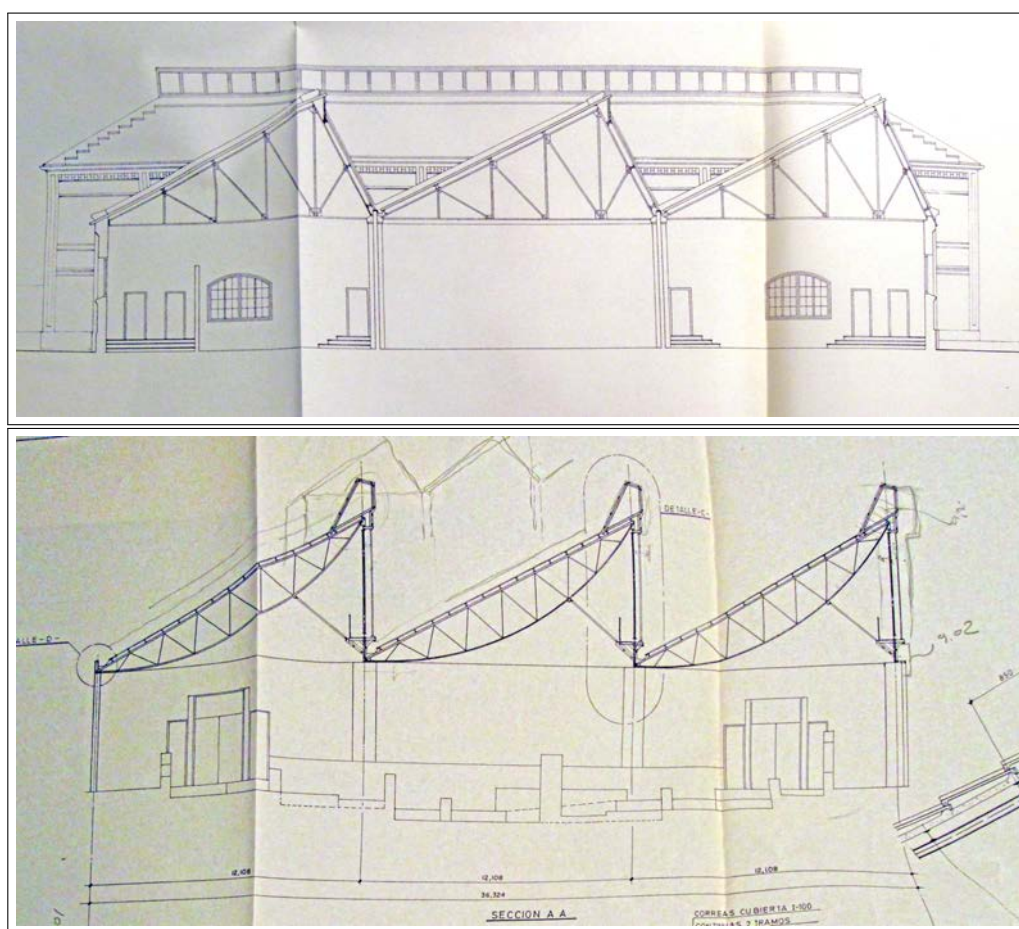


Figura 4.48 – Comparación de los dos sistemas de cubrimiento: el original (arriba) y el concebido por Pérez Latorre (abajo)

116 El arquitecto explica así la decisión de eliminar los dos muros divisorios de las naves de los talleres: "La operación fundamental pasa por la eliminación de estos muros y su sustitución por tres grandes cerchas que permiten hacer del espacio una única unidad. Su nuevo uso obliga por problemas de todo orden a variar las disposiciones de los elementos estructurales y darles una nueva configuración." *Idem*, p. 2.

Uno de los aspectos más significativos del proyecto es que el propio arquitecto se ocupó de la museografía, con el trazado de la sala principal de exposición, la selección y distribución de la colección de Pablo Serrano y el diseño de los propios sistemas expositivos (fig. 4.49).¹¹⁷ El hecho de que un arquitecto sin formación específica en cuestiones museográficas se ocupara de estos temas tiene que ver con el propio devenir de la Fundación en sus primeros años, caracterizado por la ausencia de un proyecto definido que guiara la puesta en marcha del museo. La Fundación, constituida por distintas personalidades e instituciones, carecía de un conservador o historiador del arte que liderara el proyecto desde el punto de vista museológico y museográfico. La necesidad de dar solución a esta cuestión motivó que se acabara encargando al propio Pérez Latorre la organización y diseño de la sala principal de exposiciones, pero la realidad es que el museo nació sin un programa museológico específico.

Según consta en la memoria del proyecto de equipamiento del museo, la sala de exposición permanente (fig. 4.50) recibía una atención especial, ya que la función expositiva era considerada primordial, por encima de todas las demás.¹¹⁸ El arquitecto afirmaba haber estudiado la biografía y producción de Pablo Serrano, lo que le llevaba a organizar la colección en cinco bloques, clasificación que definía como “conceptual, y casi cronológica”¹¹⁹ y que se dividía en cinco apartados: 1) obras experimentales, 2) encargos y amigos, 3) obsesiones personales, 4) experiencias y 5) monumentos públicos y otros. En cuanto al recorrido de esta sala principal de exposición, Pérez Latorre planteaba una organización en varios niveles a los que se iba accediendo mediante rampas, un recorrido que descendía hasta llegar al centro de la sala, en el que se configuraba una especie de plaza situada a una cota inferior.¹²⁰ Los diferentes pasillos venían determinados por una serie de muros de obra de altura reducida, sobre los que se situaban las vitrinas.

Se planteaban dos posibles recorridos, uno perimetral que recorría la sala (en las vitrinas perimetrales se había expuesto obra menor de Serrano) y otro que penetraba en la estructura de obra concebida por Pérez Latorre. El visitante tenía la opción de hacer primero el perimetral, que le permitía orientarse en el espacio y tomar conciencia de él, para luego meterse en el

117 PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de equipamiento de la Fundación Pablo Serrano en Zaragoza”. Abril de 1993 (Inédito).

118 “Al diseñar el equipamiento del museo se tuvo en cuenta que las funciones normales del museo son en primer lugar la exposición, que debe armonizarse con las condiciones óptimas de conservación.” (*Idem*, p. 1).

119 *Ibidem*.

120 Las dimensiones de esta plaza central permitían la celebración de actos variados como *performances*, conciertos, obras de teatro y presentaciones de libros, entre otros.

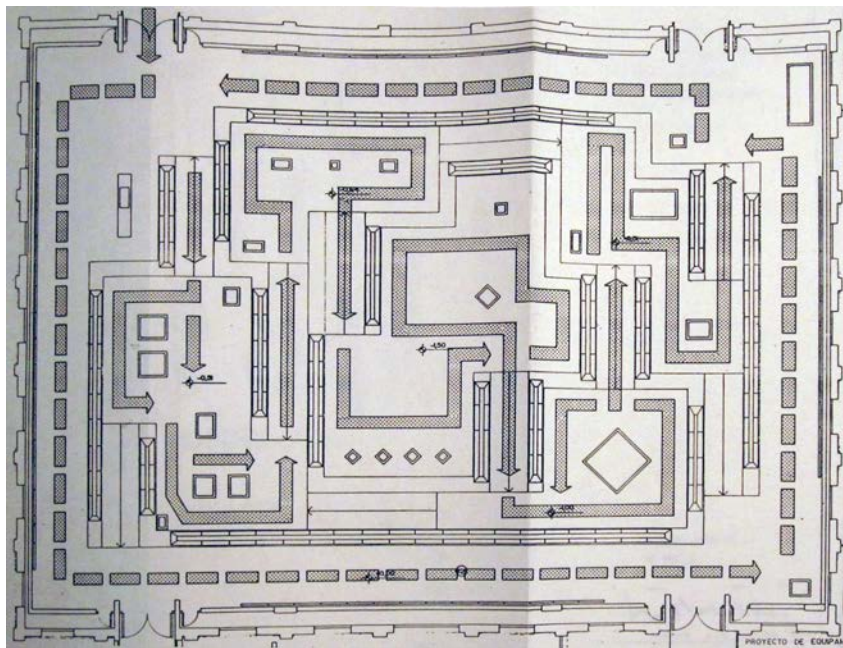


Figura 4.49 – Planta de la sala principal de exposiciones (según J.M. Pérez Latorre)



Figura 4.50 – Sala principal de exposiciones (fotografía: J.M. Pérez Latorre)

otro, más laberíntico, o bien penetrar en este último en cualquier momento gracias a las aberturas existentes en las cuatro esquinas de la estructura. La localización de las obras en vitrinas o en el exterior dependía no solo de su tamaño sino de su importancia, pues las más relevantes se encontraban

expuestas en los rellanos del recorrido. Se buscaba evitar la saturación del espacio, para facilitar el tránsito de visitantes y la contemplación cómoda de la colección. Las características volumétricas de los distintos elementos expositivos estaban concebidas en función de la escala humana, con el objetivo de que en ningún momento se perdiera la visión de conjunto. Pérez Latorre definía así en 2011 este recorrido:

Un museo de escultura debe ser espacial, mientras que uno de pintura, obligatoriamente, es de planos. Por eso no coloqué ninguna obra junto a una pared, porque todas tenían que contemplarse desde distintos puntos de vista. Una cosa importante era la elección del recorrido: el visitante podía visitar el museo de forma cronológica o de forma temática.¹²¹

Los muros perimetrales y las vitrinas (fig. 4.51) se convertían en una pieza escultórica más, alcanzando posiblemente un protagonismo excesivo y dando lugar a un montaje carente de flexibilidad, al impedir variaciones en la distribución de la sala de exposición. No obstante, el resultado resultaba ciertamente original y permitía una visión general de la obra de Serrano. Se trataba de un espacio abarcable en el que el visitante no quedaba perdido y aislado, sino que en todo momento era consciente de las dimensiones espaciales del conjunto. Además, la dedicación inicial de las naves seguía parcialmente presente en la cubierta en dientes de sierra que, aunque transformada, todavía evidenciaba su concepción arquitectónica industrial.

Además de la sala permanente en la que se mostraba la obra de Serrano, el museo contaba inicialmente con una sala de exposiciones temporales situada en el pasillo de comunicación ubicado entre el pabellón de Música y Pintura y el bloque de los talleres, la llamada Sala Lateral (fig. 4.52). Completaban esta misma planta calle los despachos de dirección y administración, el archivo, la biblioteca (en la antigua sala de reuniones de la Fundación), el centro de documentación y los talleres artísticos/didácticos. Estos últimos, albergados en tres bloques de hormigón situados en la parte trasera del edificio, se cedían durante un tiempo a los artistas que lo solicitaran con la condición de que en determinados momentos sus puertas permanecieran abiertas (para que los posibles visitantes pudieran contemplar el proceso de creación) y de que la obra permaneciera expuesta durante un mes tras acabarla, si bien pocos artistas se animaron a utilizarlos. En la planta sótano, finalmente, estaban las salas de reserva, en las que se custodiaban las obras de Pablo Serrano que no se exponían así como la colección de arte contemporáneo propiedad del Gobierno de Aragón (fig. 4.53).

¹²¹ GARCÍA, Mariano, "Pérez Latorre: «Este es el edificio en el que me he sentido más libre en mi trabajo»", en *Heraldo de Aragón*, Suplemento especial "El nuevo Pablo Serrano. Un gran espacio para el arte" (Zaragoza, 23/03/2011).

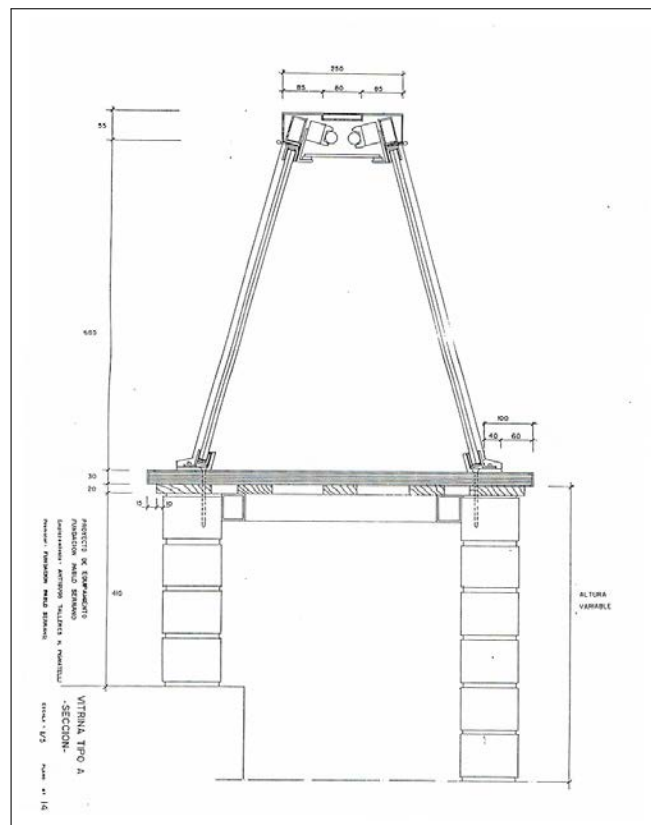


Figura 4.51 – Sección de vitrina (según J.M. Pérez Latorre)

En esta primera fase solo se intervino de forma parcial en el pabellón de Música y Pintura. Debido a los problemas del suelo sobre el que se asentaba el edificio, Pérez Latorre tuvo que rehacer la cimentación, operación que consistió en crear nuevos pilares junto a los muros de cerramiento y apoyar en ellos el forjado del suelo de la planta primera, para no hacer peligrar la fábrica existente. Además, una de las esquinas del edificio tuvo que ser rehecha por el peligro de derrumbe. La intervención implicó asimismo demoler la cubierta y su estructura (aunque se recuperó la teja original que estaba en buenas condiciones) y eliminar los forjados y los paramentos verticales interiores para dar lugar a un espacio diáfano. En él, el arquitecto incluyó una estructura de vigas metálicas que presentaba un elemento circular en el centro como reminiscencia de la antigua galería de este pabellón. Estas fueron las únicas actuaciones en el edificio, que quedó a la espera de ser completado en el futuro con la creación de una sala de exposiciones temporales. Esta tendrá que esperar todavía algunos años y no abrirá sus puertas hasta 1999 con el nombre de Sala 3B, tras la remodelación del pabellón y de la calle adyacente por parte de los arquitectos del Gobierno de Aragón en 1998 (fig. 4.54).

La directora del IAACC Pablo Serrano, M^a Luisa Cancela, había denunciado en diversas ocasiones las carencias espaciales del edificio. Esta escasez era especialmente notoria en los espacios administrativos y complementarios del museo, que quedaban constreñidos en el pasillo creado entre la fachada original de los talleres y la pantalla de hormigón. Al parecer, existió un primer proyecto para liberar el pasillo de la zona de administración que consistía en elevar una planta sobre este y trasladar allí los diferentes despachos y oficinas. El proyecto, que implicaba la elevación de la fachada principal del museo, fue ampliándose progresivamente hasta alcanzar en 2005 las proporciones del actual museo. El contexto económico del momento no hacía prever la futura crisis que azotaría el país, lo que explica en parte la euforia y falta de prudencia en cuanto al presupuesto o las dimensiones del nuevo edificio. El museo cerró sus puertas en julio de 2007 para acometer la ampliación.



Figura 4.52 – Sala Lateral de exposiciones temporales (fotografía: IAACC Pablo Serrano)

La influencia del contexto urbano

Antes de abordar de forma monográfica la ampliación del IAACC Pablo Serrano resulta interesante presentar, en unas pocas pinceladas, la trama urbana en la que se enmarca. Este entorno urbano, que es el resultado de la suma de piezas aisladas desde el punto de vista arquitectónico, tiene su origen en la urbanización progresiva de las huertas y terrenos de distintos conventos e instituciones que resultaron muy afectados durante los dos



Figura 4.53 – Almacenes (fotografía: Fernando Sarría, IAACC Pablo Serrano)



Figura 4.54 – Sala 3B de exposiciones temporales (fotografía: IAACC Pablo Serrano)

Sitios de Zaragoza (1808-1809). En este contexto han ido surgiendo a lo largo del tiempo una serie de edificios representativos, tanto civiles como religiosos, que conviven con bloques de viviendas de entre cinco y diez alturas, configurando así un heterogéneo entramado.

El IAACC Pablo Serrano se encuentra localizado en el número 20 del paseo de María Agustín, una importante arteria ciudadana que coincide con la ubicación de la muralla de época medieval de la ciudad y que hoy constituye el segundo cinturón de Zaragoza, una de las vías de acceso al centro urbano. En este paseo, alejado de los circuitos turísticos habituales, se puede distinguir dos zonas: la acera de los impares, con un tejido esencialmente residencial, y la de los pares, marcada por la presencia de edificios singulares de uso institucional y religioso, aunque también hay algunos bloques de viviendas. Esta acera de los pares responde a una urbanización tardía, efectuada en la década de los años 60 del siglo XX, lo que explica que se realizara sin solución de continuidad, a partir de edificios aislados y descontextualizados (fig. 4.55).



Figura 4.55 – Vista del paseo de María Agustín en torno a 1950. Al fondo, a la derecha, los talleres Pignatelli (fotografía: Ayuntamiento de Zaragoza, archivo Arribas)

Uno de los monumentos más representativos de este ámbito ciudadano es la Puerta del Carmen (fig. 4.56), situada en la confluencia de la avenida de César Augusto, los paseos de Pamplona y de María Agustín y la calle de Hernán Cortés. La puerta, datada a finales del siglo XVIII y cuyo diseño se ha atribuido tradicionalmente a Agustín Sanz,¹²² se muestra hoy desprovista de su misión original de entrada a la ciudad y ha quedado aislada, con una función meramente ornamental. Muy próximo a la Puerta

¹²² Esta autoría ha sido recientemente puesta en duda por Javier Martínez Molina. MARTÍNEZ MOLINA, Javier, "Nuevas aportaciones al estudio de la Puerta del Carmen de Zaragoza (1787-1795)", *Artigramas*, n.º 24, 2009, pp. 443-466.

del Carmen se sitúa el monumental convento de las Madres Carmelitas de la Encarnación, construido entre 1962 y 1965 en el lugar en el que se encontraba el antiguo desde el siglo XVII. Según recoge Arturo Ansón, el edificio fue proyectado por el arquitecto Eduardo Lagunilla, quien se encargó de la primera fase constructiva (parte del convento de clausura), mientras que la segunda fase (en la que se terminó la clausura y se llevó a cabo la iglesia) fue dirigida por Luis Pellejero Bel.¹²³ La rotunda fachada de la iglesia se sitúa en chaflán y, como destaca el propio Ansón, “empequeñece la Puerta del Carmen”.¹²⁴

Siguiendo esa misma acera de los pares, que conduce al IAACC Pablo Serrano, se encuentra el edificio Ebroza (conocido así por la constructora que lo realizó), construido a finales de la década de los años sesenta y que marcaría el camino para otras construcciones monumentalistas. A continuación se sitúa la iglesia de Nuestra Señora del Carmen (fig. 4.57), de José Romero Aguirre, una pieza arquitectónica de gran modernidad construida entre 1963 y 1965 y compuesta por dos bloques, uno horizontal que corresponde con la nave de la iglesia y otro vertical, situado a la izquierda, en el que se ubica la residencia y cuyo volumen sirve de transición con el edificio vecino. Destaca como elemento compositivo la presencia de la aguja que se eleva en altura en forma de homenaje a la tradicional torre.

Continuando este paseo ciudadano se llega a la antigua Delegación del Ministerio de Trabajo, una obra construida en 1962 por Fernando García Mercadal que se sitúa en la calle Doctor Fleming, justo enfrente del IAACC. García Mercadal fue el autor asimismo del vecino ambulatorio de Ramón y Cajal, hoy Centro de Especialidades (fig. 4.58) y situado junto al anterior. Pasado el museo hay una serie de bloques de antiguas viviendas para empleados de la Diputación Provincial de Zaragoza, tres de ellos dispuestos de forma perpendicular al trazado del paseo y un cuarto paralelo al mismo, así como un solar sin construir (fig. 4.59). Seguidamente aparece la Jefatura Superior de Policía y el Edificio Pignatelli o Casa de la Misericordia (actual sede del Gobierno de Aragón), de la que dependían en origen los talleres Pignatelli.

Cruzando a la acera de los impares se puede contemplar el grupo escolar Joaquín Costa, diseñado por Miguel Ángel Navarro, un conjunto de 1929 que presenta un aspecto exterior institucional y académico de reminiscencias neoclásicas. Esta acera presenta una urbanización más continua, formada por bloques de viviendas de cinco pisos que conviven con otros

123 ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, Elazar, 2007, p. 237.

124 *Idem*, p. 238.



Figura 4.56 – Puerta del Carmen y Convento de la Encarnación



Figura 4.57 – Iglesia del Carmen

de seis, nueve e incluso diez alturas. Algunos de ellos presentan cierto interés, como el situado en el número 7 del paseo, un bloque racionalista proyectado por el arquitecto José Beltrán Navarro (fig. 4.60).



Figura 4.58 – Centro de Especialidades

El resultado final de esta operación de urbanización es, más que un tejido urbano continuo, un *collage* compuesto por piezas singulares que surgen como entidades aisladas del contexto en el que se insertan. Es una zona compleja desde el punto de vista arquitectónico y poco amable para el ciudadano por su gran volumen de tráfico rodado. José Manuel Pérez Latorre, arquitecto escogido para la ampliación del museo, era consciente de la dificultad de este entorno urbano. En la memoria justificativa del nuevo proyecto arquitectónico se lee que “este fragmento de ciudad (...) muestra constantemente una voluntad de edificios singulares”,¹²⁵ que vendría dada según el arquitecto por la estructura de propiedad del suelo a la que he aludido con anterioridad. A la vez, Pérez Latorre manifestaba su pretensión de que la ampliación convirtiera al museo en un nuevo foco de atracción en este entorno urbano:

¹²⁵ PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de ejecución. Memoria y ampliación del Museo Pablo Serrano”. 2006. Memoria, p. 6. (Inédito)

En los estudios previos hicimos un alzado de toda la calle, y desde la Puerta del Carmen hasta el Pignatelli hay numerosos edificios especiales, edificios construidos en sí mismos, con personalidad propia. El Museo Serrano se va a sumar a ellos.¹²⁶

En este complejo entorno trufado de hitos aislados, la solución arquitectónica era completamente abierta y quizá por ello de gran dificultad. En este sentido, la propuesta de Pérez Latorre resulta impactante por la volumetría de sus formas y ajena a un contexto que no sirve de inspiración, debido a su complejidad y carácter inconexo. En relación con la problemática de los entornos urbanos carentes de personalidad, el periodista Pedro Vallín redactaba en 2007 unas palabras que parecen escritas a la medida del IAACC Pablo Serrano ya que definen con precisión el resultado de la ampliación, aunque en realidad se refieren al palacio de congresos de Oviedo, de Santiago Calatrava. Vallín decía que, “más que establecer un diálogo con las viviendas que lo sitian, el nuevo artefacto eleva la voz para acallar la trivialidad urbanística de sus alrededores”,¹²⁷ una imagen perfectamente aplicable al caso que nos ocupa.



Figura 4.59 – Antiguos bloques de viviendas de la Diputación Provincial de Zaragoza

¹²⁶ GARCÍA, Mariano, “Pérez Latorre: «Este es el edificio...»”, *op. cit.*

¹²⁷ VALLÍN, Pedro, “La fiebre del edificio símbolo. Ciudades españolas intentan proyectarse con obras de grandes arquitectos”, en *La Vanguardia* (Barcelona, 04/02/2007), pp. 42-43, espec. p. 43.



Figura 4.60 – Acera de los números impares del paseo de María Agustín (en el centro, el edificio racionalista de José Beltrán)

La ampliación del IAACC Pablo Serrano

Como he avanzado, el arquitecto escogido para hacerse cargo de la ampliación del museo fue el mismo que se había ocupado de la primera fase, José Manuel Pérez Latorre, a quien fue adjudicado el contrato de consultoría y asistencia el 13 de mayo de 2005.¹²⁸ Se desconoce el procedimiento seguido para la elección; de hecho, hubo quienes cuestionaron la reelección de este arquitecto, llegando a sugerir que se le había adjudicado el proyecto de forma un tanto irregular, extremo que la institución promotora (el Gobierno de Aragón) siempre negó. A este respecto, la Fiscalía del Tribunal de Cuentas detectó a finales de 2010 ciertas irregularidades en una serie de contratos del Gobierno de Aragón de los años 2004 y 2005, entre los que se encontraba la adjudicación del contrato de redacción del proyecto de reforma y ampliación del Museo Pablo Serrano. Según este tribunal, esta se habría producido “sin publicidad ni promoción de concurrencia, sin acre-

¹²⁸ Dicha información figura en la Respuesta escrita a la Pregunta núm. 1321/05, relativa a la Fundación Museo Pablo Serrano. Fuente: Boletín Oficial de las Cortes de Aragón (en adelante BOCA), n.º 178 (VI Legislatura), Zaragoza, 13/12/2005. (Respuesta de la Sra. Consejera de Educación, Cultura y Deporte Eva Almunia a la pregunta formulada por el Diputado del Grupo Parlamentario Popular José María Moreno Bustos, publicada en el BOCA, n.º 170, 16/11/2006).

ditar los supuestos que habilitan la utilización de dicho procedimiento”.¹²⁹ Como consecuencia, el grupo parlamentario del Partido Popular presentó el 2 de marzo de 2011 una moción en la Comisión de Educación, Cultura y Deporte de las Cortes de Aragón para que se encargara la realización de una auditoría externa (tanto técnica como económica) sobre el proyecto de ampliación del museo,¹³⁰ aunque se desconoce si esta auditoría llegó a realizarse y cuáles fueron sus resultados. En rueda de prensa, el diputado popular Miguel Navarro llegaba a decir que la adjudicación del proyecto arquitectónico se había producido “a dedo”.¹³¹ En cuanto al Plan Museológico del nuevo centro, este fue encargado al propio equipo del Museo Pablo Serrano, por lo que según la administración gestora no tuvo costes adicionales.¹³²

Durante el año 2006 se suspendieron todas las actividades complementarias del museo para iniciar las tareas de acondicionamiento de los fondos, en previsión del comienzo de las obras de ampliación. La exposición permanente de Pablo Serrano siguió mostrándose ese año, mientras que el resto de los fondos fueron almacenados en la sala de exposiciones temporales 3B, que había sido dispuesta como sala de reserva, hasta que más adelante fueron llevados a Madrid.¹³³ Tras el traslado de las oficinas a una sede provisional,¹³⁴ el museo cerró sus puertas el 2 de julio de 2007 para reabrir las casi cuatro años más tarde.

La rotundidad del contenedor: formas externas del museo. La necesidad de limitarse a la superficie ya construida determinó la ampliación del museo en altura, según lo dispuesto en el Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza. Otro de los condicionantes era la necesidad de conservar la fábrica anterior: el edificio de Julio Bravo estaba protegido en su conjun-

129 ASÍN, N. y MORALES, J., “La Fiscalía del Tribunal de Cuentas ve posibles «infracciones penales» en 26 contratos de la DGA”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 01/12/2010).

130 EUROPA PRESS, “El PP solicita una auditoría sobre el proyecto de ampliación del Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza 01/03/2011).

131 *Ibidem*.

132 Respuesta escrita a la Pregunta núm. 1323/05, relativa a la Fundación Museo Pablo Serrano. Fuente: BOCA, n.º 178 (VI Legislatura), Zaragoza, 13/12/2005. (Respuesta de la Sra. Consejera de Educación, Cultura y Deporte Eva Almunia a la pregunta formulada por el Diputado del Grupo Parlamentario Popular José María Moreno Bustos, publicada en el BOCA, n.º 170, 16/12/2006).

133 PAMPLONA, E., “Las obras del Museo Pablo Serrano obligan a trasladar a Madrid más de 3.000 piezas”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 15/08/2009).

134 En el Paseo de Pamplona número 15 quedaron instalados el centro de documentación, la biblioteca y los servicios administrativos del museo.

to aunque se permitían obras de rehabilitación, debiéndose conservar en todo momento las fachadas, que tenían que ser siempre visibles.¹³⁵

Los espacios de que debía constar el nuevo museo fueron definidos en un plan de necesidades redactado por el propio equipo del IAACC Pablo Serrano, en el que se desglosaban las distintas áreas necesarias y una estimación de sus superficies. Este documento sirvió de base al arquitecto para la definición del proyecto. En cuanto al sistema de construcción, el nuevo edificio se levanta sobre cuatro grandes pilares de hormigón de 2,2 m de diámetro en su base, que soportan 1900 toneladas, lo que permite obtener plantas diáfanas con múltiples posibilidades expositivas y dejar exentos de cargas los muros de los talleres de Julio Bravo. La intervención en las antiguas naves supuso abrir en cubierta los huecos necesarios para el paso de los grandes soportes de hormigón armado y desmontar las cerchas curvas colocadas en la primera fase del museo. Las obras (fig. 4.61 a 4.69) sufrieron una serie de problemas estructurales que causaron retrasos: hubo que recalcular las sobrecargas del edificio e introducir cambios en cuanto a la climatización para adaptarse a las normas internacionales.

Las características iniciales de la etapa anterior del museo Pablo Serrano, marcado por la horizontalidad, han sido totalmente modificadas en la ampliación. El museo se configura como un volumen rotundo, con entrantes y salientes, que combina zonas acristaladas con un revestimiento en negro y en turquesa, este último reservado al volumen lateral de comunicación y que evoca –según el propio arquitecto– “el intenso azul de los pantanos del Pirineo”.¹³⁶ El revestimiento es de Alpolic (fabricado por Mitsubishi Plastics) y busca conseguir el reflejo de los cambios lumínicos ambientales. En cuanto a la disposición de las placas de dicho revestimiento, las negras configuran un dibujo horizontal, mientras que las turquesas están dispuestas en diagonal, para introducir una ruptura. El nuevo museo trataría de distinguirse del carácter doméstico de los edificios circundantes; de esta voluntad de independencia formal vendría, según se refleja en la memoria del proyecto arquitectónico, “lo abstracto de las formas elegidas”.¹³⁷ En la prensa regional quedó reflejada la concepción de la arquitectura de museos por parte de Pérez Latorre y la manera en que se enfrentaba a ella:

135 Según el Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza de 2002, que es el que estaba vigente en el momento de redacción del proyecto de ampliación, el edificio estaba catalogado como de Interés Arquitectónico.

136 C.P.B., “Un edificio que no deja indiferente a nadie”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 24/07/2010).

137 PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de ejecución. Memoria y ampliación del Museo Pablo Serrano”, *op. cit.*, p. 7.

Se trata de arquitectura contemporánea, no historicista. En los museos modernos desaparece el programa doméstico (las ventanas) y aumenta la posibilidad de experimentación, de reflexión sobre la arquitectura.¹³⁸

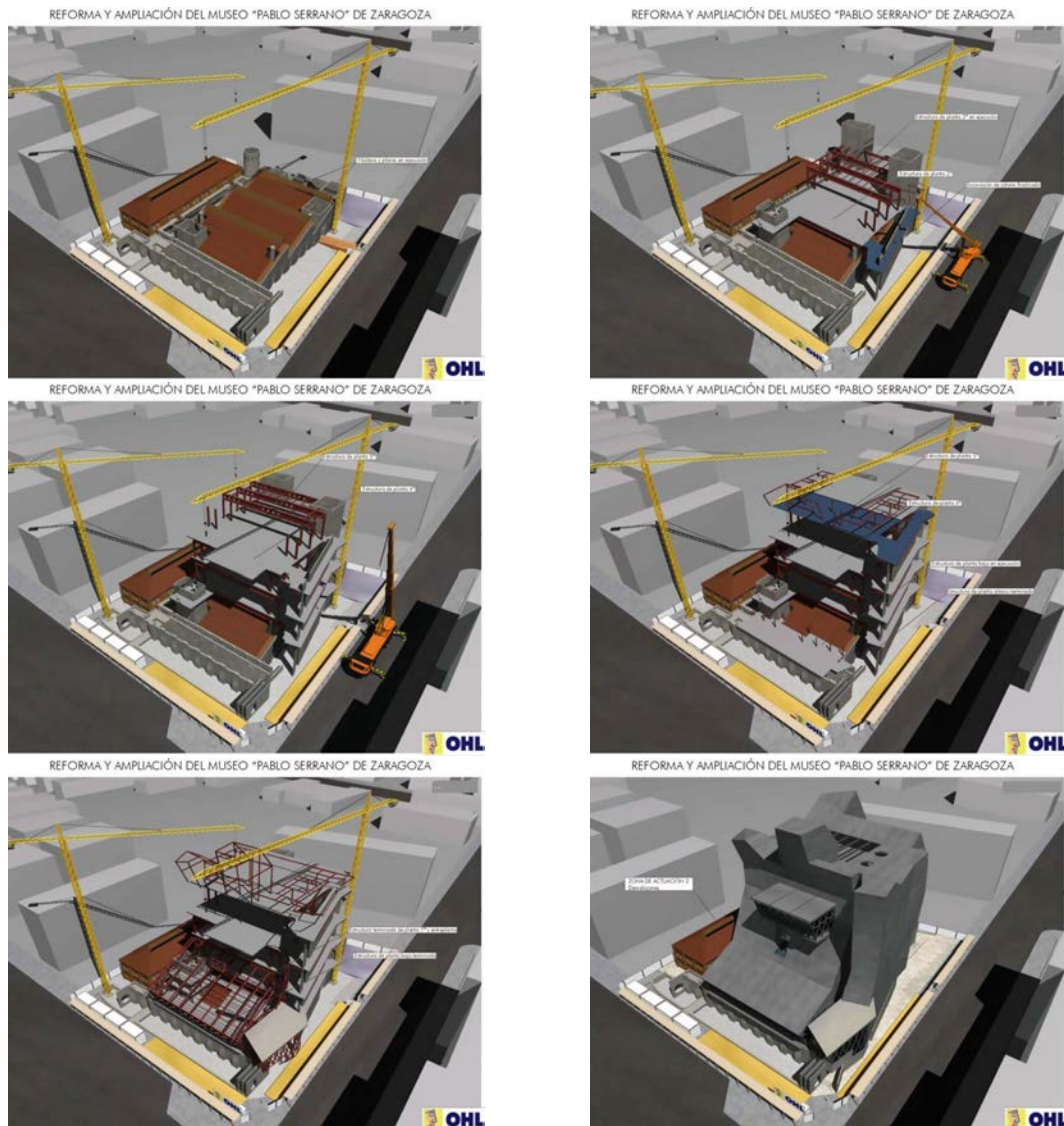


Figura 4.61 – Recreación de las obras de ampliación (fuente: IAACC Pablo Serrano)

¹³⁸ PERIBÁÑEZ, C., "El Pablo Serrano muestra su nueva cara", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 24/07/2010).



Figura 4.62 – Obras de ampliación. Noviembre de 2008



Figura 4.63 – Obras de ampliación. Diciembre de 2008



Figura 4.64 – Obras de ampliación. Enero de 2009



Figura 4.65 – Obras de ampliación. Abril de 2009



Figura 4.66 – Obras de ampliación. Septiembre de 2009



Figura 4.67 – Obras de ampliación. Noviembre de 2009



Figura 4.68 – Obras de ampliación. Junio de 2010

El nuevo edificio presenta dos fachadas principales: la que da a la calle Doctor Fleming, que es la que el visitante percibe cuando se dirige al museo desde la Puerta del Carmen, y la que abre al paseo de María Agustín, cuya visión completa solo se obtiene desde la otra acera del paseo. El propio arquitecto señalaba en el transcurso de las obras que había dedicado una atención especial a esa fachada en escorzo como carta de presentación del nuevo museo.¹³⁹ Esta fachada lateral es la mejor resuelta del edificio, ya que el color turquesa tiene la virtud de dulcificar el volumen, algo que no ocurre en otras perspectivas del mismo. El edificio se concibe de forma externa como una gran pieza escultórica, algo claramente perceptible en la enorme cantidad de bocetos, acuarelas, dibujos, modelados y maquetas que formaron parte del proceso creativo (fig. 4.70).¹⁴⁰

En la memoria del proyecto arquitectónico queda patente la intención del arquitecto de respetar los talleres de Julio Bravo: “El edificio a conservar queda totalmente representado y visible, unas veces desde fuera del nuevo

139 El arquitecto afirmaba: “este edificio está realizado para ser visto en escorzo”. Fuente: GARCÍA, Mariano, “La ampliación del Museo Pablo Serrano estará acabada en octubre de este año”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 16/05/2010).

140 Y que pudieron ser contemplados en la exposición “Historia de un proyecto”, que fue una de las muestras inaugurales de la ampliación del IAACC Pablo Serrano.



Figura 4.69 – Obras de ampliación. Septiembre de 2010

edificio y otras formando parte del mismo".¹⁴¹ Sin embargo, el diálogo entre ambos componentes es complejo, ya que la volumetría de la ampliación resulta desproporcionada respecto a los antiguos talleres. La fachada de estos –aunque visible en algunas zonas– queda parcialmente escondida, de tal forma que es difícil percibir con claridad sus características espaciales y entender el espacio original (fig. 4.71).



Figura 4.70 – Dibujo (J.M. Pérez Latorre)

Junto con el edificio de los antiguos talleres Pignatelli, el anterior museo pasa también a segundo plano. Preguntado por cómo se había enfrentado al hecho de tener que sacrificar su obra precedente, Pérez Latorre afirmaba que, “A veces, (...) para mejorar, hay que destruir”.¹⁴² El primitivo museo funciona como un gran basamento para la nueva obra, como la peana de una escultura, que resulta eficaz gracias a su carácter neutro. En palabras de Jesús Marco, también arquitecto, esta zona “mantiene el zócalo histórico de la memoria del lugar”.¹⁴³ Aunque se conserva la fachada de hormigón de la primera etapa del museo, la entrada principal ya no se realiza por ese puente al que me refería anteriormente sino por el lado opuesto, por la intersección del paseo de María Agustín con la calle Doctor Fleming. El foso concebido por el arquitecto en la etapa anterior del museo queda

141 PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de ejecución. Memoria y ampliación del Museo Pablo Serrano”, *op. cit.*, p. 3.

142 NAVARCORENA, M., “El museo Pablo Serrano abandera la arquitectura de vanguardia posExpo”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 15/12/2008).

143 MARCO LLOMBART, Jesús, “El nuevo rostro vertical de Zaragoza”, en *Heraldo de Aragón, Suplemento Artes & Letras* (Zaragoza, 28/04/2011).



Fig. 4.71 – Integración de los talleres y la nueva fábrica



Fig. 4.72 – Fachada principal (detalle)

ahora empequeñecido por las enormes dimensiones de la ampliación y ha sido parcialmente despojado de su fuerza expresiva (fig. 4.72).

En cuanto a la inserción en la ciudad, Pérez Latorre proponía peatonalizar el primer tramo de la calle Doctor Fleming, con el objeto de realzar el edificio y embellecer su entorno. Se buscaba crear un espacio peatonal ante la puerta del museo, “un espacio amplio, a modo de antesala, para acceder y darle una mayor calidez al edificio”.¹⁴⁴ Lo cierto es que la propuesta, que no se ha llevado a cabo, habría conseguido suavizar la zona adyacente a la entrada del IAACC y mejorar este paseo ciudadano.

La resolución de la fachada posterior del edificio (fig. 4.73) resultaba compleja por la necesidad de integrar la trasera de la anterior etapa, formada por una serie de bloques de hormigón armado cuya definición formal había recibido un tratamiento poco interesante. Al igual que ocurría en la parte delantera, en la que el arquitecto había situado una pantalla de hormigón ante el muro de los talleres, la necesidad de ganar espacios complementarios en la parte trasera había dado lugar a la creación de varios bloques de hormigón de formas variadas que enmascaraban la fachada posterior de los talleres. En la ampliación, el arquitecto conserva el zócalo anterior para elevar sobre él un nuevo volumen de fachada continua, revestida en su tota-

¹⁴⁴ CAMPO, Soledad, “El arquitecto Pérez Latorre plantea peatonalizar la calle de nuevo acceso al Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 17/11/2010).



Fig. 4.73 – Fachada trasera



Fig. 4.74 – Fachada lateral

lidad con placas negras de Alpollic cuya disposición horizontal contrarresta la verticalidad del conjunto. La nueva fachada no resulta ajena al entorno, ya que el revestimiento permite el reflejo de los inmuebles vecinos dando como resultado una refracción quebrada (determinada por las hendiduras de las placas), como si de una superficie acuosa se tratara. En su conjunto, la fachada trasera presenta ciertas reminiscencias fabriles que vienen dadas por la integración de diferentes materiales y la inserción de un volumen de hormigón armado en tono ocre que señala la ubicación del montacargas y que recuerda formalmente a la chimenea de una fábrica.

En lo que respecta a la inclusión del antiguo pabellón de Música y Pintura en el nuevo conjunto, en uno de los laterales, lo cierto es que este queda empequeñecido por el nuevo volumen. La transición entre ambos no resulta fluida; más bien parece como si la ampliación diera la espalda a este edificio, como si el arquitecto hubiera rehuido la integración del antiguo pabellón como parte esencial del conjunto y se hubiera contentado con dejarlo ahí, aislado. Visualmente surgen como dos edificios distintos, ajenos, que no participan de un mismo proyecto (fig. 4.74).

Configuración espacial interna. Casi todas las críticas o alabanzas que ha recibido el edificio han ido dirigidas a su aspecto externo, que es el elemento que más ha llamado la atención de zaragozanos y visitantes. Sin embargo, más allá del envoltorio, el nuevo museo debe ser juzgado también por la utilidad de sus espacios interiores, que son los que verdaderamente

definen el día a día de una institución de estas características. El resultado, en palabras de la dirección del museo, es un edificio funcional y que hace posible integrar necesidades muy diversas. Un botón de muestra: una de las exigencias a las que hubo de enfrentarse el arquitecto a la hora de diseñar la ampliación era que la nueva distribución garantizara la separación del tránsito de las obras de arte y de los visitantes. En efecto, ambos han quedado totalmente independizados y no interfieren el uno en el otro.

La ampliación triplicó el espacio disponible del IAACC (fig. 4.75), cuyas superficies útiles pasaron a ser de 7479,96 m². De las dos plantas existentes anteriormente (sótano y planta calle) se pasó a cinco en la ampliación (fig. 4.76 a 4.83). La excavación en profundidad de la zona antes dedicada a la exposición permanente permitió obtener una amplia planta sótano con archivos, almacenes y talleres de restauración. En la planta baja, además de los espacios de acogida de visitantes y la tienda (que aún no está en marcha), se ha creado una sala de exposiciones temporales.

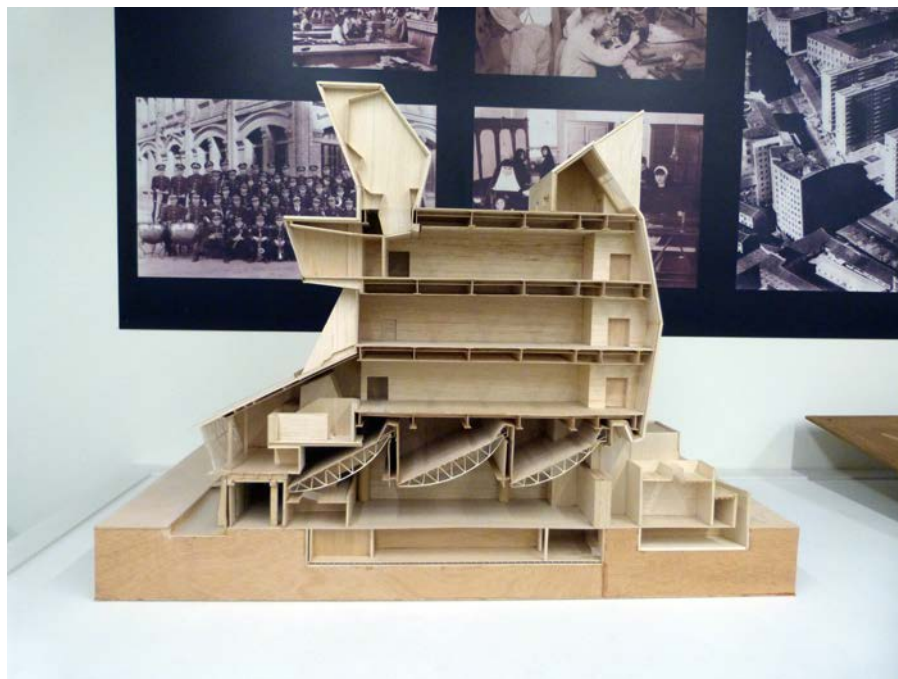


Figura 4.75 – Maqueta del edificio

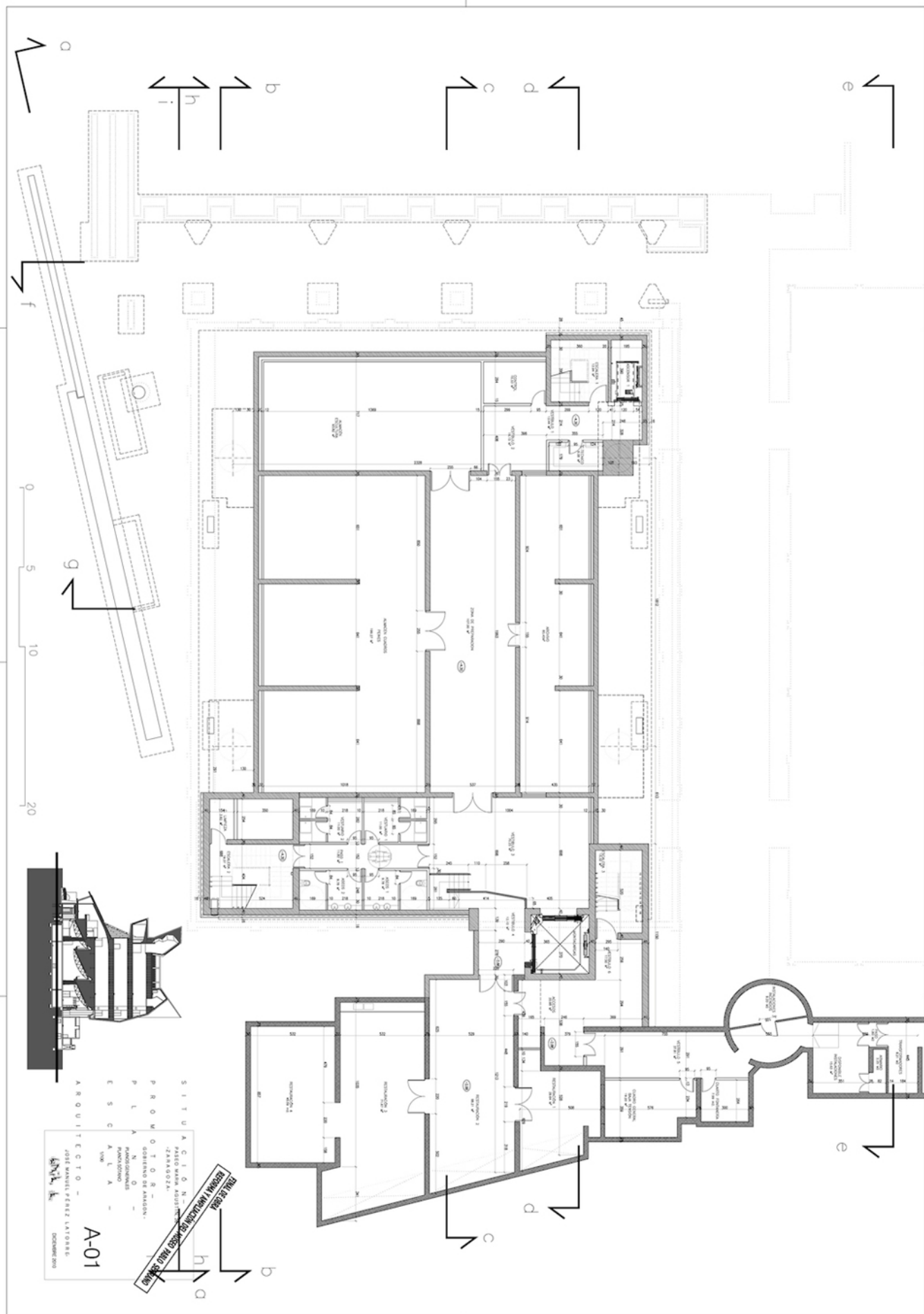


Figura 4.76 - Planta sótano (según J.M. Pérez Latorre)

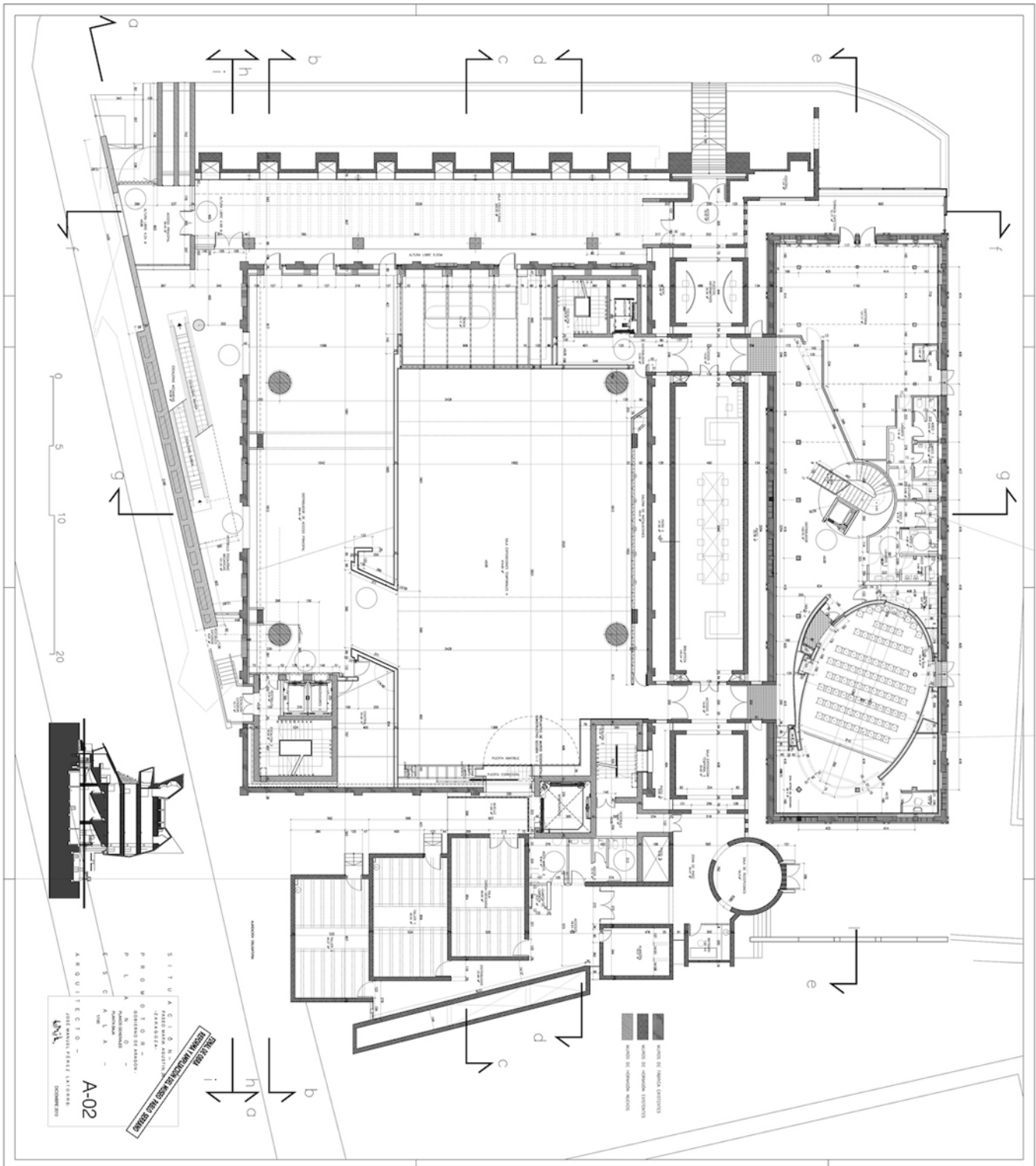


Figura 4.77- Planta baja (según J.M. Pérez Latorre)

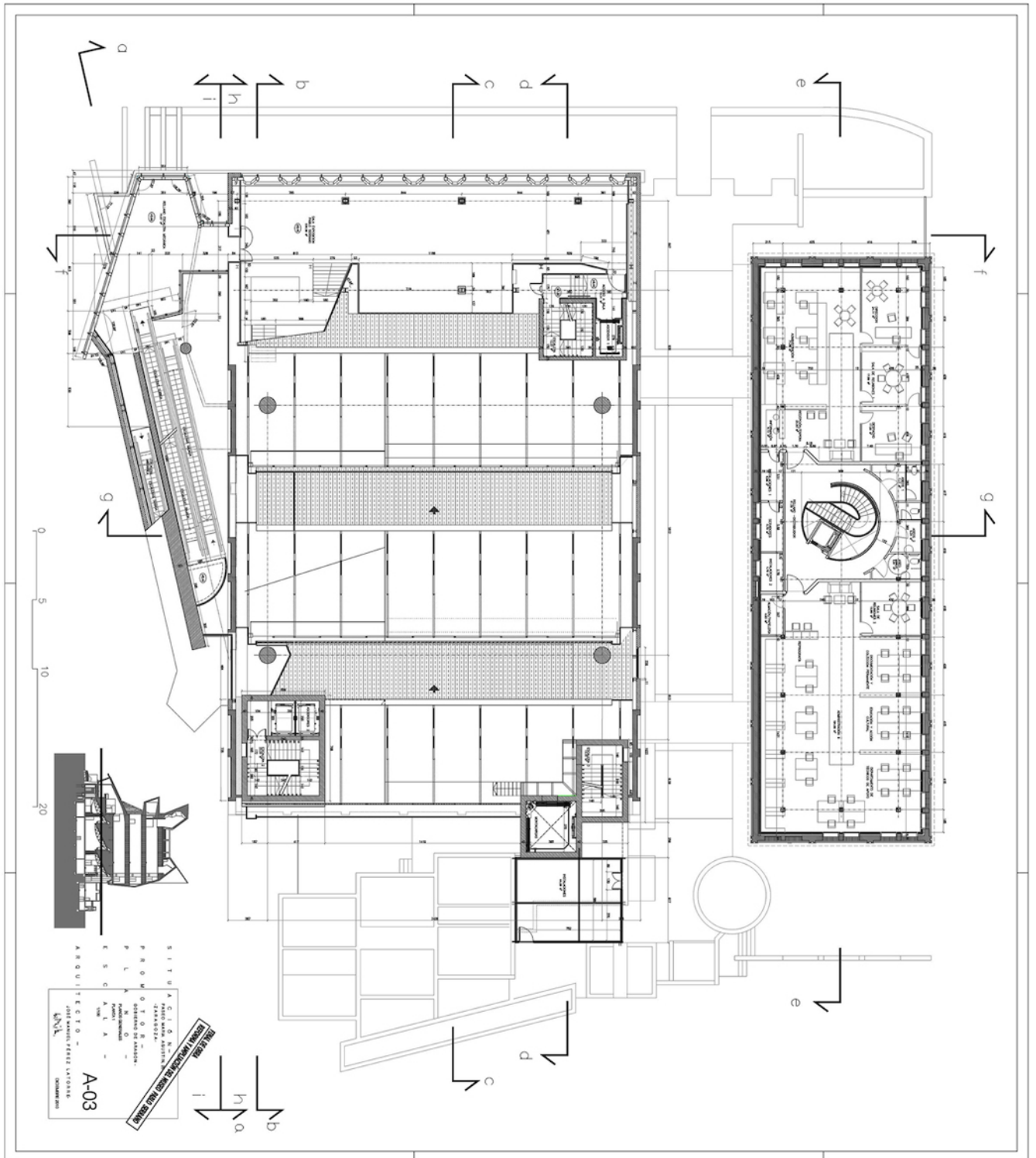


Figura 4.78 - Planta primera (según J.M. Pérez Latorre)

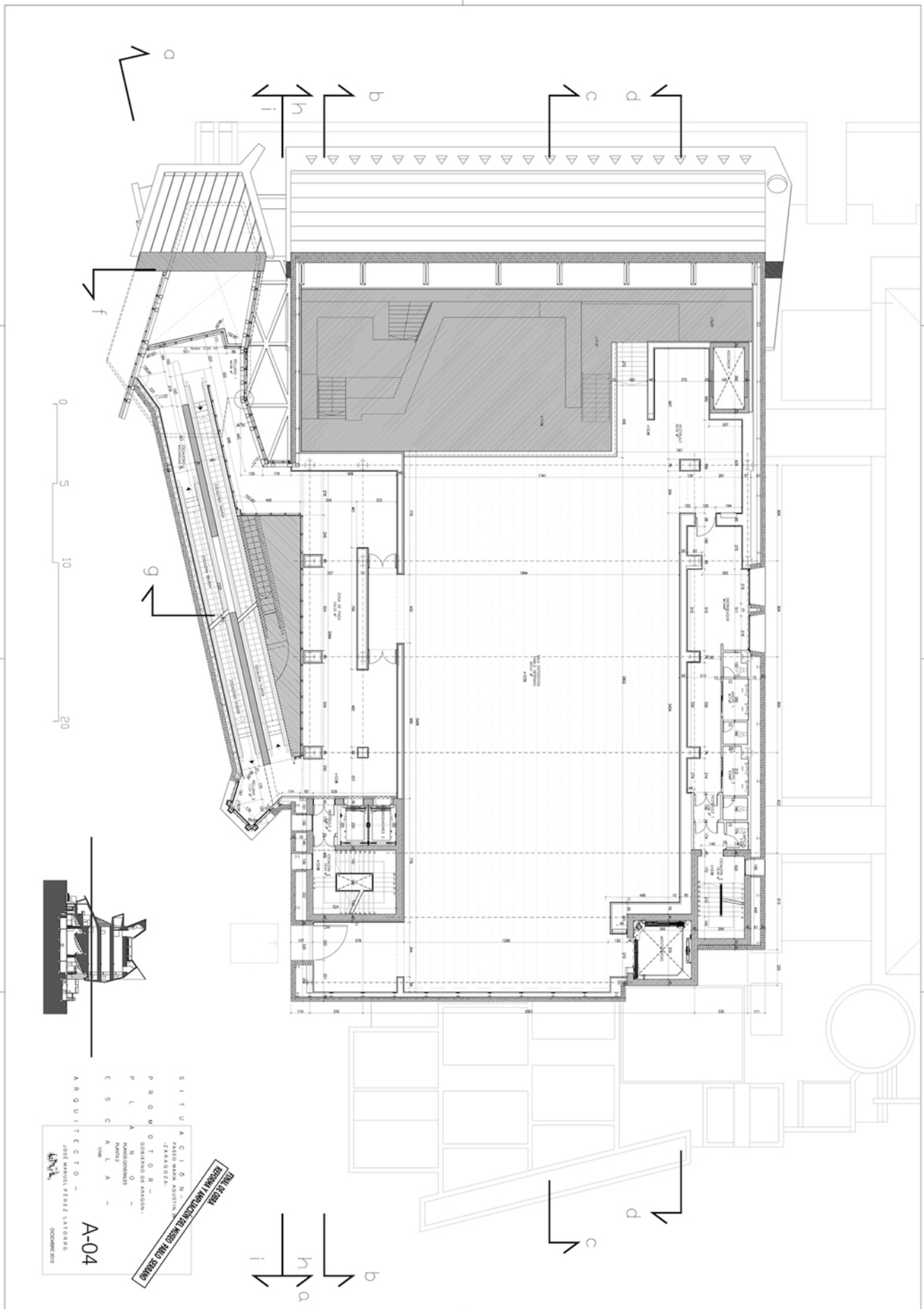


Figura 4.79 - Planta segunda (según J.M. Pérez Latorre)

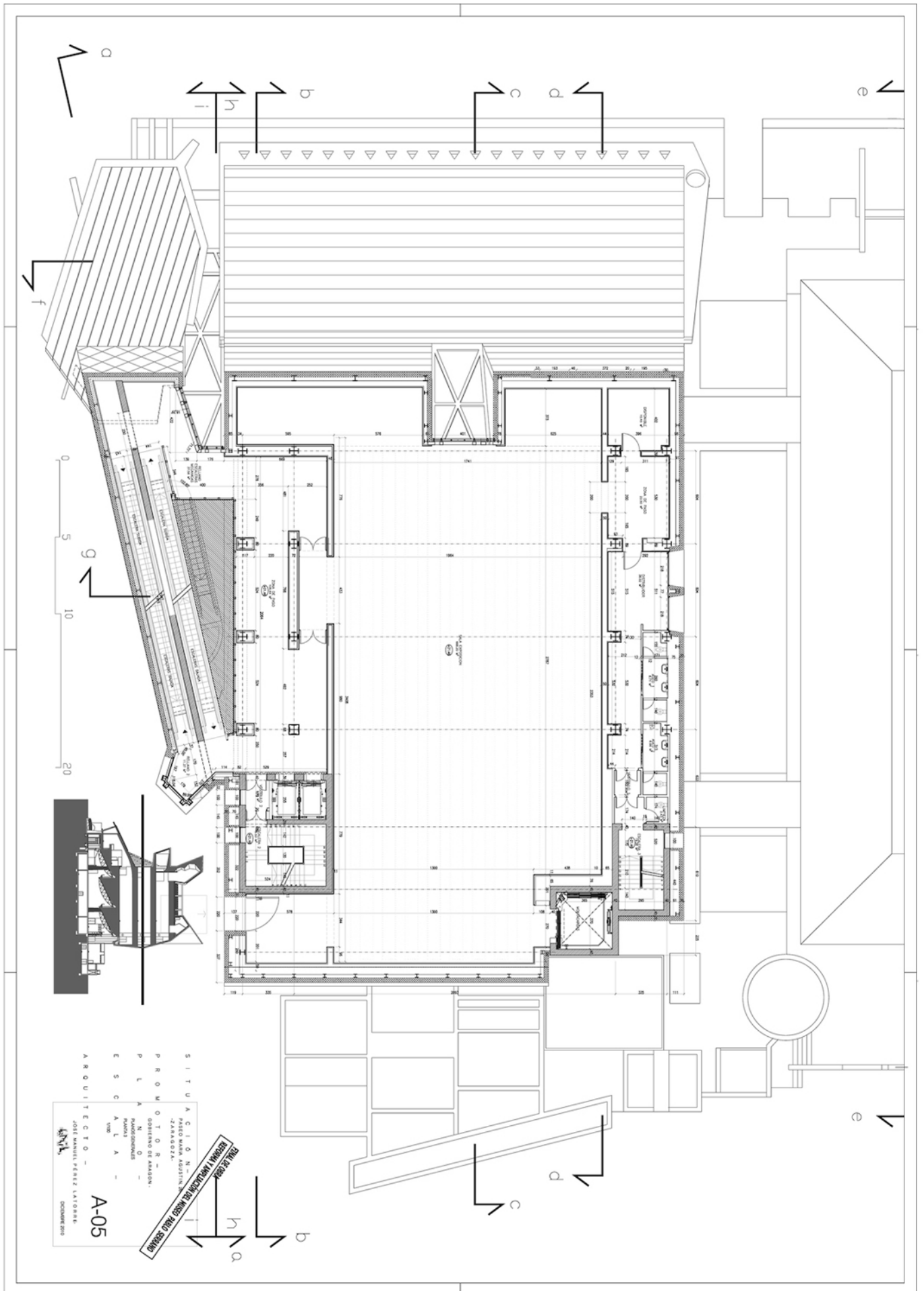


Figura 4.80 - Planta tercera (según J.M. Pérez Latorre)

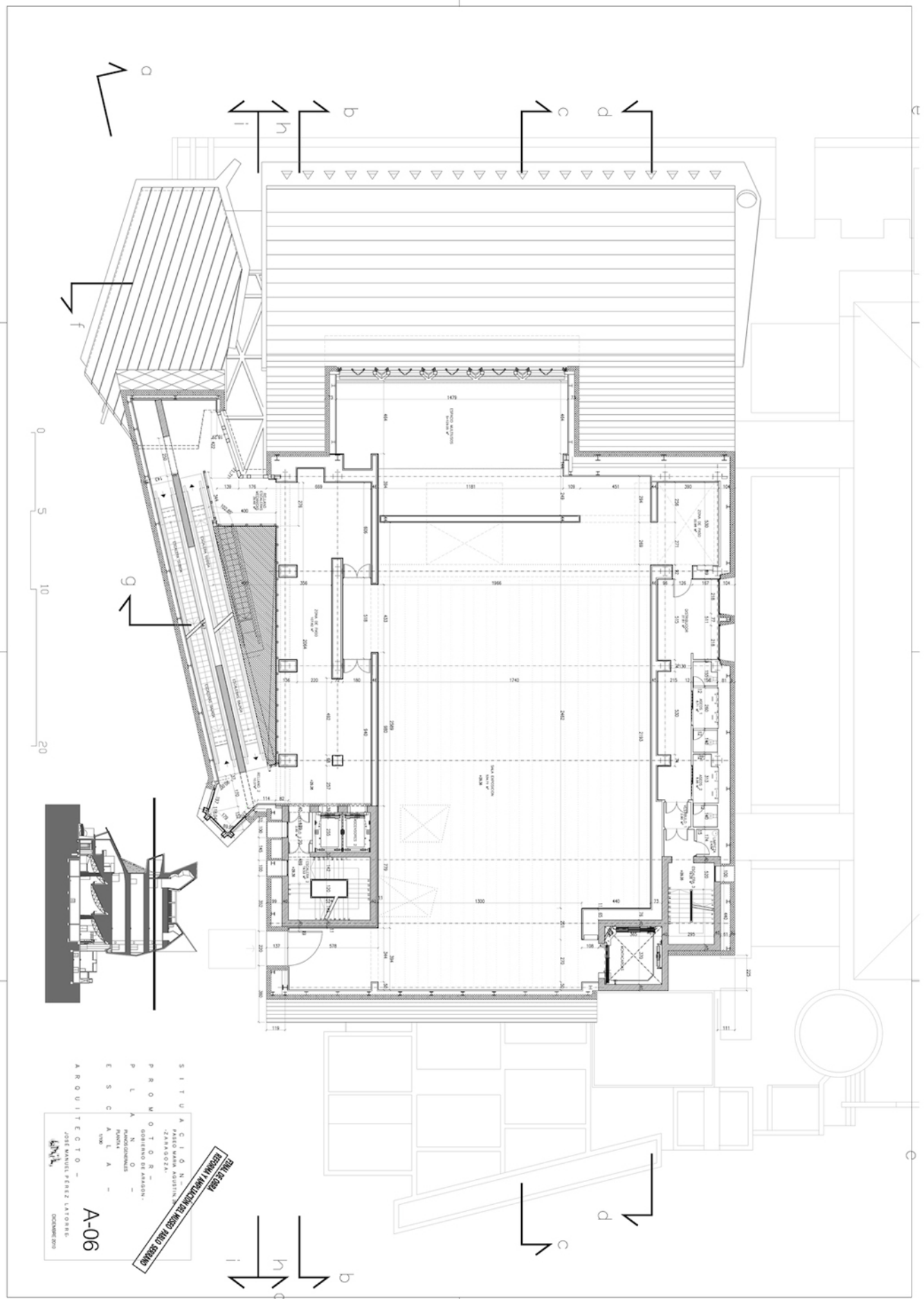
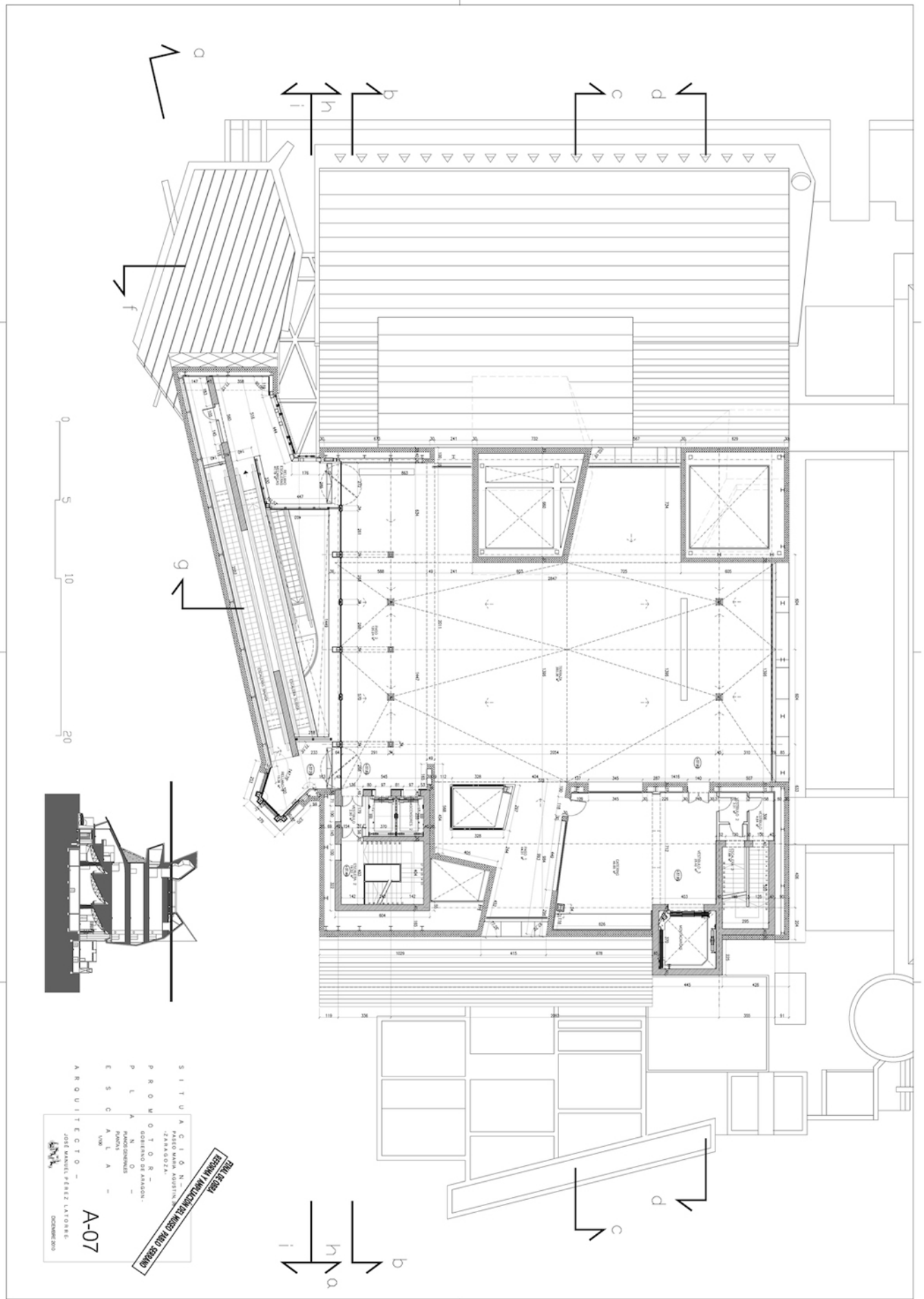


Figura 4.81 - Planta cuarta (según J.M. Pérez Latorre)



DIRECCIÓN GENERAL DE INGENIERÍA Y ARQUITECTURA
 MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS Y TRANSPORTES

S I T U A C I O N
 P R O Y E C T O -
 P L A N O
 E S C A L A -
 A R Q U I T E C T O -
 JOEL MANUEL PÉREZ LATORRE
 DICIEMBRE 2010

A-07

Figura 4.82 - Planta quinta (según J.M. Pérez Latorre)

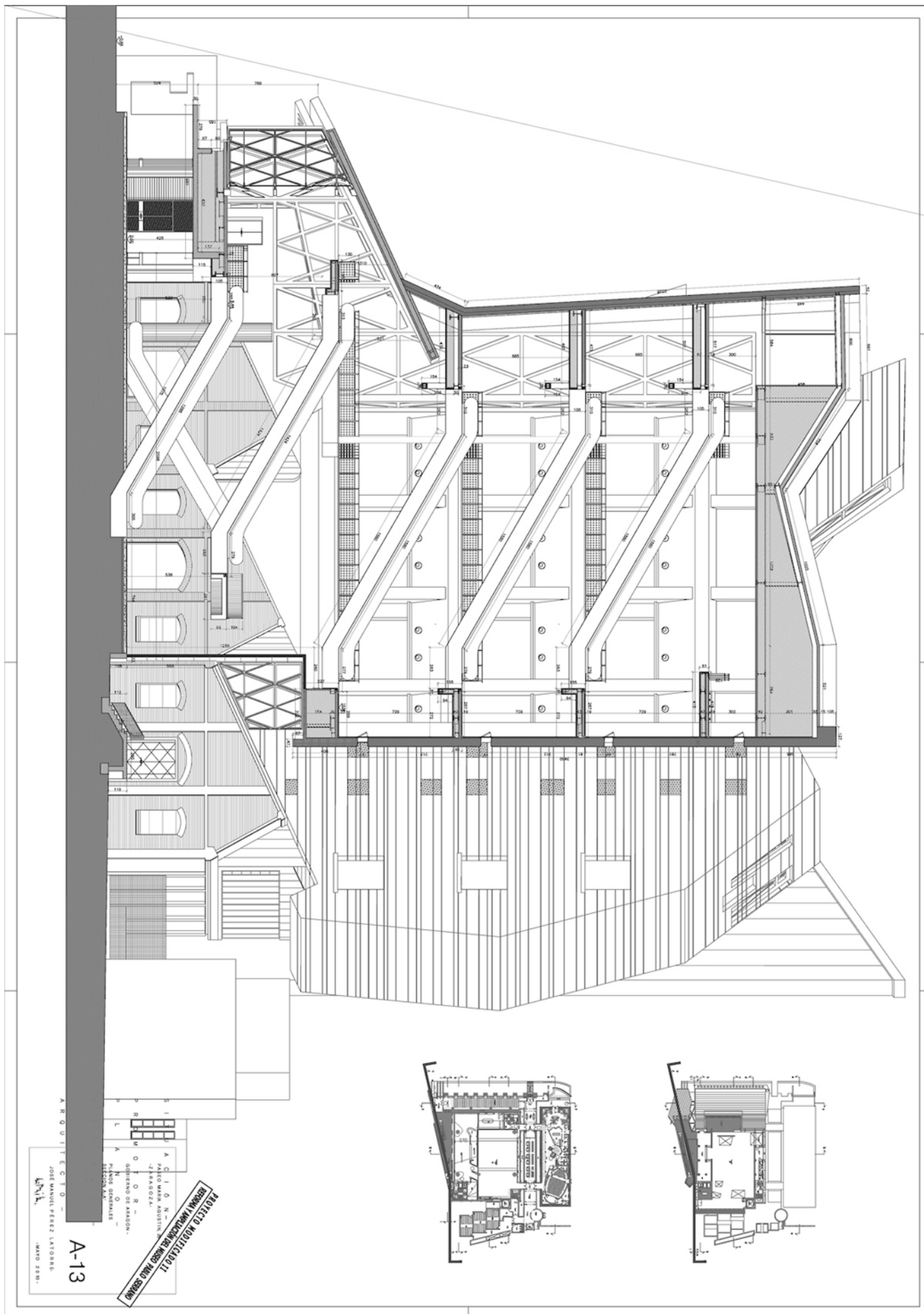


Figura 4.83 - Alzado principal (según J.M. Pérez Latorre)

Esta planta se completa con biblioteca, sala de recepciones y espacios pedagógicos, así como un salón de actos situado en el antiguo pabellón de Música y Pintura.¹⁴⁵ Las plantas primera (con su entreplanta) y segunda acogen la exposición permanente de la obra de Pablo Serrano, así como espacios administrativos (en la planta superior del pabellón), mientras que las plantas tercera y cuarta están ocupadas casi íntegramente por salas expositivas para muestras temporales. La planta quinta, finalmente, ofrece una terraza con excepcionales vistas de la ciudad. La museografía del centro ha sido realizada por Moreno & Asociados y presenta un carácter industrial, casi provisional, acorde con la propia idiosincrasia del edificio. Los paneles de orientación recogen la información en dos idiomas, español e inglés, bilingüismo por desgracia todavía poco habitual en los museos aragoneses.¹⁴⁶

LAS SALAS DE EXPOSICIÓN. La ampliación ha permitido disponer de mayor superficie expositiva para dar respuesta a las necesidades del IAACC. Uno de los aciertos de la reforma ha sido la creación de salas de exposiciones completamente diáfanos de hasta 668 m² de superficie sin elementos interiores de sujeción, aptas para acoger todo tipo de manifestaciones artísticas.

Al legado de Pablo Serrano se han reservado las plantas primera (con su entreplanta) y segunda, es decir, los espacios más nobles del nuevo edificio, mientras que las salas restantes (ubicadas en las plantas baja, tercera y cuarta, respectivamente) acogen muestras temporales. La de la planta baja (fig. 4.84) corresponde aproximadamente con la anterior sala permanente del museo, que ha perdido gran parte de la iluminación natural de que disponía en la etapa anterior debido a la construcción en altura del nuevo volumen. En la cubierta de la nueva sala, el arquitecto ha instalado unas cerchas similares a las utilizadas en su primera intervención para sustituir a la armadura metálica original, y que en esa etapa no estaban a la vista sino ocultas tras el falso techo.

Las salas dedicadas a exponer la obra de Pablo Serrano –sala 01, entreplanta y sala 02- forman una misma unidad, un todo continuo, pues presentan comunicación directa a través de escaleras internas, sin necesi-

145 En los primeros meses de 2014 estaba previsto instalar en la planta baja de este pabellón (con acceso desde el exterior) un servicio de restaurante y cafetería que llevaría la firma del cocinero Carmelo Bosque. En la prensa local se recogía que, para la decoración del espacio, se pretendía invitar a participar al arquitecto José Manuel Pérez Latorre. Fuente: CAMPO, Soledad, "El restaurante del Pablo Serrano llevará la firma del cocinero del Lillas Pastia", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 09/09/2013).

146 En el Museo Pablo Gargallo de Zaragoza, por ejemplo, que fue completamente renovado en 2007-2009, se desperdició la ocasión de incluir cartelas y paneles en dos idiomas, a pesar de que se trata de uno de los museos más visitados de la ciudad.



Figura 4.84 – Sala de exposiciones temporales (sala 00)

dad de pasar por el núcleo exterior de comunicaciones. La sala de la planta primera (sala 01), en la que comienza la exposición permanente de Serrano (fig. 4.85), discurre paralela al gran ventanal de la fachada principal, que se cierne de forma oblicua sobre la calle y permite obtener vistas recíprocas de las obras expuestas (sobre todo de noche, con la iluminación interior) y del paseo de María Agustín, a la vez que refleja las viviendas de la acera opuesta. Por sus dimensiones internas, más reducidas que las de las salas superiores, se trata del espacio expositivo más íntimo de todo el museo, apto para la exposición de obras de pequeño tamaño. Mantiene algo de este carácter introspectivo la entreplanta (fig. 4.86), a la que se accede por unas escaleras interiores desde la sala anterior, aunque la proximidad de la cubierta hace que esta tenga un protagonismo notable en el espacio expositivo. La entreplanta es un espacio fragmentado, un collage de elementos compositivos en el que el techo –reflejado en los sistemas expositivos– y la propia cristallera producen interferencias en la contemplación de las obras.

La superficie de la sala de la planta segunda (603,41 m²), en la que continúa la muestra permanente de Serrano, prácticamente triplica la de la planta inferior (236,28 m²). A ella se llega a través de una escalera desde la entreplanta. Las grandes proporciones de esta sala exigen una exposición acorde; de lo contrario el visitante obtiene una desfavorable impresión de vacío. Así ocurriría en el caso de la muestra inaugural *O con la estrella o en la cueva*, cuya sugerente puesta en escena (basada en juegos de iluminación

para convertir cada conjunto de piezas en un foco de atracción) quedaba deslucida por la escasez de piezas expuestas en relación con el espacio disponible. Este vacío ha sido resuelto en sucesivas muestras, como la actual *Pablo Serrano 1908-1985. La colección* (fig. 4.87), gracias a la integración de una mayor cantidad de obras y a la inserción de paneles que compartimentan visualmente el espacio y van creando zonas a la medida del visitante, que le sirven de hito en el camino. Esta sala 02 carece de puntos directos de luz natural, aunque recibe parte de la luminosidad que penetra por el ventanal de la planta primera ya que ambas están comunicadas.



Figura 4.85 – Exposición permanente de Pablo Serrano (sala 01)

La planta tercera sigue un esquema similar a la anterior y está casi íntegramente ocupada por una sala de exposiciones temporales (sala 03) de superficie ligeramente mayor a la de la planta segunda (668,20 m²). Como en el caso previo, se trata de una sala diáfana de planta aproximadamente rectangular, aunque esta dispone de iluminación natural a través de un lucernario que abre a la fachada principal del museo y que se puede cerrar si es necesario (fig. 4.88). Parecida en concepción es la sala de la planta cuarta (04), aunque de superficie algo menor (534,71 m²), que acoge de forma temporal la colección de Juana Francés. En este caso la luz natural penetra de forma indirecta por un lucernario que se eleva en altura en la parte central de la fachada y que, en una de las visitas guiadas que se realizaron tras la reinauguración del espacio, el propio arquitecto explicaba como elemento deudor del Transparente de la Catedral de Toledo. Esta cuarta planta



Figura 4.86 – Exposición permanente de Pablo Serrano (sala entreplanta)



Figura 4.87 – Exposición permanente de Pablo Serrano (sala 02)

se completa –además de los aseos existentes en todas las demás- con un espacio multiusos (de 129,05 m²) que corresponde con el saliente acristalado de la fachada del museo y que se utiliza para conferencias, cursos y presentaciones de libros, o simplemente como zona de descanso.

Llama la atención –sobre todo en una primera visita- el protagonismo de las cubiertas interiores de las salas, que se han resuelto mediante un falso techo con bandas longitudinales. A pesar de la evidente funcionalidad de estas cubiertas, que permiten camuflar los casi dos metros de instalaciones que exige el edificio, así como obtener infinitas posibilidades de iluminación y disponer de anclajes en el techo para las obras de gran tamaño que así lo exigen, su presencia resulta extrema en algunas salas, sobre todo en la entreplanta y en la planta 2ª (sala 02).

LOS ESPACIOS COMPLEMENTARIOS. Además de las salas de exposiciones propiamente dichas, el IAACC ha ganado una serie de espacios esenciales en una institución de estas características. En primer lugar, la excavación de la anterior sala principal de exposiciones ha hecho posible conseguir en el sótano una amplia zona de reserva con almacenes diferenciados (escultura, papel y cuadros), un archivo y diversos talleres de restauración, así como vestuarios y aseos para el personal del museo (fig. 4.89).

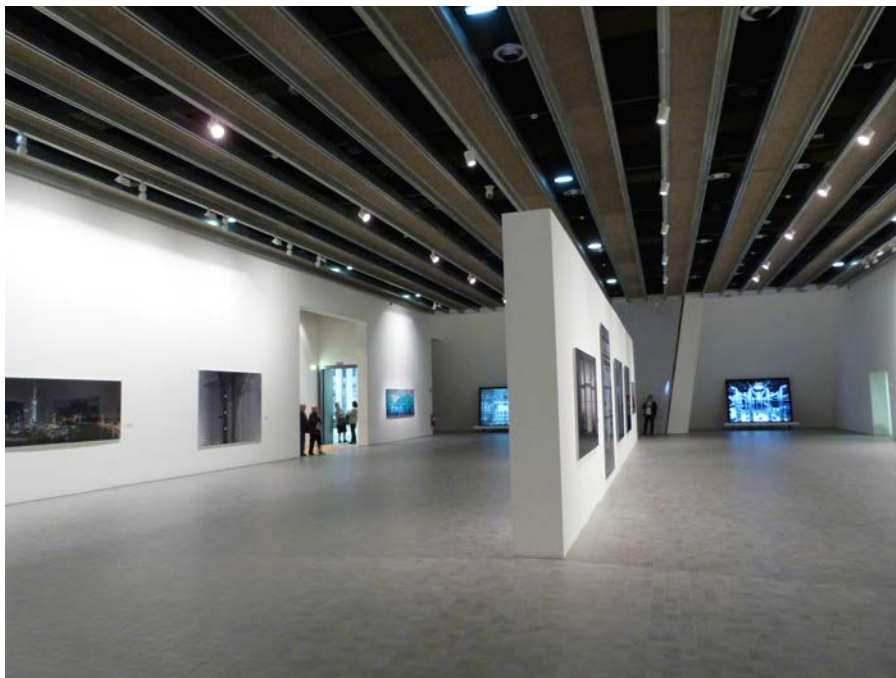


Figura 4.88 – Sala 03 de exposiciones temporales



Figura 4.89 – Almacenes de cuadros (fotografía: Ignacio Ferrando, Ábaco Digital)

En la planta baja se localiza la zona de recepción de visitantes y consigna, de gran amplitud (294,61 m²), que da acceso a la primera sala de exposiciones temporales. En el espacio reservado a la tienda del museo se ha colocado de forma provisional una selección de las maquetas, dibujos y planos expuestos en la exposición inaugural “Historia de un proyecto”, que tuvo una gran acogida por parte del público. La zona de recepción se desarrolla en el interior de la fachada lateral (originalmente la principal) de los antiguos talleres de Julio Bravo (fig. 4.90). La menor de las salas de exposiciones temporales de la anterior fase del museo, la Sala Lateral (105,24 m²), sigue teniendo esta función aunque fue planteada en el proyecto arquitectónico como biblioteca (que se instaló finalmente en la planta primera del pabellón de Música y Pintura). En esta Sala Lateral se pretende abrir en un futuro próximo un programa de exposiciones temporales dedicadas a las creaciones de jóvenes artistas, para lo cual ha habido ya una convocatoria pública.¹⁴⁷ Completan esta planta baja varios espacios de uso interno (muelles de carga y descarga, almacenes y talleres didácticos).

El antiguo pabellón de Música y Pintura, con el que las naves de los talleres tienen comunicación directa, acogerá próximamente en la planta baja una cafetería-restaurante con entrada independiente en su parte de-

¹⁴⁷ ORDEN de 22 de julio de 2013, de la Consejera de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, por la que se convoca a artistas plásticos y visuales para la participación en el programa de exposiciones organizado por la Dirección General de Cultura en la Sala Lateral del IAACC Pablo Serrano (BOA n.º 172, 02/09/2013).



Figura 4.90 – Zona de recepción de visitantes

lantera, mientras que en la trasera se ha situado el salón de actos (fig. 4.91), de planta ovalada (104,18 m²). La planta superior de este pabellón, dedicada íntegramente a espacios de uso interno, acoge actualmente diferentes despachos, salas de reuniones y la biblioteca. En el núcleo circular generado por la galería recuperada por Pérez Latorre se sitúan la escalera y el ascensor que comunican las dos plantas interiores de este pabellón. El traslado de las zonas administrativas a esta planta ha permitido liberar el pasillo existente entre la fachada principal de los talleres y la pantalla de hormigón armado, que estaba ocupado por diversas oficinas y que hoy ha quedado completamente libre y transitable, de tal forma que es posible apreciar la fábrica original (fig. 4.92).

Uno de los retos que se plantean en un museo de estas dimensiones es el de conseguir un núcleo de comunicaciones que resuelva de forma eficaz las uniones de los diferentes espacios, tanto para los visitantes como para los trabajadores, cuyas necesidades no coinciden. En el IAACC el tránsito de público y de obras no se cruza en ningún momento; de hecho, una de las especificaciones del proyecto de necesidades redactado por el equipo del museo era que el montacargas tuviera acceso directo e independiente a todas las salas desde la zona de almacenes. El núcleo de comunicaciones del público ha recibido un tratamiento diferenciado, de tal forma que se identifica fácilmente y facilita la orientación del visitante; se trata de un

bloque autónomo caracterizado al exterior por un color distinto al del resto del museo (azul turquesa frente al negro de la mayor parte de la fachada).



Figura 4.91 – Salón de actos (fotografía: Fernando Sarría, IAACC Pablo Serrano)



Figura 4.92 – Fachada original de los talleres de Julio Bravo hacia el paseo de María Agustín

Este bloque, que acoge las escaleras mecánicas que comunican las diferentes plantas, se sitúa en el exterior del edificio de los talleres de Julio Bravo, hacia la calle Doctor Fleming; de hecho, es uno de los pocos puntos de la ampliación desde los que aún se puede apreciar la configuración inicial de los talleres, tanto en lo que se refiere a la fachada como a la cubierta en dientes de sierra, cuya configuración formal ha sido mantenida. La airy escalera mecánica parece haber sido concebida como homenaje a la arquitectura industrial, de la que se obtienen magníficas perspectivas conforme se va ascendiendo (fig. 4.93). Sin embargo, a pesar de que el conjunto industrial es claramente perceptible en esta zona, las propias dimensiones del núcleo de comunicaciones proporcionan la sensación de que los antiguos talleres están oprimidos por la nueva fábrica, encajados a la fuerza en la nueva construcción.

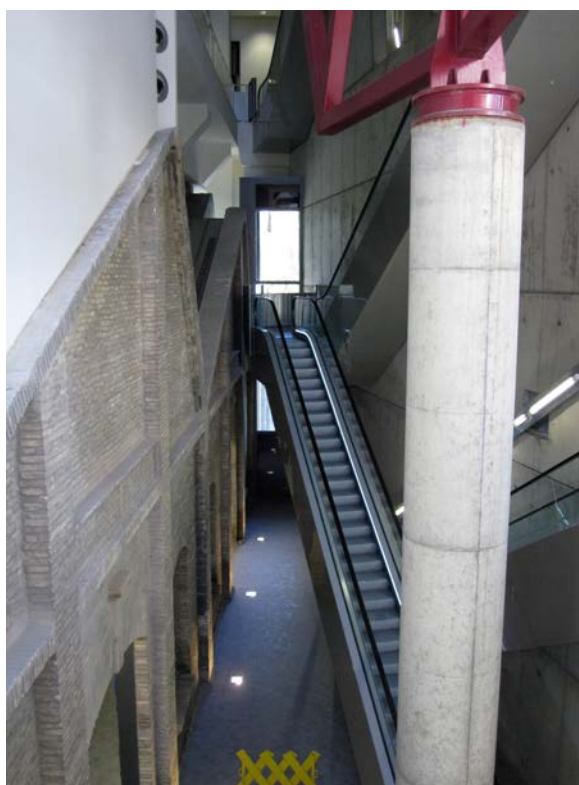


Figura 4.93 – Interior del núcleo de comunicaciones

Es evidente que el arquitecto ha cumplido con la exigencia contenida en la figura de protección del edificio, por la cual las fachadas de los talleres debían quedar siempre visibles. No obstante, el resultado es que la mayoría de ellas han quedado embutidas en los muros, reducidas a una serie de

pañños sin función (fig. 4.94).¹⁴⁸ En cuanto a los ascensores, estos se sitúan al fondo del vestíbulo de recepción de visitantes, junto a la entrada a la sala de exposiciones temporales de la planta calle.

La terraza que culmina el edificio es uno de los elementos que más han llamado la atención, por las extraordinarias vistas de la ciudad que ofrece. Los bloques geométricos correspondientes con lucernarios y bloques de comunicación rodean al visitante con su carácter rotundo y lo sitúan en una especie de paisaje onírico que combina las vistas de la ciudad con su propio reflejo. El arquitecto ha sabido aprovechar las posibilidades que ofrecían la altura y la situación del IAACC para establecer un nuevo hito ciudadano, visible desde gran parte de la urbe y que a la vez se nutre de esta. Las vistas de la ciudad que se obtienen desde la terraza poseen una cualidad casi pictórica, lograda gracias a la estratégica disposición de miradores que enmarcan monumentos como la basílica del Pilar o la torre de la iglesia de San Pablo (fig. 4.95).

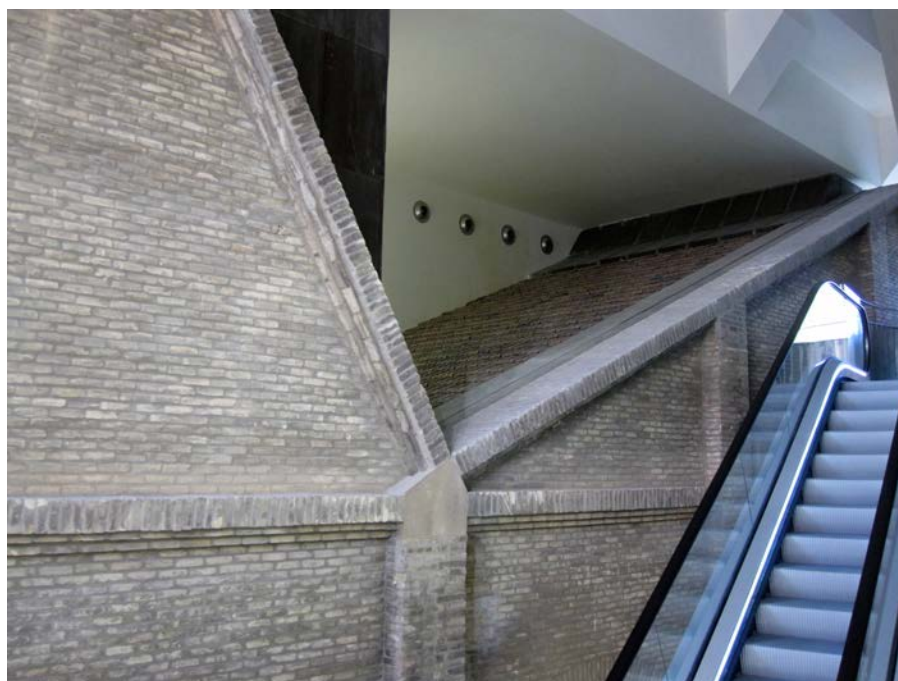


Figura 4.94 – Núcleo de comunicaciones (detalle)

CUESTIONES PRÁCTICAS. El hecho de intervenir en un edificio catalogado y protegido entraña una serie de restricciones que museólogos y arquitectos deben tratar de solucionar. En el caso del IAACC Pablo Serrano,

¹⁴⁸ Como señalaba el periodista Mariano García, “Si en el exterior el nuevo edificio ha engullido los antiguos talleres del Hogar Pignatelli, en el interior se conservan sus muros, pero poco más.” GARCÍA, Mariano, “El nuevo Pablo Serrano. Un gran espacio para el arte”, Suplemento especial, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/03/2011).



Figura 4.95 – Terraza (al fondo, la basílica del Pilar)

uno de los retos consistía en conciliar las fachadas de los antiguos talleres de Julio Bravo con la elevación de cinco plantas en altura, lo que ha provocado ciertas incompatibilidades en cuanto al acceso a las diferentes plantas. Por la propia configuración del edificio, con el ascensor habitual (situado al fondo de la recepción) no se puede acceder a la primera planta del museo (sala 01), que coincide en altura con la cubierta de dientes de sierra de los talleres de Julio Bravo y que está situada sobre el pasillo de comunicación existente entre la fachada de hormigón y la de los talleres. Por tanto, las sillas de ruedas y carritos de bebé (que no pueden subir por las escaleras mecánicas) deben ser acompañados por el personal del museo hasta un ascensor localizado en el otro extremo del edificio. Este inconveniente, que es consecuencia de la integración de dos inmuebles muy diferentes, plantea ciertas incomodidades al personal de recepción, aunque de importancia relativa.

Otra de las restricciones impuestas por el edificio industrial es la carencia de espacios de la planta baja, lo que obligó a situar los aseos de esta no en el bloque principal sino en el pabellón de Música y Pintura, junto al auditorio y, por tanto, algo alejados de la zona de recepción. El visitante puede optar por desplazarse hasta el mencionado pabellón o bien subir a los aseos de otras plantas; en este caso tendría que ir hasta la planta segunda, pues la primera –con las restricciones que impone el hecho de estar situada a la altura de las cerchas de la cubierta– también carece de aseos. Si bien se

trata de un problema menor, en este caso es una incomodidad que afecta a los visitantes. Además, los aseos de la planta baja son los únicos de todo el edificio adaptados a minusválidos.

Otras cuestiones tienen más que ver con la organización de espacios concebida por el arquitecto. Por ejemplo, a los aseos de las plantas segunda, tercera y cuarta se accede desde el interior de las propias salas de exposición, mientras que hubiera sido más práctico situarlos en los vestíbulos, más cerca de las escaleras mecánicas y los ascensores. Entiendo sin embargo que esta era la solución más apropiada, ya que el lado opuesto está ocupado íntegramente por el núcleo de comunicaciones, donde la ubicación de los aseos hubiera sido de difícil encaje. El tema de los aseos resulta problemático también en la terraza, donde el arquitecto previó un espacio para bar/cafetería pero “olvidó” incluir unos aseos, lo que obligaría al usuario de la cafetería a descender a los de la planta inmediatamente inferior (la cuarta). Puesto que, como ya he señalado, a ellos se accede desde el interior de las salas de exposición, esto implica que la cafetería de la terraza solo podría estar en funcionamiento en las horas de apertura del museo, cuando existe vigilancia en las salas, o bien exigiría que, fuera de este horario, el visitante descendiera hasta la planta baja y recorriera el edificio hasta los aseos del pabellón de Música y Pintura, algo que resulta, a todas luces, poco práctico.

El impacto de la ampliación. Aparte de las críticas por el desfase presupuestario en las obras (que tuvieron un importe de algo más de 28 millones de euros, 7 millones más de lo previsto inicialmente) o el alto coste de mantenimiento del edificio, el nuevo museo no dejó indiferente a casi nadie en la ciudad de Zaragoza, tanto en el ámbito cultural como entre los ciudadanos. Existió incluso una encuesta online puesta en marcha por el diario regional *Heraldo de Aragón*, que planteaba la pregunta “¿Le gusta la nueva fachada del museo?” La controversia suscitada en torno al edificio a medida que su aspecto externo se iba perfilando se reflejó en la prensa local: el museo recibía apelativos como “Transformer” o “monstruo”,¹⁴⁹ aunque también hubo quien lo definió como un “pequeño Guggenheim”.¹⁵⁰ La polémica no es algo nuevo para el arquitecto, ya que algunos de sus edificios, como la estructura de entrada al Museo del Foro de Caesaraugusta o el Auditorio de la ciudad han ocasionado tanto encendidas críticas como apasionadas alabanzas.

Entre los defensores del edificio se encuentran arquitectos como Jesús Marco, autor de un artículo de gran lirismo que fue publicado el 28 de

149 C.P.B., *op. cit.*

150 *Ibidem.*

abril de 2011 en *Heraldo de Aragón*.¹⁵¹ Marco apuntaba con acierto una de las posibles razones por las que el conjunto habría originado tantas críticas en su momento: puede que los habitantes de una ciudad se sientan molestos con la alteración de los paisajes urbanos a los que están acostumbrados. Marco definía el nuevo museo como “una tilde agitadora en un entrañable paseo de nuestra ciudad, capaz de hacer girar la cabeza a un ciudadano más necesitado que nunca de ilusiones.”¹⁵² También Antón Castro, periodista y escritor, rompía una lanza a favor del edificio: “Pérez Latorre ha creado una obra con personalidad, escultórica y arquitectónica a la vez, audaz, con énfasis de modernidad”.¹⁵³ Sin embargo, Castro advertía de que el IAACC Pablo Serrano debía “hacerse fuerte y necesario, y sorprendente en sus iniciativas y en su rigor, con una buena gestión cultural”.¹⁵⁴

Desde otros ámbitos de la cultura se escucharon opiniones menos favorables. El catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza Luis Beltrán, en una mesa redonda sobre la situación del IAACC, se refería al nuevo edificio como un ejemplo de la “irrealidad” que estamos viviendo, un edificio “feo y extraño”.¹⁵⁵ También participó en esta mesa redonda el crítico de arquitectura Llatzer Moix, autor del volumen *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*.¹⁵⁶ Aunque sin aludir directamente al IAACC, Moix se refería a las operaciones de carácter mediático que se han producido en nuestro país por la alianza de “algunos arquitectos que han tenido delirios de grandeza y los clientes que manejan fondos públicos y han obrado como nuevos ricos”.¹⁵⁷ El profesor Federico Torralba, por su parte, preguntado en relación al nuevo museo en una entrevista, decía lo siguiente:

Está muy bien, estupendo en muchos aspectos, (...). Pero un edificio de esas dimensiones debe tener mucho “movimiento” para que esté vivo. Lo lógico es que sea el museo de referencia de Aragón en cuanto a arte contemporáneo, porque tiene tres enormes salas para exposiciones temporales. Pero esa virtud es también un problema. No se puede llenar con muchos y pequeños elementos. Hay que organizar grandes

151 MARCO, Jesús, *op. cit.*

152 *Ibidem.*

153 CASTRO, Antón, “Un viaje de doble dirección sin ira”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/03/2011).

154 CASTRO, Antón, “Hoy podría empezar el futuro”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/03/2011).

155 CAMPO, Soledad, “«El Museo Pablo Serrano corre el peligro de banalizarse»”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 01/12/2011).

156 MOIX, Llatzer, *Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, Barcelona, Anagrama, 2010.

157 CAMPO, Soledad, “«El Museo Pablo Serrano corre el peligro...»”, *op. cit.*

exposiciones, y eso es caro. Es un museo con muchos problemas, a mi modo de ver.¹⁵⁸

Mucho más crítica con la ampliación del IAACC, sobre todo desde el punto de vista externo, era Ascensión Hernández, para quien esta intervención arquitectónica formaba parte de un culto contemporáneo al arquitecto que había dado lugar en Zaragoza a otros proyectos desmesurados (como el Espacio Goya, que finalmente no se llegaría a realizar):

Sin olvidar el colosal (y desmedido en nuestra opinión) edificio que se levanta en la actualidad sobre el Museo Pablo Serrano según proyecto del arquitecto Pérez Latorre, sin que lo justifiquen ni el aumento de la colección ni proyecto museográfico alguno.¹⁵⁹

La actividad del IAACC Pablo Serrano en su nueva fase

El IAACC Pablo Serrano ha sufrido diversos contratiempos en esta segunda etapa, entre ellos el enfrentamiento que opone desde hace tiempo a parte de la familia del escultor con el Gobierno de Aragón. Tres semanas antes de la inauguración de la ampliación, en marzo de 2011, las relaciones entre la familia de Serrano (su nuera Susana Spadoni y su nieta Valeria, poseedora de los derechos de reproducción de las obras) y la DGA estaban rotas, hasta tal punto que la familia había decidido no autorizar la publicación de fotografías de obras del escultor en el catálogo que iba a realizarse con motivo de la primera exposición.¹⁶⁰ Además, Susana Spadoni denunciaba que se habían perdido una serie de piezas que formaban parte de la donación inicial de la colección de Serrano,¹⁶¹ aspecto que el Gobierno de Aragón negaba.¹⁶² Parece que las relaciones entre ambas partes se reanudaron en 2012; la mejor sintonía de la nuera de Serrano con la nueva consejera

158 GARCÍA, Mariano, "Federico Torralba: «Las galerías han llevado a la gente a comprar las firmas, no el arte»", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 15/05/2011).

159 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX", en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008...*, op. cit., pp. 277-336, espec. p. 333 (ver nota al pie n.º 97, capítulo 3).

160 GARCÍA, Mariano, "La familia de Pablo Serrano rompe con la DGA a tres semanas de reinaugurar el museo", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 02/03/2011).

161 Es posible que la citada desaparición de obras, de ser cierta, se produjera durante los primeros años de vida de la Fundación, cuando no existía un inventario exhaustivo de las obras donadas por Serrano y además estas eran prestadas de forma habitual para diversas exposiciones sin demasiado control.

162 GARCÍA, Mariano, "Cuatro escayolas y cuatro bronce del Pablo Serrano, en paradero desconocido", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 22/03/2011).

de Educación, Universidad, Cultura y Deporte, Dolores Serrat, sería –según figura en la prensa regional– una de las razones del acercamiento.¹⁶³

En noviembre de 2010, solo unos meses antes de la inauguración del nuevo Pablo Serrano, no se habían hecho públicos todavía los contenidos que iba a mostrar el centro.¹⁶⁴ En relación con este tema, en la prensa se especulaba con la posibilidad de que el museo se inaugurara sin obras, algo inaudito pero que se consideraba como de “última tendencia”,¹⁶⁵ a imagen y semejanza de lo que había ocurrido en Roma con el Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo (MAXXI), de Zaha Hadid.¹⁶⁶ Esta indefinición se mantenía en enero de 2011, cuando la ampliación fue presentada a los medios de comunicación.¹⁶⁷ En febrero de 2011, un mes antes de la apertura oficial, se conoció el contenido de las exposiciones inaugurales: *El IAACC Pablo Serrano, historia de un proyecto*, dedicada a la propia gestación del edificio; *O con la estrella o en la cueva* (comisariada por Fernando Sinaga), una selección de la obra de Pablo Serrano; y la exposición colectiva *Noreste*, de artistas aragoneses contemporáneos.¹⁶⁸ Como decía Antón Castro en marzo de 2011, “Para abrir no se echa la casa por la ventana”.¹⁶⁹ En efecto, el nuevo IAACC Pablo Serrano no apostó en su apertura por una exposición mediática a la medida de la espectacularidad de su nueva arquitectura, sino que basó parte de su efectismo en el propio contenedor, que se convertía en uno de los alicientes para la visita. El periodista Santiago Paniagua, por su parte, lanzaba algunos meses más tarde una interesante reflexión respecto a la problemática del centro: “Son 8000 metros cuadrados para unos 100

163 HERALDO DE ARAGÓN, “La DGA sella la paz con la familia Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 19/01/2012).

164 “(...) el aniversario pillará al centro en una época un tanto indefinida: con las obras de ampliación prácticamente acabadas, pero sin que se sepa a ciencia cierta cuándo será la inauguración del ‘nuevo’ Serrano ni, especialmente, qué contenidos mostrará”. GARCÍA, Mariano, “Veinticinco años sin Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 26/11/2010).

165 *Ibidem*.

166 El MAXXI no es el único museo que se ha inaugurado vacío. El Museo Judío de Berlín, diseñado por el arquitecto Daniel Libeskind, fue inaugurado sin obras, aunque en este caso la operación tenía un carácter simbólico. Como señala Ascensión Hernández, el arquitecto utilizó el vacío “como metáfora de los desaparecidos”, para que sirviera de “memorial al holocausto”. HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “Museos para no dormir: la postmodernidad y sus efectos sobre el museo como institución cultural”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, op. cit., pp. 125-144, espec. p. 131.

167 “No sabemos aún si su interior contendrá gusano o mariposa, pero al menos en lo que concierne al continente, el museo Pablo Serrano de Zaragoza ha completado ya su metamorfosis”. R.C.L., “El Pablo Serrano completa su metamorfosis y abrirá al público la segunda quincena de marzo”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 05/01/2011).

168 GARCÍA, Mariano, “El Museo Pablo Serrano se inaugurará el 23 de marzo”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/02/2011).

169 CASTRO, Antón, “Hoy podría empezar...”, op. cit.

visitantes al día. Bastantes suben directamente a la terraza. Eso no se llena con artistas noveles ni con los fondos de la DGA.”¹⁷⁰

El paso del tiempo dirá si el museo se erige en un foco de modernidad, pero ello depende más del dinamismo que le impriman sus responsables que de su apariencia externa, la que sin duda acabará incorporándose al repertorio visual de la ciudad. Lo cierto es que el IAACC Pablo Serrano acoge ya todo tipo de eventos que van desde *performances* artísticas hasta presentaciones de libros, pasando por conciertos, conferencias, talleres, etc., y continúa con un activo programa de exposiciones temporales iniciado ya en la anterior etapa. Los responsables del museo conciben tres líneas de trabajo: la protagonizada por el arte y la cultura contemporáneos en Aragón, con exposiciones monográficas y temáticas que permitirán profundizar en el conocimiento y difusión de las colecciones del centro; la presentación de proyectos nacionales e internacionales, con especial atención a la escultura; y la puesta en marcha de observatorios para abordar desde las más diversas disciplinas los temas de actualidad.

El IAACC Pablo Serrano recibió algunas críticas en los primeros meses de su nueva andadura, que tenían que ver con la falta de dinamismo del centro. Tras la clausura de la exposición inaugural *Noreste*, que se mostraba en las salas 03 y 04, estas estuvieron cerradas durante algunos meses debido a carencias presupuestarias (pues el presupuesto de todo el año 2011 estaba, ya en el mes de octubre, ejecutado y agotado).¹⁷¹ Las críticas surgieron desde diversos ámbitos de la vida cultural de la ciudad: Carlos Bitrián, de Apudepa (Asociación Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés), afirmaba que el Pablo Serrano era una muestra de la política cultural de las administraciones públicas, que construyen “grandes continentes, espectaculares cajas y arquitectura para el turismo, pero con nulo contenido”,¹⁷² idea en la que incidía el dibujante José Luis Cano, para quien el nuevo museo era “un gran edificio con pretensiones pero vacío”.¹⁷³

La indefinición del espacio en cuanto a su política de exposiciones era también blanco de críticas. Como señalaba Jesús Pedro Lorente, el IAACC Pablo Serrano “no tiene una personalidad definida y no sabemos muy bien a qué se va a dedicar. Es preocupante no saber aún por dónde van los tiros”.¹⁷⁴ Javier Lacruz, copropietario de la colección privada de arte con-

170 PANIAGUA, Santiago, “Nació muerto”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 02/10/2011).

171 CAMPO, Soledad, “El Pablo Serrano, sin presupuesto ni plan de exposiciones medio año después”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 02/10/2011).

172 CAMPO, Soledad, “Los agentes culturales califican de «escandaloso» el vacío del Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 03/10/2011).

173 *Ibidem*.

174 *Ibidem*.

temporáneo *De Pictura*, ponía el acento a su vez en la necesidad de contar con todos los fondos del museo: “tendría que haber un estudio en profundidad sobre las muestras temporales que se pueden llevar a cabo con los propios fondos del museo, porque el problema real trasciende el tema económico”.¹⁷⁵ Otras voces, como la del periodista Juan Domínguez Lasiera, reclamaban un mayor dinamismo para un centro que definían como un “transatlántico varado”.¹⁷⁶ Para llenarlo de contenido, Domínguez proponía posibles usos: instalar en él un museo de cine aragonés (con la exposición de Cinematografía de Daroca) o un museo de la fotografía aragonesa (idea postulada por José Antonio Duce), así como rescatar la colección de la DGA.

Dos años después de su reapertura, parece que el centro ha dejado atrás esta indefinición inicial y ha puesto en marcha una política expositiva más activa. En el IAACC se han llevado a cabo desde entonces una serie de muestras temporales de arte contemporáneo en sus múltiples vertientes, entre ellas las dedicadas a artistas como Cristina Lucas, Frank Stella y Santiago Calatrava, Jalón Ángel, Jorge Usán, José Guadalupe Posada y José Manuel Ballester, además de muestras conjuntas como *Noreste* (artistas aragoneses de proyección nacional e internacional), los *Premios DKV “Fresh Art”* (selección de las obras producidas en las cuatro ediciones celebradas del Campus DKV Fresh Art, organizado por DKV Seguros) o *Blanco 12-13* (con obras procedentes de las colecciones de la Universidad San Jorge). Además, desde 2013 ha empezado a mostrarse la colección del Gobierno de Aragón, que hasta la fecha no se había podido contemplar en el centro pese a que la ampliación se concibió, entre otras razones, para dar respuesta a esta necesidad.¹⁷⁷ Esta colección se ha mostrado en dos exposiciones, *Maestros contemporáneos* (celebrada entre el 17 de mayo y el 27 de septiembre de 2013) y *Autores de nuestro tiempo* (del 4 de julio al 8 de septiembre de 2013), con obras de Pablo Serrano, Ricardo Santamaría, Juana Francés, Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Juan José Vera, Daniel Sahún, Antón González y Julia Dorado.

También se ha dado un giro a la política inicial del IAACC en relación con su legado fundacional, que en la reapertura apostó por una visión personal de la obra de Pablo Serrano comisariada por el escultor Fernando Si-

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ DOMÍNGUEZ LASIERRA, Juan, “El transatlántico varado”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 06/12/2011).

¹⁷⁷ En julio de 2010, en el transcurso de las obras de ampliación, se podía leer en la prensa local que la obra de Serrano iba a estar acompañada en la nueva etapa del centro por una selección “de piezas contemporáneas extraídas de los fondos del Gobierno de Aragón”. Fuente: PERIBÁÑEZ, C., *op. cit.*

naga. Este seleccionó una serie de esculturas, collages y dibujos realizados entre los años 1956 y 1962, una de las etapas consideradas más importantes dentro de la producción artística de Serrano. La muestra, que llevaba por título *O con la estrella o en la cueva*, se pudo visitar entre el 23 de marzo de 2011 y el 12 de febrero de 2012. Tras este análisis personal, que mostraba solo unas pocas piezas, el IAACC ha recuperado la exposición permanente de todas las etapas de la colección de Pablo Serrano, que se muestra desde 2012 con el título de *Pablo Serrano 1908-1985. La colección*.¹⁷⁸ La nueva política de exposiciones del centro pretende completar esta exposición permanente con otras temporales que expliquen o contextualicen la obra del escultor turolense así como la de su compañera Juana Francés. La consejera Dolores Serrat explicaba en este sentido que exponer de forma permanente la obra de Serrano era “fundamental para que el Instituto sea visible y reconocido como tal”.¹⁷⁹

Por otro lado, a lo largo de su historia, el IAACC Pablo Serrano ha visto aumentar progresivamente sus fondos como resultado de una serie de maniobras inconexas, carentes de una línea definida y que han estado más bien a merced de los cambios políticos. A las colecciones fundacionales del IAACC, formadas por el legado de Pablo Serrano y Juana Francés así como por la colección Escolano de obra gráfica (legada al Gobierno de Aragón por su propietario Ramón Escolano en 1995), se unió también la colección de arte contemporáneo propiedad del Gobierno de Aragón, que no ha comenzado a ser expuesta hasta 2013. Un año antes, en 2012, empezaba a esbozarse la posibilidad de que el Gobierno de Aragón adquiriera la colección privada *Circa XX* de la zaragozana Pilar Citoler, compuesta de casi 1500 obras de artistas como Warhol, Tàpies, Picasso, Bacon, Saura, Viola o Broto, entre otros, para mostrarla en el recién renovado IAACC. La ruptura de las negociaciones de Citoler con la ciudad de Córdoba por diferencias entre el Ayuntamiento y la propietaria de la colección, por un lado, y la Junta de Andalucía, por otro, en cuanto a la elección del emplazamiento de la misma, propiciaron el acercamiento a Aragón de esta antología artística contemporánea.¹⁸⁰

¹⁷⁸ EFE, “Serrano, permanente”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/03/2012). El director general de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón, Javier Callizo, explicaba durante la visita a la nueva exposición que esta nacía “con vocación de exposición permanente”, aunque matizaba que se podrían llevar a cabo modificaciones puntuales de la muestra en momentos concretos a partir de los fondos que se custodiaban en el almacén.

¹⁷⁹ HERALDO/AGENCIAS, “La DGA reinaugurará el Museo Pablo Serrano exactamente un año después”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 10/03/2012).

¹⁸⁰ Parece que tanto el Ayuntamiento como Pilar Citoler eran partidarios de instalar la colección en el Centro de Creación Contemporánea de Córdoba, mientras que la Junta de Andalucía apostaba por el Teatro Cómico Principal como sección del Museo de Bellas Ar-

Esto supuso renunciar definitivamente en febrero de 2013 a la colección privada de pintura contemporánea española *De Pictura*, que sus propietarios, los coleccionistas zaragozanos Mariano Yera y Javier Lacruz, habían ofrecido al Gobierno de Aragón “de forma gratuita y sin contraprestación alguna”¹⁸¹ para completar las colecciones del IAACC y que al parecer se expondrá finalmente en el Museo Universitario de Pamplona. La salida de Aragón de la colección suscitó numerosas críticas por parte de diversas personalidades del ámbito de la cultura, entre ellas especialistas en arte contemporáneo como Concha Lomba, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien afirmaba que era una colección “espléndida” que enlazaba cronológicamente bien con el discurso artístico del Pablo Serrano,¹⁸² o Jesús Pedro Lorente, de la misma Universidad, para quien la salida de la colección era “una mala noticia”.¹⁸³

Tan solo unos días después de estas declaraciones, la consejera Dolores Serrat restaba valor a esta colección en las Cortes de Aragón y ponía por tanto en entredicho las afirmaciones de los especialistas en la materia. Las razones que exponía para explicar el rechazo del Gobierno de Aragón al ofrecimiento de Yera y Lacruz eran que la colección tenía menos obras que *Circa XX* y que se desconocía su estado de conservación; que el 98 % pertenecía a una empresa navarra y que el ofrecimiento implicaba una serie de condiciones imposibles de asumir por el Gobierno de Aragón (como la restauración de algunas obras o el hecho de que los propietarios se reservaran el derecho de tener algunos cuadros en sus casas). La intervención de la consejera Serrat desató duras críticas por parte de uno de los aludidos, Javier Lacruz, que se quejaba del trato recibido y lo definía como “una grosería innecesaria, una infamia y una irresponsabilidad”,¹⁸⁴ así como de periodistas como Santiago Paniagua, que escribía lo siguiente:

Allí [Dolores Serrat] vino a decir, comparando dos colecciones de arte, una de las cuales deja Aragón ante la indiferencia de la DGA, que no pasa nada, que eligió quedarse solo con la otra porque contiene más

tes de Córdoba. Fuente: GARCÍA, Mariano, “La colección Citoler se acerca a Aragón”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 19/01/2012).

181 NIETO, Óscar, “La principal colección aragonesa de arte contemporáneo se marcha a Navarra”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 12/02/2013).

182 NIETO, Óscar, “La DGA calla ante la salida de Aragón de la colección *De pictura*”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 13/02/2013).

183 *Ibidem*.

184 Javier Lacruz lamentaba que la consejera Serrat hubiera puesto en tela de juicio en las Cortes de Aragón “la calidad, el tamaño, el origen aragonés y el estado de conservación de la colección”. USIETO, Ana, “«Se ha denigrado en las Cortes una colección reconocida en Arco como la mejor de España»”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 11/03/2013).

obras. Así que ahora sabemos que Dolores Serrat mide al peso el valor del arte.¹⁸⁵

Críticas aparte, las negociaciones con Pilar Citoler siguieron adelante y el 16 de abril de 2013 ambas partes aprobaron un convenio por el cual Citoler donaba el 85 % de las obras, mientras que el 15 % restante iba a ser abonado por el Gobierno de Aragón una vez tasada la colección, que fue valorada finalmente en 9.874.345 euros (el ejecutivo autonómico abonó, por tanto, algo menos de 1,5 millones de euros).¹⁸⁶ Para la gestión de la colección, el Gobierno de Aragón autorizó el 19 de noviembre de 2013 la constitución de la “Fundación Aragonesa Colección Circa XX Pilar Citoler”, fundación privada de iniciativa pública.¹⁸⁷ Sin embargo, su efectividad se posponía hasta la transmisión de la propiedad mediante escritura pública a favor del Gobierno de Aragón, que finalmente se efectuó ante notario el 17 de diciembre de 2013.¹⁸⁸ En palabras de su propietaria, Pilar Citoler, la colección venía “a rellenar una serie de huecos” en el aspecto internacional de las colecciones del IAACC y no suponía una bicefalia para el museo, sino que debía fortalecer su programa e incrementar la unidad de sus colecciones.¹⁸⁹ Todo avanzó según lo previsto y en mayo del 2014 se pudo contemplar ya la primera exposición de la colección *Circa XX* en su nueva sede.¹⁹⁰ De todas formas, queda por ver si el IAACC Pablo Serrano es la ubicación definitiva de la colección, pues su propietaria afirmaba en 2012, al inicio de las conversaciones, que tenía la intención de que esta dispusiera en un futuro de una sede propia.¹⁹¹

Valoración

El análisis reposado de la historia constructiva del IAACC Pablo Serrano y del contexto urbano en el que se implanta permite juzgar la iniciativa

185 PANIAGUA, Santiago, “Ande o no ande...”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 09/03/2013).

186 EFE, “La DGA pagará 1,5 millones a Pilar Citoler por su colección”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 05/12/2013).

187 DECRETO 183/2013, de 19 de noviembre, del Gobierno de Aragón, por el que se autoriza la constitución de la «Fundación Aragonesa Colección Circa XX Pilar Citoler», se aprueban sus estatutos y se nombran los miembros de su patronato (BOA n.º 234, 27/11/2013).

188 EUROPA PRESS, “Aragón recibe la colección Citoler, que se podrá visitar en el Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 17/12/2013).

189 *Ibidem*.

190 GARCÍA, Eva, “El Pablo Serrano se abre a la pasión por coleccionar de Citoler”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 30/05/2014).

191 Respecto al IAACC Pablo Serrano, Citoler decía: “Es un edificio pensado para la obra del escultor, que debe primar. Podría servir de momento, pero en mi mente está que mi colección tenga edificio propio”. Fuente: GARCÍA, Mariano, “La DGA inicia las conversaciones para que Aragón se quede la colección Citoler”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 20/09/2012).

con amplitud de miras, más allá de juicios espontáneos y valoraciones simplistas dictadas por el aspecto externo del nuevo edificio. Es innegable que la última intervención de José Manuel Pérez Latorre ha dado lugar a una arquitectura visualmente impactante, provocadora en sus formas, fruto de una libertad creativa (otorgada por los promotores políticos del museo) llevada a sus máximas consecuencias. Resulta evidente que la arquitectura contemporánea puede (y debe) dejar su impronta en la ciudad, como ha sucedido en todas las épocas históricas, y que el arquitecto contemporáneo se encuentra ante el reto de proporcionar a esta nuevas formas emblemáticas. No hay duda de que el IAACC Pablo Serrano es ahora una de ellas. Pero no es menos cierto que esta concepción de la arquitectura presenta el riesgo de crear ciudad a base de hitos urbanos que se dan la espalda los unos a los otros, que compiten en su individualidad y que no contribuyen a la definición de un tejido urbano trabado.

Dicho esto, hay que tener en cuenta la complejidad de construir en un entorno como este. Entendemos que el carácter inconexo de la urbanización, a base de hitos aislados y no siempre bien resueltos, plantea un punto de partida poco sugerente. Quizá el no tener en cuenta en absoluto este contexto sea una posible solución. Por otro lado, la arquitectura contemporánea no debería perder un cierto carácter provocador, del que sin duda el arquitecto se ha servido en esta obra. Una nueva presencia que provoque al ciudadano, que le haga reaccionar, le invite a interrogarse sobre la ciudad y le haga ser consciente del escenario en el que vive, ya sea para felicitarse por la nueva imagen ciudadana o para indignarse por su presencia.

Desde el punto de vista de la recuperación del patrimonio industrial para usos museísticos, el nuevo IAACC Pablo Serrano formaría parte de esa primera tendencia más espectacular y radical en la rehabilitación de arquitectura industrial de la que hablaba Ascensión Hernández.¹⁹² El análisis de este ejemplo permite constatar la pérdida parcial de la idiosincrasia del edificio original, que ha quedado reducido en la última intervención a un conjunto de fachadas integradas a la fuerza en la nueva obra y ciertas reminiscencias de la cubierta original en la sala de exposiciones de la planta baja. Las proporciones primitivas de los talleres de Julio Bravo resultan difícilmente perceptibles, perdiéndose de esta forma la seña de identidad del espacio. Además, el respeto a la volumetría original de los talleres mostrado por Pérez Latorre en su primera intervención, que garantizaba una adecuada relación entre el pabellón de Música y Pintura y el resto del edificio, ha quedado alterado en la ampliación, de forma que la desmesurada volumetría del nuevo edificio tiene el efecto de empujarse este

192 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El reciclaje...", *op. cit.*, pp. 32-35.

bloque, restándole presencia. En conjunto se trata de un proyecto complejo, en el transcurso del cual los talleres de Julio Bravo han ido desvirtuándose progresivamente, de tal manera que hoy solo quedan de ellos algunos recuerdos. Como lamenta Ascensión Hernández refiriéndose a la ampliación del Pablo Serrano y al proyecto del Espacio Goya de Herzog y De Meuron:

La arquitectura como emblema del poder vuelve a cobrar, de esta manera, una fuerza extraordinaria aunque sea a costa del sacrificio de edificios históricos que se merecerían algo más de respeto por nuestra parte.¹⁹³

Si el edificio resultaba llamativo al exterior, tampoco las enormes salas diáfanas obtenidas en la ampliación dejan indiferente al observador. No hay duda de que, por sus dimensiones y configuración, son salas muy apropiadas para la variedad de formatos y técnicas que impone el arte contemporáneo, aunque plantean un difícil reto: hay que llenarlas. De lo contrario, sus ambiciosas proporciones crean una cierta sensación de vacío; la impresión de que el edificio, con su fuerza expresiva, vence a las obras e impone su singularidad. Esto es lo que ocurría en las primeras exposiciones del IAACC tras la reapertura en 2011, especialmente en las salas 02 (que mostraba la colección de Pablo Serrano), 03 y 04 (en las que se podía contemplar la exposición *Noreste*). Esta sensación de vacío ha quedado solucionada en muestras posteriores, que demuestran un mejor dominio espacial mediante el recurso a paneles que compartimentan las salas en función de las necesidades y crean un recorrido más íntimo, al tiempo que amplían la superficie expositiva.

En cuanto a la política expositiva del centro, si bien es cierto que la visión fragmentaria de la obra de Pablo Serrano comisariada por Sinaga resultaba sugerente y atractiva precisamente por su carácter personal, lo cierto es que esta apuesta generaba también una sensación de indefinición y de temporalidad que no favorecía a la proyección del centro. Desde 2012, la decisión de optar por la exposición permanente de la obra de Serrano contribuye a afianzar el IAACC y a posicionarlo como un centro de referencia para el arte contemporáneo en general y para la obra de Serrano en particular, más que una selección de la colección orientada por criterios personales.

Sin embargo, el legado fundacional deberá convivir en el futuro con otras colecciones de arte contemporáneo, pues a la colección de la DGA se ha unido ya la antología *Circa XX*. Los responsables de la política expositiva del IAACC habrán de esforzarse en concebir un discurso integrado en el que las diferentes propuestas tengan cabida y se complementen, máxime si tenemos en cuenta que, a pesar de esta abundancia de colecciones, el espacio

193 HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "De restauraciones...", *op. cit.*, p. 333.

sigue siendo percibido, según ciertas reflexiones aparecidas en la prensa regional, como un museo semivacío, que “estaba llamado a ser el buque insignia de la política autonómica en relación a la creación artística actual, pero languidece sin apenas presupuesto, programación y visitantes.”¹⁹⁴

4.1.4 *El Mausoleo de los Amantes de Teruel*¹⁹⁵

La rehabilitación de un edificio preexistente para usos museísticos conlleva una serie de exigencias, de tipo variado, que tienen que ver con la conservación del edificio, la resolución de las necesidades funcionales o el papel de la arquitectura contemporánea en el entorno histórico. Sin embargo, la actuación se complica todavía más si, como en el caso del Mausoleo de los Amantes de Teruel, es preciso conciliar un elemento arquitectónico preexistente, en este caso una capilla barroca, con la creación de un edificio contemporáneo que dé respuesta a necesidades expositivas muy concretas, y todo ello además en un conjunto fuertemente condicionado por la presencia de una iglesia mudéjar, declarada Patrimonio de la Humanidad por la Unesco. Este es precisamente el reto al que hubo de enfrentarse Alejandro Cañada Peña, el arquitecto que se hizo cargo de la reforma de la capilla que custodiaba el mausoleo de la pareja de amantes más famosa de Teruel.

Es evidente que el Mausoleo de los Amantes no es un museo al uso, pues su “colección fundacional” se compone de una única obra: el sepulcro de mármol y bronce que custodia las supuestas momias, realizado en 1955 por el escultor emeritense Juan de Ávalos. Su estatus se sitúa, más bien, entre los conceptos de museo y centro de interpretación, pues el mausoleo está acompañado de un discurso expositivo que proporciona las claves para comprender la leyenda de los amantes, la época en la que se sitúa su historia y las interpretaciones a las que ha dado lugar a través del tiempo. A pesar de su particular definición conceptual, y más allá de su contenido, el Mausoleo de los Amantes merece un estudio detallado por el interés arquitectónico de la propuesta, que planteaba el reto de integrar la capilla en la que se exponían los sarcófagos en un conjunto más digno, siempre desde

194 HERALDO DE ARAGÓN, “Alimentar el Pablo Serrano. Un museo semivacío”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 11/03/2013).

195 Este capítulo ha sido redactado a partir de la consulta del “Proyecto básico de remodelación de los espacios adscritos a la Fundación Amantes de Teruel” (agosto de 2001) y el “Proyecto de ejecución de remodelación de los espacios adscritos a la Fundación Amantes de Teruel” (octubre de 2002), que Alejandro Cañada y la propia Fundación pusieron a mi disposición en marzo de 2012. Asimismo, las conversaciones informales que mantuve con Alejandro Cañada en esa misma fecha constituyeron una fuente fundamental a la hora de completar mi conocimiento del proyecto. Por todo ello, hago constar aquí mi agradecimiento a Alejandro Cañada, arquitecto autor de los dos proyectos mencionados, así como a Rosa López Juderías, directora gerente de la Fundación Amantes de Teruel.

el respeto al entorno arquitectónico aunque sin descuidar la personalidad propia de la arquitectura contemporánea.

4.1.4.1 HITOS PRINCIPALES DE LA TRADICIÓN DE LOS AMANTES DE TERUEL

La historia de amor de Juan Martínez de Marcilla (conocido como Diego desde las recreaciones del teatro barroco) e Isabel de Segura transcurre en el siglo XIII. La leyenda dice que los dos jóvenes enamorados vieron frustrada su unión por la familia de la muchacha, que rechazó al pretendiente por carecer de bienes. Diego decidió partir a la guerra en busca de una fortuna que le hiciera digno de casarse con Isabel y ella le prometió esperarle durante cinco años. Expirado el plazo, el joven volvió a Teruel justo cuando su amada acababa de casarse con otro. Diego le pidió un beso, que Isabel le negó, provocando la muerte de dolor del joven. Se cuenta que al día siguiente, en el funeral de Diego, que tuvo lugar en la iglesia de San Pedro, una mujer enlutada se acercó al féretro para darle al difunto el beso que le negó en vida. Era Isabel, que tras posar sus labios sobre los del joven, cayó muerta junto a él.

Al margen de la veracidad o no de la leyenda, en 1555 se hallaron dos cuerpos enterrados en la capilla de San Cosme y San Damián de la citada iglesia, que en aquel momento fueron identificados como correspondientes a Diego de Marcilla e Isabel de Segura.¹⁹⁶ En 1619, los cuerpos fueron exhumados definitivamente para ser mostrados en la capilla en la que habían sido hallados, y desde entonces han sido objeto de una azarosa historia de traslados sucesivos dentro del conjunto religioso. Desde 1708, los restos eran custodiados en un armario-panteón empotrado en una pared del claustro del templo, del que fueron sacados en 1814 para ser expuestos temporalmente en la sacristía, con motivo de la visita del rey Fernando VII a Teruel. Cuarenta años después, en 1854, las momias se conservaban en un templete de madera hecho a medida por los ebanistas Antonio Lacarrier y Policarpo Serrano, situado en el llamado Oratorio, en el ala oeste del claustro. Desde 1867 las momias se exhibieron en posición vertical, sin templete, hasta que en 1902 alcanzaron su ubicación definitiva en la capilla barroca donde se exhiben hoy, aunque entonces se hallaban colocadas en el interior de sendos sarcófagos de madera con tapa de cristal (fig. 4.96).

Desde finales del siglo XIX se sucedieron distintas propuestas para reubicar las momias, como los mausoleos diseñados por Salvador Gisbert y Carlos Palao o la idea de Antonio Almagro, que sugería trasladarlas al

¹⁹⁶ Los análisis desarrollados en el año 2004 con la técnica del carbono 14 determinaron que los cuerpos pertenecen a un hombre y una mujer muertos entre 1300 y 1390. Fuente: *Diario de Teruel*, Especial Amantes (Teruel, 14/11/2003, p. 7).



Figura 4.96 – Exposición de los primitivos sarcófagos de los Amantes en la capilla barroca de la iglesia de San Pedro de Teruel, antes de la remodelación del conjunto (fotografía: Archivo General de la Administración)

claustro de la iglesia o a una cripta excavada en el subsuelo. Sin embargo, las momias no se movieron. Finalmente, en 1955, año en el que se conmemoraba el cuarto centenario de su descubrimiento, se organizó un evento en Teruel con el propósito de recaudar fondos para crear un mausoleo más digno, pues lo cierto es que la capilla barroca en la que se exponían los cuerpos era de tamaño más bien reducido y no contribuía precisamente a dignificar la leyenda de los Amantes. Parece ser que Juan de Ávalos fue uno de los invitados a visitar la ciudad por los promotores de los actos. El espectáculo que ofrecía la contemplación de los cuerpos debía ser tal, que el escultor decidió crear un mausoleo más apropiado para albergarlos. Se trata, justamente, de los sepulcros de mármol que acogen las momias desde entonces, concebidos especialmente para la capilla barroca en la que se encuentran emplazados. Como metáfora de ese amor imposible, el escultor diseñó dos sepulcros independientes, con los cuerpos yacentes de los dos amantes sobre ellos, que extienden sus manos pero no llegan a tocarse (fig. 4.97).



Figura 4.97 – El mausoleo de alabastro realizado por Juan de Ávalos en 1955

4.1.4.2 LA INTERVENCIÓN ARQUITECTÓNICA EN EL CONJUNTO

Origen del proyecto de remodelación del mausoleo

La reforma y ampliación del mausoleo de los Amantes ha sido una intervención largamente acariciada por las instituciones turolenses, conscientes de que se trata de uno de los elementos patrimoniales y turísticos más importantes de la ciudad. El origen de esta demanda se remonta a mediados del siglo pasado, cuando comenzaron a surgir voces a favor de la creación de un espacio digno en el que exponer las pretendidas momias de Isabel de Segura y Diego de Marcilla. De hecho, los diferentes agentes implicados (fundamentalmente, las instituciones civiles y religiosas) constituyeron en 1964 una Junta Provincial Pro Mausoleo de los Amantes, que se dedicaba precisamente a reivindicar este objetivo. Casi veinte años después de su constitución, en la reunión que la Junta celebró el 22 de julio de 1981, el Obispado de Teruel-Albarracín, como propietario de la iglesia en la que se encontraban expuestas las momias, concedía autorización para que se realizaran en el conjunto una serie de actuaciones. Entre ellas figuraba la creación de un nuevo y digno emplazamiento para el mausoleo, con el objetivo de configurar en torno a los Amantes, en palabras del Obispo Damián Igua-cén, nada menos que “un centro de defensa e irradiación de los valores del amor humano limpio, sano y caballeroso, de humanismo cristiano y poesía

trascendente.”¹⁹⁷ La Junta, que aceptó las condiciones impuestas por la autoridad eclesiástica (entre ellas, que el conjunto seguiría siendo propiedad de la Iglesia), proponía en esta misma reunión dar cuenta de las decisiones tomadas a la Delegación Provincial de Cultura, para que a través de la Comisión Provincial de Defensa del Patrimonio Histórico-Artístico, la Dirección General de Bellas Artes abordara el estudio, planificación, proyecto y realización de las obras enunciadas.

No obstante, la remodelación del conjunto tendría que esperar aún algunos años. El primero de los pasos efectivos en esta dirección fue la constitución, en 1990, de una Fundación simbólica (pues carecía de fondos fundacionales) que tenía como fin “levantar el patrimonio que supone el arte mudéjar y la leyenda de los amantes para ponerlo al servicio de la sociedad turolense y de las personas que visiten la capital”, según exponía Santiago Algora, entonces obispo de Teruel.¹⁹⁸ La Fundación, que nacía más bien como una declaración de intenciones en relación con las actuaciones dirigidas a difundir el patrimonio turolense, estaba integrada por todas las instituciones implicadas en la restauración del patrimonio mudéjar y la promoción de los Amantes de Teruel, a excepción del Gobierno de Aragón, que actuó como testigo de la firma. Dos años después, en 1992, el arquitecto Alejandro Cañada Peña recibía el encargo de redactar el proyecto del mausoleo. Esta no era la única actuación prevista, ya que en estos años se llevaron a cabo igualmente otras intervenciones en el conjunto; en concreto, en 1993-1994 se restauró la torre de la iglesia, bajo la dirección de los arquitectos Antonio Pérez y José María Sanz.

Las instituciones turolenses eran muy conscientes de que la modernización del mausoleo de los Amantes resultaba un requisito indispensable para convertir la leyenda en un factor de desarrollo turístico para la localidad. La constitución en 1998 de la Fundación “Amantes de Teruel” (esta vez con bienes fundacionales) por parte del Obispado de Teruel y Albaracín, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y el Gobierno de Aragón fue el primer paso para hacer realidad el deseo de dotar al mausoleo de un entorno digno.¹⁹⁹ Entre los fines fundacionales se encontraba “Promover

197 AGA, Fondos Cultura (03) 005.003, signatura 51/11315. “Acta de la reunión del Patronato Pro-Mausoleo de los Amantes, presidida por el Obispo de la Diócesis, Damián Iguacén Borau, y el Gobernador Civil, Ramón Ramos Sánchez”. 22 de julio de 1981.

198 M.A., “Los amantes de Teruel sellaron su Fundación con la DGA de testigo”, en *El Día de Teruel* (Teruel, 30/06/1990).

199 ORDEN de 24 de febrero de 1998, del Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, por la que se resuelve reconocer e inscribir en el Registro de Fundaciones a la «Fundación Amantes de Teruel», instituida en Teruel (BOA n.º 29, 09/03/1998). Desde el año 2004, la Fundación gestiona, además del Mausoleo de los Amantes, el conjunto mudéjar de la iglesia y torre de San Pedro.

y desarrollar cuanto concierne a la tradición de los «Amantes de Teruel» y “Realizar la difusión cultural para facilitar a los vecinos de la ciudad de Teruel y a sus visitantes el conocimiento de las tradiciones de los Amantes (...) así como sus manifestaciones artísticas, especialmente el mudéjar, características de la ciudad”.²⁰⁰

Solo unos meses después del nacimiento efectivo de la Fundación, en octubre de 1999, se llegó a un acuerdo para remodelar el mausoleo de los Amantes según el proyecto redactado por Alejandro Cañada, que llevaba ya tiempo vinculado con el conjunto, aunque las obras no comenzaron hasta cuatro años después. El retraso fue debido fundamentalmente a la falta de acuerdo entre las distintas instituciones implicadas respecto al diseño de la fachada del nuevo edificio, que no conseguía obtener el consenso de todas las partes. La iniciativa recibió un impulso decisivo en el año 2001 con la incorporación de IberCaja al patronato de la Fundación y el ofrecimiento de la entidad bancaria de financiar el 50 % de la operación. Finalmente, el nuevo Mausoleo de los Amantes abrió sus puertas en septiembre de 2005.²⁰¹

El estado previo del mausoleo: condicionantes

El punto de partida al que hubo de enfrentarse el arquitecto Alejandro Cañada era un conjunto heterogéneo de espacios surgidos en torno a la capilla barroca que custodiaba el mausoleo de Juan de Ávalos. A la capilla, anexa a la iglesia de San Pedro, se habían ido adosando diferentes construcciones a lo largo del tiempo, creando un conglomerado de difícil encaje que resultaba poco digno para su contenido. En concreto, y además de la capilla del mausoleo, formaban parte del conjunto espacios como la casa sacristana, un patio interior, un corral, un jardín-cementerio y un pequeño oratorio (fig. 4.98).

Además de la complejidad espacial del lugar, el espacio físico del mausoleo tampoco resultaba demasiado apropiado. A la difícil localización del conjunto había que añadir los problemas de accesibilidad (ya que existía un considerable desnivel entre la calle y la entrada al mausoleo, que se salvaba mediante unas escaleras), así como la inmediatez entre el acceso y los sarcófagos y la falta de espacio para la contemplación de estos. El objetivo de la intervención, por tanto, consistía en la puesta en valor de la capilla y del mausoleo, creando en torno a ellos un edificio que racionalizara la circulación de los visitantes y conciliara los usos públicos con los espacios

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ ATIENZA, J., “Este martes se inaugura el nuevo Mausoleo de los Amantes de Teruel”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 26/09/2005).



Figura 4.98 – Aspecto del conjunto antes de la reforma, con la casa sacristana en primer término (en la parte superior izquierda se percibe la cúpula de la capilla del mausoleo). La entrada al conjunto se realizaba por la verja situada a la izquierda de la imagen (fotografía: Alejandro Cañada)

administrativos y de gestión de la Fundación. Una de las primeras decisiones tomadas al respecto fue la de mantener las momias dentro de los sarcófagos de alabastro de Juan de Ávalos, y estos a su vez en el espacio que ocupaban hasta entonces, ya que tanto la Fundación como el propio arquitecto estaban de acuerdo en que los sepulcros debían permanecer en el sitio para el que habían sido diseñados.

Más allá de cuestiones de índole práctica, la obra planteaba una dificultad esencial de tipo conceptual, que consistía en conciliar la arquitectura histórica con la obra contemporánea sin renunciar a la identidad de esta última. Dicho de otro modo, se trataba de potenciar los elementos arquitectónicos existentes e integrarlos en un conjunto contemporáneo que resultara respetuoso con ese complejo entorno dominado por la presencia de la iglesia mudéjar de San Pedro. Esta problemática queda patente en la memoria del proyecto arquitectónico, redactada por Alejandro Cañada:

Se considera esencial el tratar con el mayor respeto posible los elementos preexistentes que se mantienen, restaurándolos y potenciando en lo posible su carácter, pero junto a ello se plantea como incuestionable el que, la intervención que hagamos de nueva planta, esté inequívocamente insertada en el momento actual, huyendo de todo mimetismo

con la edificación a la que complementa y de toda concesión a una posible recreación escenográfica de tipo pretendidamente histórica.²⁰²

Esta declaración de intenciones da la clave de toda la intervención, en la que cada elemento (histórico o actual) es perfectamente legible. Cada una de las piezas de este puzzle encaja sin estridencias con las demás, articulando un lenguaje formado por discursos variados en los que cada componente mantiene su personalidad a la vez que contribuye a la creación de un todo unitario.

La problemática de la solución exterior del mausoleo

El diseño exterior del Mausoleo de los Amantes es el resultado de un largo proceso que ha ido evolucionando hasta quedar definido en su estado actual. La intervención resultó muy compleja, ya que exigió conciliar las posturas de todas las partes implicadas en cuanto al diseño exterior del edificio, algo que no siempre resultó sencillo. El proyecto pasó por distintas fases, en las cuales Alejandro Cañada fue realizando diferentes propuestas, que fueron modificadas hasta alcanzar la solución definitiva. En concreto, Cañada presentó cuatro diseños iniciales, que iban desde una escenografía medieval –a petición, parece ser, de alguna de las instituciones implicadas– hasta variaciones de aspecto más contemporáneo (fig. 4.99).

El arquitecto apostaba en especial por el desarrollo de la cuarta de estas propuestas, que consideraba cargada de contenido simbólico, pues sus formas trataban de representar el drama sufrido por Isabel y Diego. Los dos amantes quedaban simbolizados por dos bloques comprimidos entre una estructura religiosa inamovible (representada por el contrafuerte de la iglesia de San Pedro) y una convención social opresora (encarnada por el cuerpo derecho del nuevo edificio), juntos pero sin tocarse, como ocurre con sus manos en el mausoleo de Juan de Ávalos. El cuerpo derecho de la composición (que debía acoger los espacios administrativos y el núcleo de comunicaciones del edificio) pretendía reflejar a su vez, mediante el juego de líneas horizontales e inclinadas, la influencia de una doble moral. Las primeras serían el símbolo de lo correcto, de lo universalmente aceptado, mientras que las segundas, más circunstanciales, estaban provocadas por el desnivel del terreno en el que transcurre la acción. Como unión de todo el conjunto, y para simbolizar el amor que mantiene juntos a los Amantes, se generaba una estructura abovedada que cubría el espacio adyacente al mausoleo sin esconder la cúpula de la capilla, que seguía siendo identificable como el punto clave del conjunto. Cañada deseaba expresar con

²⁰² CAÑADA, Alejandro, "Proyecto Básico de remodelación de los espacios adscritos a la Fundación Amantes de Teruel". Septiembre de 2001. Memoria, p. 8. (Inédito)

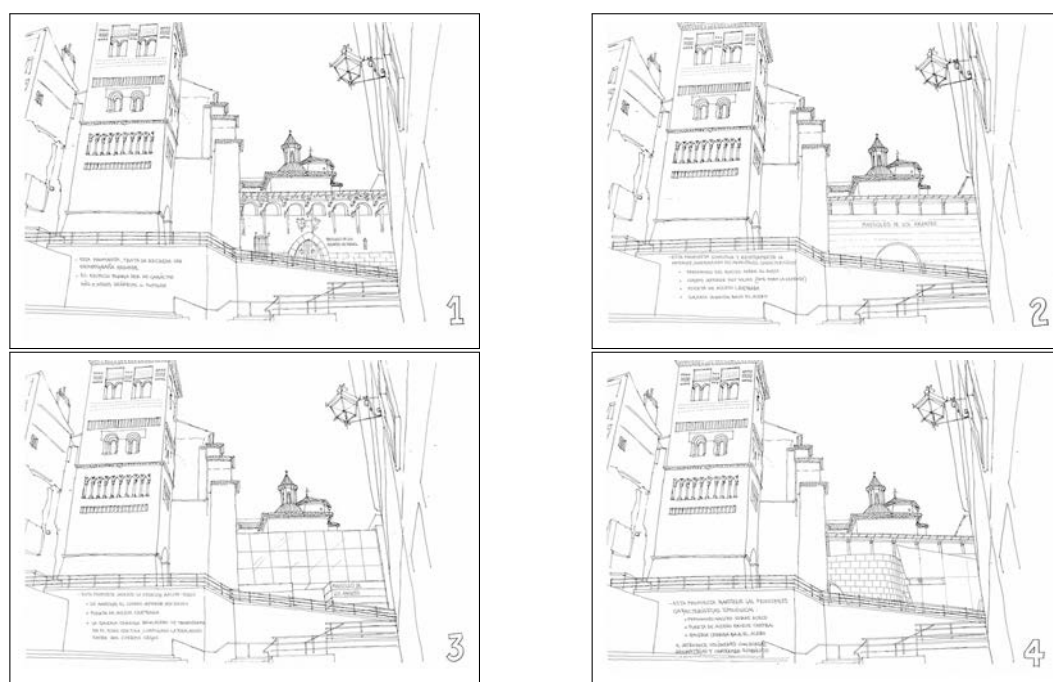


Figura 4.99 – Propuestas iniciales de Alejandro Cañada para la fachada del mausoleo

esta composición una situación desequilibrada y dramática de la que el visitante sería partícipe, pues la entrada se situaba entre los dos paños que simbolizaban a los Amantes (fig. 4.100).²⁰³

Este planteamiento, que fue aceptado por los representantes institucionales en la Fundación Amantes (Obispado, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial y Ayuntamiento), se encontró sin embargo con la oposición de la Sección de Arquitectura del consistorio turolense, que en mayo del año 2000 emitió un informe negativo en contra de la concesión de licencia de obras al proyecto, por considerar que sus formas estaban en discordancia con el contexto. En concreto, el arquitecto municipal Roberto Alonso calificaba la propuesta de “estéticamente incoherente” y argumentaba que su diseño de fachada suponía “una gran alteración del entorno”.²⁰⁴ Además, según este informe, el edificio proyectado incumplía el Plan Especial de Reforma Interior (PERI) del Centro Histórico de la ciudad, debido a la utilización de materiales desaconsejados como el cobre, el acero cortén, el hormigón o el cristal, así como por la forma de los huecos proyectados,

²⁰³ La simbología de estos elementos se encuentra desarrollada en el audiovisual realizado por Alejandro Cañada para la presentación del proyecto a las instituciones, cuya consulta me facilitó el propio Cañada.

²⁰⁴ RON, E., “Un demolidor informe municipal frena de nuevo el proyecto del mausoleo de los Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 11/05/2000).

cuyos diseños (algunos de ellos trapezoidales y semicirculares) contravenían la directriz de usar líneas predominantemente verticales. En cuanto a las formas inclinadas del cuerpo derecho, el informe lo calificaba de “elemento discordante que pretende convertirse en el protagonista visual de un espacio monumental, robándole protagonismo a lo que realmente es un monumento”.²⁰⁵ El entonces alcalde de la ciudad, Manuel Blasco, manifestó su disconformidad con el informe y planteó la posibilidad de modificar el PERI para que pudiera salir adelante el proyecto, aunque esta solución conllevaba retrasar las obras varios meses. El propio Alejandro Cañada salió en defensa de su diseño y presentó un escrito de alegaciones al Ayuntamiento de Teruel en el que argumentaba que sus bases sí que se ajustaban al citado PERI del Centro Histórico.²⁰⁶

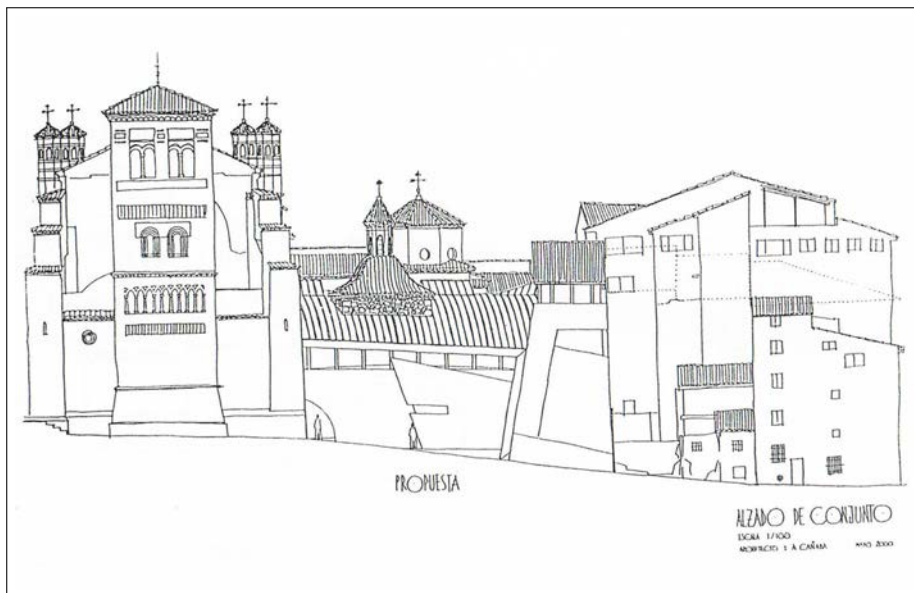


Figura 4.100 – Alzado de conjunto de la propuesta n.º 4 de Alejandro Cañada

Estos inconvenientes motivaron que el proyecto permaneciera bloqueado durante varios meses. Según figura en la prensa local, la comisión provincial de Patrimonio estableció una serie de prescripciones para suavizar el diseño y remitió el proyecto a la Unesco para que emitiera informe al respecto, pues el nuevo edificio podría amenazar la declaración como Patrimonio de la Humanidad de la vecina torre de San Pedro.²⁰⁷ En caso de que la Unesco rechazara el diseño, existían otras cinco soluciones diferentes que

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ RON, E., “Los grupos municipales, dispuestos a llevar adelante la reforma del mausoleo de los Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 12/05/2000).

²⁰⁷ RON, E., “La Fundación Amantes no decidirá sobre el mausoleo hasta que opine la Unesco”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 23/11/2000); FRANCO, L., “La Unesco decidirá sobre las obras de la sede de los Amantes”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 23/11/2000).

podrían ser estudiadas como alternativa. El informe de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, emitido finalmente en mayo de 2001, complicó todavía más las cosas al no constituir un pronunciamiento claro sobre el camino a seguir. El dictamen decía simplemente que, “en general, no deben acometerse actuaciones urbanísticas que modifiquen el entorno de los monumentos Patrimonio de la Humanidad”,²⁰⁸ lo que interpretado en sentido literal habría impedido cualquier tipo de actuación en la zona. De hecho, Antonio Mostalac (director general de Patrimonio del Gobierno de Aragón) consideraba que el informe tenía un carácter vinculante, argumentando que la Convención de Patrimonio Mundial de la Unesco estaba incorporada al ordenamiento jurídico español y era de rango superior a la legislación estatal y autonómica sobre patrimonio.²⁰⁹ Sin embargo, una interpretación más laxa del informe podía abrir la puerta a una intervención en el conjunto, siempre que esta fuera respetuosa y no modificara sustancialmente el entorno de la iglesia de San Pedro, como así sucedió.

Finalmente, la Comisión Ejecutiva de la Fundación Amantes acordó, en junio del año 2001, dar el visto bueno a otra de las propuestas presentadas por Alejandro Cañada, que planteaba una fachada mucho más neutra y simplificada.²¹⁰ La composición elegida eliminaba las formas inclinadas del cuerpo derecho, que habían suscitado la oposición de la Sección de Arquitectura del Ayuntamiento, y planteaba una bambalina exterior, un nuevo paño que cubriera las formas simbólicas que representaban a los personajes y que tranquilizara la percepción del conjunto, otorgándole un aspecto más sereno (fig. 4.101).²¹¹ Se ponía fin así a largos años de debates y continuos retrasos en el proyecto. Tras la aprobación de la propuesta por parte del Patronato de la Fundación Amantes²¹² y el visto bueno dado por la comisión provincial de Patrimonio del Gobierno de Aragón,²¹³ las obras comenzaron finalmente en noviembre de 2003.

208 “El informe de la Unesco complica la remodelación del mausoleo de los Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 09/05/2001).

209 RON, E., “Patrimonio asegura que el informe de la Unesco sobre el mausoleo es vinculante”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 11/05/2001).

210 “La Fundación Amantes acuerda remodelar el mausoleo con un sencillo diseño de fachada de piedra”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 05/06/2001).

211 No obstante, los dos volúmenes permanecen tras este paño, por lo que en un futuro se podría recuperar la composición inicial.

212 M. I., “La Fundación Amantes aprueba el proyecto del nuevo Mausoleo”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 06/07/2001).

213 RON, E., “Patrimonio avala la reforma del Mausoleo de los Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 24/10/2001).

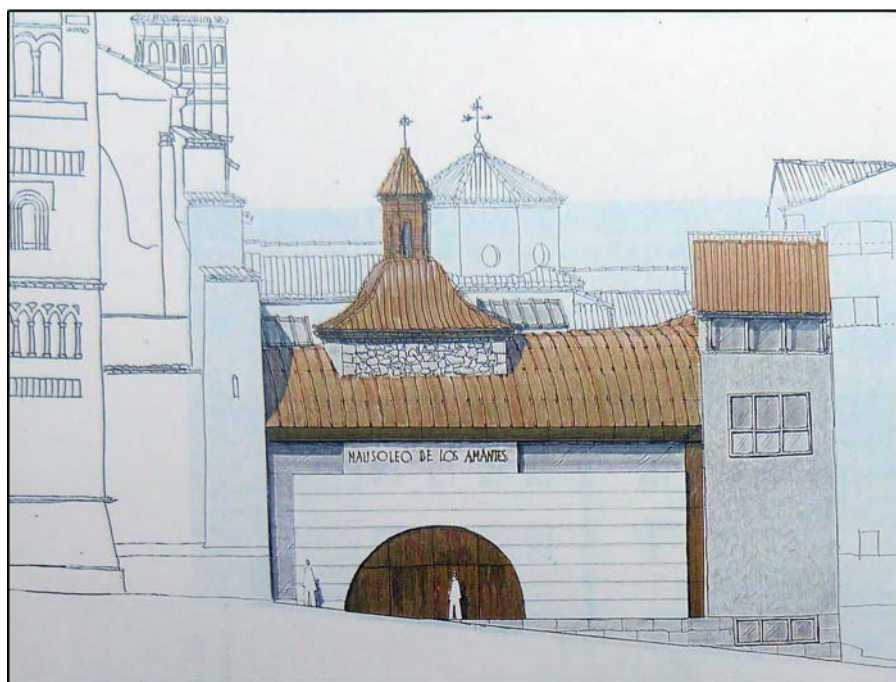


Figura 4.101 – Alzado de la propuesta finalmente aceptada

Las principales actuaciones de la reforma

Al margen del complejo proceso de selección del diseño de la fachada, la intervención implicó otras acciones en relación con la fábrica existente. En el proyecto arquitectónico, el arquitecto recomendaba demoler la antigua casa sacristana, “por la baja calidad de la construcción y su emplazamiento estratégico”.²¹⁴ La Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón dio luz verde no solo a la demolición de este inmueble de uso doméstico sino también a la eliminación de diversas estancias adosadas a la capilla del mausoleo, como el patio interior, el corral y la escalera de acceso. La decisión de demoler todos estos espacios, pertenecientes a edificaciones de los siglos XIX y XX sumamente alteradas por construcciones posteriores, tuvo que ver con el escaso valor que presentaban (fig. 4.102 y 4.103).

Una vez demolida la casa sacristana, se abordó la reforma de la capilla barroca y la construcción del nuevo edificio. La bóveda de la capilla, ornamentada con esgrafiados, se encontraba en un buen estado general de conservación, aunque Cañada decidió eliminar los repintados superpuestos en la superficie comprendida desde la cornisa de arranque de la cúpula hasta el suelo, incluidos los arcos. La reforma consistió, además, en la apertura de grandes vanos en tres de los muros de cerramiento de la capilla, en concreto los de los laterales y los pies, con el fin de aumentar el espa-

²¹⁴ CAÑADA, Alejandro, “Proyecto Básico de remodelación...”, *op. cit.*, p. 3.

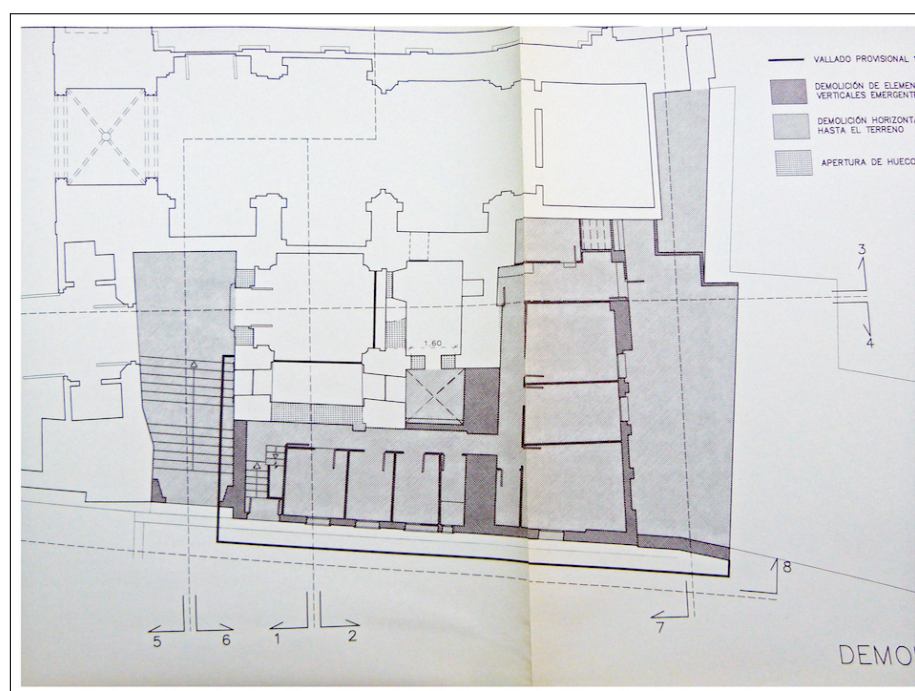


Figura 4.102 – En color gris, demoliciones efectuadas en la planta baja del conjunto

cio disponible alrededor de los sarcófagos (fig. 4.104). Adosada a la capilla barroca, existía una pequeña estancia de planta rectangular cubierta con bóveda de cañón, una “cámara oculta” que se integró en el nuevo recorrido tras proceder a la apertura de una serie de huecos en los muros, que habían de permitir la comunicación de las dos estancias aprovechando la coincidencia del nivel de los suelos.

La intervención en la capilla barroca implicó el traslado de los sarcófagos de los Amantes a la vecina capilla de la Inmaculada, donde fueron restaurados por la empresa Acrótera siguiendo las prescripciones técnicas de los restauradores del Museo de Teruel. Además, representantes de la Fundación promotora se trasladaron a Madrid para entrevistarse con Juan de Ávalos, autor del mausoleo, para solicitar su opinión en cuanto al traslado y restauración de los sarcófagos. El proceso implicó la climatización de la capilla de la Inmaculada para reproducir las condiciones de temperatura, iluminación y humedad relativa del espacio en el que había estado expuesto el mausoleo durante medio siglo. Tras haber documentado el estado previo del conjunto escultórico, se procedió a su embalaje para el traslado a su nueva ubicación, donde se llevó a cabo una limpieza con láser y la colocación de una película protectora para evitar futuras adherencias. Las



Figura 4.103 – La capilla del mausoleo una vez efectuadas las obras de demolición de la casa sacristana, en diciembre de 2003 (fotografía: Alejandro Cañada)

momias también fueron restauradas, mediante cepillado o aspiración de suciedad superficial y desinsectación preventiva.²¹⁵

Una vez trasladados los sarcófagos, se abordó la demolición del suelo de la capilla barroca para excavar la cripta, se construyó un nuevo suelo y se edificó toda la obra restante, tras lo cual el conjunto escultórico volvió a su emplazamiento original. En cuanto a la sala del mausoleo, Alejandro Cañada concibió un espacio a dos alturas, de tal manera que la capilla se encuentra a una cota inferior a la del espacio circundante (en concreto, existe entre ambas un desnivel de cincuenta centímetros), con el fin de mejorar la perspectiva de los sarcófagos de Juan de Ávalos.²¹⁶ En cuanto al reto de conciliar la arquitectura contemporánea y la histórica, este se

²¹⁵ Informaciones publicadas en el *Diario de Teruel* (*Cuadernos de Cazarabet*, n.º 40, 05/06/2004).

²¹⁶ Como curiosidad, según me comunicó el arquitecto en una conversación informal mantenida en marzo de 2012, esta decisión vino dada en parte por las informaciones proporcionadas por la persona que se encargaba de enseñar el mausoleo, que afirmaba disponer de una pequeña escalera que los visitantes tomaban prestada para hacer fotos desde una mejor perspectiva.



Figura 4.104 – La capilla barroca tras la reforma, una vez perforados los muros de cerramiento

resolvió al interior dejando los muros preexistentes sin tratar, buscando el contraste con la obra nueva.

Otro de los condicionantes de la intervención fue la diferencia de altura existente entre el mausoleo y la calle Matías Abad, por donde debía realizarse el acceso al conjunto. Hay que recordar que el primero se encontraba localizado en una cota superior a la de la vía urbana, y que el desnivel se salvaba con una serie de escaleras que daban acceso a la entrada a la capilla. Este problema se solucionó mediante la creación de una planta baja al mismo nivel que la calle, que da entrada al interior y desde la cual se accede al nivel superior (el del mausoleo) mediante una escalera y un ascensor. Esta disposición, además, favorecía la creación de “un recorrido previo de iniciación”,²¹⁷ en palabras del propio arquitecto, con información relativa a la época, costumbres y manifestaciones artísticas en torno a la leyenda de los Amantes, que debía preparar al visitante para la contemplación del mausoleo propiamente dicho. Además, la distribución de los espacios hacía posible una circulación unidireccional, continua, de tal forma que no

²¹⁷ CAÑADA, Alejandro, “Proyecto Básico de remodelación...”, *op. cit.*, p. 4.

hubiera que desandar ningún tramo, aunque entrada y salida se realizan por la misma puerta.

En cuanto al exterior, la sobria fachada elegida se concibe a partir de un muro ciego de sillares de piedra caliza abujardada con un arco central de medio punto que da entrada al conjunto y que se cierra mediante hojas de acero cortén. La policromía escogida, a base de materiales de tonos terrosos, se integra de forma natural en el contexto, si bien las formas elegidas dejan patente su personalidad como propuesta contemporánea. La nueva fachada deja a la vista la parte superior de la capilla del mausoleo, como hito visual representativo del verdadero núcleo del proyecto, en torno al cual gira toda la propuesta. Los espacios dedicados a la administración, investigación, instalaciones, etc., se ubican en el cuerpo vertical del nuevo volumen edificado, situado a la derecha del conjunto y que no se percibe desde la plaza de los Amantes (fig. 4.105).

La intervención en la iglesia de San Pedro no terminó con la edificación del mausoleo y su apertura al público en el año 2005, sino que el conjunto ha seguido siendo reformado progresivamente. Entre 2006 y 2008 se rehabilitó el claustro de la iglesia, que hoy se utiliza para la celebración de bodas y otros eventos, y en 2014 está previsto que comiencen las obras de reforma del jardín-cementerio. El proyecto de adecuación de este último espacio está siendo redactado por el arquitecto José María Sanz y contempla dejar a la vista parte de los restos arqueológicos que se han descubierto en el subsuelo del conjunto.

La organización interior

Aunque Alejandro Cañada no participó de forma directa en el diseño de contenidos del Mausoleo, que se desarrolló con posterioridad, en el proyecto arquitectónico se percibe la impronta del mensaje que da sentido a la propuesta y determina la concepción de todo el conjunto arquitectónico. El arquitecto era consciente de que “la fuerte carga expresiva que tiene la leyenda de los Amantes de Teruel y su Mausoleo no puede (...) dejar indiferente al edificio”, aspecto sobre el que se articula toda la intervención.²¹⁸ Cañada partía de la convicción de que el visitante no debía irrumpir directamente en el espacio de los sarcófagos, sino que tenía que existir todo un recorrido previo que lo situara en la época de los Amantes, su historia y sus costumbres. No obstante, el eje central del espacio es, como no podía ser de otra manera, la sala del mausoleo. Cañada concibió una estancia bañada por la luz natural, semiabovedada, en la que se integran distintos lenguajes arquitectónicos. Lo más significativo del espacio, de hecho, es el diálogo

²¹⁸ CAÑADA, Alejandro, “Proyecto Básico de remodelación...”, *op. cit.*, p. 8.



Figura 4.105 – El resultado final: la fachada del mausoleo desde la plaza de los Amantes

que se establece entre la contemporaneidad de la nueva obra arquitectónica y el carácter histórico de los elementos existentes (la capilla barroca y la cámara oculta), ambos legibles por separado y a la vez en perfecta integración.

El edificio diseñado por Alejandro Cañada se organiza en cinco alturas. El nivel del sótano se enrasa con el que habrá de tener la plaza de los Amantes en el futuro, cuando se aborde su reforma, con el fin de que, si así se desea, sea posible acceder directamente al Mausoleo desde la citada plaza. El proyecto museográfico fue redactado por la empresa IngeniaQED, aunque Cañada ya había avanzado en el proyecto básico algunas indicaciones sobre la función que debía desempeñar cada espacio en el recorrido. El diseño de los contenidos provocó un nuevo retraso en el inicio de las obras, ya que la primera propuesta presentada por la empresa adjudicataria no satisfizo a la comisión ejecutiva de la Fundación Amantes, quien reclamó un nuevo proyecto. Entre las causas del rechazo se encontraba, curiosamente, el carácter poco impactante de la propuesta, ya que según el alcalde de Teruel, Manuel Blasco, los contenidos debían provocar el mismo impacto que los de Dinópolis.²¹⁹ Para alcanzar una solución óptima al respecto, se

²¹⁹ F. P., "La Fundación Amantes rechaza los contenidos del futuro Mausoleo", en *Diario de Teruel* (Teruel, 24/07/2002).

decidió constituir una comisión científica formada por un historiador, el arquitecto Alejandro Cañada, Jaime Vicente (como experto en museos) y una cuarta persona, con el fin de que pudieran asesorar a la empresa sobre el diseño de contenidos del centro.

Los espacios administrativos de la Fundación están situados en el cuerpo vertical situado a la derecha del conjunto, en las plantas segunda y tercera del edificio. Allí se localiza la sede de la Fundación y la biblioteca, así como diferentes despachos. Al espacio expositivo propiamente dicho se accede por la planta baja del nuevo edificio, que se sitúa al nivel de la C/ Matías Abad. Aquí se encuentra el mostrador de recepción y la entrada a la primera de las salas del recorrido, que tiene como objetivo situar al visitante en el contexto histórico, social, político y cultural de comienzos del siglo XIII. Se trata de un ámbito expositivo caracterizado por una iluminación tenue y teatral, que pretende invitar al recogimiento y que busca el contraste con la luz que inunda el espacio del mausoleo. En esta planta se instaló asimismo la tienda, a la que hasta 2012 se llegaba tras haber visitado dos espacios expositivos que hoy han sido eliminados (fig. 4.106).

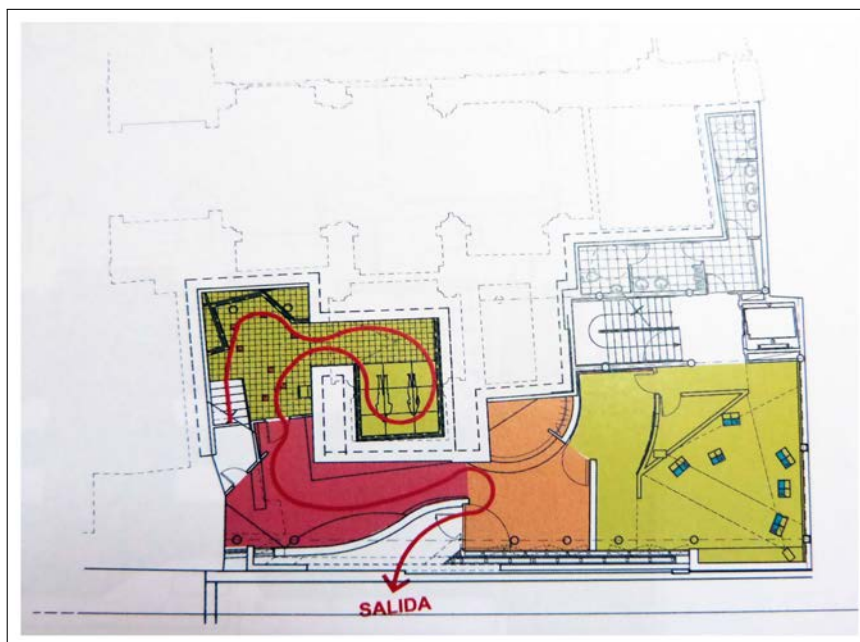


Figura 4.106 – Plano de la planta baja con el itinerario de la visita

Desde esta planta, el visitante se desplaza a la superior, donde continúa el recorrido. En la planta primera se encuentra la capilla del mausoleo, en torno a la cual se desarrolla un espacio expositivo de contenido complementario, en varios ámbitos. En ellos se aborda el relato de los hechos que se supone acaecieron en 1217 en Teruel y el debate histórico que han generado a través de los siglos, así como la influencia de la leyenda de los

Amantes en las artes a lo largo del tiempo. No obstante, el conjunto escultórico creado por Juan de Ávalos es el núcleo en torno al cual gira todo el conjunto museístico. De hecho, el mausoleo posee una fuerza expresiva tal, que la información adicional se ha reducido al mínimo en esta sala, para no restarle protagonismo. En la memoria del proyecto arquitectónico destaca la importancia otorgada a la luz natural en el espacio principal del mausoleo, a través de aperturas acristaladas hacia la calle Matías Abad y en la conexión de la cubierta con la capilla de la Inmaculada. Estas últimas aperturas arrojarían luz rasante sobre los paños existentes, “potenciándolos como telón de fondo del espacio que se configura”.²²⁰

La aportación de nuestra época al espacio del mausoleo no se limita al aspecto arquitectónico, sino que se completa con una reinterpretación contemporánea de la obra *Los Amantes de Teruel* de Muñoz Degraín (1884). El mural, titulado *El amor nuevo*,²²¹ sustituye al cuadro que se conserva en el Museo del Prado, y que la Fundación pretendía exponer en este lugar. Ante la imposibilidad de obtener la cesión de la obra por parte de la pinacoteca madrileña, la Fundación decidió encargar a un artista contemporáneo y aragonés la actualización de la obra de Degraín; el elegido fue Jorge Gay. A modo de homenaje, el nuevo mural tiene las mismas dimensiones que el cuadro en el que se inspira, 3'30 m x 5'16 m (fig. 4.107).²²²

Como ya he avanzado, en 2012 se llevó a cabo una reforma de los espacios situados en la planta baja, junto a la salida, con el fin de ampliar la superficie de la tienda.²²³ Hasta entonces, la parte final del recorrido estaba dividida en dos salas, a las que se accedía tras descender de la sala del mausoleo. En una de estas salas se narraba brevemente la historia de otros amores trágicos y poco afortunados que han pasado a la historia (como Tristán e Isolda o Romeo y Julieta), y desde allí se penetraba a la segunda de las salas, la cripta del conjunto, excavada bajo la capilla del mausoleo. La cripta actuaba como un espacio de reflexión en torno a la historia de los Amantes, como colofón del recorrido. En esta sala se resumían las diferentes ubicaciones que habían tenido las momias en la iglesia a lo largo del tiempo, y de hecho su presencia se recreaba de forma simbólica con la huella en el suelo de los cuerpos de los Amantes, situados precisamente encima de este espacio (fig. 4.108).

220 CAÑADA, Alejandro, “Proyecto Básico de remodelación...”, *op. cit.*, p. 6.

221 Para más información sobre el mural: MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, y GAY, Jorge, *El amor nuevo: Un mural de Jorge Gay para los Amantes de Teruel*, Teruel, Fundación Amantes de Teruel, 2008, p. 37.

222 *Idem*, p. 50.

223 “El Mausoleo triplica el espacio de su tienda”, en *Europa Press* (Teruel, 12/04/2012). La nueva tienda, diseñada por Esther Negrodo, abrió sus puertas el 5 de mayo de 2012.



Figura 4.107 – *El amor nuevo* (2004-2005), de Jorge Gay, en la sala del mausoleo

Hoy, estos dos espacios han sido incorporados a la tienda, que ha triplicado su superficie. Se han eliminado tanto los paneles expositivos como la huella simbólica de las momias de los Amantes, que queda oculta por un suelo de césped artificial. Para justificar la reforma, los responsables de la Fundación esgrimieron la necesidad de crear un espacio llamativo, inspirado en la idea del triunfo del amor frente a la muerte, así como la voluntad de eliminar un ámbito –el de las historias de otros amores– que consideraban poco atractivo, y que realmente no aportaba nada relevante a la experiencia.²²⁴ Sin embargo, la supresión del discurso expositivo de la cripta ha entrañado la pérdida de un espacio fundamental en el recorrido, que actuaba como una especie de coda final. La cripta, con su resumen de la historia de las momias, daba sentido a un espacio expositivo que, no hay que olvidarlo, se basa en el descubrimiento de las supuestas momias de los Amantes en esta misma iglesia. La cripta era el colofón del Mausoleo de los Amantes, la base histórica del mito. Con su desaparición, guiada por criterios economicistas, el espacio expositivo ha perdido parte de su sentido (fig. 4.109).

²²⁴ “La tienda del Mausoleo de los Amantes de Teruel se amplía y cambia de imagen”, en *Europa Press* (Teruel, 11/04/2012).



Figura 4.108 – La cripta del mausoleo antes de ser incorporada a la tienda en 2012



Figura 4.109 – La nueva tienda del Mausoleo de los Amantes (abierta en mayo de 2012). Fuente: *Heraldo de Aragón*

4.1.4.3 LA DIFÍCIL INSERCIÓN DEL CONJUNTO EN LA CIUDAD

La cuestión de la relación del nuevo edificio con el entorno urbano resultó una de las más problemáticas del proyecto. El Mausoleo se localiza en

el centro histórico de la ciudad, junto a la torre mudéjar de la iglesia de San Pedro y a pocos metros de la plaza del Torico; es decir, en un entorno fuertemente condicionado por su valor simbólico y representativo. A ello hay que añadir la complejidad física del lugar, ya que la calle en la que se ubica se encuentra a una cota superior a la de la plaza de los Amantes. La razón de esta diferencia de altura es que esta no fue concebida como tal, sino que su origen se sitúa en la demolición de una serie de viviendas tras los bombardeos de la Guerra Civil española. La diferencia de altura entre los dos espacios, que se salva mediante una escalera de hormigón, crea una fisura que separa física y visualmente estas dos zonas de la ciudad: el centro neurálgico y turístico, por un lado, y el conjunto de la iglesia de San Pedro y el Mausoleo, por otro. Más que un espacio patrimonialmente representativo, lo que se ofrece aquí es un entorno urbano degradado que, lejos de ejercer atracción, produce desencanto (fig. 4.110).



Figura 4.110 – Estado de la plaza de los Amantes antes de la rehabilitación de la Casa Hinojosa (situada a la izquierda de la imagen)

La reforma de la plaza de los Amantes es una asignatura pendiente de las instituciones turolenses desde la última transformación del espacio, realizada en los años sesenta del siglo XX por los arquitectos Carlos Ferrán y Eduardo Mangada. En el año 1997 se aprobó un proyecto de reforma de Alejandro Cañada, que nunca llegó a llevarse a cabo. Casi diez años después, en 2008, el departamento de Política Territorial, Justicia e Interior del Gobierno de Aragón convocó un concurso internacional de ideas para escoger el arquitecto que debía encargarse de la remodelación de la plaza. El concurso se desarrolló en tres fases: una primera de concurso de méritos por invitación, en la que se seleccionaron las propuestas de Norman Foster,

José Ignacio Linazasoro y Francisco Mangado; una segunda fase de concurso abierto en la que participaron una treintena de gabinetes de arquitectura y en la que el Jurado escogió una serie de propuestas, y una tercera en la que compitieron todos los proyectos anteriormente seleccionados.

El ganador del concurso fue José Ignacio Linazasoro, con su proyecto *Omnia Vincit Amor*, que pretende “convertir el vacío actual en un lugar”.²²⁵ Linazasoro resuelve la diferencia de niveles de la plaza mediante una nueva escalera y un ascensor que dan acceso a la calle Matías Abad, y propone la nivelación del entorno creando una terraza en la trasera de uno de los edificios de la plaza, la Casa Hinojosa, con vistas al nivel inferior.²²⁶ Como elemento simbólico, el arquitecto introduce la presencia del agua en una fuente de fondo cerámico, en homenaje a la tradición artesana de la ciudad. Con la propuesta de Linazasoro se pierde en parte la perspectiva del nuevo edificio del Mausoleo, cuya fachada queda oculta tras el bloque de piedra concebido por el arquitecto (fig. 4.111).

Aunque el proyecto de remodelación de la plaza acumula años de retraso, se ha iniciado ya la rehabilitación de la Casa Hinojosa para crear apartamentos y locales comerciales, en lo que se considera el primer paso para hacer realidad la reforma. Según figuraba en la prensa local en 2010, la intervención en la Casa Hinojosa había de ser previa a la remodelación de la plaza Amantes, “ya que de seguirse el orden contrario, la entrada de maquinaria podría deteriorar el espacio público una vez acondicionado.”²²⁷ Además, está previsto que la primera fase de la reforma de la plaza propiamente dicha comience de forma inminente.²²⁸ De momento, y hasta que no se culmine la remodelación, lo más significativo del conjunto sigue siendo la fisura que separa, no solo física sino también psicológicamente, estos dos niveles urbanos.

225 ACOSTA, L., “Concurso: José Ignacio Linazasoro reformará la plaza de los Amantes de Teruel”, en *Arqa.com* (Buenos Aires, 18/09/2008). Url: <http://www.arqa.com/?p=217624> (página Web consultada el 28/01/2014).

226 La Casa Hinojosa se sitúa a la izquierda de la plaza de los Amantes, según se entra desde la calle San Juan. La fachada que daba a la plaza, configurada por el patio interior y las paredes medianeras del edificio, contribuía al aspecto degradado del conjunto.

227 RON, E., “La reforma de la casa Hinojosa se adapta al proyecto de plaza Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 25/10/2010).

228 RON, Eva, “Construcciones Mariano López Navarro ejecutará la reforma de la plaza Amantes”, en *Diario de Teruel* (Teruel, 14/01/2014). En concreto, en la noticia se recoge que “La intención del Ayuntamiento de Teruel es iniciar las obras a principios del próximo mes de febrero [de 2014]”, y que la primera fase de las obras debería quedar terminada en el mes de octubre de este mismo año.



Figura 4.111 – *Omnia Vicit Amor*, de José Ignacio Linazasoro, proyecto ganador del concurso convocado en 2008 para la reforma de la plaza de los Amantes. Fuente: *Diario de Teruel*

Valoración

El análisis detallado de la reforma del Mausoleo de los Amantes permite constatar la gran dificultad de la intervención y la naturaleza de los retos que planteaba, al exigir la integración de un elemento preexistente (la capilla barroca) en un conjunto que mantuviera su personalidad y que a la vez resultara respetuoso con el entorno en el que está situado. A los condicionamientos impuestos por la presencia de elementos patrimoniales de la relevancia de la iglesia mudéjar de San Pedro, hay que añadir el reto de dignificar este complicado espacio urbano, marcado por el carácter degradado de la plaza Amantes y la diferencia de cotas existente entre la citada plaza y la calle en la que se sitúa el Mausoleo, que dificulta la comunicación entre ambas zonas de la ciudad. Solo queda esperar que la reforma de la plaza se lleve por fin a cabo para convertir este poco afortunado espacio ciudadano en un foco de atracción urbana que facilite el diálogo entre estos dos ámbitos de la ciudad histórica.

Hoy, nueve años después de la inauguración del nuevo Mausoleo, el edificio está plenamente integrado en el entorno y forma parte ya de la imagen mental de la ciudad. Atrás quedan las divergencias en cuanto al diseño exterior del conjunto, que motivaron una larga lista de retrasos hasta que

se consiguió aunar las voluntades de todas las instituciones implicadas. El resultado final es menos audaz que el inicialmente previsto, una fachada atrevida y sugerente con un gran contenido simbólico que reafirmaba la personalidad de la arquitectura contemporánea como parte inseparable de la ciudad actual. La decisión de optar por un conjunto menos impactante ha hecho que el nuevo Mausoleo se integre sin estridencias en este complicado entramado ciudadano, sin restar protagonismo a la arquitectura histórica, pero manteniendo la personalidad contemporánea en la convicción de que es legítimo que cada época deje su huella en la ciudad.

Al interior, la reforma ha permitido disponer de un espacio sugerente y racional para la exposición de los sarcófagos de los Amantes. Paradójicamente, la intervención en el conjunto ha conllevado la perforación de tres de los lados de la capilla barroca del mausoleo, una actuación sin duda discutible, por la alteración del espacio original que supone. Sin embargo, es cierto que la apertura de los muros ha mejorado notablemente la contemplación de los sarcófagos, abriendo las perspectivas y multiplicando los puntos de vista que se obtienen desde el mausoleo hacia el exterior, y viceversa. La nueva arquitectura, de líneas neutras y contemporáneas, entabla al interior un diálogo respetuoso con los restos existentes renunciando a falsear los elementos compositivos originales y reconociendo la preeminencia de la capilla barroca, punto central del discurso.

En cuanto al proyecto expositivo, este ofrece una correcta contextualización de la historia de los Amantes. No cabe duda de que las instituciones turolenses han sabido sacar partido a esta leyenda, en torno a la cual se ha articulado en los últimos años uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad.²²⁹ No obstante, el discurso queda eclipsado por la fuerza visual y conceptual del mausoleo de Juan de Ávalos, que relega los demás contenidos a un segundo plano. En relación con la organización del espacio, hay que lamentar que en la intervención llevada a cabo en el año 2012 se haya eliminado el sugerente espacio de la cripta, con la representación simbólica de las momias de los Amantes en el suelo y el resumen de las ubicaciones que estas han ocupado en la iglesia a lo largo del tiempo. Es una lástima que hayan prevalecido los intereses mercantiles frente a un espacio que daba sentido a todo el conjunto y que desempeñaba un papel esencial en la contextualización del contenido, que ha perdido parte de su coherencia con esta última intervención.

²²⁹ De hecho, la leyenda es la base de la recreación de “Las bodas de Isabel de Segura”, un gran acontecimiento teatral que tiene lugar cada año, en el mes de febrero.

4.2 MUSEOS DE NUEVA PLANTA

4.2.1 *El Centro de Arte y Naturaleza de Huesca*

A las afueras de la ciudad de Huesca, en la carretera que comunica con Ayerbe, emerge el bloque solitario del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de la Fundación Beulas, uno de los espacios museísticos más sugerentes que se han construido en la comunidad autónoma en los últimos años. El centro, diseñado por el arquitecto Rafael Moneo, se ha convertido en un paradigma de la discreción que suele acompañar las obras de este autor, a la vez que constituye un sugerente ejercicio de arquitectura contemporánea estrechamente vinculada con el entorno. Las formas onduladas del núcleo principal de exposiciones, tomadas directamente de la naturaleza, otorgan al conjunto una apariencia sólida y dinámica al mismo tiempo, totalmente novedosa en el panorama museístico de la comunidad.²³⁰

Además, el CDAN se distingue de otros museos por su orientación, dedicada de forma específica al arte contemporáneo y a las relaciones que este establece con el paisaje. Su núcleo fundacional es la colección de arte contemporáneo de José Beulas y su esposa, María Sarrate, y para darle cabida fue concebido el edificio de forma específica. Aunque el centro fue efectivamente promocionado por el Gobierno de Aragón como un museo destinado a exponer esta colección de arte contemporáneo, lo cierto es que nunca ha mostrado de forma permanente el legado. La propuesta se ha ido especializando progresivamente en el tema del paisaje como hilo conductor de un completo programa de exposiciones temporales, actividades culturales y cursos monográficos.

Aunque no es un museo al uso, pues no expone de forma permanente su colección fundacional, el CDAN merece ser incluido en esta investigación debido a su concepción primitiva en torno a una colección artística, que se distingue de otras propuestas dedicadas en exclusiva a las exposiciones temporales (como el Caixafórum, de próxima apertura en Zaragoza). Otra cuestión es que, posteriormente, su perfil haya ido evolucionando hacia propuestas más diversas, huyendo del inmovilismo que entraña la exposición permanente de una muestra concreta. Por otro lado, la iniciativa destaca por la complejidad del proceso que dio lugar a su creación, sintomático de la política cultural de la comunidad autónoma en materia museística, marcada por la falta de consenso y basada en la constitución de un tejido museístico a golpe de costosos proyectos estrella, algunos de los cuales ni siquiera han llegado a ser una realidad.

²³⁰ Este museo fue objeto de un análisis detallado en el siguiente artículo: MARCÉN GUILLEN, Elena, "Donde el arte se funde con la tierra...", *op. cit.* (ver nota al pie n.º 171, capítulo 1).

4.2.1.1 HISTORIA DEL PROYECTO

La donación de la colección Beulas-Sarrate

El origen de este proyecto museístico se sitúa en la donación de la colección de arte contemporáneo del pintor catalán José Beulas Recasens y su mujer María Sarrate al Ayuntamiento de Huesca. La vinculación de Beulas con esta provincia había comenzado en los años cuarenta del siglo pasado, cuando el pintor (nacido en Santa Coloma de Farnés, Gerona, en 1921) se desplazó a Barbastro para cumplir el servicio militar en la agrupación de montaña de esta localidad. La concesión en 1948 de una beca por parte del Ayuntamiento y de la Diputación de Huesca le permitió ingresar en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, razón por la cual el pintor siempre manifestó su agradecimiento a la capital oscense y su intención de legar parte de sus bienes y su colección a esta ciudad, donde se estableció de forma definitiva en 1969.²³¹

La donación se hizo efectiva en 1991, fecha en que el matrimonio Beulas-Sarrate, que no tiene hijos, legó a perpetuidad al Ayuntamiento de Huesca 28 obras de su etapa de juventud. Además, la cesión incluía la casa donde reside el matrimonio, el estudio del pintor (diseñado por el arquitecto José María García de Paredes) y su jardín, espacios que en principio pasarán a formar parte del centro de arte, una vez haya fallecido el matrimonio. La donación se completó en 1994 con otras 64 obras de pintura española del siglo XX, 62 esculturas y una selección de obras sobre papel y tapices; asimismo, se incorporó al legado el fondo bibliográfico y documental de la pareja. En 2007, una vez inaugurado el Centro de Arte y Naturaleza, el matrimonio realizó una tercera donación compuesta por 40 obras. En su conjunto, la colección cedida por José Beulas incluye, sobre todo, obra de artistas españoles y aragoneses, entre los que se encuentran Joaquim Mir, Agustín Redondela, Francisco Bores, Juan Gris, Ortega Muñoz, Benjamín Palencia, Rafael Zabaleta, Antonio Saura, Antoni Tàpies, Luis Feito, Manuel Millares, Manuel Viola, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Pablo Serrano, José Manuel Broto o Víctor Mira. Mención especial merece este último, que está representado con más de 20 obras.

Los primeros pasos de la Fundación. La elección de la sede y del arquitecto

En junio de 1996, el Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Huesca firmaron un convenio por el que se concedía el título de museo a la colección donada por Beulas. Para acoger la colección, se pensó en un primer momento en adecuar un edificio preexistente, y para ello se propusieron, entre otros, el Palacio de Villahermosa, el edificio Simeón o el antiguo ma-

²³¹ "El agradecimiento por una beca", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 21/08/2003).

tadero de la capital oscense. Esta opción se desechó en ese mismo año a favor de la creación de un edificio de nueva planta en una finca contigua a la residencia del matrimonio Beulas-Sarrate, que el Ayuntamiento había adquirido. Algunos meses más tarde, a principios de 1997, el gobierno autonómico y el consistorio oscense firmaron otro convenio en el que se contemplaba ya la creación de una fundación para colaborar en la gestión del futuro museo.

En cuanto a la elección del arquitecto que debía encargarse del diseño del nuevo edificio, se tuvieron muy en cuenta las recomendaciones de José Beulas, como donante de la colección. Este hubiera querido que se ocupara del planeamiento su compañero de la Academia de España en Roma, el arquitecto José María García de Paredes (que ya había diseñado su estudio), pero este había fallecido en 1990, por lo que hubo que meditar otras opciones. Beulas sugirió entonces al arquitecto tudelano Rafael Moneo, que también era amigo suyo y con el que le unía una especial sintonía. Sabemos –pues así figura en el proyecto arquitectónico del edificio– que el pintor participó activamente en la fase previa del proyecto, indicando algunas directrices a Moneo. Entre otras cosas, le pidió que no arrancara ningún árbol, que su proyecto conectara con el jardín, que se respetaran las acequias existentes y se buscaran sistemas de almacenamiento de agua de lluvia, que se protegieran del cierzo las entradas y que desde el edificio se pudiera contemplar la cercana sierra de Guara.

Aunque Rafael Moneo ya había trabajado en Zaragoza en el que fue su primer encargo profesional (la fábrica de transformadores Diestre, realizada en 1965-67) y ha realizado con posterioridad otras obras en la comunidad, el CDAN es el único museo que ha llevado a cabo en territorio aragonés.²³² El arquitecto es un buen conocedor de las peculiaridades de la institución museística y su quehacer arquitectónico da muestras de una perfecta comprensión de cuál debe ser su posición respecto al museo que diseña. Como él mismo ha expresado, rechaza aquellos museos “en los que la arquitectura prevalece sobre el fin último al que estos sirven”, afirmación que constituye una verdadera declaración de intenciones.²³³ En su ya larga trayectoria de diseño de espacios museísticos, que atesora ejemplos como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1985) o la ampliación

²³² En concreto, en Aragón contamos con cuatro obras del arquitecto tudelano. A la ya mencionada fábrica Diestre y al CDAN, hay que añadir la remodelación del decimonónico balneario de Panticosa (Huesca), que abrió sus puertas en 2008 como *Panticosa Resort*, y el proyecto hotelero, residencial, empresarial y de ocio Aragonia en Zaragoza (inaugurado en el año 2009).

²³³ MONEO VALLÉS, José Rafael, “Arquitectos y museos”, en TUSSELL, Javier (coord.), *Los museos y la conservación del patrimonio: Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, Fundación BBVA y Antonio Machado Libros, 2001, pp. 155-164, espec. p. 155.

del Museo del Prado (1998-2007), resulta evidente que el arquitecto conoce bien las necesidades de los museos y que se enfrenta a su diseño desde una perspectiva global, huyendo de ejercicios de virtuosismo alejados de la función. Moneo define el museo como “instrumento al servicio de la cultura de masas” y “lugar de reunión para las gentes”, calificativos de los que se deduce una especial sensibilidad hacia el visitante, por encima de todos los demás aspectos.²³⁴ Otra de sus preocupaciones es la inserción del museo en la ciudad, una cuestión problemática para cuya resolución aboga por buscar soluciones individuales, aptas en exclusiva para un ejemplo concreto en un momento dado:

(...) es muy difícil que el problema arquitectónico que plantea un museo se repita. (...) El intento que muchas veces se ha hecho de replicar el éxito del Guggenheim ha dado lugar a muchos fracasos. Creo que hay que resistirse ante la tentación de pensar que la arquitectura es sólo espectáculo. Está bien que en algunos momentos la arquitectura asuma esta condición de manifestación extrema de lo que pueda ser una obra de arte, pero las más de las veces la arquitectura integrada en las ciudades debe ser otra cosa.²³⁵

En 1999, Rafael Moneo ya estaba trabajando de forma extraoficial en el proyecto del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, que no le había sido encargado directamente al no haberse constituido todavía la Fundación que debía dirigirlo. Este hecho se produjo en el mes de julio de ese mismo año, si bien la Fundación no será inscrita en el Registro de la Comunidad Autónoma de Aragón hasta casi un año después.²³⁶ Entre los fundadores figuraban el gobierno autonómico, el Ayuntamiento y la Diputación Provincial de Huesca, José Beulas y María Sarrate, así como Viñedos y Crianzas del Alto Aragón. Entre los objetivos de la Fundación se encontraban “hacer del Centro de Arte y Naturaleza de Huesca un lugar de referencia en los itinerarios del estudio del arte contemporáneo y la creación sobre las relaciones entre arte y naturaleza en el contexto de la cultura contemporánea”, así como “ofrecer un territorio para el arte capaz de generar en el futuro una imagen de Huesca contemporánea y que reclame la atención internacional por su especialización en temas singulares sobre arte y naturaleza”.²³⁷

²³⁴ *Ibidem*.

²³⁵ CALVO, Guillermo, “Rafael Moneo en Aragón”, *AZ Aragonia Zaragoza*, n.º 1, 2006 (febrero), pp. 11-15, espec. pp. 13-14.

²³⁶ Orden de 6 de julio de 2000, del Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, por la que se inscribe en el Registro de Fundaciones de la Comunidad Autónoma de Aragón la denominada Fundación Beulas de Huesca (BOA n.º 85, 17/07/2000).

²³⁷ Página Web del CDAN, sección “El Centro”: <http://www.cdan.es/cdan-Po3.asp?IdNodo=1565> (consultada el 16/03/2014).

La indefinición del proyecto y su cambio de orientación

Aunque la función del edificio, que era acoger la colección del matrimonio Beulas-Sarrate, estaba más o menos definida desde un principio, parecía que nadie tenía claro cuál iba a ser realmente el cometido de ese centro que estaba tomando forma en Huesca. Ya fuera porque las instituciones promotoras no fueron capaces de establecer de forma explícita los objetivos de la iniciativa o bien porque estos se fueron concretando a medida que avanzaba el proyecto, la realidad es que la propuesta se fue desdibujando desde lo que se había publicitado en el comienzo. Esta indefinición atrajo el rechazo de relevantes personalidades de la cultura, desde los albores mismos de la iniciativa. En este sentido, el parlamentario José Antonio Labordeta (de Chunta Aragonesista), que se había manifestado inicialmente a favor del proyecto, se mostró después muy crítico con algunos de sus aspectos. En concreto, calificó incluso de “escandaloso” el hecho de que se fuera a construir un museo aragonés de arte contemporáneo con el calificativo “Beulas”.²³⁸ Esta desconfianza se basaba –en parte– en la confusión existente en torno al legado del pintor, que en realidad no se componía solo de su propia obra sino de su colección privada de arte contemporáneo, integrada por otros muchos artistas.

La indefinición del espacio dio lugar a interminables y, a la postre, estériles debates acerca de cómo debía llamarse el proyecto. De la prensa regional del momento se extrae una multiplicidad de calificativos que da cuenta de la vaguedad de la propuesta en sus primeros pasos. Más allá de la variación habitual entre los calificativos “centro” y “museo”, algunas de estas denominaciones ponían el énfasis en el personaje, con un cierto matiz afectivo, como “museo de Beulas”;²³⁹ otras, en el arquitecto, al definirlo como “museo de Moneo en Huesca”.²⁴⁰ La mayoría de ellas compartían temática (arte contemporáneo) pero divergían en cuanto al ámbito y proyección del espacio: “Centro de Arte Contemporáneo de Aragón”,²⁴¹

238 Labordeta decía: “sigo sin entender muy bien toda esta obsesión de crear un museo de arte contemporáneo con el legado del señor Beulas. (...) la verdad es que si se sale de Huesca, casi nadie sabe quién es el señor Beulas”. Pregunta núm. 104/99-V, relativa al legado artístico del señor Beulas (Diario de Sesiones de las Cortes de Aragón (DSCA), n.º 7, año 1999, legislatura V, 25/11/1999).

239 “Callizo admite que el museo de Beulas no estará antes de mayo”, en *El Periódico de Aragón*, 15/11/2002.

240 MIRANDA, Roberto, “El museo de Moneo en Huesca recibe las primeras esculturas”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 21/08/2003).

241 “El primer edificio de Museo Beulas se inaugurará antes del verano”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 13/03/2003). En esta noticia se recoge que “La Fundación Beulas prevé llevar a cabo antes de la próxima temporada de verano la inauguración de la primera fase del Centro de Arte Contemporáneo de Aragón”.

“futuro Museo de Aragón de Arte Contemporáneo”²⁴² y “Centro Aragonés de Arte Contemporáneo (CAAC)”²⁴³ apostaban por un espacio integrador a nivel de la comunidad autónoma, mientras que otras denominaciones, como “Centro de Arte Contemporáneo de Huesca”,²⁴⁴ hacían hincapié en la focalización del museo en el territorio. No faltaron tampoco propuestas integradoras como la que otorgaba al proyecto el nombre de “Centro de Arte Contemporáneo de Aragón en Huesca”.²⁴⁵ Incluso, tres años después de su apertura, el CDAN seguía apareciendo en determinadas publicaciones como el “centro de arte contemporáneo de Aragón”, cuando era ya evidente que la propuesta carecía de este carácter integrador.²⁴⁶

El proyecto fue dibujado por sus promotores como un verdadero centro aragonés de arte contemporáneo que aspiraba a convertirse en un referente a nivel no solo regional, sino también nacional. Además, la iniciativa fue alabada por diferentes agentes culturales como un giro necesario en la política cultural centralizadora del Gobierno de Aragón, que había apostado tradicionalmente por ubicar los centros culturales y museísticos en la ciudad de Zaragoza, dejando de lado al resto del territorio aragonés. Con estos precedentes, es comprensible que no se compartiera el giro dado posteriormente al proyecto, que pasó de ser el “centro aragonés de arte contemporáneo” a un “centro de arte y naturaleza” más específico, perdiendo así esa vocación de ser una referencia en cuanto al arte contemporáneo de la comunidad. El proyecto fue calificado de “fraude” por parte de distintos grupos de la oposición.²⁴⁷ El Partido Popular, a través del diputado José

242 En la misma noticia que hablaba de “museo de Moneo en Huesca” en *El Periódico de Aragón* (“El museo de Moneo en Huesca recibe las primeras esculturas”, 21/08/2003), se proporciona la denominación de “futuro Museo de Aragón de Arte Contemporáneo”.

243 EFE HUESCA, “Huesca tendrá en otoño del 2004 el Museo Beulas”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 11/12/2003). La mención concreta es la siguiente: “El futuro Centro Aragonés de Arte Contemporáneo (CAAC), que tendrá su sede en Huesca en un edificio diseñado por el prestigioso arquitecto Rafael Moneo, abrirá sus puertas en una fecha todavía por determinar en el otoño del 2004”.

244 EUROPA PRESS, “El Centro de Arte Contemporáneo de Huesca estudia nuevos pasos”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 23/12/2002).

245 “La Fundación Beulas encarga una nueva fase del centro de arte”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 09/04/2003). En la noticia se afirma lo siguiente: “El patronato de la Fundación Beulas acordó ayer encargar al arquitecto Rafael Moneo la segunda fase del proyecto de construcción del Centro de Arte Contemporáneo de Aragón, en Huesca”.

246 “Centro de arte contemporáneo de Aragón, Fundación Beulas”, en VV.AA., *Atlas Phaidon de arquitectura mundial del siglo XXI*, Barcelona, Phaidon, 2009, p. 376.

247 Begoña Cavero, de Chunta Aragonesista, afirmaba lo siguiente: “No hay ninguna duda de que los actuales responsables de la política cultural han hecho fenecer el proyecto de Centro Aragonés de Arte Contemporáneo de Huesca, rebajándolo de categoría al dejar de ser el referente del arte contemporáneo aragonés y, por ello, elemento vertebrador del territorio”. Fuente: EFE, “CHA tacha de ‘fraude’ la modificación del Museo Beulas”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 31/12/2005).

María Moreno Bustos, criticaba que el proyecto hubiera sido denominado “caprichosamente” Centro de Arte y Naturaleza en una interpelación al Gobierno de Aragón relativa a política museística.²⁴⁸ Los vaivenes del proyecto demostraban, según Moreno Bustos, que el centro que debería haber sido un gran exponente del arte de vanguardia había quedado simplemente en un museo más. La Consejera de Cultura y Educación, Eva Almunia, le respondía defendiendo la singularidad de la propuesta y su aspiración a convertirse en un referente en cuanto al arte contemporáneo y el paisaje.²⁴⁹

Las críticas al proyecto arreciaron en el mismo año de su inauguración, cuando se definieron con más exactitud sus fines y se decidió otorgarle la denominación de Centro de Arte y Naturaleza, variando sustancialmente su definición inicial. Aunque pensado en un principio para acoger la colección del matrimonio Beulas-Sarrate, el proyecto acabó adquiriendo una nueva orientación, más enfocada a investigar las relaciones entre arte y paisaje que a una exposición permanente de arte contemporáneo al uso. Uno de los aspectos más censurados fue precisamente el cambio de rumbo de la propuesta, tras haber hecho promoción durante años de un centro de arte contemporáneo aragonés que debía paliar la deuda contraída con la modernidad.²⁵⁰ Las mayores críticas vinieron del Grupo Parlamentario Chunta Aragonesista, cuya diputada Nieves Ibeas fue una de las voces más activas en todo el proceso.²⁵¹ La Consejera, Eva Almunia, se reafirmaba en que el Centro de Arte y Naturaleza iba a ser un éxito, por el nuevo discurso que se estaba abordando, en torno a la relación entre la naturaleza, el pensamiento contemporáneo y la creación contemporánea. Almunia, incluso, llegó a definir el proyecto como “el Guggenheim de Huesca”, argumentando que lo importante no era la denominación sino el contenido del centro.²⁵²

248 Interpelación n.º 37/06, relativa a política museística (DSCA, n.º 72, año 2006, VI legislatura, 22 y 23/06/2006).

249 *Ibidem*.

250 Hay que recordar que la creación de un centro dedicado al arte contemporáneo era una de las demandas más largamente acariciadas por la comunidad autónoma, tras el fracaso del concurso arquitectónico para el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993, que se falló (a favor de la propuesta de Mario Botta) pero que fue posteriormente paralizado por motivos políticos (ver capítulo 4.3.1.).

251 Interpelación núm. 6/06, relativa a la política general del Gobierno de Aragón en relación con la planificación, programación y coordinación museística, formulada por la diputada del Grupo Parlamentario Chunta Aragonesista, Nieves Ibeas, a la consejera de Educación, Cultura y Deporte, Eva Almunia (DSCA, n.º 193, año 2006, legislatura VI, 14/02/2006).

252 “Eva Almunia compara el CDAN de Huesca con el Guggenheim”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 30/03/2006).

El proceso de construcción del edificio

Además de los vaivenes en su orientación, uno de los aspectos más criticados del proyecto del CDAN fue, precisamente, su prolongado proceso de construcción. Las obras comenzaron en el año 2000 y acumularon retraso tras retraso hasta la inauguración del centro, que finalmente se produjo seis años después. A finales de 2002 se preveía que la apertura tuviera lugar en abril o mayo de 2003, y se admitía la existencia de un ligero retraso en la ejecución del edificio, a causa de una serie de modificaciones que había sido necesario realizar en el proyecto original.²⁵³ Sin embargo, en febrero de 2003, el propio Rafael Moneo, que en esos momentos trabajaba en la remodelación del Gran Hotel del balneario de Panticosa, retrasaba la fecha de inauguración hasta finales de ese año.²⁵⁴ No obstante, los promotores del centro seguían manteniendo el verano como fecha límite para la apertura, y así lo aseveró el alcalde de Huesca, Fernando Elboj, en su visita a las obras el 12 de marzo de 2003.²⁵⁵ En estas fechas, la intención era instalar en el primer edificio la colección legada por Beulas y en la futura ampliación las obras de arte contemporáneo adquiridas o recibidas en depósito por la Administración regional, con el objetivo de convertir a la ciudad de Huesca en sede de uno de los espacios artísticos más demandados de los últimos tiempos.

En abril de 2003, el entonces Consejero de Cultura del Gobierno de Aragón y presidente de la Fundación Beulas, Javier Callizo, comunicaba un nuevo retraso en la fecha de inauguración del centro, por una serie de problemas con la urbanización del entorno.²⁵⁶ La oposición en las Cortes de Aragón criticó la falta de información sobre las obras, así como la superedificación de algunas decisiones importantes al resultado de las elecciones. También fue objeto de reproches el hecho de que la inauguración, prevista para la primavera de ese año, no hubiera tenido lugar todavía en el mes de noviembre.²⁵⁷ Una nueva fecha de apertura, situada en el otoño de 2004, fue anunciada por la nueva Consejera de Cultura, Eva Almunia, tras presidir la reunión del Patronato de la Fundación que la eligió como presidenta.

253 "Callizo admite que el museo de Beulas no estará antes de mayo", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 15/11/2002).

254 "Panticosa y Huesca, en la agenda del arquitecto", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 15/02/2003).

255 "El primer edificio del Museo Beulas se inaugurará antes del verano", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 13/03/2003).

256 En concreto, Javier Callizo afirmaba: "no se pueden garantizar en estos momentos, sin las obras de urbanización ejecutadas, los servicios mínimos necesarios para un correcto funcionamiento". Fuente: "La Fundación Beulas encarga una nueva fase del centro de arte", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 09/04/2003).

257 "CHA critica la falta de información sobre las obras del Museo Beulas", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 26/11/2003).

Las sucesivas modificaciones en el proyecto hicieron que este fuera acumulando desfase tras desfase, hasta alcanzar los 4,2 millones de euros. A juicio de la Consejera, esto se debía a que el proyecto había sido licitado con un presupuesto de salida que no le correspondía. En marzo de 2004 se preveía acabar las obras en un plazo máximo de tres meses, y mantener así la fecha de la inauguración para el otoño de ese mismo año.²⁵⁸ En este sentido, las obras deberían haber sido entregadas el 15 de julio, pero hubo un nuevo aplazamiento.²⁵⁹

Entre tanto, la redacción del proyecto museográfico del centro fue encomendada a Teresa Luesma, Técnico de Cultura de la Diputación Provincial de Huesca, y a Jaime Vicente, Director General de Patrimonio Cultural del Gobierno de Aragón. El proyecto fue presentado e informado favorablemente por el Patronato de la Fundación en marzo de 2004. En esa misma sesión, el Patronato acordó nombrar a Teresa Luesma –que era en ese momento la responsable de la sección de exposiciones de la Diputación de Huesca– directora del centro, nombramiento que se hizo efectivo en 2005, una vez elaborado y aprobado el presupuesto de la Fundación y la plantilla de personal del CDAN.²⁶⁰

Mientras, las obras seguían acumulando retrasos. En agosto de 2004 se pospuso la inauguración hasta mediados del año siguiente. El edificio principal estaba terminado y entregado, pero quedaba por concluir el plan de urbanización exterior, que había sido el verdadero causante de los desfases en las obras por una serie de contrariedades relacionadas con las fincas adyacentes.²⁶¹ La conclusión de las obras de urbanización del entorno, desarrolladas por el Departamento de Obras Públicas del gobierno autonómico, se esperaba para el mes de mayo de 2005. En diciembre de ese año, las obras llegaban por fin a su tramo final, antes de la apertura del espacio en enero del año siguiente. En este momento se hizo pública a través de la prensa la denominación final del museo: Centro de Arte y Naturaleza (CDAN). Este nuevo nombre, tras el baile de denominaciones al que se había asistido en los años anteriores, fue acordado por el Patronato de la Fundación Beulas en una reunión celebrada el 20 de diciembre de 2005. La Consejera Eva Almunia lo justificaba aludiendo a la vocación internacional

258 “El museo de arte contemporáneo abrirá sus puertas en otoño”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 17/03/2004).

259 “Retraso en el Museo Beulas”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 30/07/2004).

260 Respuesta escrita a la Pregunta n.º 93/05, relativa a los proyectos museológico y museográfico del Centro Aragonés de Arte Contemporáneo (Boletín Oficial de las Cortes de Aragón (BOCA), legislatura VI, n.º 118). Pregunta formulada por Nieves Ibeas (Chunta Aragonesista) a la Consejera de Educación, Cultura y Deporte Eva Almunia (PSOE).

261 “Huesca recibe la primera fase del Centro de Arte Contemporáneo”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 28/12/2004).

de la propuesta y argumentando que la denominación iba a permitir que la iniciativa se conociera en el exterior, a la vez que resaltaba su singularidad específica.²⁶²

El CDAN se inauguró de forma oficial el día 27 de enero de 2006, con la presencia de diferentes personalidades del mundo de la política y la cultura. La exposición inaugural, *Una geografía personal. Colección Beulas-Sarrate*, mostró un recorrido por la colección artística del matrimonio. En palabras de Teresa Luesma, la directora del CDAN, este aspiraba a convertirse en el futuro “en un centro de referencia a nivel internacional en el análisis de las relaciones entre arte y naturaleza”.²⁶³ Para ello, el centro daba un paso más allá en la concepción de la institución museística, rechazando la noción tradicional de museo y proponiendo una “colección permanente” que trasciende los límites del museo físico y se apropia del paisaje oscense. El programa del CDAN se complementaba con la iniciativa *Arte y Naturaleza*, un proyecto de la Diputación de Huesca que consistió, a mediados de los años noventa, en invitar a una serie de artistas significativos a crear obras de *land art* o arte público en lugares no urbanizados de la provincia. La acción dio como resultado un itinerario por el territorio oscense que se compone a fecha actual de las obras realizadas por Richard Long, Ulrich Rückriem, Siah Armajani, Fernando Casas, David Nash, Alberto Carneiro y Per Kirkeby.²⁶⁴

4.2.1.2 LA ARQUITECTURA DEL CDAN: FORMAS MIXTAS PARA UNA PROPUESTA INTEGRADORA

El exterior: el macizo ondulante

A medio camino entre el campo y la ciudad, en un territorio de transición entre ambos, sin manifestaciones ostentosas y sin levantar la voz, surge el bloque compacto del Centro de Arte y Naturaleza. Este carácter agrícola está tan ligado hoy a la imagen mental del espacio que resulta difícil imaginar que el CDAN no haya sido, desde un principio, alianza de paisaje y ciudad. Y sin embargo, en el inicio, este museo pudo no ser tal cosa. Hoy quedan como anécdotas las diferentes posibilidades barajadas en cuanto a su instalación en diversos edificios preexistentes, todos ellos dentro de la trama urbana consolidada. Finalmente, se apostó por la creación de un edificio

262 E.P., “El museo Beulas prepara por fin su apertura”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 20/12/2005).

263 “Beulas ve cumplido su sueño con la apertura del CDAN”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 28/01/2006).

264 Para más información sobre la Colección Arte y Naturaleza, se puede consultar la página Web del CDAN: http://www.cdan.es/contenido/esp/X_Naturaleza.asp?IdNodo=11 (consultada el 14/03/2014).

de nueva planta situado a las afueras de la ciudad, en una finca contigua a la del matrimonio Beulas-Sarrate (fig. 4.112). A nadie se le escapa que una ubicación más céntrica hubiera permitido una unión más íntima con la ciudad y hubiera favorecido, casi con seguridad, una mayor afluencia de visitantes. Sin embargo, es innegable que la solución final constituye una ocasión propicia para explorar las relaciones de la institución museística con el paisaje y la transición con la ciudad en la que se inserta, difícilmente lograda con otra ubicación.

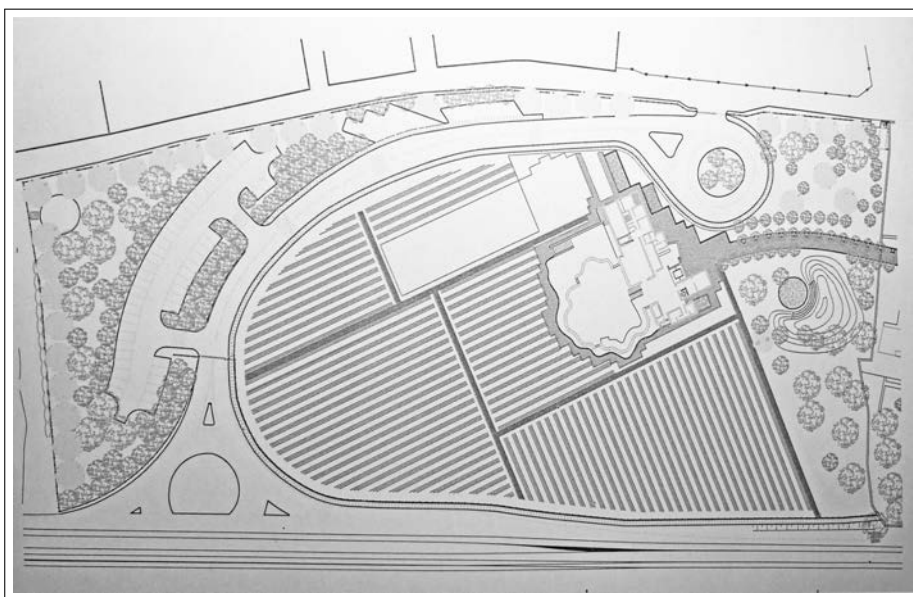


Figura 4.112 – Planta del Centro de Arte y Naturaleza y de la finca en la que se ubica

El visitante que se acerca por vez primera al CDAN no llega guiado por hitos visuales que sirvan de reclamo en altura para el edificio. La primera imagen del centro se obtiene desde la carretera: el museo emerge de la tierra como un bloque rectangular de marcada horizontalidad, como “una gran escultura”, más que un elemento arquitectónico.²⁶⁵ La inexistencia de construcciones en el entorno permite que el museo pueda ser contemplado de forma aislada, sin interferencias. Una vez dentro de la finca, es la masa ondulante la que recibe al visitante, que es obligado a dejar su vehículo en el aparcamiento y recorrer un breve trecho a pie hasta la entrada del CDAN, situada en el lado opuesto al parking, en dirección hacia la finca de Beulas. Este itinerario pausado hace posible apreciar el volumen principal del edificio y aprehenderlo de una vez, pues sus dimensiones así lo permiten (fig. 4.113).

²⁶⁵ ENGLERT, Klaus, *New Museums in Spain*, op. cit., p. 98 (ver nota al pie n.º 134, capítulo 1).

El conjunto plantea ciertas similitudes con otra obra de Rafael Moneo, el Museo de Arte Moderno y Arquitectura de Estocolmo. Como señala Rita Capezzuto, Moneo renuncia en Estocolmo a la monumentalidad y a la autorepresentación, algo que podría aplicarse también al CDAN.²⁶⁶ En ambos casos, Moneo ha optado por entradas discretas, que huyen del carácter focalizador habitual y ceden protagonismo a otros componentes del proyecto. Como en el CDAN, en el Moderna Museet el visitante no percibe la entrada principal hasta que no se encuentra junto al edificio, tras haber cruzado el puente que conecta la isla en la que se ubica el museo con la tierra firme y ascender una ladera hasta la cumbre. Los edificios museísticos de Huesca y Estocolmo, salvando las distancias, tienen en común también su ubicación fuera del centro histórico de la ciudad, así como una decidida voluntad de integración en el contexto y la renuncia expresa a la monumentalidad. La diferencia es que, en Estocolmo, el edificio busca un diálogo con las construcciones circundantes, mientras que en el caso del CDAN no hay referencias constructivas que puedan servir de inspiración al arquitecto.



Figura 4.113 – Vista del CDAN desde los viñedos

El acceso al centro se sitúa, por tanto, en el lado opuesto y más alejado del parking, protegido del viento, aunque no es solo la necesidad prácti-

²⁶⁶ CAPEZZUTO, Rita, "José Rafael Moneo. The Museums of Modern Art and Architecture, Stockholm, 1991-1998", en MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *Museums for a New Millennium, op. cit.*, pp. 140-145, espec. p. 142 (ver nota al pie n.º 83, capítulo 1).

ca la que determina la ubicación (fig. 4.114). El edificio busca de forma consciente la comunicación (todavía incompleta) con la finca privada de José Beulas, que en un futuro pasará a formar parte del mismo conjunto museístico. El edificio de Moneo se vuelca así hacia el espacio habitado por aquel del que surgió el germen de la colección que da origen al proyecto. La ampliación prevista, cuya ubicación ha sido modificada respecto del proyecto inicial, profundiza en esta idea, ya que se prevé desarrollarla en dirección a la mencionada finca privada. Los tres elementos (edificio, parcela y ampliación) conformarán de esta manera “Una concatenación de piezas autónomas que constituirán una nueva prolongación pública de la ciudad”.²⁶⁷



Figura 4.114 – Imagen de la fachada del edificio en la que se sitúa el acceso

No es un secreto que las formaciones rocosas de los Mallos de Riglos y el Salto del Roldán son la inspiración principal del arquitecto. No solo porque el propio Moneo lo ha reconocido en numerosas ocasiones, sino porque las referencias son evidentes. Moneo optó por traer el paisaje de los Mallos a esta zona carente de referencias arquitectónicas que pudieran servir de estímulo a la hora de enfrentarse al diseño del edificio. La inspiración adquiere plena coherencia en relación con la orientación final del CDAN, que profundiza en la investigación de las relaciones entre arte y paisaje. Así, los perfiles sinuosos de estas formaciones rocosas configuran el límite exterior

²⁶⁷ DEL DIEGO, Elena y GRACIA, Arantza, “Experiencias didácticas en el CDAN. Una aproximación al paisaje”, *Aragón Educa*, n.º 2, 2010 (septiembre), pp. 103-109, espec. p. 103.



Fig. 4.115 – Vista parcial del conjunto



Fig. 4.116 – Detalle de la alberca que rodea el edificio

del edificio, y albergan en el interior la sala principal de exposiciones (fig. 4.115). Moneo define su obra en la memoria descriptiva del proyecto arquitectónico como un “volumen ondulado y fluido”, que “emerge como si de una avanzadilla de los próximos macizos montañosos se tratase”.²⁶⁸

El volumen principal del Centro de Arte y Naturaleza se completa con un foso que rodea parte del edificio y que introduce una dimensión que no es perceptible sino en un análisis cercano. Moneo lo explica como un elemento de mediación que tiene resonancias agrícolas pero que también alude a una condición protectora. Este foso envolvente dotaría al edificio “de un cierto carácter insular que refuerza su condición de masa exenta”,²⁶⁹ a la vez que serviría para recibir el agua de la acequia y resolver la recogida de las aguas pluviales. El volumen ondulante de la sala de exposiciones adquiere una apariencia de fortaleza, y la vista resbala por el hormigón sin encontrar apenas interferencias a modo de vanos; al mismo tiempo, el reflejo cambiante de las aguas da a la arquitectura un carácter fugaz (fig. 4.116).

Moneo, que ha recurrido en varias ocasiones al ladrillo como lenguaje básico para articular sus museos (en el Museo de Arte Romano de Méri-

²⁶⁸ MONEO VALLÉS, Rafael, “Centro de Arte y Naturaleza – Fundación Beulas. Proyecto de ejecución”. Julio de 2000”. Memoria. (Inédito)

²⁶⁹ *Ibidem*.

da, el Centro Cultural y Museo Davis de Massachusetts o la ampliación del Museo del Prado, por ejemplo), prefiere en esta ocasión el hormigón armado en un color árido como prolongación de la tierra del viñedo que lo acompaña. La monotonía del material queda fragmentada por sutiles líneas horizontales que hienden el edificio y refuerzan así su carácter horizontal. En los días de lluvia, el edificio no es ajeno a la meteorología: el agua discurre por su fachada creando una particular policromía, similar a la de la tierra mojada. El proyecto se completa con una serie de viñedos que rodean el conjunto (de las variedades Merlot, Tempranillo y Sirah), que pretenden reforzar de manera simbólica el apego del edificio por el terreno.²⁷⁰

En esta apuesta por la sencillez y la adecuación al entorno, el énfasis queda puesto precisamente en esta naturalidad y sinceridad a la hora de concebir el edificio. En ellas radica toda su fuerza expresiva; el inmueble no compite con el paisaje sino que se integra en él y huye de toda manifestación ostentosa. El edificio se caracteriza por un gran respeto al entorno y por no perder nunca la escala humana; según José Laborda, “Encontramos así en el Centro de Arte y Naturaleza un estimable ejercicio de medida, el tamaño es acorde con la inserción en el paisaje, la forma y el color lo acompañan”.²⁷¹ Estas alabanzas no son una excepción. La importancia del CDAN ha traspasado las fronteras regionales y ha aparecido en numerosas publicaciones de ámbito nacional e internacional, como una de las propuestas más intimistas de los últimos años. Como ya señalaba en el estado de la cuestión de esta investigación, se trata del único museo aragonés que ha tenido cierto impacto en revistas y publicaciones especializadas fuera de Aragón, lo que demuestra el interés que la obra ha despertado desde el punto de vista arquitectónico.²⁷²

270 Rafael Moneo explicaba así la razón de ser de estos viñedos: “en algún momento pensamos en que el terreno cultivado fuese un campo de cereal, pero un campo de cereal tenía siempre esa situación contingente, no enraizada con el tiempo como lo está una viña”. CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA. FUNDACIÓN BEULAS Y ESTUDIO DE RAFAEL MONEO, *Moneo CDAN, op. cit.*, CD, pista 5 (ver nota al pie n.º 163, capítulo 1)

271 *Idem*, p. 43.

272 Algunas de las publicaciones en las que ha aparecido el CDAN, en orden cronológico: CASBAS, Rosa, “Centro de Arte y Naturaleza (CDAN): hormigón que fluye”, *HNA. Hechos Noticias Actualidad*, n.º 19, 2006 (mayo), pp. 20-25; “Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas”, *Técnicas de Vanguardia Constructivas*, n.º 10, 2006 (diciembre), pp. 48-51; MARTIN, Jean-Marie, “Un Moneo che non ti aspetteresti”, *Casabella*, vol. 70, n.º 745, 2006, p. 25; “Fundación Beulas, Huesca”, *AV Monografías*, n.º 117-118 (España 2006), 2006, pp. 92-97; “Centro Aragonés de Arte Contemporáneo. Sede de la Fundación Beulas. Huesca”, *On Diseño*, n.º 271, 2006, pp. 206-222; LUESMA, Teresa, “El Centro de Arte y Naturaleza”, *Amigos de los Museos*, n.º 25, 2007 (segundo semestre), pp. 26-27.

El interior. Luz: la fortaleza desvanecida

La misma sencillez y honestidad alcanzada en el exterior se traslada a la definición interna del volumen. Una vez traspasada la puerta de entrada, el visitante accede a un vestíbulo distribuidor que da acceso a los diferentes ámbitos. A la derecha se sitúan la cafetería y una sala de exposiciones de planta rectangular, así como espacios de uso interno (taller de embalaje y desembalaje, almacenes, etc.); a la izquierda, el mostrador de recepción y el acceso a despachos, aseos y guardarropa. Frente a la entrada surge el espacio expositivo central, al que conducen una escalinata y una rampa descendente; en esta misma cota inferior se sitúan el centro de documentación y las áreas de comunicación, difusión y didáctica (fig. 4.117).

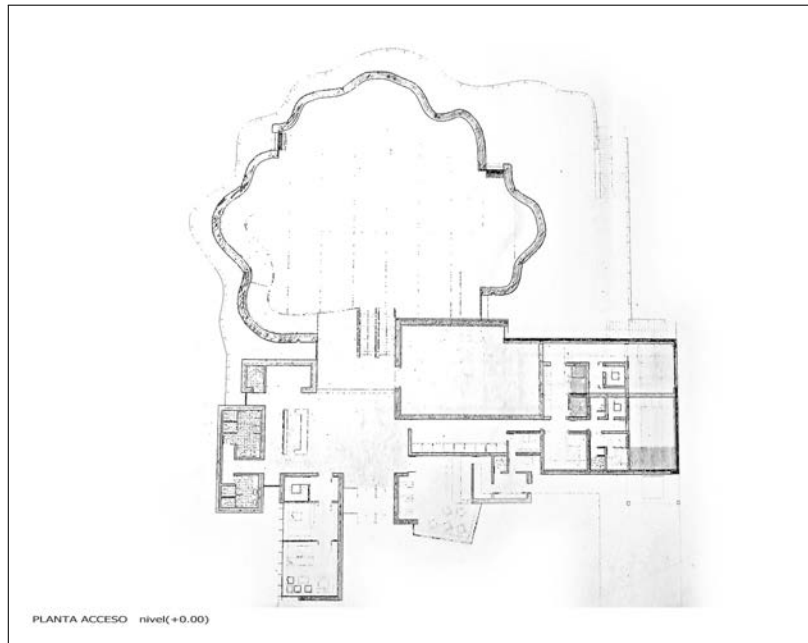


Figura 4.117 – Planta de acceso del CDAN (según Rafael Moneo)

La separación de las diferentes partes del museo en dos ámbitos, uno en torno al zaguán de entrada y el otro a partir de la gran sala central que se abre frente al recién llegado, jerarquiza el espacio y hace posible que el visitante lo aprehenda inmediatamente. Tal y como se destaca en la memoria descriptiva del proyecto, “Todo está a la mano y confiamos en que el visitante será capaz de orientarse y moverse por el recinto sin dificultad”.²⁷³ Las reducidas dimensiones del museo y su distribución espacial hacen que el edificio sea cómodamente abarcable por el visitante, que reconoce de inmediato la sala central –que ya ha visto por fuera– gracias a su aspecto sinuoso. En los dibujos y bocetos realizados por el arquitecto durante el

²⁷³ MONEO VALLÉS, Rafael, “Centro de Arte y Naturaleza...”, *op. cit.*

proceso creativo, se advierte a la perfección esa concepción serpenteante del espacio expositivo, en estrecha vinculación con la naturaleza. La planta del volumen ondulante recuerda inevitablemente a la copa de un árbol de un dibujo infantil, como si el arquitecto hubiese querido recuperar un punto de vista inocente en el diseño (fig. 4.118).

La decisión de distinguir los espacios administrativos, que se sitúan en el bloque de líneas rectas, y destinar el volumen curvo a la sala principal de exposiciones, hace posible obtener espacios funcionales para despachos, biblioteca y centro de documentación, en los que una configuración menos ortodoxa hubiera resultado contraproducente. Por el contrario, la configuración orgánica del bloque expositivo, de líneas sinuosas, admite una mayor fantasía en cuanto a su definición formal. El espacio de mayor potencia expresiva, que define y organiza el edificio, es precisamente la sala principal de exposiciones, situada en el volumen ondulante y a una cota inferior. El visitante queda guiado de forma inmediata hacia ella; es el propio espacio, con su luminosidad y amplitud, el que sirve de reclamo. Según se recoge en la memoria descriptiva del proyecto arquitectónico:

La luz que emana del techo de dicho volumen hace que nuestros pasos se encaminen hacia un amplio espacio luminoso que contiene y celebra el Legado [de Beulas-Sarrate]: lo dominamos con nuestra mirada ya que el zaguán se encuentra en un plano más alto, pero tan pronto como descendemos al plano inferior (...) pasamos a estar poseídos por él (...).²⁷⁴

A la sala se accede mediante escaleras o bien a través de una rampa que circula contigua a la pared y que recorre aproximadamente un tercio del edificio (fig. 4.119). El binomio escaleras-rampa recupera esa contraposición entre el carácter ortogonal y las líneas ondulantes que existía en el exterior del volumen y que constituye una constante en la definición conceptual del proyecto.

El espacio central se configura como una gran sala de sinuosas y blancas paredes, bañada por la luz natural que entra por la cubierta, resuelta a base de un sistema de cerchas autoportantes. Pese a que este sistema plantea ciertos problemas de índole práctica (pues su localización impide una cómoda manipulación), el método escogido permite disponer de un espacio diáfano. Moneo buscaba una atmósfera luminosa continua y envolvente, diferente de las soluciones que había ensayado en otros museos como el Thyssen-Bornemisza, el Moderna Museet de Estocolmo o el Museum of Fine Arts de Houston, en los que la cubierta cenital se reservaba para espacios concretos y no para la totalidad de la sala de exposición. No obstante,

²⁷⁴ *Ibidem.*



Figura 4.118 – Boceto realizado por Rafael Moneo

Moneo pone en práctica el mismo uso de la luz natural que, como destaca Rita Capezzuto, había heredado de los arquitectos del norte de Europa, cuya influencia recibió durante su periodo de formación con el danés Jorn Utzon en 1961-1962 y que ensayaría posteriormente en Estocolmo.²⁷⁵

La funcionalidad de la sala central de exposiciones permite acoger muestras muy heterogéneas por la flexibilidad del espacio, que puede ser compartimentado según las necesidades. Como novedad, en este museo las paredes no han sido concebidas como superficie expositiva, tal y como suele ser habitual, sino que esta función queda reservada a los paneles móviles que se sitúan en el centro del espacio (fig. 4.120). La originalidad del concepto ha sido alabada por la prensa especializada internacional, que ha definido este lugar como “uno de los espacios museológicos más originales de estos últimos años”, cuyos espacios “son abiertos y cerrados a la vez, son íntimos sin resultar angostos”.²⁷⁶ El edificio en su conjunto ha recibido el calificativo de “sorprendente”²⁷⁷ por su intención de integrarse en el espacio circundante, a partir del cromatismo y de las formas fluidas, y por

²⁷⁵ CAPEZZUTO, Rita, *op. cit.*, p. 142.

²⁷⁶ TSCHANZ, Martin (dir.), “Rafael Moneo: CDAN à Huesca”, *Revue d'architecture. Exemples internationaux de l'art de Construire en béton*, 2008-2009, pp. 18-23, espec. p. 19.

²⁷⁷ MARTIN, Jean-Marie (dir.), *op. cit.*, p. 25.



Figura 4.119 – Rampa de acceso a la sala principal de exposiciones

el contraste entre el exterior, con aspecto rocoso, árido e inanimado, y el interior, donde predomina el color blanco y donde la luz natural se difunde homogéneamente creando un espacio tranquilo.

Si al exterior el material utilizado era el hormigón armado en tono tierra, al interior es el color blanco el que predomina, tanto en las paredes de la sala principal como en los paneles que sirven de soporte expositivo. La museografía del CDAN fue diseñada por Jesús Moreno y Asociados, en colaboración con el propio Rafael Moneo. El resultado de esta cooperación es una museografía basada en la compartimentación parcial de la gran sala de exposiciones a partir de una serie de paneles ortogonales, que crean un recorrido abierto y no dirigido a base de recovecos que configuran espacios íntimos, a la medida del visitante. En alzado, los paneles permiten acoger sin problemas los formatos más grandes de obra pictórica, así como apreciar el espacio en su conjunto (fig. 4.121).

4.2.1.3 EL INCIERTO FUTURO DEL CDAN

Los últimos tiempos han sido convulsos para el Centro de Arte y Naturaleza. La difícil situación económica que viene atravesando la cultura en los últimos años ha tenido un impacto considerable en el CDAN, uno de



Figura 4.120 – Sala principal, con la muestra temporal “La Desaparición. Travesías del desierto: del Gobi a Atacama”, de Magdalena Correa



Figura 4.121 – Vista de la sala principal de exposiciones desde la planta de acceso

los proyectos estrella de los últimos gobiernos socialistas de la comunidad. El centro, que se financia a partir de las aportaciones del Gobierno de Aragón, la Diputación Provincial de Huesca y el Ayuntamiento de Huesca, ha ido asistiendo a la reducción progresiva de las subvenciones institucionales.²⁷⁸ Uno de los efectos más evidentes de la crisis económica ha sido la paralización del proyecto de ampliación. A pesar de la voluntad de funcionalidad que guió a Rafael Moneo en el diseño del edificio, lo cierto es que este plantea importantes carencias espaciales debidas a que fue inicialmente concebido como un proyecto en dos fases, de las que, de momento, solo se ha llegado a construir la primera. Por falta de previsión o de presupuesto, el proyecto ha quedado incompleto, imperfecto, pues hay espacios proyectados en la segunda fase de los que aún no se puede disponer, como el salón de actos. El trabajo diario del centro ha puesto de manifiesto asimismo la necesidad urgente de ampliar el centro de documentación y los almacenes, así como la importancia de crear una zona para aulas didácticas, puesto que en el CDAN se trabaja habitualmente con grupos de niños.

La ampliación prevista, de más de 800 m² de espacio expositivo, se plantea en dirección a la finca de Beulas, en paralelo a la carretera y conectado con el anterior, y a él se accederá desde el vestíbulo de entrada del primer edificio. Esta ubicación constituye una modificación del proyecto inicial, que preveía la ampliación en la parte norte de la finca, en la explanada de grava que el visitante encuentra cuando accede al recinto en coche.²⁷⁹ El cambio de ubicación respondió a necesidades prácticas de rentabilización de espacios, ya que de esta forma sería necesaria una menor intervención para unir los dos inmuebles y el centro podría permanecer abierto mientras duraran las obras, pero también a una nueva visión del proyecto. Para Moneo, el hecho de no haber realizado la ampliación inmediatamente había permitido ver cómo funciona el edificio.²⁸⁰ El nuevo volumen debía acoger en la planta baja un área de trabajo y el salón de actos, mientras que en el sótano se preveían una sala de exposiciones y otra polivalente. Completaban el proyecto dos zonas dedicadas a investigación y almacén. Para el nuevo volumen, Rafael Moneo apostaba en exclusiva por las formas rectas

278 En febrero de 2012, se supo que el Gobierno de Aragón tenía previsto aportar 150.000 euros al centro (200.000 menos que el año anterior), la Diputación Provincial de Huesca 150.000 (50.000 menos) y el Ayuntamiento de Huesca la mitad que en el año 2011, es decir, 50.000 euros. EUROPA PRESS, "El futuro del CDAN, en el aire", en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 28/02/2012).

279 "La ampliación del CDAN cambia de ubicación dentro de la parcela del Museo", en *Radio Huesca* (Huesca, 10/12/2009).

280 En este sentido, Moneo afirmaba: "Es una suerte, a veces, ver las cosas, y en este caso los edificios, actuar por sí mismas, te permite ver la realidad de otro modo". Fuente: "El Gobierno de Aragón no ha encargado formalmente aún a Moneo la ampliación del CDAN", en *Diario del Altoaragón* (Huesca, 20/01/2010).

creando un contraste con el bloque ondulante y fluido de la primera fase (fig. 4.122).

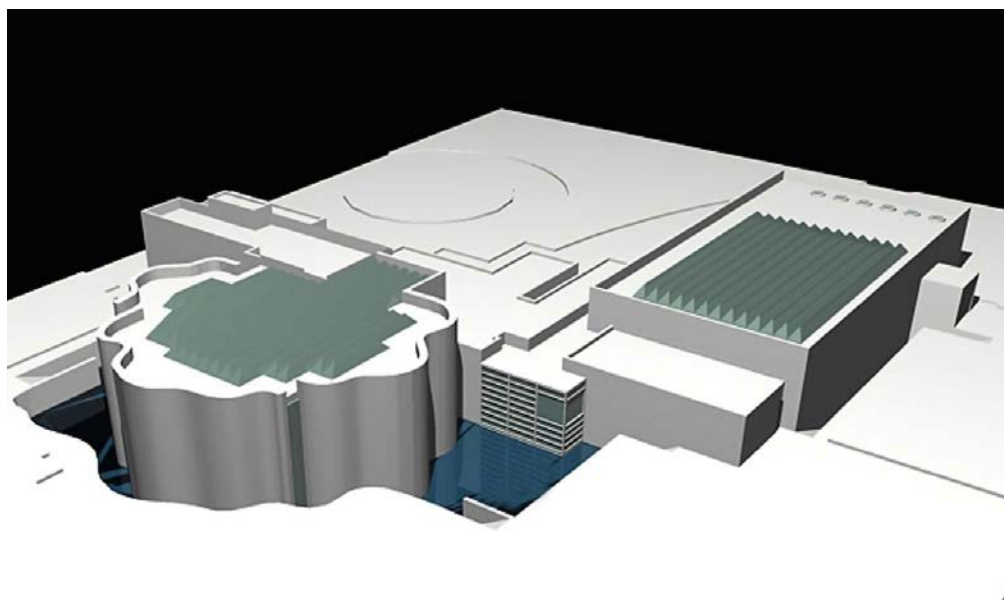


Figura 4.122 – Maqueta de la futura ampliación del CDAN (fuente: *Diario del Altoaragón*)

El propio Moneo definía la propuesta en una de sus visitas a Huesca como “más neutra, menos ligada a la condición sensual” del edificio ya existente.²⁸¹ Se trataba de un bloque paralelepípedo que renunciaba a entrar en competencia con las formas sinuosas de la primera fase y que permitiría seguir contemplando esa imagen privilegiada de la sala principal de exposiciones que se obtiene en una primera aproximación al conjunto.

La ampliación del CDAN se enmarca en un proyecto integral a largo plazo que busca convertir el lugar en un completo espacio para el arte contemporáneo. Además de la ampliación, estaba previsto levantar cuatro estudios para que alumnos becados pudieran utilizarlos como espacio creativo. De momento, solo se encuentra construido el estudio que diseñó García de Paredes para José Beulas (que generalmente no se visita, ya que se encuentra dentro de la finca privada del matrimonio), mientras que el arquitecto oscense Sixto Marín fue seleccionado por el pintor –quien encarga y sufragará el proyecto– para diseñar el segundo de los estudios.²⁸² Pese a que la construcción del estudio se anunció en 2010 y las previsiones eran que estuviera terminado para el otoño de 2012, el proyecto se encuentra todavía

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² PÉREZ, Mercedes, “José Beulas decide construir junto al CDAN un nuevo edificio para la creación artística”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 09/05/2011).

pendiente de licitación.²⁸³ El edificio diseñado por Sixto Marín consiste en un bloque pentagonal, en cuyo centro se abre un patio que acoge la escalera de acceso a la cubierta practicable del estudio, lo que “permite al edificio atrapar una porción de jardín, deshaciendo los límites entre el exterior y el interior.”²⁸⁴

Aunque en el año 2010 parecía que la ampliación empezaba a desbloquearse, pues se esperaba que a lo largo de ese año se realizara el encargo del proyecto ejecutivo del nuevo edificio, a día de hoy, da la impresión de que ha sido casi totalmente descartada. Las últimas noticias al respecto datan del año 2010, sin que se hayan producido avances ni se haya informado del estado en el que se encuentra el proyecto. De hecho, en 2011 se expuso en el CDAN la muestra *Museos en el Siglo XXI. Conceptos, Proyectos, Edificios*, que había sido inicialmente pensada para inaugurar la segunda fase.²⁸⁵ Así pues, la tan ansiada ampliación ha corrido la misma suerte que otros proyectos museísticos aragoneses, aunque esta vez no por falta de voluntad política o, al menos, no exclusivamente por esta razón. La llegada de la crisis económica, que tanto impacto ha tenido en el mundo de la cultura, no solo ha limitado el margen de maniobra del CDAN, sino que ha dejado en suspenso, de momento, el desahogo de sus espacios. No hay que olvidar que no se trata de una ampliación per se, sino de la segunda parte del proyecto, que en un principio debía llevarse a cabo de forma simultánea a la fase principal. De momento, y en tanto no mejore la situación económica, el CDAN deberá seguir desarrollando su labor cotidiana a pesar de estas importantes carencias espaciales.

Además de la paralización de la ampliación, el centro ha sufrido cambios sustanciales en los últimos tiempos. En este sentido, el 2012 fue un año especialmente agitado. En febrero se cesaba a la directora del centro, Teresa Luesma, que había estado al frente del proyecto desde su apertura.²⁸⁶ Los motivos de la destitución no trascendieron, pero es probable que no fueran ajenos al cambio en el gobierno autonómico que se produjo tras las elecciones de mayo de 2011. El Partido Popular sustituyó al socialista en el gobierno de la comunidad, lo que supuso la entrada en el Patronato de la Fundación de la nueva Consejera de Educación y Cultura, Dolores Serrat (que lo preside actualmente), así como de otras personalidades del partido.

283 Información extraída del blog del arquitecto Sixto Marín: <http://sixto-marin-arquitecto.blogspot.com.es/2012/08/estudio-junto-al-jardin-de-jose-beulas.html> (consultado el 14/03/2014).

284 *Ibidem*.

285 “El CDAN abre la exposición pensada para inaugurar su ampliación”, en *Radio Huesca* (Huesca, 28/05/2011).

286 EUROPA PRESS, “El patronato del CDAN destituye a la actual directora”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 28/02/2012).

Es posible que la falta de sintonía con la directora o la voluntad de dar un cambio radical a la gestión del centro estén detrás del nombramiento del nuevo gestor, Antonio González. La decisión sorprendió al mundo cultural aragonés y suscitó numerosas críticas, tanto por el perfil del nuevo director –que estaba al frente, hasta entonces, del Centro Dramático de Aragón– como por el procedimiento de elección, realizado sin que mediara ningún concurso de méritos.²⁸⁷

Por otro lado, la reducción del presupuesto en el contexto de crisis actual ha obligado a prescindir de algunos servicios esenciales, como el Centro de Documentación del CDAN (INdoc), que se encuentra cerrado de forma permanente desde enero de 2013. El INdoc ponía a disposición de los investigadores un rico patrimonio bibliográfico en torno al arte contemporáneo y el paisaje que, hoy, lamentablemente, no es posible consultar.²⁸⁸ Tampoco se han seguido convocando los cursos *Pensar el paisaje*, cuya última edición tuvo lugar en el año 2010. Además, el Centro de Arte y Naturaleza ha tenido que restringir su horario de apertura al público, que se reduce a cuatro días a la semana (de jueves a domingo), así como cobrar una entrada por la visita, que antes era gratuita, para intentar ampliar sus fuentes de ingreso. En esta misma dirección, en febrero de 2012 se presentó el programa *Amigos CDAN*, que consiste en colaborar económicamente con el centro a cambio de una serie de ventajas fiscales y privilegios en relación con las actividades programadas.²⁸⁹

El cambio en la dirección del CDAN ha supuesto también un giro en su política cultural, que se ha abierto a otras manifestaciones como el teatro, la música, el cine o la danza. Detrás de esta multiplicidad de actividades se intuye el perfil de Antonio González, cuya trayectoria profesional ha estado vinculada con el mundo del teatro. Si bien parece evidente que la variedad de la oferta puede ampliar el impacto del espacio en la vida cultural oscense, no es menos cierto que la dispersión de la línea inicial del centro, más vinculada con el arte en sentido estricto, puede desdibujar el

287 EUROPA PRESS, “Critican el cese de Luesma como directora del CDAN”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 02/03/2012).

288 De hecho, las publicaciones relativas a los aspectos arquitectónicos del CDAN, conservadas en el INdoc, resultaron ser una fuente fundamental en las etapas iniciales de esta investigación. Las consultas efectuadas en este centro de documentación, gracias al asesoramiento de los documentalistas que trabajaban en él (sobre todo Roberto Ramos), me permitieron acceder a publicaciones especializadas que, de otra manera, hubiera sido difícil conseguir. Además, en el centro de documentación pude consultar también el proyecto arquitectónico del edificio.

289 Los detalles del programa pueden consultarse en la página Web del CDAN: <http://www.cdan.es/cdan-P6a.asp?IdNodo=6334> (consultada el 13/03/2014).

papel que había logrado alcanzar el CDAN como espacio de referencia en las relaciones entre arte contemporáneo y paisaje.

Valoración

Hoy, con la distancia que otorgan sus ocho años de historia, hay que aceptar que el CDAN ha conseguido hacerse un hueco en el panorama internacional en el ámbito de las relaciones entre arte y paisaje, en la línea de los centros que ya existen en otros países. Además, la instalación de un equipamiento cultural de estas características fuera de la capital aragonesa fue un paso necesario enfocado a la descentralización de la oferta museística, para dejar de considerar a Zaragoza como la única ciudad de la comunidad autónoma que puede acoger espacios culturales y artísticos de decidida modernidad.

Ahora el CDAN es sede de exposiciones temporales y propone una interesante actividad artística en torno al paisaje, pero no hay que olvidar que su germen y razón de ser fue la colección de arte contemporáneo donada por José Beulas y María Sarrate, que sigue sin exponerse de forma continuada. Es evidente que la instalación de una muestra permanente otorgaría al centro un carácter estático que, probablemente, tendría un efecto negativo en su labor como dinamizador del panorama cultural oscense. Sin embargo, entiendo que es lógico preguntarse por qué no se saca más partido a la colección Beulas-Sarrate, a través de análisis parciales o, por qué no, de visiones personales que podrían ser realizadas por otros artistas (como se hizo en el IAACC Pablo Serrano con la muestra *O con la estrella o en la cueva*, comisariada por Fernando Sinaga).

Al margen del contenido y de la orientación del centro, el CDAN merece ocupar un papel destacado en la historia de la arquitectura de museos de la comunidad autónoma aragonesa por su sutil demostración de buen hacer museístico. Ángeles Layuno afirmaba que Rafael Moneo, en la Fundación Pilar i Joan Miró de Palma de Mallorca (1987-1992) había escuchado “lo que William Curtis denomina «el murmullo del lugar»”.²⁹⁰ Lo mismo podría decirse del CDAN, indisolublemente ligado al territorio en el que se enmarca: el terreno agrícola sirve de inspiración para un edificio que, tal y como lo vemos hoy, solo podía haber sido posible en este lugar y en estas condiciones. Hay quien dijo, refiriéndose a Moneo, que “su falta de dogma se percibe como una fabulosa sorpresa”.²⁹¹ En vez de considerar

290 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España...*, op. cit., p. 253 (ver nota al pie n.º 52, capítulo 1).

291 RATTENBURY, Kester; BEVAN, Robert y LONG, Kieran LONG, *Arquitectos contemporáneos*, Barcelona, Blume, 2004, p. 149.

su adecuación al entorno como una falta de estilo, me gustaría quedarme con la idea de que el arquitecto es capaz de entender el diseño de cada museo de manera integral. Paisaje, arquitectura contemporánea y ciudad se unen en el Centro de Arte y Naturaleza en una composición de virtuosa sencillez apta para el disfrute de la mente y los sentidos. Al fin y al cabo, en palabras del propio Rafael Moneo, “Lo hermoso de la arquitectura es cuando no tiene tanta necesidad de hacerse presente”.²⁹²

4.2.2 *El Centro Cultural Mariano Mesonada – Museo Orús de Utebo (Zaragoza)*

En la localidad zaragozana de Utebo, situada a doce kilómetros de la capital, abrió sus puertas hace algo más de una década un interesante conjunto que, pese a su sencillez, ejemplifica muchos de los condicionantes que concurren en una arquitectura museística de nueva planta. A la dificultad intrínseca de concebir el diseño de un edificio expositivo desde el principio hay que añadir en este caso la indefinición inicial del contenido del espacio, que no fue ideado como museo sino como centro cultural multiusos, pero en el que el arquitecto debía dar una respuesta anticipada a las necesidades de una hipotética institución museística. Aunque el Museo Orús fue inicialmente pensado como iniciativa de rehabilitación de un inmueble preexistente, el proyecto fue evolucionando hasta dar lugar a una construcción *ex novo*, lo que justifica su inclusión dentro de los casos de estudio monográfico de nueva planta.

El interés de la propuesta radica en distintos aspectos. El Centro Cultural Mariano Mesonada, posterior Museo Orús, es una muestra de la tímida apuesta por la descentralización de infraestructuras culturales que se viene observando en los últimos años en el ámbito museístico, tanto a nivel nacional como internacional. Prueba de ello son, por ejemplo, la apertura de sucursales del Museo del Louvre en Lens y del Centro Pompidou en Metz, que revelan una decidida voluntad de desplazar el foco de los grandes centros museísticos o culturales a ciudades menos mediáticas. En nuestro país, desde la transferencia de las competencias a las autonomías, se han multiplicado las iniciativas que plantean alternativas a la tradicional concentración museística en Madrid y Barcelona. Al margen de las capitales de provincia, que han trabajado incansablemente en la ampliación de su oferta museística, han nacido también varias propuestas de vocación internacional en localidades del ámbito rural, fuera de los circuitos museísticos acostumbrados. Sirva como ejemplo el caso de Malpartida (Cáceres),

²⁹² Entrevista a Rafael Moneo en *No Es Un Día Cualquiera*, Radio Nacional de España, 16/05/2009: <http://www.rtve.es/mediateca/audios/20090516/entrevista-a-rafael-moneo-no-dia-cualquiera/506181.shtml> (fecha de consulta: 14/03/2014).

una población de menos de 5000 habitantes en la que abrió sus puertas en 1976 el Museo Vostell-Malpartida, que se ha convertido en uno de los paradigmas de esta ansiada descentralización cultural.

A una escala más modesta, también existen en Aragón algunos proyectos museísticos que pretenden saldar la deuda histórica contraída con el territorio, marcada tradicionalmente por la concentración de los grandes eventos culturales en la ciudad de Zaragoza. En este sentido, han surgido en los últimos años iniciativas como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca, una de las más firmes apuestas por el arte contemporáneo del Gobierno de Aragón; o el futuro Museo del Grabado de Fuendetodos, actualmente en construcción, que aspira a convertirse en referencia internacional dentro del mundo de la estampación. El Museo Orús de Utebo es otro de los ejemplos de esta incipiente descentralización museística.

Por otro lado, la propuesta merece un análisis detallado como iniciativa de rehabilitación urbana de un entorno degradado. En parte, el Centro Cultural Mariano Mesonada nació para intentar frenar, en la medida de lo posible, la degradación de un casco histórico que había sido objeto de una decadencia progresiva, motivada por el crecimiento urbanístico de la localidad y el desplazamiento de la población hacia nuevas zonas urbanas. Se produce así lo que Jesús Pedro Lorente define como revitalización de un barrio “estimulada desde arriba por una inversión decidida desde instancias de poder, cuyo máximo exponente puede ser la creación de un museo/-centro de arte contemporáneo”, como efectivamente ocurre en este caso.²⁹³ Otra cosa es que, en términos de efectividad, la propuesta haya sido más o menos exitosa.

En Utebo, la revitalización del conjunto supuso la intervención en un entorno urbano fuertemente marcado por la presencia de un hito constructivo y visual de importancia: la torre mudéjar de la iglesia de la localidad. Como ocurre en otro de los casos de estudio monográfico de la investigación, el Mausoleo de los Amantes de Teruel, el arquitecto hubo de enfrentarse al diseño de un edificio de nueva planta que respetara la preeminencia indiscutible de la fábrica mudéjar, sin renunciar por ello a la personalidad de la arquitectura contemporánea. Para hacer aún más complicado este delicado equilibrio, el arquitecto tuvo que afrontar en el transcurso del proyecto la siempre difícil decisión de conservar o derribar un inmueble preexistente. La resolución final de este complejo rompecabezas, en el que intervienen tantos aspectos, merece ciertamente un estudio pausado.

²⁹³ LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Focos «artísticos» de revitalización urbana...”, *op. cit.*, p. 17 (ver nota al pie n.º 96, capítulo 3.).

4.2.2.1 LA CREACIÓN DEL CENTRO CULTURAL MARIANO MESONADA²⁹⁴

Contextualización: el desarrollo demográfico y urbanístico de Utebo

El Centro Cultural Mariano Mesonada abrió sus puertas en el año 2000. Su creación se enmarca en la proliferación de una serie de equipamientos culturales y sociales de nueva planta que han visto la luz en Utebo en las últimas décadas, como resultado del considerable crecimiento experimentado por la localidad. Entre las razones de esta expansión se encuentran el desarrollo de los cinco polígonos industriales que acoge Utebo en su término municipal y el encarecimiento de la vivienda en Zaragoza, lo que se ha traducido en un fuerte impulso demográfico. Como consecuencia, la ciudad se ha convertido en la tercera de la provincia y la quinta de todo Aragón por población. Utebo ha doblado ampliamente su censo en tan solo veinte años, ya que si en 1991 contaba con 7766 habitantes, esta cifra alcanzaba los 18.336 según el padrón de 2012.²⁹⁵ Semejante aumento poblacional se ha traducido en una mejora de los servicios de la localidad y de las comunicaciones con la capital provincial,²⁹⁶ así como en una importante expansión residencial del núcleo urbano hacia el suroeste, al otro lado de la vía férrea que une Zaragoza con Logroño.

Como resultado de este rápido aumento poblacional, y para dar respuesta a las nuevas necesidades de la población, Utebo ha tenido que dotarse de una serie de equipamientos culturales y sociales. Muchas de estas infraestructuras han sido diseñadas por jóvenes arquitectos del panorama regional, cuyas propuestas componen un sugerente mosaico de arquitectura contemporánea. Además del Centro Cultural Mariano Mesonada, obra de Jesús Marco Llombart, merecen una mención especial el Espacio Joven, de Alberto Mendo (1995); el centro de día, de Lázaro Lahera Álvarez (1996); el Centro Cultural María Moliner, de Alfredo Ariño (1999); la piscina cubierta, de Alberto Mendo y Daniel Olano (2002) y el Centro Cultural El Molino, de Iñaki Alday y Margarita Jover (2004). El resultado es un catálogo de arquitectura contemporánea inédito en el panorama aragonés, que ha podido darse por la feliz coincidencia de factores muy diversos: la existencia de una serie de carencias provocadas por el crecimiento poblacional, las dis-

²⁹⁴ Para la realización del presente estudio conté con la colaboración de Társila Gimeno, Técnico de Cultura en el Ayuntamiento de Utebo entre 2007 y 2009, quien me facilitó sus investigaciones inéditas sobre el Centro Cultural Mariano Mesonada. Asimismo, constituyeron una fuente fundamental las conversaciones mantenidas con el director del mismo, Walter Espada, así como con el arquitecto Jesús Marco Llombart, autor del proyecto arquitectónico del edificio, que fue consultado en el Ayuntamiento de Utebo. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

²⁹⁵ Cifras según el Instituto Nacional de Estadística (INE).

²⁹⁶ En junio de 2007, Renfe ponía en marcha el servicio de Cercanías Miraflores-Casetas, con parada en Utebo.

ponibilidades presupuestarias del municipio y la especial sensibilidad de las instituciones públicas hacia la creación arquitectónica contemporánea.

Los inicios del proyecto

La idea de fundar un centro cultural en el casco antiguo de Utebo, que sirviera como revulsivo y dinamizador de la zona, surgió en el seno del consistorio. El lugar escogido fue nada menos que el antiguo centro neurálgico de la población, es decir, la plaza de España, en la que se encuentra situada la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción con su bella torre mudéjar. El nuevo equipamiento cultural debía ubicarse en una arquitectura doméstica que ocupaba los números 10 y 10 Bis de la plaza y que había sido donada en 1996 al Ayuntamiento por su propietaria, Francisca Mesonada Navarro, viuda del que fuera regidor de la localidad en los años setenta del siglo XX.²⁹⁷ Se trataba de un conjunto formado por dos viviendas anexas, una casa solariega del siglo XVII y una segunda arquitectura doméstica de mediados del siglo pasado.

Las funciones del nuevo centro cultural todavía no habían sido definidas con exactitud en el momento de concebir el edificio, si bien la funcionalidad museística estuvo presente en el proyecto desde el principio. Inicialmente, se pensó en dedicar parte del edificio a museo etnológico mediante la instalación de la colección privada del antropólogo aragonés Julio Alvar; no obstante, ante la ausencia de acuerdo en firme, se optó finalmente por construir un espacio multiusos con vistas a una futura colección aún por definir. Esta se concretaría dos años después de la apertura del centro, tras la donación de la obra del artista José Orús al Ayuntamiento, que se hizo efectiva en el año 2002. Por lo tanto, el edificio no fue concebido con una función museística clara sino como un espacio multifuncional que debía ser apto para actividades variadas.

Según las conversaciones mantenidas con algunos de los actores implicados en la elección del arquitecto que debía encargarse de la rehabilitación del conjunto, parece que en el proceso tuvieron bastante que ver las preferencias personales del entonces alcalde de Utebo, Pascual Abós. Este conocía la trayectoria profesional de Jesús Marco desde varios años antes de que surgiera la idea de crear el centro cultural; en concreto, parece que Abós estuvo presente en la inauguración de una de sus obras, el nuevo Ayuntamiento de la vecina localidad de Sobradiel (Zaragoza), que había consistido en la rehabilitación de un antiguo palacio para usos administrativos. De ahí

²⁹⁷ Como recoge Társila Gimeno, la firma del protocolo de donación tuvo lugar ante notario el 3 de diciembre de 1996. GIMENO GIMENO, Társila, "C.C. Mariano Mesonada, generador de revitalización cultural y urbana en el municipio de Utebo" (trabajo de segundo año de doctorado), Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2006. (Inédito)

surgiría probablemente la intención de encargar el futuro centro cultural a este arquitecto, aunque la redacción del proyecto de rehabilitación de la casa Mesonada salió a concurso por procedimiento abierto en marzo de 1998, probablemente por una mera cuestión de forma.²⁹⁸ Refuerzan esta tesis las informaciones proporcionadas por Társila Gimeno, quien recoge que en el documento de comparecencia de la donante Francisca Mesonada, con fecha de 13 de mayo de 1996, se establecía que “el Ayuntamiento estaba obligado a encargar la redacción del proyecto de adecuación del edificio (...) según se estipulaba, al arquitecto D. Jesús Marco Llombart.”²⁹⁹

Una vez adjudicado el proyecto arquitectónico, este fue aprobado por el Pleno del Ayuntamiento de Utebo en sesión celebrada el 1 de junio de 1998, lo que permitió sacar a subasta a continuación la licitación del contrato de obras.³⁰⁰ Estas dieron comienzo con relativa rapidez, pues en octubre de 1998 ya se estaba trabajando en el conjunto. En el proceso, Jesús Marco contó con la colaboración de los aparejadores Luis Mangrané Solé y Neus Martí Trillos, así como del también aparejador Pedro Lacambra Trullenque como representante del Ayuntamiento de Utebo. Una vez terminado, el centro fue inaugurado el 12 de noviembre del año 2000 en un acto presidido por el alcalde de la localidad, Pascual Abós, y la donante del edificio, Francisca Mesonada. Casi un año después, en septiembre de 2001, Jesús Marco recibía por esta obra el Premio Ricardo Magdalena que otorga anualmente la Institución Fernando el Católico. Entre sus méritos, el jurado destacaba “su espacio interior, la proporcionalidad entre los medios utilizados y el resultado conseguido y su adecuada inserción en el entorno urbano.”³⁰¹

4.2.2.2 EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO DEL CONJUNTO

El contexto urbano como condicionante

Como ya se ha mencionado, el proyecto contemplaba la intervención en uno de los espacios más representativos del casco antiguo de Utebo, que había sufrido un proceso de decadencia progresiva como resultado de la expansión de la localidad hacia el sureste, al otro lado de las vías del tren. Estas dividen la población en dos y actúan como una fractura que impide

²⁹⁸ ANUNCIO relativo a la licitación para la adjudicación del contrato de consultoría y asistencia para la redacción del proyecto de ejecución y dirección de obra de “Rehabilitación Casa Mesonada” (BOA n.º 30, 11/03/1998).

²⁹⁹ GIMENO GIMENO, Társila, “C.C. Mariano Mesonada, generador...”, *op. cit.*

³⁰⁰ ANUNCIO relativo a la licitación para la adjudicación del contrato de obras de “rehabilitación y ampliación de la Casa Mesonada” (BOA n.º 78, 03/07/1998).

³⁰¹ MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *Cuadernos de Arquitectura de Utebo: Centro Cultural Mariano Mesonada*, *op. cit.*, p. 24 (ver nota al pie n.º 393, capítulo 3).

la comunicación fluida entre ambos sectores urbanos: el centro histórico, por un lado –que queda parcialmente aislado–, y los nuevos barrios surgidos para dar respuesta a la demanda creciente de vivienda, por otro. Como en muchos otros casos, el desarrollo urbanístico fue causando el desplazamiento de la población hacia zonas más nuevas, lo que provocó el envejecimiento del casco antiguo, en paralelo a la degradación física causada por la falta de inversiones de mantenimiento en parte del caserío existente. La creación del Centro Cultural Mariano Mesonada se enmarca precisamente en un conjunto de acciones llevadas a cabo por el Ayuntamiento para intentar frenar este deterioro progresivo y compensar la escasez de equipamientos a este lado de las vías, dado que la mayor parte de las nuevas infraestructuras sociales y culturales que antes mencionaba habían sido construidas en la parte nueva de Utebo. Además, el Ayuntamiento puso en marcha en esos mismos años distintas actuaciones para mejorar la comunicación del casco histórico con el resto de barrios, como la creación de un túnel subterráneo peatonal que sustituye al anterior paso a nivel sobre las vías y un paso elevado destinado al tráfico rodado.

La plaza de España, sede del proyecto, es el centro de un entramado urbano formado por una serie de arquitecturas domésticas de dos y tres alturas, de entidad variable, en el que destaca la presencia de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción (fig. 4.123). De hecho, su torre mudéjar es uno de los hitos visuales fundamentales de la localidad, con el que la nueva construcción debía dialogar, siempre desde un profundo respeto para con la fábrica histórica. El núcleo del proyecto, la casa Mesonada, se ubicaba precisamente a tan solo unos cuantos metros de la iglesia, por lo que esta se convertía en un punto de partida ineludible para articular una propuesta coherente, y más teniendo en cuenta que la torre formaba parte del Mudéjar de Aragón, declarado Patrimonio de la Humanidad por la Unesco en 2001. A este muestrario de condicionantes, de difícil encaje, se añadía la irregularidad del solar en el que se implanta el nuevo edificio, típico del organicismo de los cascos históricos; un espacio “fragmentado, carente de orden concreto”, en palabras de José Laborda.³⁰² El nuevo edificio debía funcionar como un foco de atracción hacia esta zona de la localidad, carente de equipamientos, con el fin de contribuir a su dinamización.

La definición exterior del edificio. Del proyecto inicial a la demolición de la casa Mesonada

Según lo acordado, el arquitecto debía adecuar el nuevo centro cultural a una arquitectura doméstica preexistente, la casa Mesonada, que el

³⁰² LABORDA YNEVA, José, “Guía de arquitectura de Aragón (1975-2000)”, *Arquitectos*, n.º 162, vol. 02/2, 2002, p. 101.



Figura 4.123 – Vista parcial de la plaza de España de Utebo (a la derecha, el cuerpo inferior de la torre de la iglesia)

Ayuntamiento apostaba por mantener a modo de homenaje a la donante del inmueble. La casa estaba formada por dos edificios unidos, de épocas diferentes aunque similares en cuanto a proporciones (fig. 4.124). El más antiguo cronológicamente era un edificio solariego del siglo XVII, situado en el número 10 Bis de la plaza de España, al que se había adosado en 1949 la vivienda construida por la familia Mesonada, dando lugar a un único conjunto. La planta baja de esta última, en el momento de la donación, estaba ocupada por una sucursal de la entidad mercantil Banco Español de Crédito (Banesto), que durante las obras abandonaría el local para trasladarse provisionalmente a una nueva ubicación que resultó ser definitiva, haciendo posible más adelante integrar este espacio en el recorrido del museo. Aunque los dos edificios mencionados no tenían comunicación en la planta baja –debido al uso comercial de uno de los locales–, en las plantas primera y bajo cubierta estaban unidos en una sola vivienda. En 1997, el Ayuntamiento adquirió un solar anexo a la casa Mesonada, lo que permitió ampliar la superficie útil del futuro centro cultural.

Al parecer, el estado de los dos inmuebles que componían la donación era poco afortunado. No solo su aspecto externo resultaba poco atractivo, a juzgar por las fotografías anteriores a la intervención, sino que el deterioro progresivo de la vivienda a través de los años se había traducido en graves problemas estructurales. Esto, unido a las reducidas dimensiones de los



Figura 4.124 – Fachada de la Casa Mesonada antes de su demolición (fuente: *Cuadernos de Arquitectura de Utebo*)

forjados (de poco más de 2 metros de altura en la planta baja y en torno a los 2,5 en las superiores), concebidos para una función doméstica, hacían difícil el encaje de un equipamiento cultural, con las exigencias espaciales que implica. Esto llevó a replantear la idea inicial de conservar el edificio, optando por mantener la fachada y forrarla de piedra “como testimonio de la existencia de la que fue vivienda de los Mesonada y como homenaje perpetuo a la viuda donante de la misma”.³⁰³ No obstante, el arquitecto responsable del proyecto optó finalmente por derruir también la fachada, dados las deficiencias que presentaba (como consecuencia de distintas filtraciones), que amenazaban la seguridad de los trabajadores que estaban llevando a cabo el vaciado del inmueble. La decisión suscitó numerosas críticas por las condiciones en que se produjo, de forma unilateral y sin que el arquitecto consultara previamente con el Ayuntamiento, para quien “la supuesta aparición de humedades fue tan solo una excusa para derribar lo poco que quedaba del edificio”, según recoge Társila Gimeno.³⁰⁴

Sin entrar en esta polémica, lo cierto es que en el documento de Fin de Obra del proyecto figuran una serie de actuaciones no previstas en un principio que demuestran las pésimas condiciones en las que se encontraba la fachada. En concreto, estas concernían el mal estado de la medianería, de la cubierta y de la propia fábrica de ladrillo, que explicaría por qué se decidió derribar por completo la fachada, a pesar de lo previsto inicialmente.

303 MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *op. cit.*, p. 19.

304 GIMENO GIMENO, Társila, “C.C. Mariano Mesonada, generador...”, *op. cit.*

Al margen del modo de proceder por parte del arquitecto, más o menos correcto, lo cierto es que la demolición del conjunto para crear un edificio de nueva planta, aunque extrema, es una actuación más sincera que el vaciado completo del interior y el forrado de la fachada con un aplacado de piedra.

Al parecer, antes de llegar a la solución actual, Jesús Marco presentó al alcalde Pascual Abós distintas versiones del proyecto (fig. 4.125). Estas se basaban en la definición de un bloque de tres plantas (en lugar de las cuatro que alcanzaría el nuevo edificio) con una morfología doméstica que se mantendría en la propuesta final, aunque estilizada. En cuanto al interior, se concebía una distribución regular y ordenada en torno a un patio columnado. Las líneas fundamentales de este primer proyecto se conservaron en la solución final, aunque con algunas variaciones. El nuevo edificio se define por su ortogonalidad, ya que sus volúmenes externos están constituidos a partir de líneas rectas y perfiles quebrados que crean diversos juegos de perspectivas en contraposición con la torre mudéjar que domina el conjunto. Según José Laborda, el edificio “ofrece al exterior una imagen moderna y comedida, conocedora de su imposible competencia con la torre.”³⁰⁵ La fachada principal se concibe hacia la plaza de España, y su volumetría tiene en cuenta tanto la arquitectura doméstica circundante como la torre mudéjar, aunque rebasa la línea de altura del caserío circundante.



Figura 4.125 – Propuesta inicial de alzado (Jesús Marco)

305 LABORDA YNEVA, José, *op. cit.*, p. 101.

La morfología de la fachada plantea un homenaje a la casa Mesonada, a partir de un diseño más bien doméstico basado en un esquema regular de vanos: cinco en la planta baja, cinco en la primera –abalconados- y una galería corrida bajo un alero volado de considerable desarrollo que, como señala Társila Gimeno, recuerda a la arquitectura tradicional de los siglos XVI y XVII.³⁰⁶ En cuanto a los materiales, en la fachada principal se emplea la piedra Cenia de Calatorao envejecida de forma mecánica, cuyo cromatismo rosado le da un aspecto institucional que distingue el edificio de las viviendas domésticas del entorno (fig. 4.126). El propio arquitecto describe así la solución escogida en la memoria del proyecto arquitectónico:

Frente a la plaza, el alzado recuperado de la vieja casa queda aplacado con losas de piedra que pretenden restaurar una nobleza oculta que ansiaba aflorar. El resto del edificio queda vestido en su exterior por un revestimiento monocapa de color blanco que permite destacar los múltiples detalles artesanales en madera y acero que componen la construcción. Los aspectos contextuales quedan reflejados en un intento de generar un proceso constructivo artesanal que invierte la estética cotidiana en moderna en un intento de expresar la voluntad de los materiales.³⁰⁷

Los alzados laterales, hacia las calles Miguel Hernández y Callejuela, se resuelven de una forma completamente distinta a la de la fachada principal, y decididamente más contemporánea. En ellos se percibe la libertad del arquitecto, que no está mediatizado por el esquema doméstico de la casa Mesonada, sino que puede desarrollar un lenguaje arquitectónico más independiente. Las fachadas laterales se articulan a base de paramentos blancos de perfil quebrado, que abren al exterior mediante vanos de diferentes formas. Las dos fachadas reciben un tratamiento semejante, pero no exactamente igual, dado que la planta del edificio no es regular. El alzado correspondiente a la calle Miguel Hernández es quizá el más condicionado por la presencia de la torre mudéjar, pues el visitante que se acerca al centro cultural por esta vía obtiene una bella panorámica de la misma (fig. 4.127). El arquitecto no renuncia a las líneas contemporáneas en esta fachada, pero sus formas neutras se mantienen en un discreto segundo plano para no competir con el protagonismo de la iglesia mudéjar. Como señala el propio Jesús Marco, “es un edificio blanco... acaso porque busca cierto

306 MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *op. cit.*, p. 21.

307 MARCO LLOMBART, Jesús, “Proyecto de ejecución refundido: rehabilitación de la casa Mesonada y ampliación. Ayuntamiento de Utebo (Zaragoza)”. 1998. Memoria, capítulo 2. (Inédito)

silencio e intenta, con el quiebro de sus volúmenes, encajarse dentro de un entorno histórico discontinuo y zigzagueante".³⁰⁸



Figura 4.126 – Alzado principal del C.C. Mariano Mesonada

El alzado opuesto, hacia la calle Callejuela, es sensiblemente distinto. El revestimiento de piedra Cenia se prolonga parcialmente, dando continuidad a la fachada principal. Destaca la configuración externa de los talleres, en torno a un patio central abierto a la calle que les permite obtener luz natural para el desarrollo de sus actividades. Uno de los bloques se dispone en arista, conscientemente dirigida hacia la calle, interpelando en cierta manera al espectador e invitándole a reaccionar ante el edificio (fig. 4.128).

Así pues, el centro cultural ofrece al exterior dos visiones diferenciadas: por un lado, la fachada principal, condicionada por el entorno y por la morfología de la vivienda que da origen al proyecto y, por otro, las fachadas laterales del edificio, de paredes rectas y blancas, que concuerdan mejor con otras de las realizaciones del arquitecto. A modo de ejemplo, esta arquitectura de líneas puras remite a edificios como el Residencial Mediterránea, en Benicarló (Castellón), o a la vivienda particular que Jesús Marco ha diseñado en la urbanización Montecanal de Zaragoza.³⁰⁹ Esta

³⁰⁸ MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *op. cit.*, p. 10.

³⁰⁹ Para más información sobre estos proyectos, puede consultarse la página Web del estudio de arquitectura AMA (Arquitectura Metropolitana Atópica), fundado por Jesús Marco: <http://www.ama.es/home.htm> (consultada el 10/04/2014).



Figura 4.127 – Alzado lateral del edificio (C/ Miguel Hernández)

manera de entender el hecho arquitectónico, a través de formas rotundas y blancas, enlaza también con los trabajos de arquitectos como el portugués Álvaro Siza, que ha experimentado en numerosas ocasiones con las posibilidades expresivas de los volúmenes puros en realizaciones como el Museo de Serralves o el Mimesis Museum de Corea del Sur.

Los espacios interiores

Si bien es cierto que el arquitecto tuvo que enfrentarse al diseño del inmueble sin conocer la naturaleza de la colección museística que este debía albergar, en el caso de que así fuera, es evidente que la misión expositiva fue tomada muy en cuenta a la hora de llevar a cabo la planificación y distribución de los diferentes espacios. El reto consistía en concebir un contenedor cultural que debía ser apto para usos muy variados, entre los cuales se encontraba el expositivo, pero también el didáctico (pues el nuevo edificio debía disponer de talleres y aulas para cerámica, pintura y otras actividades). En la memoria del proyecto arquitectónico, Jesús Marco utiliza ya la palabra “museo”, lo que demuestra hasta qué punto esta futura funcionalidad condicionó el planteamiento del nuevo edificio:



Figura 4.128 – Alzado lateral del conjunto hacia la calle Callejuela

El proyecto responde a un programa de necesidades dictado por el Ayuntamiento y (...) a la concepción de un edificio que combina las tareas de taller así como la de espacios de visualización y trabajo. En definitiva se pretende crear un museo vivo bajo una visión pragmática (...).³¹⁰

Según se desprende de la consulta del proyecto arquitectónico, y en concreto de los planos de estado actual de la casa Mesonada, el inmueble disponía originariamente de tres alturas que destacaban por la multiplicación de divisiones interiores; en la planta primera, por ejemplo, existían nada menos que catorce habitaciones, una compartimentación poco apta para un uso cultural. Estas tres alturas se convertirían en cuatro en la intervención de Jesús Marco; las tres inferiores tienen una superficie bastante similar, alrededor de los 500 m², mientras que la cuarta es sensiblemente más reducida.³¹¹ La división doméstica en habitaciones de la casa Mesonada es recuperada en la planta primera del nuevo edificio, basada precisamente en la fragmentación espacial. El resultado es un recorrido muy compartimentado, que sirve de homenaje al inmueble primitivo, origen del proyecto.

³¹⁰ MARCO LLOMBART, Jesús, "Proyecto de ejecución refundido...", *op. cit.*

³¹¹ La superficie de las cuatro plantas es de 553,59, 525,23, 533,83 y 172,43 m², respectivamente.

La planta del nuevo volumen permite constatar la irregularidad del solar, a pesar de lo cual este presenta una organización inteligible, a base de distintas piezas dispuestas en torno a un patio interior que funciona como vertebrador del conjunto y distribuidor de todas las estancias. Según afirma el propio arquitecto, el patio “constituye un elemento espacial significativo que organiza todo el interior (...) abriéndose en cada planta para crear un edificio comprensible al visitante”.³¹²

Esta fórmula arquitectónica, además, sirve de unión visual en altura para todos los pisos, de tal forma que el visitante puede hacerse una idea inmediata de las dimensiones del inmueble y entender su distribución de forma instantánea (fig. 4.129). La comunicación de las diferentes plantas se realiza a través de una escalera en cascada situada en uno de los lados del patio. Las salas de exposición no son ajenas a este, sino que muchas de ellas abren a él mediante vanos que comunican visualmente los espacios, multiplicando las perspectivas y haciendo presente la función expositiva en el núcleo central. Esta comunicación visual no es patrimonio exclusivo del Museo Orús, sino que es un recurso utilizado en otros museos aragoneses como el Camón Aznar de Zaragoza, en cuya última renovación se abrieron una serie de fisuras en los paramentos interiores que favorecen la interconexión visual de las estancias.

Por lo que respecta a la distribución interior, los espacios expositivos, considerados los más nobles del conjunto, se localizan en la parte del edificio que da a la plaza, coincidiendo con la fachada principal, mientras que las aulas y talleres se encuentran ubicados en la zona posterior, lo que les permite disponer de luz natural. Cada planta –a excepción de la cuarta– dispone de tres talleres independientes, que se localizan siempre en el mismo lugar en las tres alturas, por lo que hay un total de nueve aulas de similares características. Según recoge el arquitecto en la memoria, “el edificio consta de un importante bloque pragmático dedicado a talleres, que se resuelven arquitectónicamente a modo de piezas, dispuestas en silueta quebrada, alrededor del patio posterior del edificio.”³¹³ En la planta tercera existe además una sala de exposiciones temporales de planta rectangular (fig. 4.130), mientras que la cuarta está ocupada en su práctica totalidad por una sala de conferencias.

La concepción formal del museo, en cuanto a materiales y definición cromática, se integra en una línea de diseño habitual en la arquitectura de museos de los últimos años, presente sobre todo en los dedicados al arte contemporáneo. Al interior, el edificio se concibe a partir de una su-

³¹² MARCO LLOMBART, Jesús, “Proyecto de ejecución refundido...”, *op. cit.*

³¹³ MARCO LLOMBART, Jesús, “Proyecto de ejecución refundido...”, *op. cit.*



Figura 4.129 – Vista parcial del patio interior

cesión de salas blancas desprovistas de decoración, heredadas de lo que Dan Monroe define como “white-cube gallery”.³¹⁴ Este concepto expositivo, considerado apropiado fundamentalmente para el arte contemporáneo por su carácter neutro, responde todavía a la herencia del estilo internacional, como paradigma de flexibilidad y funcionalidad.

4.2.2.3 DE CENTRO CULTURAL A MUSEO

La donación de la colección y la adaptación del inmueble

Aunque el centro se inauguró en el año 2000, pasaron todavía algunos años hasta que el espacio adquirió las funciones propias de un museo con la exposición de la colección del artista autodidacta y abstraccionista José Orús.³¹⁵ El 10 de junio de 2003, el Ayuntamiento de Utebo llegó a un acuer-

³¹⁴ MONROE, Dan L., “The Museum as Medium...”, *op. cit.*, p. 31 (ver nota al pie n.º 132, capítulo 1).

³¹⁵ Tal y como señala el crítico de arte Manuel Pérez-Lizano, “no hay acuerdo para incluir su obra en una tendencia específica. Según José Hierro, es un informalista mágico, para Miguel Labordeta y Federico Torralba un informalista a secas y Ángel Crespo opina que un idealista. Me quedo en un espacialista matérico abstracto por el tipo de técnica y las implicaciones temáticas.” PÉREZ-LIZANO, Manuel, *Abstracción plástica española: núcleo aragonés (1948-1993)*, Zaragoza, Mira Editores, 1995, p. 97.



Figura 4.130 – Sala de exposiciones temporales (planta tercera)

do de donación con el artista, que implicaba la cesión de un total de 114 obras para la formación de la colección permanente que debía mostrarse en el centro. Una de las condiciones establecidas por Orús en la cesión era que la colección no fuera fragmentada, tal y como aparece recogido en la prensa regional.³¹⁶ En ese mismo verano de 2003 se puso en marcha la primera exposición antológica sobre el autor en la nueva sede, para acometer a continuación una serie de reformas con vistas a la futura función expositiva del edificio.

El proyecto de adecuación de espacios fue aprobado por el Ayuntamiento de Utebo en diciembre de ese mismo año, y de su redacción se encargó el arquitecto técnico municipal Pedro Lacambra Trullenque. En realidad, dado que el edificio ya había sido diseñado para un uso multifuncional (cultural y expositivo), la adaptación a museo fue relativamente sencilla. Se actuó sobre todo en el local de la planta baja que antes pertenecía al Banco Español de Crédito (y que el Ayuntamiento había adquirido tras el traslado de la entidad), teniendo en cuenta las necesidades expresadas por el propio Orús y las características de la obra que iba a exponerse. La actuación consistió en conectar este local con el vestíbulo principal del museo, ya que

³¹⁶ El propio Orús dijo en su momento que le habían ofrecido reunir su legado en galerías de otras comunidades, pero que él quería que su obra no se dispersara. Fuente: MORENO, Elena, "Orús: «Utebo me ha acogido con los brazos abiertos»", en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 18/01/2003).

en principio solo tenía entrada desde la plaza, e inutilizar los accesos desde el exterior, ventanas y puertas, cerrando con ladrillo macizo sus trasdoses sin afectar a la estética de la fachada. Además, se incorporó uno de los talleres de la planta primera al recorrido expositivo y se transformó un segundo en depósito de obras (fig. 4.131).

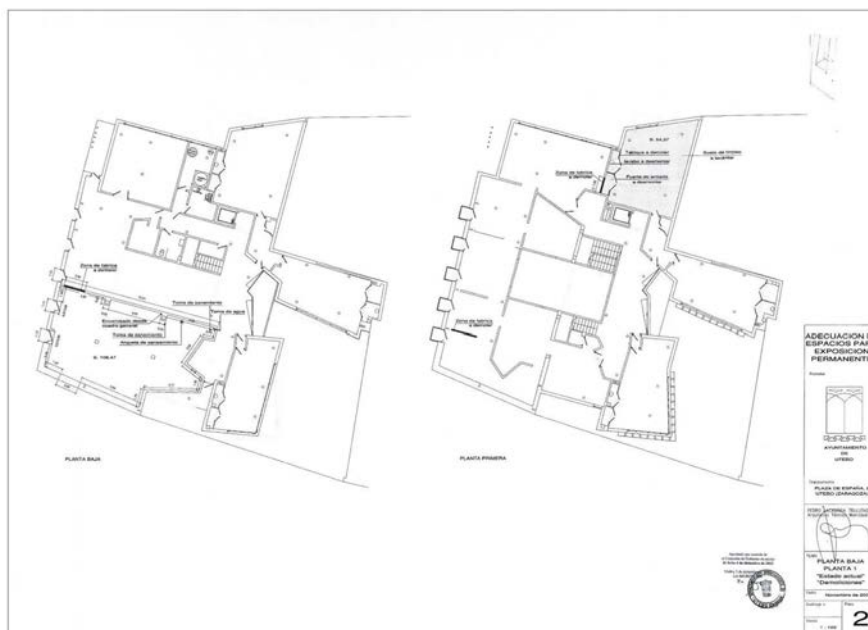


Figura 4.131 – Actuaciones previstas en la adecuación expositiva de las plantas baja y primera

El recorrido expositivo y otros aspectos museográficos destacados

La exposición permanente de José Orús se ubica en las plantas baja y primera del edificio y está organizada en sentido cronológico. Sin embargo, el recorrido no comienza en la planta baja, como suele ser habitual, sino en la primera. Se recomienda al visitante que ascienda a esta planta y la recorra por entero, para bajar a continuación a la planta calle, donde se expone la obra comprendida entre 1997 y la actualidad. Este planteamiento responde a la propia organización de la superficie expositiva, que se encuentra concentrada casi en su totalidad en la primera planta, a partir de un conjunto laberíntico de salas comunicadas (fig. 4.132).

La exposición de la colección pictórica (que abarca en esta planta desde los años cincuenta hasta 1997), se ha concebido de forma lineal y cerrada, en fondo de saco, por lo que los visitantes tienen que volver sobre sus pasos para bajar a la planta calle, lo que dificulta un tanto la orientación del visitante. Tras visitar las salas de la planta primera, el recorrido expositivo continúa en un único espacio de la planta baja (el antiguo local de Banesto),

donde se expone la obra más reciente (fig. 4.133). La propia naturaleza de la colección hace que esta última sala sea la más espectacular de todo el recorrido, por la puesta en escena de las obras.



Figura 4.132 – Exposición permanente de José Orús (planta primera)



Figura 4.133 – Exposición permanente de José Orús (planta baja)



Figura 4.134 – Época azul, *Odisea cósmica*, 1999. Vista de la misma obra con luz blanca y negra

Aunque el proyecto museográfico del Museo Orús es bastante sencillo, hay un aspecto concreto que merece la pena destacar por su originalidad, que distingue la propuesta y la convierte en un caso único dentro del ámbito aragonés. Este aspecto es la iluminación artificial puesta en práctica en el museo, por exigencias de la propia colección. En algunas zonas, el sistema de iluminación permite contemplar las obras de tres maneras diferentes: con luz blanca, con luz negra (por medio de lámparas que emiten radiación electromagnética ultravioleta cercana) y sin ningún tipo de iluminación (fig. 4.134). Esto se debe a que, en sus etapas finales, José Orús recurrió a pintura fluorescente que adquiere una luminescencia especial con la luz negra. En las salas en las que se utiliza este tipo de iluminación, se han clausurado todas las fuentes de luz natural para evitar interferencias. La alternancia de las distintas modalidades lumínicas se logra con un temporizador que se activa cuando entra el visitante, de tal forma que, sin que este tenga que realizar ninguna acción, la iluminación varía alternativamente entre la luz negra, la blanca y la ausencia total de luz (ya que las pinturas acumulan la luminescencia durante cierto tiempo). Este tipo de iluminación resulta todavía más efectista en la única sala de la planta inferior, que acoge la etapa “Odisea cósmica”, por el negro absoluto escogido para paredes y techos.

Valoración

Una década después de la apertura del Centro Cultural Mariano Mesonada como Museo Orús, es posible apuntar algunas consideraciones en relación con el éxito de la iniciativa. En cuanto al impacto del espacio en el entorno, el centro parece haber tenido una influencia positiva en lo que se refiere a la dinamización del barrio, al que ha atraído visitantes (gracias a su activo programa cultural) y en el que se han llevado a cabo, en los últimos años, distintas iniciativas de rehabilitación arquitectónica que dan muestras de una incipiente tendencia de recuperación urbana. Sin embargo, el impacto del Museo Orús fuera de Utebo es bastante reducido; casi podríamos decir que inexistente. El equipamiento se inserta de forma consciente en el territorio y pone al alcance de los vecinos de la localidad una oferta cultural variada, pero el espacio es prácticamente desconocido en la capital aragonesa, lo que supone desaprovechar las posibilidades que ofrece, en términos de visitantes, su privilegiada ubicación a poco más de diez kilómetros de Zaragoza.

Este tipo de iniciativas de descentralización de la oferta cultural son fundamentales para ir articulando poco a poco una red más coherente de espacios museísticos en el territorio, pero no es menos cierto que la mera apertura de un nuevo espacio no es suficiente para conseguir resultados en este ámbito. Si el esfuerzo de inversión realizado no va acompañado de un programa de difusión eficaz que dé a conocer el espacio en el entorno más cercano, el impacto de la iniciativa será necesariamente limitado, como ocurre en este caso. Los responsables del Museo Orús deberían incidir en la difusión del carácter específico del centro, uno de los pocos museos monográficos de arte contemporáneo existentes en la comunidad, para sacarle todo el partido posible a la propuesta.

Desde el punto de vista arquitectónico, el edificio concebido por Jesús Marco ha resultado ser una sorpresa dentro del panorama de la arquitectura museística en la comunidad, por los condicionantes del proyecto y su solución constructiva. El aspecto más interesante del conjunto es quizá el interior del edificio, organizado en torno a un patio central abierto con el que comunican visualmente las diferentes estancias. Destaca también el homenaje al origen doméstico del edificio en la compartimentación de las salas de exposición de la planta primera, que evita la monotonía mediante su carácter fragmentado. El arquitecto responsable del proyecto, Jesús Marco, merece un reconocimiento especial por lo eficaz que resulta su edificio, diseñado sin una dedicación museística concreta sino más bien como un contenedor multifuncional. La solución obtenida es el reflejo de una labor arquitectónica conocedora de las exigencias de la institución museística (no en vano el arquitecto había quedado entre los ocho finalistas en el concur-

so para la ampliación del Museo del Prado de 1996). Pese a la indefinición inicial a la que debió enfrentarse Jesús Marco, el resultado es un contenedor flexible y efectivo, apto tanto para la función expositiva como para otros usos culturales. Las mínimas adaptaciones realizadas para acoger la exposición permanente de José Orús demuestran la visión de futuro que caracterizó al diseño.

La solución exterior, en lo que se refiere a la fachada principal del conjunto, se revela menos eficaz. La volumetría rectangular del conjunto resulta excesiva en el entorno en el que se implanta, pues entra en competición con el otro foco de atención de la plaza: la torre mudéjar de la iglesia. El edificio no logra desprenderse de una cierta pesantez que no estaba presente en los primeros esbozos del proyecto, y que viene dada probablemente por la elevación de una planta suplementaria y la inserción de dos elementos demasiado contundentes: el alero de la galería de la tercera planta y la cubierta del conjunto. Sin querer resultar agresivo por su forma, el edificio lo acaba siendo por su volumetría, mientras que la solución de fachada no termina de definirse entre lo institucional y lo doméstico. En esta falta de audacia influyó indudablemente la propia complejidad del entorno, formado por un caserío doméstico poco estimulante y un componente arquitectónico que concentraba toda la fuerza del conjunto. Los alzados laterales demuestran una mayor libertad compositiva; el arquitecto parece sentirse menos condicionado, lo que le permite desarrollar una solución más creativa.

Tal y como suele suceder cuando se interviene en un entorno histórico de esta complejidad, la propuesta final levantó numerosas críticas entre la población, que consideraba demasiado agresiva la presencia del nuevo edificio en el contexto a pesar de que, desde el punto de vista compositivo, la construcción resultaba bastante cercana a la antigua casa Mesonada. Sin embargo, pasado el tiempo, el edificio se ha convertido en un componente urbano más, un actor contemporáneo que reclama su lugar en la ciudad. De hecho, el edificio entabla un interesante diálogo con la arquitectura histórica de la plaza (la torre mudéjar y la arquitectura doméstica) e invita a reflexionar sobre la lógica natural de superposiciones y añadidos de distintas épocas que ha sido común en la trayectoria vital de todas las ciudades. Además, la arquitectura mudéjar queda integrada en el edificio, pues la torre se hace presente en el interior a través de los vanos que se orientan hacia la plaza, en un guiño hacia la fábrica histórica.

4.3 MUSEOS SOBRE EL PAPEL. PROYECTOS NO REALIZADOS

La historia reciente de la comunidad autónoma aragonesa en materia museística tiene en su haber varios proyectos nunca realizados. Dos de ellos

se han convertido en la asignatura pendiente de los diferentes gobiernos autonómicos en relación, sobre todo, con dos materias: el arte contemporáneo y la figura de Francisco de Goya. A pesar de las diferentes tentativas, y debido fundamentalmente a razones políticas, Aragón sigue sin poseer un espacio permanente dedicado a Francisco de Goya que pueda convertirse en referencia en cuanto al estudio de su pintor más universal. El arte contemporáneo ha sido otro de los grandes perjudicados por la desidia institucional, una de cuyas manifestaciones más flagrantes es el concurso para un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo celebrado en 1993 y que nunca llegó a llevarse a cabo.

El estudio de los motivos que dieron lugar al abandono de estos proyectos “estrella” de los últimos gobiernos autonómicos ayuda a comprender mejor el panorama cultural, social y museístico de la historia reciente de Aragón y permite contextualizar de forma más acertada aquellas iniciativas que sí llegaron a fructificar. Asimismo, este estudio constituye una preciosa oportunidad para fantasear con la fisonomía de la ciudad de Zaragoza, tanto desde el punto de vista arquitectónico como cultural, si estas dos empresas hubieran prosperado. De hecho, el análisis detallado de aquellos proyectos no realizados es una parte esencial de toda investigación sobre arquitectura, pues la reconstrucción de su devenir proporciona una información de extraordinaria riqueza. Ángeles Layuno trató ya este tema en su tesis doctoral *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*,³¹⁷ cuyo capítulo III estaba dedicado precisamente a los estudios teóricos y proyectos no realizados, y años más tarde, desarrolló la cuestión en su artículo “Museos en el papel, museos en la memoria”.³¹⁸

Siguiendo su ejemplo, abordo aquí el análisis de estos dos grandes proyectos culturales, muy sintomáticos de la manera de hacer política museística en Aragón. Pocas veces –a excepción, quizá, de la Expo 2008- ha logrado reunir la comunidad autónoma un elenco tan considerable de arquitectos de talla internacional como los que participaron en las diferentes convocatorias de los proyectos mencionados. Rafael Moneo, Mario Botta, Herzog y De Meuron, David Chipperfield o Enric Miralles son solo algunos de los *star architects* que han imaginado la ciudad de Zaragoza a través de sus propuestas para el Espacio Goya o el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo. Sus diseños componen un sugerente mosaico arquitectónico que invita a soñar con una nueva imagen ciudadana.

317 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo en España...*, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 2, capítulo 1).

318 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Museos en el papel, museos en la memoria”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 119, capítulo 1).

4.3.1 *El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1993)*

Desde mediados del siglo XX vienen produciéndose en Aragón distintos intentos de creación de un museo dedicado al arte contemporáneo de la comunidad autónoma. Entre ellos destaca sobre todo uno, cuya azarosa historia merece un estudio pormenorizado; se trata del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993, que no llegó a fraguar por motivos eminentemente políticos.³¹⁹ El concurso arquitectónico convocado para el diseño de su edificio reunió una extensa y notable nómina de arquitectos de ámbito nacional e internacional, entre los que se encontraban Mario Botta –ganador del concurso–, Rafael Moneo o Enric Miralles. En palabras de Ángeles Layuno, las propuestas de esta “utopía fracasada” no deberían caer en el olvido, pues constituyen “uno de los proyectos emblemáticos en materia de arte contemporáneo que se ponen en marcha en los últimos años en España”.³²⁰

La labor de recopilación de documentación sobre este concurso resultó compleja, por la imposibilidad de localizar cualquier tipo de información sobre los proyectos a través de la entidad convocante, el Gobierno de Aragón. Este obstáculo inicial obligó a dar un rodeo, que pasaba por solicitar información de los anteproyectos en cuestión a cada uno de los arquitectos o equipos de arquitectos seleccionados o premiados en el concurso. La relativa antigüedad de la iniciativa –habían pasado ya veinte años desde el concurso– dificultó la recuperación de información de unos anteproyectos que habían sido casi condenados al olvido por sus autores, como parte de una iniciativa nunca realizada. Sin embargo, el intento obtuvo sus frutos, ya que me permitió conocer de primera mano las propuestas de cada uno de los arquitectos seleccionados, en algunos casos incluso a través de entrevistas personales; una enriquecedora experiencia que, de otra manera, me hubiera sido difícil obtener.³²¹

4.3.1.1 EL SUEÑO DE UN MUSEO ARAGONÉS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Varios han sido los intentos de crear en Aragón un museo dedicado al arte contemporáneo. Instituciones, artistas, estudiosos y aragoneses en general han mantenido, desde hace varias décadas, la ilusión de hacer realidad

³¹⁹ Para más información, consultar: MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Arquitecturas imaginadas para un Museo Aragonés...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 174, capítulo 1).

³²⁰ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo...*, *op. cit.*, p. 666.

³²¹ El desarrollo de este análisis no habría sido posible sin la colaboración de Juan Carlos Lozano, al que deseo hacer llegar un especial agradecimiento. Asimismo, quisiera manifestar mi gratitud a los estudios de Rafael Moneo, Gae Aulenti, Miralles-Tagliabue (EMBT), Mario Botta, Félix Arranz, Basilio Tobías, Ricardo Marco, Jesús Marco Llombart, y Luis Franco y Mariano Pemán, por proporcionarme todo tipo de información sobre sus anteproyectos.

un espacio monográfico en el que exponer lo más granado del panorama artístico de la comunidad. Algunas de estas tentativas llegaron a ser una realidad, como el Museo de Arte Actual en el zaragozano Torreón de la Zuda, que nació en 1964 como una sección del Museo de Zaragoza dedicada a la creación contemporánea pero que no fructificó.³²² Más largas fueron las trayectorias del “Museo de Goya” de Fuendetodos abierto entre 1968 y 1981, promovido por la Diputación Provincial de Zaragoza e impulsado por Federico Torralba,³²³ y del Museo de Arte Contemporáneo del Altoaragón de Huesca, que se ubicó de forma provisional entre 1975 y 1987 en un local cedido por la Caja Rural Provincial.³²⁴ El mismo Federico Torralba dirigió la puesta en marcha del museo de arte contemporáneo aragonés de Veruela, que nació en 1976 y se cerraba diez años después.³²⁵ Tampoco hay que olvidar otro proyecto zaragozano que no prosperó, promovido por los artistas Viola, Orús y Ruizanglada, a los que se uniría posteriormente Iñaki, para el que se llegó a constituir una comisión gestora en 1980.³²⁶

Algunos años más tarde surge un nuevo impulso para poner en marcha un museo aragonés de arte contemporáneo, esta vez por iniciativa del Gobierno de Aragón: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (MAAC) de 1993. Este frustrado experimento merece un estudio monográfico por su compleja historia, representativa de la política museística de esta tierra desde hace ya varias décadas y que puede ayudar a comprender mejor el panorama actual en materia museística.

4.3.1.2 LOS PRIMEROS PASOS DEL MAAC DE 1993

Aunque ya se hablaba con anterioridad de la posibilidad de crear un museo aragonés de arte contemporáneo, la iniciativa no se concretó hasta 1991.³²⁷ La primera decisión importante en este tema fue el encargo en

322 LOMBA SERRANO, Concha, “La política museística en Aragón en relación con el arte contemporáneo”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, op. cit., pp. 317-326, espec. 321.

323 LORENTE, Jesús Pedro y PICAZO, Elisa, “El «Museo Goya» en Fuendetodos (1968-1981). Su colección de arte contemporáneo”, *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 49-50, 2002, pp. 367-404.

324 NAGORE ESTABÉN, Obarra, “El antiguo Museo de Arte Contemporáneo del Altoaragón (1975-1988)”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, op. cit., pp. 327-338.

325 BLANCO BASCUAS, Teresa, “Veruela 1976-1986: otro ensayo para un Museo de Arte Contemporáneo”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica...*, op. cit., pp. 339-347.

326 ORÚS, Desirée, “Cara y cruz de los museos aragoneses”, op. cit. (ver nota al pie n.º 153, capítulo 1).

327 En esta fecha gobernaba en Aragón una coalición del Partido Aragonés y el Partido Popular.

octubre de ese año de un anteproyecto a Concha Lomba, que se ocuparía también, meses después, del desarrollo completo del proyecto del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo.³²⁸ En él, la autora justificaba la fundación de este museo como una “necesidad histórica para Aragón”, pero también lamentaba la irregular calidad de la colección del gobierno autonómico, debido a la falta de una adecuada política de adquisiciones a lo largo del tiempo.³²⁹ En cuanto a la modalidad del museo, Lomba proponía la creación de una entidad de derecho público sujeta a la Diputación General de Aragón, con personalidad jurídica propia y con autonomía económica y administrativa. Desde el punto de vista arquitectónico, la autora del proyecto museístico proponía la creación de un edificio ex novo ubicado en Zaragoza, cuyo diseño arquitectónico podría ser escogido a través de un concurso restringido de no más de diez arquitectos (eliminando por tanto la adjudicación directa).³³⁰

La previsión era que a comienzos de 1993 comenzasen las obras y que el museo pudiera inaugurarse en 1995. La rapidez de las gestiones demuestra el interés del gobierno autonómico por llevarlo a cabo en el plazo más breve posible, hasta tal punto que se decidió crear el museo por decreto, sin haber escogido ni siquiera el diseño del nuevo edificio. Por tanto, el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo llegó a existir sobre el papel, pues fue creado el 6 de abril de 1993.³³¹ En el decreto nada se decía de su posible ubicación, salvo que hasta que no se pusiera en funcionamiento la sede propia “se habilitarán las medidas necesarias para el efectivo desarrollo de sus funciones”.³³² Con la perspectiva del tiempo, es evidente que las prisas fueron las causantes de esta poco afortunada decisión de crear el museo por decreto, sin ampliar el diálogo a otros actores implicados, una medida que jugaría en contra del proyecto más adelante.

Como señala Juan Carlos Lozano, la ubicación del nuevo museo dentro de la ciudad de Zaragoza constituyó en su momento un tema controvertido.³³³ Se barajaron todas las posibilidades: desde alejarlo del centro histórico e instalarlo en nuevas zonas de expansión hasta reutilizar un edificio

328 LOMBA SERRANO, Concha, “Museo Aragonés de Arte Contemporáneo. Proyecto Museístico, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación”. 1992. (Inédito)

329 *Idem*, p. 23.

330 LOMBA SERRANO, Concha, “Una utopía camino de la realidad...”, *op. cit.*, p. 136 (ver nota al pie n.º 185, capítulo 1).

331 Decreto 26/1993, de la Diputación General de Aragón, por el que se crea el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (BOA n.º 43, 19/04/1993).

332 *Ibidem*.

333 LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “La vigilia y el sueño...”, *op. cit.*, p. 94 (ver nota al pie n.º 186, capítulo 1).

existente. En este sentido se habló de aprovechar las instalaciones de la Capitanía General en la Plaza de Aragón, el antiguo Gobierno Militar, el Convento de la Victoria (hoy Parque de Bomberos n.º 2 y Museo del Fuego y de los Bomberos), el Convento de San Agustín (que acoge desde 2003 el Centro de Historias), el Cuartel de Hernán Cortés, el Cine Fuenclara o la Casa de Palafox.

Apartada finalmente la opción de rehabilitar un edificio existente, entre mayo y junio de 1993 tuvieron lugar una serie de reuniones para analizar los solares de propiedad pública disponibles para construir un museo de nueva planta. Dos fueron los finalistas: uno situado en el entorno del edificio Pignatelli (sede, entonces y ahora, del Gobierno de Aragón) y otro en el parque Aljafería, junto a la plaza de Europa. El elegido fue el primero, ubicado en una zona caracterizada por la mezcla de tejido urbano a base de bloques de viviendas de clase media-baja, distintos equipamientos y dos inmuebles emblemáticos, el mencionado edificio Pignatelli y la Plaza de Toros. Con esta ubicación se pretendía que el museo repercutiera positivamente en el entorno y supusiera un estímulo para su revitalización. El solar era propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza (que debía cederlo al Gobierno de Aragón) y quedaba delimitado por las calles Ramón de Pignatelli, Agustina de Aragón y Mariano Cerezo, más una calle de nueva apertura (fig. 4.135).

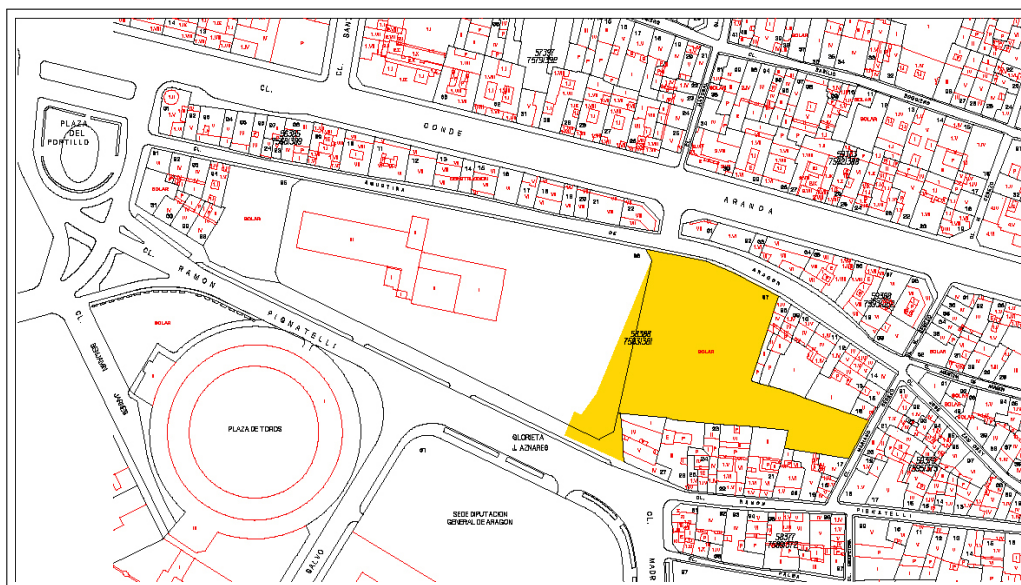


Figura 4.135 – Plano de situación del solar en el que se pretendía instalar el MAAC (Ayuntamiento de Zaragoza, Servicio de Información Geográfica)

4.3.1.3 EL CONCURSO ARQUITECTÓNICO: CONVOCATORIA Y RESOLUCIÓN

Una vez seleccionada la ubicación del museo, el 25 de agosto de 1993 se convocó el concurso de anteproyectos para su sede.³³⁴ La fórmula escogida consistía en el planteamiento de un concurso abierto y dirigido a todos los arquitectos colegiados en Aragón, del que se elegirían dos ganadores que debían participar seguidamente en un concurso restringido con cuatro arquitectos de reconocido prestigio internacional. Los arquitectos invitados fueron Mario Botta, Gae Aulenti, Rafael Moneo y Alvaro Siza, quien excusaría más tarde su participación por compromisos de trabajo. También se invitó a participar a Renzo Piano aunque este declinó la oferta, y se mantuvieron una serie de conversaciones con Arata Isozaki, que tampoco llegaron a fructificar.

La iniciativa no salió demasiado bien parada en la prensa. El museo, “la niña de los ojos” de la Consejera,³³⁵ era criticado por numerosas razones: la elección del solar, el gasto que implicaba (se estimaba una inversión de 2000 millones de pesetas para el nuevo museo, más otros 500 para amueblamiento), las fechas elegidas para la difusión del proyecto (el mes de agosto), la modalidad del concurso (que podría privilegiar a los arquitectos internacionales invitados en detrimento de los aragoneses) y la desidia institucional frente a otros proyectos que se consideraban prioritarios, como la Fundación Pablo Serrano o el Museo Arqueológico.

Sin embargo, en pleno proceso de desarrollo del concurso se produjo un cambio político en el gobierno autonómico que modificaría drásticamente el devenir del proyecto. Tras una moción de censura, el Partido Socialista sustituyó a la coalición Partido Popular – Partido Aragonés en septiembre de 1993 en el gobierno de la comunidad. Pilar de la Vega, nueva Consejera de Educación y Cultura, actuó en las sesiones del jurado como presidenta del mismo, pese a que el nuevo gobierno no estaba de acuerdo con la concepción del museo.

La deliberación final del jurado, formado por Pilar de la Vega, Concha Lomba, Mariano Berges, Román Magaña, Francisco Javier Carvajal, Luis Fernández Galiano, Francesco Dal Co y Fernando López Barrena, se produjo los días 8 y 9 de noviembre de 1993. Los dos anteproyectos seleccionados para pasar al concurso restringido junto con los tres arquitectos invitados

334 Anuncio del Departamento de Cultura y Educación, relativo a la convocatoria de un concurso de anteproyectos del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (BOA n.º 97, 25/08/1993). Corrección de errores del anuncio del Departamento de Cultura y Educación, relativo a la convocatoria de un concurso de anteproyectos del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (BOA n.º 100, 01/09/1993).

335 BARDAJÍ, R. y GARCÍA, M., “La DGA decide instalar un museo en un solar que no es de su propiedad”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 28/08/1993).

fueron “1315”, de Luis Franco y Mariano Pemán, y “¿De qué tamaño es este museo?”, de Isabela de Rentería, Carlos Ferrater, Elena Fernández Salas y Luis Félix Arranz. Del primero, el jurado destacaba:

(...) su compacta volumetría con una buena resolución de su fachada, transformando los volúmenes puramente funcionales en una sucesión de volúmenes iguales que introducen una interesante mediación entre el vacío de la plaza creada y el volumen principal del museo.³³⁶

En cuanto al segundo, el jurado valoraba:

(...) su buena integración en el espacio urbano adaptando sus volúmenes a la estructura de la zona, con una correcta relación entre la pequeña escala del lugar en el que se inserta y la gran escala de la representatividad de su cometido.³³⁷

Además, el jurado concedió un accésit (sin dotación económica) al anteproyecto “Zeitgeist”, de Ricardo Marco, Joaquín Magrazo y Fernando Used, del que se destacaba la “interesante descomposición de volúmenes que distribuyen las diversas funciones coherentemente en el interior del solar”,³³⁸ así como tres menciones honoríficas (también sin dotación económica) a los anteproyectos “M.A.A.C.”, de Jesús Santacruz, Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, Eva Prats, Josep Mias y Josep Ustrell; “Acanto”, de Jesús Marco Llombart; y “Ruta principal y rutas secundarias”, de Basilio Tobías, Guillermo Chóliz S.L., Pedro Bellido y JG Asociados.

Una vez realizada esta selección, se pasó a la segunda parte del concurso, la revisión de los anteproyectos correspondientes a los concursantes invitados junto con los de los aragoneses seleccionados. La propuesta ganadora fue la de Mario Botta, bajo el lema “Minotauro 93”. El jurado apreció el diálogo con el entorno que el arquitecto planteaba en su edificio, “formando una cortina continua respecto a un área muy degradada de la ciudad”, así como la “eficiente y elegante sección que evidencia la feliz organización del espacio expositivo”.³³⁹ El jurado reconoció también la calidad de los proyectos de Rafael Moneo (“Fuendetodos”) y Gae Aulenti (“Ola”): del primero se destacaba su volumen “compacto, riguroso, sin concesión alguna a la moda”, y del segundo “la cuidada elaboración de la sección del Museo que esquemáticamente se refleja en la fachada”.³⁴⁰

336 “Acta de las sesiones del Jurado del Concurso de Anteproyectos del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, celebradas los días 8 y 9 de noviembre de 1993, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación”. (Inédito)

337 *Ibidem.*

338 *Ibidem.*

339 *Ibidem.*

340 *Ibidem.*

Los 27 anteproyectos presentados se expusieron en la sala Juan José Gárate del Museo de Zaragoza con motivo de la II Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza. Juan Carlos Lozano, que fue el comisario de la exposición, recogió en su momento las diferentes propuestas (fig. 4.136).³⁴¹



Figura 4.136 – Exposición “Museo Aragonés de Arte Contemporáneo: 27 propuestas”, celebrada en marzo de 1994 en el Museo de Zaragoza con motivo de la II Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Zaragoza (BAUZ). (Fotografía de Juan Carlos Lozano)

4.3.1.4 EL MUSEO IMAGINADO: RECORRIDO POR LOS DIFERENTES PROYECTOS

El estudio detallado de los seis anteproyectos premiados en la fase de concurso abierto así como de los tres arquitectos invitados constituye una preciada ocasión para la reflexión sobre lo que podía haber sido y para imaginar una nueva fotografía urbana. En este sentido, Ángeles Layuno destaca la importancia de los proyectos no realizados como paradigma para el futuro:

Con frecuencia en la historia de la arquitectura de los museos las propuestas no construidas se han convertido en fuente de inspiración para los proyectos materializados con posterioridad.³⁴²

³⁴¹ LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, “Museo Aragonés de Arte Contemporáneo: 27 propuestas”, *Artigrama*, n.º 10, 1993, pp. 661-662.

³⁴² LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes”...*, *op. cit.*, p. 95 (ver nota al pie n.º 52, capítulo 1).

Las soluciones escogidas son de diversa tipología, aunque se pueden distinguir dos grandes grupos en función de su voluntad de integración y de su volumetría y aspecto externo:

- Anteproyectos en la escala del entorno: Moneo, Ferrater y Arranz, Pemán y Franco, Marco y Magrazo, Basilio Tobías y Jesús Marco plantean edificios de manifiesta voluntad integradora en el espacio circundante. Las volumetrías escogidas tienen en cuenta las dimensiones del caserío de la zona y buscan conciliar el protagonismo de la arquitectura contemporánea con el respeto del entorno.
- Arquitecturas mediáticas: Aulenti, Miralles-Tagliabue y en menor medida Mario Botta, apuestan por soluciones de carácter más potente, en las que la arquitectura contemporánea tiene un papel predominante sobre el resto de construcciones de la zona. Se trata de apuestas arriesgadas que plantean la creación de verdaderos focos de atracción en la morfología de la ciudad.

También hay diferencias en cuanto a la distribución de espacios en el solar, de carácter muy irregular. La mayor parte de los arquitectos optan por localizar el bloque de la exposición permanente en el espacio más amplio, configurado por la calle de nueva apertura y Agustina de Aragón, dejando para la prolongación hacia la calle Cerezo los servicios complementarios o de administración; es el caso de Ferrater y Arranz, Franco y Pemán, Basilio Tobías y Gae Aulenti. Otros, como Jesús Marco, sitúan las salas de exposición en el eje más largo del solar, mientras que Marco y Magrazo, Miralles-Tagliabue y Rafael Moneo proponen soluciones mixtas. Mario Botta, que renuncia a adaptar el museo al solar existente, opta por localizar las salas de exposición en los dos bloques que componen el museo. Merece la pena analizar en detalle las diferentes propuestas, pues detrás de todas ellas se percibe una intensa reflexión sobre las peculiaridades del solar elegido, los requerimientos funcionales de un museo de estas características y la necesidad de crear una arquitectura representativa que sirviera de elemento dinamizador del entorno.

El equipo de Carlos Ferrater y Félix Arranz recibió el primer premio (ex aequo con "1315") en la fase de concurso de arquitectos aragoneses con su anteproyecto "¿De qué tamaño es este museo?"³⁴³ La propuesta se adapta al solar disponible y se configura en su parte más ancha a través de cuatro bloques paralelepípedos que se dedicarían a la exposición permanente. Como proyección de estos cuatro bloques surgen una serie de estructuras que albergan elementos vegetales configurando un lugar de esparcimiento.

³⁴³ El equipo estuvo integrado también por Isabela de Rentería, Elena Fernández Salas y Josep Maria Montaner.

En el bloque más estrecho, la prolongación del solar hacia la calle Cerezo, se ubican los espacios complementarios. Los arquitectos renuncian a crear una fachada principal escenográfica y en su lugar plantean un acceso íntimo y en recodo por la calle Ramón Pignatelli. El resultado es un museo coherente en su escala, un interesante ejercicio de arquitectura contemporánea (fig. 4.137).

“1315”, de Luis Franco y Mariano Pemán, fue también galardonado con el primer premio en esta fase inicial del concurso. La extensa memoria que acompaña a la propuesta demuestra que se trata de un proyecto muy meditado, detrás del cual hay una profunda reflexión acerca de aspectos como el papel del museo como institución cultural, el diálogo del edificio con el entorno y la funcionalidad de los espacios. Los arquitectos apuestan por la creación de tres bloques fundamentales: un primer bloque de mayor superficie en la esquina noroeste del solar, destinado a albergar tanto la exposición permanente como la temporal; un segundo bloque longitudinal situado al sur para los espacios de administración, difusión y descanso; y un tercer bloque triangular que articula los dos anteriores. Los tres cubos proporcionan una perspectiva visual de volúmenes quebrados, un juego de “lleno-vacío” en palabras de los arquitectos. Desde el punto de vista de la volumetría, Pemán y Franco conciben una construcción fragmentaria pero sin renunciar a la unidad del museo como pieza arquitectónica. El resultado es un edificio respetuoso con el entorno, tanto desde el punto de vista de la volumetría como de los materiales empleados, pero que a la vez posee su propia presencia en el contexto en el que se inserta (fig. 4.138).

“Zeitgeist”, de Ricardo Marco, Joaquín Magraza y Fernando Used, recibió un accésit en esta primera fase. El concepto alemán de “Zeitgeist”, que podría traducirse como “espíritu del tiempo”, está en relación con la propia concepción del museo para los autores, entendido como contenido (las obras de arte) y continente (el edificio), nociones que no pueden explicarse fuera del contexto histórico y cultural que las hizo posibles. El entorno es uno de los principales elementos condicionantes para el edificio, que se inspira en él a la hora de definir volúmenes y materiales. El museo es fácilmente comprensible si pensamos en su configuración para dar respuesta a tres grandes conjuntos de actividades, que tienen su traducción en otros tantos bloques arquitectónicos: la exposición permanente, en el lado más estrecho del solar, que da a la calle Cerezo; las exposiciones temporales, localizadas en un bloque más o menos rectangular que se sitúa hacia la calle Agustina de Aragón; y el resto de actividades en un bloque autónomo, en la fachada principal del museo hacia la calle de nueva apertura. Estos tres bloques estarían vinculados entre sí por un núcleo de comunicación. Volumétricamente, los arquitectos conciben un edificio más bien horizontal

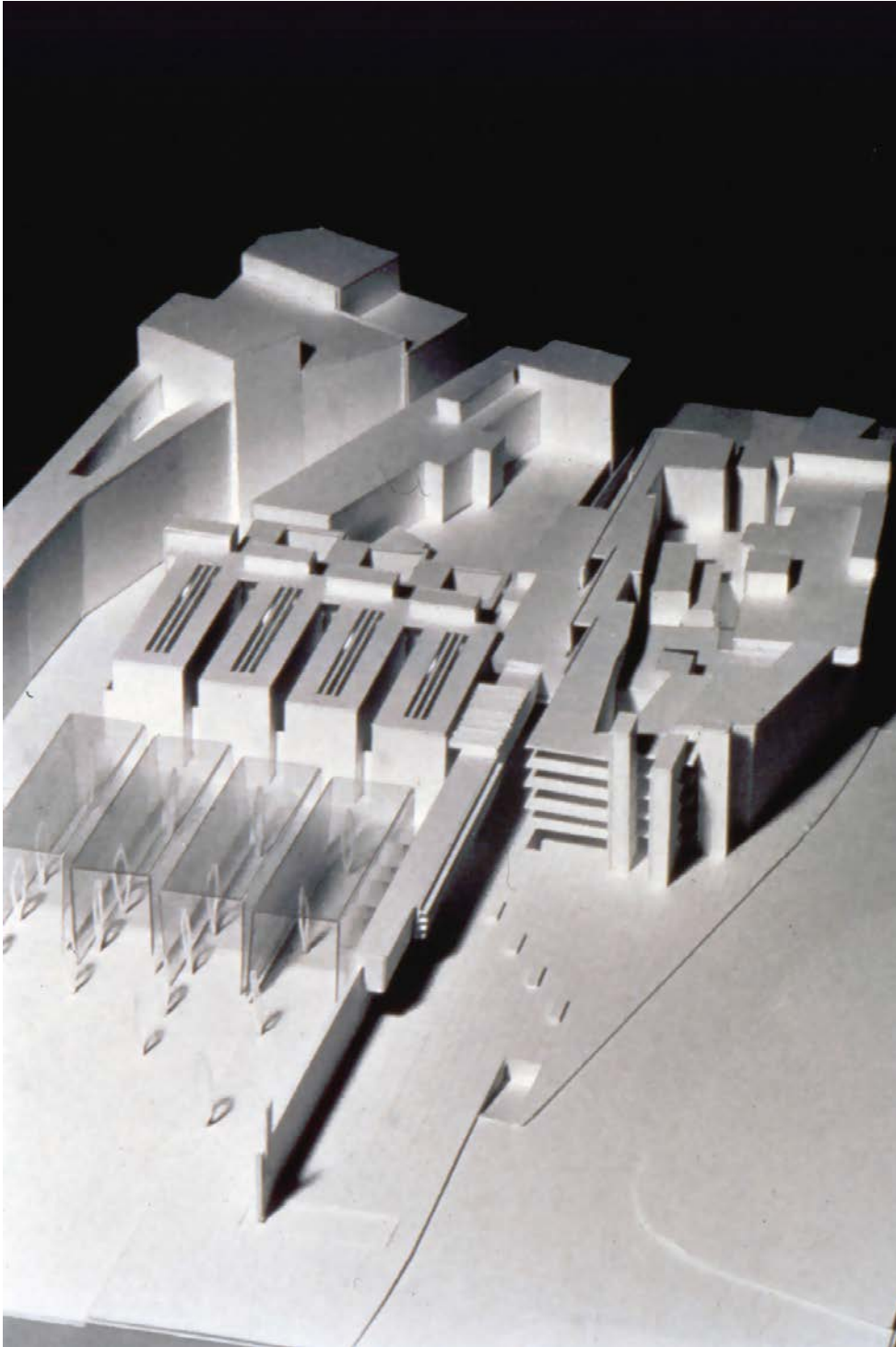


Figura 4.137 – Maqueta del anteproyecto “¿De qué tamaño es este museo?”, de Isabela de Rentería, Carlos Ferrater, Elena Fernández Salas y Luis Félix Arranz

tanto por su altura -semejante a la del caserío circundante- como por la introducción en las fachadas de vanos de carácter marcadamente horizontal (fig. 4.139).

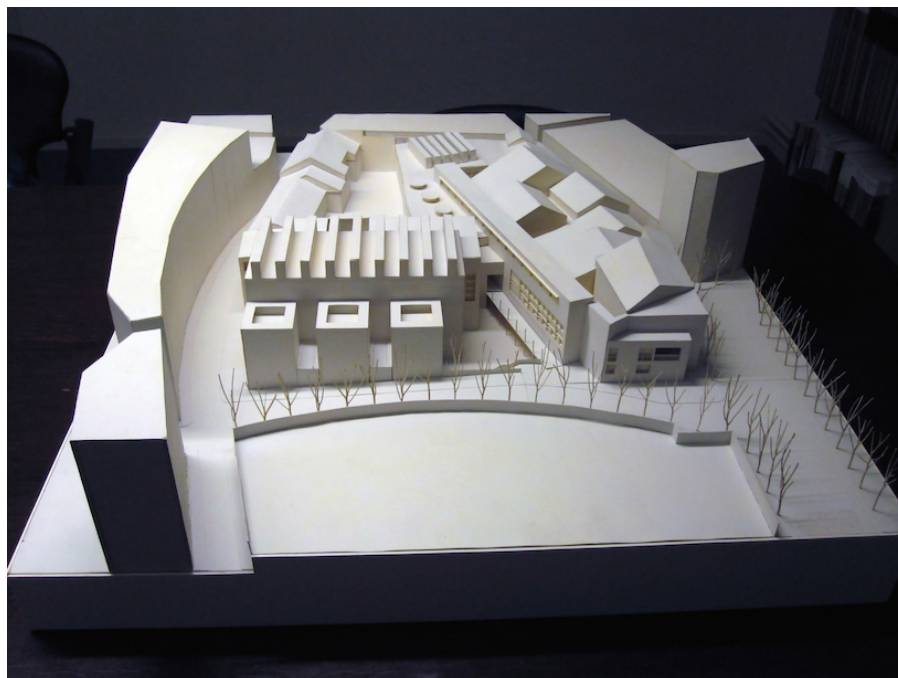


Figura 4.138 – Maqueta del anteproyecto “1315”, de Luis Franco y Mariano Pemán

El equipo encabezado por Enric Miralles y Benedetta Tagliabue mereció una mención honorífica por su anteproyecto “M.A.A.C.”³⁴⁴ Los arquitectos son conscientes de la irregularidad del solar elegido y expresan su deseo de que el museo contribuya a la regeneración de la trama urbana deprimida. El interior se dejaría libre y sin compartimentar, de cara a que sus responsables, en un futuro, definieran la distribución espacial en función de las necesidades. En cuanto a la volumetría externa, Miralles y sus colaboradores proponen un museo que forme parte de la silueta de la ciudad de Zaragoza y que a la vez la haga comprensible. En los alzados se percibe de forma evidente la gran volumetría del edificio y su presencia rotunda. La forma curva de la fachada es descrita en la memoria del anteproyecto con una imagen casi poética: “El ala de un claustro, o de una nave... Cercana a una cúpula”; el anteproyecto adquiere así una cierta sacralidad al tomar su inspiración de un monasterio o una iglesia. Se trata de una arquitectura muy personal, con predominio de las líneas orgánicas, a la que no se puede negar su originalidad y voluntad de otorgar a la arquitectura contemporánea un activo protagonismo en la ciudad actual (fig. 4.140).

344 Formaban parte del equipo, además, Jesús Santacruz, Eva Prats, Josep Mias y Josep Ustrell.

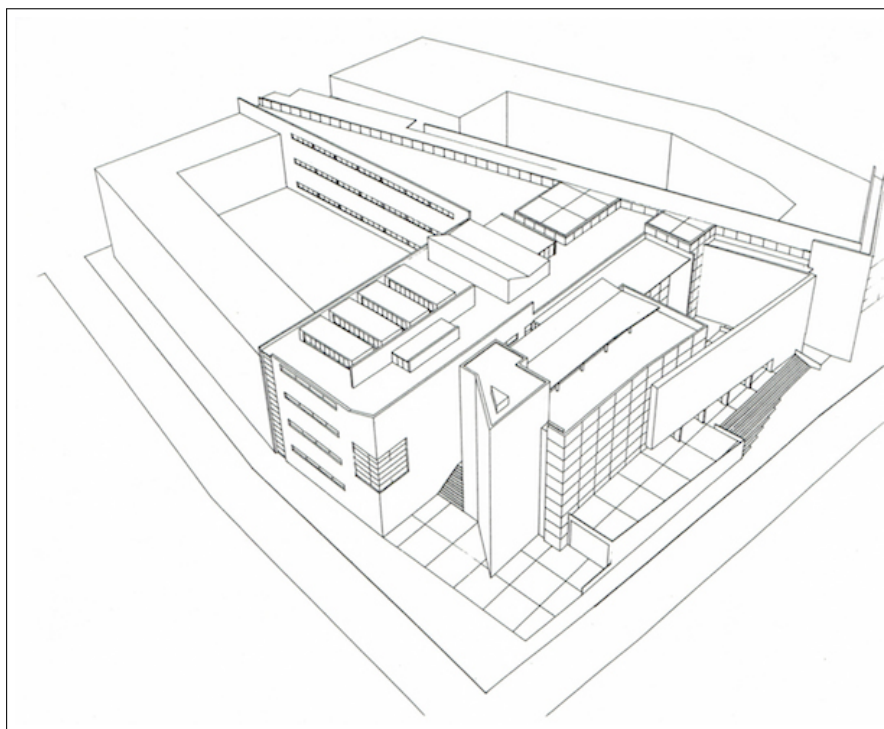


Figura 4.139 – Anteproyecto “Zeitgeist”, de Ricardo Marco, Joaquín Magrazo y Fernando Used

El anteproyecto “Acanto”, de Jesús Marco Llombart, recibió también una mención honorífica. La maqueta presentada al concurso permite apreciar con claridad la inserción del edificio en el entorno inmediato y la configuración volumétrica del mismo; el propio arquitecto destaca que se trata de un proyecto de volúmenes muy puros. El edificio se concibe en planta a partir de un eje longitudinal que ocupa el solar en toda su profundidad, y en el que se situaría el espacio principal de exposición. Las actividades administrativas, educativas y recreativas se ubicarían en una serie de volúmenes situados en la parte más ancha del solar, la que da a la calle de nueva apertura, en la que se pretendía crear un espacio a modo de plaza. En la maqueta se percibe la personalidad del edificio y la fuerza que aporta al entorno en el que se ubica, aunque siempre manteniendo un respeto por la volumetría circundante (sin superar la altura máxima de las viviendas cercanas). Especial mención merece la fachada principal, concebida a partir de un juego de llenos y vacíos y líneas quebradas; el edificio se ofrece así al exterior, creando un espacio abierto que invita a la entrada del público (fig. 4.141).

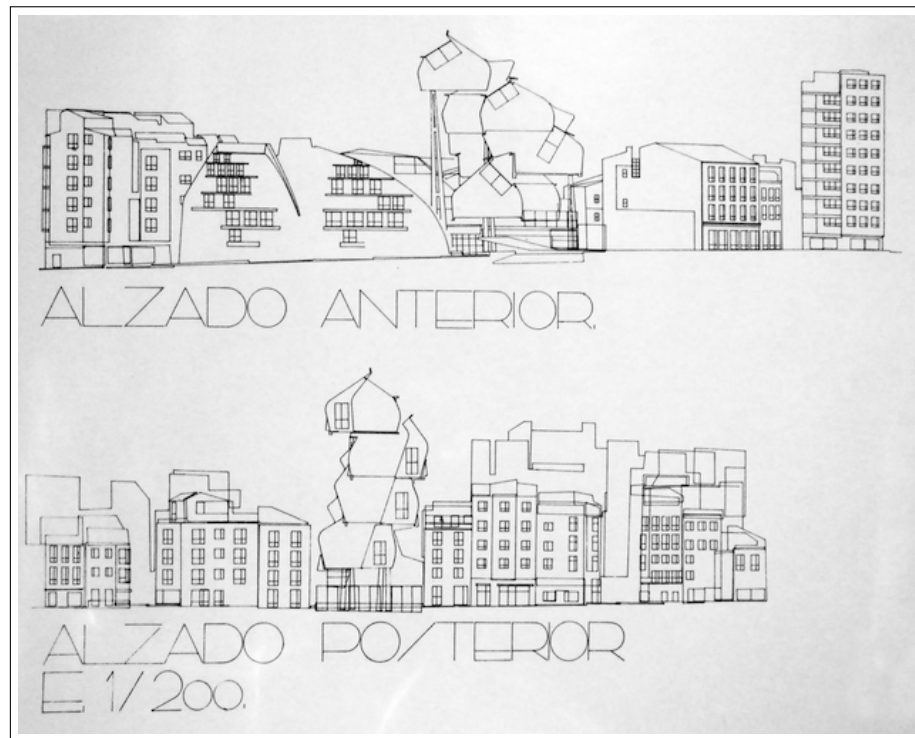


Figura 4.140 – Alzados del anteproyecto “M.A.A.C.”, de Jesús Santacruz, Enric Miralles, Benedetta Tagliabue, Eva Prats, Josep Mias y Josep Ustrell



Figura 4.141 – Maqueta del anteproyecto “Acanto”, de Jesús Marco Llobart

“Ruta principal y rutas secundarias”, de Basilio Tobías, fue galardonado con otra mención honorífica.³⁴⁵ El lema del anteproyecto se inspira en el título de la obra de Paul Klee *Hauptweg und Nebenwege* (1929). El equipo resalta la irregularidad del solar y opta por proyectar un edificio que lo ocupe en su práctica totalidad, muy en consonancia con el tipo de construcción del casco viejo de la ciudad, caracterizado por un crecimiento desigual y orgánico y por la presencia de patios interiores, fundamentales en el museo. El acceso principal se situaría en el frente occidental, hacia la calle de nueva apertura, y crearía un eje que recorrería longitudinalmente el edificio. Adyacentes a este eje se situarían los elementos de comunicación vertical y los diferentes espacios del museo, localizando las salas de mayor superficie al norte y el resto de dependencias al sur. En relación con la volumetría, los arquitectos son conscientes del carácter rotundo del edificio pero se esfuerzan por integrarlo en el entorno. Como una de las señas de identidad más destacadas emergen del cuerpo principal del museo los volúmenes quebrados de las cubiertas (en zinc-titanio), metáfora de dos nociones: el carácter continuo, marcado por la repetición de formas, y al mismo tiempo la fragmentación visual que producen, rompiendo el carácter compacto del bloque principal. La propuesta es ciertamente distinta al resto por su configuración volumétrica a partir de un cuerpo continuo, que le da una gran potencia formal (fig. 4.142).

Rafael Moneo tituló su anteproyecto “Fuendetodos” en homenaje a Goya. El punto de partida era, en palabras del propio Moneo, un “complejo solar” y un “ámbito urbano (...) poco estimulante”, según se recoge en la memoria del proyecto arquitectónico. Moneo apuesta por la ocupación completa de la superficie disponible partiendo de un bloque rectangular que tiene la función de acoger la exposición permanente y que se convierte en el elemento central. El acceso al museo se produce en el encuentro de la calle de nueva apertura con la calle Ramón Pignatelli, mediante una rampa que lleva a la planta baja del museo. Desde allí el visitante puede acceder o bien a los servicios complementarios (taquillas, tienda, cafetería, etc.) o bien a las salas de exposición permanente y temporal. La memoria del anteproyecto constituye una verdadera exposición de intenciones: “entendemos el Museo como una apoteosis de la luz (...). Las fachadas, el exterior, cuenta menos. Es, simplemente, un envolvente”. El arquitecto pone el acento tanto en el interior del museo, al que otorga una clara preeminencia respec-

345 En colaboración con Guillermo Chóliz SL, Pedro Bellido y JG Asociados. El propio arquitecto ha publicado una síntesis de la memoria de este anteproyecto: TOBIÁS PINTRE, Basilio, “El proceso y el lugar del proyecto”, en FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (et al.), *La arquitectura como diversidad*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1998, pp. 117-137.

to al exterior, como en el acceso, que adquiere un valor focalizador y una función de atracción (fig. 4.143).



Figura 4.142 – Maqueta del anteproyecto “Ruta principal y rutas secundarias”, de Basilio Tobías, Guillermo Chóliz S.L., Pedro Bellido y JG Asociados

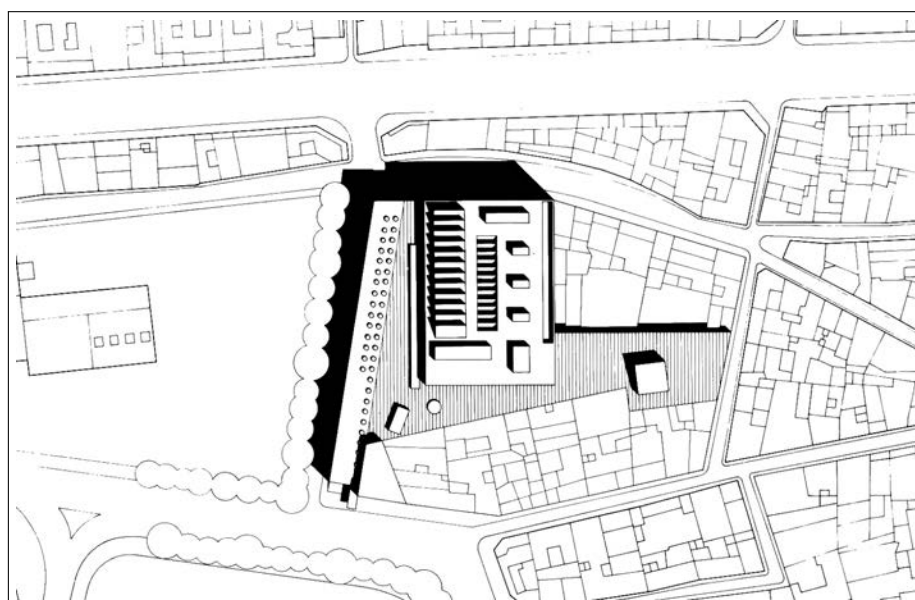


Figura 4.143 – Anteproyecto “Fuentetodos”, de Rafael Moneo

El anteproyecto “Ola”, de Gae Aulenti, ocupa casi por completo el solar disponible.³⁴⁶ Lo más destacado del edificio es su rotunda y arriesgada presencia en el entorno. La distribución interna se reflejaba en la fachada, como destacó el jurado del concurso; se trata de una fachada en la que predomina la ortogonalidad, y en la que destaca la potente fuerza expresiva de los lucernarios de sección triangular visibles desde la calle Agustina de Aragón. Como peculiaridad, la torre casi de andamiaje que plantea Aulenti como reflejo de la estructura de la entrada principal, que enfatiza el acceso al museo. En cuanto al interior, el equipo optó por unos espacios de gran amplitud, aptos para la exposición de obras de diferentes tipologías e iluminados de forma cenital (fig. 4.144).

El proyecto ganador fue “Minotauro 93”, de Mario Botta, uno de los arquitectos invitados. El museo propuesto por Botta no ocupa todo el solar disponible sino que evita prolongarse hacia la parte más estrecha del mismo. No conozco los usos a los que se destinaba la superficie no ocupada por el museo, aunque es probable que el arquitecto decidiera configurar un espacio de esparcimiento, una plaza como lugar de encuentro; en este sentido, el jurado valoró de forma positiva la creación de “un nuevo espacio urbano en su relación con la manzana, necesario para la zona de la ciudad en la que se inserta el edificio”.³⁴⁷ Botta plantea un museo formado por dos bloques dispuestos de forma paralela: uno más largo y de menor altura, y otro más alto y estrecho que se imbrica de forma escalonada en el anterior. Ambos estarían comunicados mediante un amplio hall a varias alturas. El edificio se configura en su fachada principal como un volumen de líneas rectas, con un pórtico sustentado por columnas que rompen el carácter de bloque compacto (fig. 4.145).

El diseño volumétrico del conjunto hace pensar en otras realizaciones del mismo arquitecto como el Museo de Arte Moderno de San Francisco, diseñado precisamente unos años antes del concurso para el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo y que se distingue formalmente al exterior por sus rectos cuerpos de superficie decreciente, que componen un volumen escalonado. De la consulta de los planos presentados al concurso del MAAC se desprende la firme voluntad de crear un museo racional y espacialmente comprensible, en la línea de la reflexión que el propio Botta enunciaba en relación con el Museo de Arte Moderno de San Francisco, según recoge Kenneth Frampton:

³⁴⁶ Este anteproyecto fue redactado en colaboración con Marco Buffoni, Chiara Costa, Francesca Fenaroli, Angela Gori, Vittoria Masa y Giuseppe Raboni.

³⁴⁷ “Acta de las sesiones del Jurado del Concurso de Anteproyectos del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo, celebradas los días 8 y 9 de noviembre de 1993, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación”. (Inédito)

[The museum ensures] that after entering the building the visitor can understand its layout at a glance. Contrary to current practice, in which contemporary architecture transforms the interiors of buildings into labyrinths, an attempt has been made to give order and a hierarchy to the gallery space so that the visitor will be able to find his bearings at once.³⁴⁸

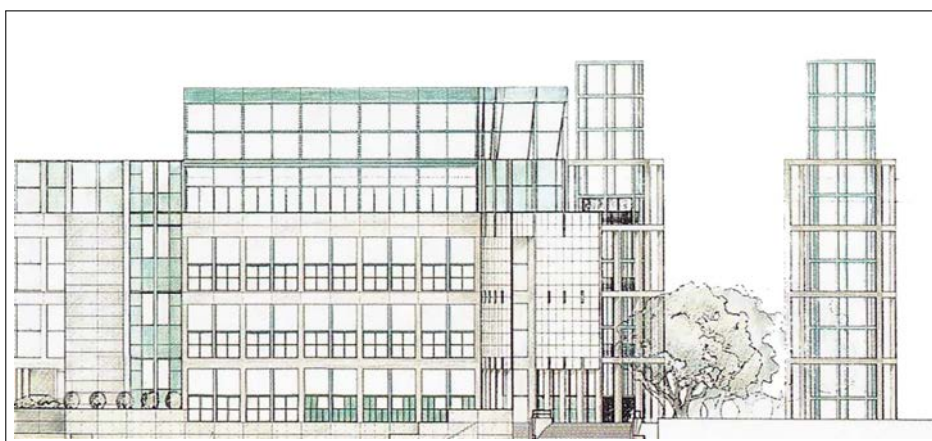


Figura 4.144 – Alzado del anteproyecto “Ola”, de Gae Aulenti

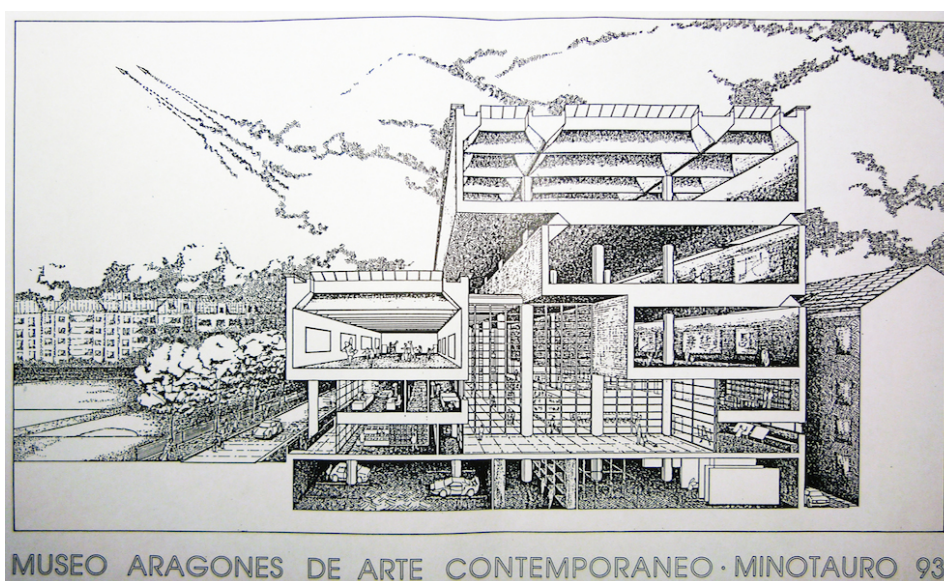


Figura 4.145 – Sección del anteproyecto ganador del concurso: “Minotauro 93”, de Mario Botta

³⁴⁸ FRAMPTON, Kenneth, “Mario Botta. San Francisco Museum of Modern Art”, en MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *Museums for a New Millennium*, op. cit., p. 78.

4.3.1.5 OTRO MUSEO FALLIDO (LA PARALIZACIÓN DEL PROYECTO)

Cuando todavía no se había resuelto el concurso arquitectónico ya era un secreto a voces que, casi con seguridad, el museo no se llevaría a cabo. La causa fue, como ya he mencionado, el cambio político en el gobierno de la comunidad. El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo del anterior gobierno autonómico dejó de ser una prioridad para el nuevo ejecutivo. La nueva Consejera de Educación y Cultura, Pilar de la Vega, manifestaba en noviembre de 1993 que su departamento no tenía más remedio que finalizar la fase actual del proyecto, pero que no compartía su filosofía ni el modo de su puesta en marcha.³⁴⁹ Las razones esgrimidas para justificar su paralización quedan reflejadas en el folleto que se publicó meses más tarde con ocasión de la exposición de los anteproyectos en el Museo de Zaragoza. En él, Pilar de la Vega afirmaba que, aunque no compartía ni el fondo ni la metodología del museo, había decidido seguir adelante con el concurso arquitectónico de anteproyectos “por respeto a los arquitectos, sin que ello implique voluntad alguna de edificar en el momento actual”.³⁵⁰ De la Vega felicitaba asimismo a los profesionales participantes, que habían ideado “propuestas muy interesantes a una necesidad real pero mal planteada políticamente”.³⁵¹

Concha Lomba, autora del proyecto museológico, manifestó su oposición a la paralización de la iniciativa, que calificaba de “contrasentido” ya que implicaba tirar por la borda los esfuerzos realizados y perder la cesión de importantes donaciones que iban a pasar a formar parte de la colección de la DGA, a la vez que ponía el acento en la necesidad de revisar la política de adquisiciones del Gobierno de Aragón: “Si todas las instituciones aragonesas hubieran hecho las adquisiciones con criterio, ahora tendríamos una colección de arte contemporáneo notable.”³⁵²

El 14 de marzo de 1994, la Consejera comparecía a petición propia en las Cortes de Aragón para tratar esta cuestión y explicar la postura del gobierno en relación con el museo.³⁵³ De la Vega criticó una serie de cuestiones que tenían que ver con la gestión llevada a cabo por el anterior equipo de gobierno: la falta de definición del museo, el propio proyecto museístico,

349 Comparecencia de la Consejera de Educación y Cultura para informar sobre la política a llevar a cabo por su Departamento en los próximos meses (DSCA, n.º 60, año 1993, legislatura III, 08/11/1993).

350 *Museo de Arte Contemporáneo. Concurso Internacional. Edificio para el museo aragonés de arte contemporáneo* (folleto de la exposición), Gobierno de Aragón, PRV Editores, 1993.

351 *Ibidem*.

352 ZANZA, G., “Lomba: «Es un contrasentido paralizar el MAAC cuando se va a debatir en las Cortes»”, en *ABC* (Madrid, 09/01/1994).

353 Comparecencia de la Consejera de Educación y Cultura en relación con el proyecto de museo de arte contemporáneo de Aragón (DSCA, n.º 82, legislatura III, 14/03/1994).

la inadecuada política de adquisiciones, la errónea elección del solar (propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza y no de la DGA) y el secretismo de las gestiones, incluyendo la creación por decreto. Todo ello, unido a los tintes personalistas del proyecto (que siempre se había asociado con un deseo particular de la anterior Consejera de Educación y Cultura, Blanca Blasco), habría hecho que el departamento presidido por De la Vega paralizara el MAAC para “sentar las bases, desde el consenso parlamentario y social, para un verdadero proyecto de museo aragonés de arte contemporáneo”.³⁵⁴ En cuanto al continente del museo, el nuevo gobierno rechazaba el planteamiento anterior y volvía a poner sobre la mesa las diferentes opciones posibles, como la rehabilitación de un edificio preexistente.

Sea como fuere, el rechazo del gobierno de ese momento paralizó el museo, y si bien se argumentó que se hacía con el objetivo de ofrecer una alternativa consensuada, esta paralización resultó ser definitiva. Cabe preguntarse por qué se decidió seguir adelante si no había voluntad política de construir, sobre todo teniendo en cuenta que el hecho de continuar con el proceso de selección implicaba un desembolso de al menos 40 millones de pesetas para las arcas públicas.³⁵⁵ Las razones obedecieron probablemente a la voluntad de evitar la polémica que hubiera suscitado la paralización de un concurso en el que había implicados arquitectos de talla internacional.

El proyecto de creación de un espacio para el arte contemporáneo en la comunidad se ha concretado posteriormente en varias iniciativas, también promovidas por el Gobierno de Aragón, aunque ninguna retoma los planteamientos del proyecto de 1993. El Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) – Fundación Beulas de Huesca abrió sus puertas en 2006 en un edificio de nueva planta diseñado por Rafael Moneo, aunque la orientación del espacio era diferente a la inicialmente anunciada: la exposición de la colección que el matrimonio Beulas había donado al Ayuntamiento oscense fue sustituida por un programa de exposiciones temporales en relación con el arte, la naturaleza y el paisaje. Además, en marzo de 2011 se inauguró en Zaragoza el nuevo Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano, una de las máximas apuestas culturales del Gobierno de Aragón.

Aunque este fue inicialmente promocionado como un espacio dedicado a la exposición de las colecciones del Gobierno de Aragón, esas que iban destinadas al MAAC,³⁵⁶ de momento sus responsables han optado por ir

³⁵⁴ *Ibidem*.

³⁵⁵ Incluyendo los honorarios a algunos miembros del jurado y los premios para los cinco anteproyectos que participaron en la selección final.

³⁵⁶ En julio del año 2010, en el transcurso de las obras de ampliación, se podía leer en la prensa local que la obra del escultor Pablo Serrano iba a estar acompañada en la nueva etapa del centro por una selección “de piezas contemporáneas extraídas de los fondos

mostrando esta colección a partir de exposiciones temporales y no de manera permanente. La razón parece tener que ver con su irregular calidad, que no permite una lectura coherente del periodo contemporáneo. Los zaragozanos no pudieron disfrutar de inmediato de la colección del gobierno autonómico, sino que ha habido que esperar dos años desde la reapertura del centro para ver las dos primeras muestras, *Maestros contemporáneos* (celebrada entre el 17 de mayo y el 27 de septiembre de 2013) y *Autores de nuestro tiempo* (del 4 de julio al 8 de septiembre de 2013), con obras de Pablo Serrano, Ricardo Santamaría, Juana Francés, Santiago Lagunas, Fermín Aguayo, Juan José Vera, Daniel Sahún, Antón González y Julia Dorado. El IAACC va afianzando poco a poco su papel en el discurso de la contemporaneidad, que ha completado recientemente con la colección de arte contemporáneo *Circa XX*, tras el acuerdo firmado entre su propietaria, Pilar Citoler, y el Gobierno de Aragón. En opinión de Citoler, de hecho, la llegada de su colección al IAACC es una buena idea porque rellena “una serie de huecos” en el aspecto internacional de las colecciones del centro.³⁵⁷

4.3.1.6 MOSAICO DE IMÁGENES URBANAS PARA EL RECUERDO

El Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 no llegó a ser una realidad, pero no por ello debe caer en el olvido ya que constituye una de las tentativas más interesantes (y azarosas) de creación de una infraestructura cultural dedicada al arte contemporáneo aragonés. El estudio de los motivos que dieron lugar al abandono de este proyecto “estrella” de aquel gobierno autonómico puede ayudar a comprender mejor el panorama museístico actual y contextualizar de forma más acertada aquellas iniciativas que sí llegaron a fructificar.

Más allá de cuestiones políticas, el concurso arquitectónico para el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo celebrado en 1993 constituyó un sugerente muestrario de arquitectura de gran calidad y una oportunidad perdida para crear arquitectura contemporánea de alto nivel. Pocas veces el concurso de ideas para un edificio público en Aragón ha reunido tal representación de arquitectos de proyección nacional e internacional, incluyendo a Rafael Moneo, Mario Botta y Gae Aulenti. De sus propuestas, todas ciertamente interesantes, destaca la del arquitecto tudelano, quizá la más sólida de las tres por la reflexión teórica sobre las funciones del museo que respalda su diseño, pero también por su carácter institucional y solemne. La sugerente propuesta de Botta, cuya poética reside, como señala Ángeles

del Gobierno de Aragón”. PERIBÁÑEZ, C., “El Pablo Serrano muestra su nueva cara”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 24/07/2010).

³⁵⁷ EUROPA PRESS, “Aragón recibe la colección Citoler, que se podrá visitar en el Pablo Serrano”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 17/12/2013).

Layuno, “en el ejercicio de la reconstrucción imaginaria”,³⁵⁸ se aleja de la norma de forma consciente al renunciar a la ocupación total del solar disponible, posiblemente en busca de una racionalización del espacio expositivo difícil de conseguir en una superficie tan irregular. El diseño de Aulenti, por su parte, es valiente pero de proporciones excesivas para el entorno en el que se ubica, aunque el efecto visual de las torres que marcan la entrada posee un indudable atractivo.

Junto a Moneo, Botta y Aulenti, debe quedar constancia de la calidad de los diseños del resto de participantes, cuyo historial posterior les avala como profesionales de la arquitectura. En conjunto, la representatividad de la iniciativa y la calidad de los anteproyectos presentados merecen que este proyecto sea recordado como un importante aunque fallido intento de dotar a la comunidad de un museo monográfico dedicado al arte contemporáneo.

4.3.2 *El Espacio Goya de Zaragoza*

El dilatado –y nunca finalizado– proceso de puesta en marcha del Espacio Goya acumula una larga nómina de desencuentros, aplazamientos e intentos frustrados de crear en Aragón un centro de referencia en la investigación y difusión de la figura de Francisco de Goya. Desde el primer concurso arquitectónico de 1998 hasta el momento actual, el Espacio Goya ha sido objeto de encendidos debates que tienen que ver con la protección del patrimonio y la gestión de los grandes proyectos, y que ponen en cuestión, en definitiva, la capacidad de la comunidad autónoma aragonesa de rendir a uno de sus hijos más ilustres el homenaje que merece.³⁵⁹ El análisis del proceso permite valorar, asimismo, la amplia variedad de propuestas arquitectónicas que el Espacio Goya ha suscitado, reuniendo a algunos de los arquitectos más importantes del momento a nivel europeo. Además, el estudio detallado de su devenir a través del tiempo ayuda a evaluar con propiedad la política cultural aragonesa en materia museística.³⁶⁰

El Espacio Goya se une al Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 y al Teatro Fleta en la nómina de espacios culturales fallidos de la comunidad autónoma aragonesa, una lista que debería hacer reflexionar a las instituciones y los partidos políticos por no haber sabido situar a la co-

358 LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Museos en el papel...”, *op. cit.*, p. 270.

359 El complejo devenir de este proyecto fue estudiado en: MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El Espacio Goya de Zaragoza...”, *op. cit.* (ver nota al pie n.º 173, capítulo 1).

360 Este estudio fue posible gracias a la colaboración de Gonzalo Borrás, Miguel Beltrán, Basilio Tobías, Joaquín Sicilia, María Felipe y Charo Añños, quienes además de proporcionar una valiosa información, manifestaron su completa disponibilidad para cualquier consulta.

unidad en el lugar que le corresponde en relación con el arte y la cultura contemporáneos. A pesar del dinero invertido y de los esfuerzos realizados, la realidad es que Aragón sigue sin contar con un espacio definitivo dedicado a Francisco de Goya. Su obra se encuentra hoy repartida entre diferentes “espacios Goya”, propuestas museísticas que proporcionan visiones parciales del autor: el Museo Ibercaja Camón Aznar, el Museo de Zaragoza y las iniciativas en torno a su figura desarrolladas en Fuendetodos, su localidad natal (además, evidentemente, de otros monumentos como la cartuja de Aula Dei o la basílica de Nuestra Señora del Pilar, donde se conserva obra suya).

Sin embargo, aunque desde la política se esfuercen por disfrazar la realidad, afirmando que el Espacio Goya ya existe como entidad y que está compuesto por todos aquellos lugares que conservan obra del artista,³⁶¹ lo cierto es que Aragón carece de una visión de conjunto sobre Francisco de Goya. Hasta el momento, no se ha sabido aprovechar la oportunidad de reflexionar de forma crítica sobre la aportación del artista de Fuendetodos a la pintura contemporánea desde la perspectiva aragonesa, sacando partido de la obra que conservamos en la comunidad para construir, sobre ella, un discurso crítico e innovador.

4.3.2.1 UN MUSEO PARA GOYA: LOS PRECEDENTES

La reivindicación de la figura de Francisco de Goya en la provincia que lo vio nacer es una constante en los programas institucionales desde principios del siglo XX. No obstante, la idea de crear un museo dedicado al artista de Fuendetodos no cristalizará de forma definitiva hasta finales de la década de 1990, siendo el resultado de una atención progresiva a Goya como referente identitario y cultural del territorio aragonés.

El proyecto del Espacio Goya se ha ido definiendo a partir de pequeños hitos, muchas veces efímeros, que han dado forma a la idea de dedicar un espacio monográfico al insigne pintor. No hay que olvidar como precedente el ejemplo del Rincón de Goya de Fernando García Mercadal, un monumento conmemorativo en forma de centro cultural construido en

³⁶¹ Eva Almunia, Consejera de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón, intentaba zanjar en 2006 la polémica que había suscitado el proyecto ganador del segundo concurso del Espacio Goya diciendo que este, en realidad, ya existía: “El Espacio Goya, señorías, (...) existe ya. Es todo Aragón, desde Fuendetodos a todas las pinturas murales, pasando por la cartuja de Aula Dei, por el Patio de la Infanta de Ibercaja o por el propio Museo de Zaragoza. Todo eso confirma lo que llamamos y denominamos Espacio Goya.” Comparecencia de la Consejera de Educación, Cultura y Deporte al objeto de informar sobre el proyecto museístico del Espacio Goya, redactado por el profesor don Gonzalo Borrás (DSCA, Comisión de Educación y Cultura, n.º 159, año 2006, legislatura VI, 14/06/2006).

1927 en Zaragoza. El homenaje de García Mercadal, uno de los hitos del racionalismo zaragozano, consistía en un equipamiento cultural con sala de exposiciones y biblioteca que cumplió brevemente su función original, hasta quedar abandonado durante la Guerra Civil y ser cedido posteriormente a la Sección Femenina, quien alteró notablemente su configuración interior (recuperada en 1983 por el arquitecto Juan Martín Trenor).³⁶²

Merece también una mención especial la apuesta de Federico Torralba de crear en la localidad de Fuendetodos un “Museo de Goya”, que llegó a ser una realidad entre 1968 y 1981.³⁶³ Aunque no se trataba de un “espacio Goya” como tal, ya que se componía de una colección de obra de artistas contemporáneos admiradores de Goya y que habían recibido su influencia, también se incluyó en el museo una sección didáctica formada por unos cuantos grabados de Goya y una serie de copias de cuadros del artista conservados en el Museo del Prado. Sea como fuere, y al margen de iniciativas temporales y de los espacios expositivos permanentes de museos públicos (Museo de Zaragoza) o entidades privadas (como IberCaja),³⁶⁴ en pleno siglo XXI, Aragón sigue sin disponer de un museo estable dedicado a Francisco de Goya y su tiempo, que sirva de referencia en el mundo de la investigación.

4.3.2.2 EL CONCURSO DE 1998. EL ESPACIO GOYA DE LA CALLE COSTA

La primera iniciativa en firme de creación de un Espacio Goya llegaba a finales del siglo XX. El Gobierno de Aragón y la entidad financiera IberCaja, poseedora de una importante colección del artista, plantearon en 1998 un acuerdo de colaboración que preveía la intervención en un edificio de 1923 propiedad de la entidad, obra del arquitecto Teodoro Ríos Balaguer y situado en la calle de Joaquín Costa, junto a la zaragozana Plaza de los Sitios (fig. 4.146).

En noviembre de 1998 se convocó un concurso de ideas con el fin de escoger la mejor propuesta arquitectónica de adecuación de espacios. Los arquitectos debían enfrentarse en sus anteproyectos al diseño global de un nuevo concepto museístico en un espacio peculiar, que implicaba intervenir

³⁶² GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza contemporánea”, en FATÁS, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, *op. cit.*, pp. 353-401, espec. p. 396 (ver nota al pie n.º 179, capítulo 1).

³⁶³ Toda la información relativa a este “Museo Goya” puede consultarse en LORENTE, Jesús Pedro y PICAZO, Elisa, “El «Museo Goya» en Fuendetodos...”, *op. cit.*

³⁶⁴ La colección de la entidad, que se repartía hasta 2007 entre el Patio de la Infanta y el Museo IberCaja Camón Aznar, se centralizó a partir de 2008 en este último, tras una reforma integral que articula el nuevo discurso expositivo en torno a la figura de Goya como principal referente.



Figura 4.146 – Edificio propiedad de IberCaja (C/ Joaquín Costa), obra de Teodoro Ríos Balaguer (1923), donde pretendía instalarse el primer proyecto del Espacio Goya

en la parte inferior de un edificio de vecinos y en el jardín adyacente, y que presentaba en uno de sus lados la medianera de una finca colindante (el n.º 11 de la calle Costa), de gran presencia visual. En las bases del citado concurso se definía como objeto del mismo escoger aquel trabajo que:

(...) plantee un mejor aprovechamiento del espacio objeto de estudio, que integrado en su entorno, mejor logre compaginar un aprovechamiento ajustado o incluso planteando nuevas formas en las zonas libres, para su destino como Centro de oferta cultural de Zaragoza y Aragón dedicado a Goya.³⁶⁵

Sin duda, la modalidad escogida apostaba por favorecer la participación de arquitectos aragoneses, ya que se optó por un concurso abierto a todos los profesionales asociados al Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. El plazo de entrega de los trabajos terminó el 8 de enero de 1999. El jurado,

³⁶⁵ Bases que regirán en el concurso de ideas, a nivel de anteproyecto, para acondicionamiento del “Espacio Goya” situado en un edificio propiedad de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja (IberCaja), en la calle de Sanclemente, 26, Plaza de los Sitios y C/ Costa. Zaragoza, noviembre de 1998.

compuesto por diferentes personalidades de las dos entidades convocantes, designó como ganador el anteproyecto “La Quinta del Sordo” de Basilio Tobías, que recibió el encargo de la redacción del proyecto.³⁶⁶ Se adjudicaron asimismo un segundo y tercer premio a los anteproyectos “Capricho 61” de Joaquín Sicilia, Pilar Cenis y Daniel Vela, y “Goy@.es” de María Felipe, Sonia Blasco y Shaun Pilgrem.³⁶⁷

La propuesta de Basilio Tobías, “La Quinta del Sordo”, planteaba la intervención en el mencionado edificio así como la creación de un volumen de líneas puras, un “nuevo y preciso volumen acristalado” que formaba una L con el edificio principal.³⁶⁸ Según el propio autor, el proyecto se concentraba “en una profunda e indispensable remodelación de los espacios interiores” y apostaba por “una ajustada intervención en el exterior”.³⁶⁹ Basilio Tobías disponía las salas de pintura y grabados dedicadas a Goya en la planta baja del edificio existente, y en el sótano situaba las salas de audiovisuales, un taller de grabado y los almacenes. El nuevo edificio quedaría reservado a salas de exposiciones temporales y de conferencias, zonas administrativas y biblioteca de investigadores (fig. 4.147).

“Capricho 61”, el anteproyecto de Joaquín Sicilia, Pilar Cenis y Daniel Vela, apostaba por eliminar la presencia de la medianera del n.º 11 de la calle Costa, que según se recoge en la memoria del anteproyecto arquitectónico “aparece como desafortunada fachada que relaciona el espacio ajardinado del edificio con la Plaza de los Sitios”, a partir de un volumen adosado a ella, concebido como un nuevo hito urbano dedicado a administración, investigación y cafetería. En el edificio preexistente se localizaban los espacios expositivos propiamente dichos, mientras que el jardín era pensado como un “vacío edificado” que serviría de introductor al mundo de Goya (fig. 4.148).

“Goy@.es”, el anteproyecto presentado por María Felipe, Sonia Blasco y Shaun Pilgrem, se articulaba a través de la creación de una planta sótano bajo el jardín y de la construcción de un nuevo edificio de cuatro plantas adosado a la medianera. Este nuevo volumen acogería las zonas destinadas a exposición, mientras que el edificio existente se dedicaría a un uso docen-

366 A.G.A., “Basilio Tobías realizará el proyecto del Espacio Goya de Zaragoza”, en *ABC, Cultura* (Madrid, 29/01/1999).

367 Además, se concedieron menciones a los anteproyectos “Silencio y luz”, de Ricardo Marco y Juan Gayarre; “El sueño de la razón”, de José Manuel Sancho y Miguel Ángel Untoría; “El penúltimo capricho”, de Manuel Borobio y Javier Borobio; y “Fractal”, de Guillermo Montero, Antonio Lorén y Yolanda Sinde.

368 TOBIAS PINTRE, Basilio, “Museo Espacio Goya, Zaragoza”, *Documentos de Arquitectura*, n.º 43 (Basilio Tobías), Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1999, pp. 61-66, espec. p. 64.

369 *Ibidem*.



Figura 4.147 – Maqueta del proyecto básico “La Quinta del Sordo”, de Basilio Tobías, ganador del concurso de 1998

te y de archivo. Los arquitectos escogieron mantener la entrada original al edificio histórico, atravesando el jardín, a partir de una rampa que eliminaba las barreras arquitectónicas; de esta forma, según aparece en la memoria, “el acto de entrar obedecerá al mismo ritual que ideó el proyectista original” (fig. 4.149).

La iniciativa motivó una serie de críticas por parte de los grupos de la oposición en las Cortes de Aragón, que lamentaban la celeridad con la que se había convocado el concurso y desconfiaban de la participación de una entidad privada en el proyecto del Espacio Goya.³⁷⁰ También se reprochó al Gobierno de Aragón que la noticia se hubiera dado a conocer a través de los medios de información, sin que -según los grupos de la oposición- se hubiera producido un debate previo en las instituciones.

Pero el Espacio Goya del Gobierno de Aragón e IberCaja no se llegó a realizar, sin que se hiciera pública la decisión de abandonarlo. Las razones podrían tener que ver con ciertas complicaciones legales en cuanto a la ti-

³⁷⁰ Debate y votación de la proposición no de Ley n.º 2/99, sobre la Escuela de Arte y los espacios museísticos de la plaza de los Sitios de Zaragoza (DSCA, n.º 103, año 1999, legislatura IV, 13 y 14/04/1999).



Figura 4.148 – “Capricho 61”, anteproyecto de Joaquín Sicilia, Pilar Cenis y Daniel Vela (concurso de 1998)



Figura 4.149 – “Goy@.es”, anteproyecto de María Felipe, Sonia Blasco y Shaun Pilgrem (concurso de 1998)

tularidad de las obras, ya que el proyecto museográfico planteaba sacar del Museo de Zaragoza una serie de cuadros propiedad del Estado, de la comunidad autónoma y de particulares (que los habían cedido en depósito) a un edificio de propiedad privada, algo no permitido por la Ley de Patrimonio Histórico Español (Art. 63.2).³⁷¹ A estos impedimentos legales se unió

³⁷¹ “En líneas generales el proyecto no se llevó a cabo debido a que el Ministerio de Cultura, propietario del Museo de Zaragoza, y, por lo tanto, de una parte sustancial de los fondos de pinturas de Goya existentes en la ciudad, se negó a trasladar sus cuadros a un equipamiento de propiedad privada”. GAVIRIA LABARTA, Mario y BARINGO EZQUERRA,

el cambio político: el Partido Socialista de Aragón (PSOE) y el Partido Aragonés (PAR), segunda y tercera fuerzas más votadas en las elecciones de junio de 1999, formaron una coalición, y el nuevo gobierno presidido por Marcelino Iglesias desterró el proyecto del Espacio Goya heredado de la anterior legislatura para poner sobre la mesa, posteriormente, una propuesta muy diferente.

4.3.2.3 UN PROYECTO CON POCOS AVANCES (1999-2005)

El periodo comprendido entre 1999 y 2005 no aportó grandes progresos. En mayo del año 2000 existía todavía cierta confusión acerca de la ubicación del Espacio Goya. Según la documentación administrativa consultada, se barajaban otras tres posibles sedes además del ya mencionado edificio de la calle Costa: la sede del Archivo Histórico Provincial (el palacio de Huarte), el Museo de Zaragoza³⁷² e incluso el palacio de la Real Maestranza.³⁷³ Los problemas de espacio en el Museo de Zaragoza eran evidentes y se pensaba ya en realizar una ampliación: la mayoría de los grupos parlamentarios apostaba por llevarla a cabo en el vecino edificio de la Caridad, aunque se apuntaba también la posibilidad de utilizar para ello la Escuela de Artes.

Al año siguiente se produjo un nuevo acuerdo de colaboración entre el Gobierno de Aragón e IberCaja que contemplaba un Espacio Goya en tres sedes: el mencionado edificio de la calle Costa (que sería simplemente acondicionado para acoger la biblioteca, fondos documentales y un centro de interpretación virtual sobre Goya), el Museo de Zaragoza y el Patio de la Infanta. Este triple Espacio Goya aspiraba a ser, en palabras del entonces consejero de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón, Javier Callizo, “un esquema policéntrico, enhebrado y vertebrado desde el centro de la plaza de los Sitios, que actuaría como centro de interpretación, como centro de documentación de la obra de Goya, y que libera a las dos partes de tener que sacar sus fondos”.³⁷⁴ Esta especie de solución de compromiso no llegó a prosperar, y hubo que esperar a 2004 para asistir a avances más significativos.

David, *La Plaza de los Sitios, zona emblemática de Zaragoza. Estudio de urbanismo comercial sobre el sector Los Sitios, Zaragoza, Certeza, 2004*, p. 100.

372 Interpelación n.º 22/00, relativa al futuro del Museo de Zaragoza y a la exhibición de la obra de Goya (BOCA, n.º 60, año XVIII, legislatura V, 14/06/2000).

373 Moción n.º 19/00, dimanante de la interpelación 22/00, relativa al futuro del Museo de Zaragoza y a la exhibición de la obra de Goya (DSCA, n.º 92, año XVIII, legislatura V, 07/12/2000).

374 Pregunta n.º 259/01, relativa al Espacio Goya de Zaragoza: ¿En qué estado se encuentran las conversaciones con Ibercaja respecto al proyecto del Espacio Goya de Zaragoza? (BOCA, n.º 119, año XIX, legislatura V, 05/04/2001).

En ese año el ambiente que rodeaba la iniciativa del Espacio Goya era de confusión, acrecentada por el hecho de que, según la prensa regional, el Gobierno de Aragón había iniciado conversaciones con el arquitecto Rafael Moneo para hacerse cargo del proyecto.³⁷⁵ Esta hipotética colaboración motivó numerosas críticas por tratarse de una adjudicación directa, aunque el gobierno autonómico desmintió que se le hubiera realizado al arquitecto una propuesta en firme. Fue en este mismo año 2004 cuando empezó a cobrar fuerza la hipótesis de trasladar las enseñanzas de la Escuela de Artes para ampliar el Museo de Zaragoza (incluyendo un espacio dedicado a Goya), lo que causó preocupación en la comunidad educativa. Sin embargo, no hubo informaciones claras hasta septiembre, cuando Marcelino Iglesias confirmaba que la opción más firme para la ampliación de la principal pinacoteca zaragozana era la Escuela de Artes. Al mismo tiempo, se seguía explorando la posibilidad de desahogar el Museo de Zaragoza con la anexión del edificio de la Caridad; de hecho, en abril de 2004 se firmó un acuerdo entre el Gobierno de Aragón, el Arzobispado de Zaragoza y el Ayuntamiento, con el fin de trasladar los servicios de la Caridad y permitir así la ampliación del museo, intención que no llegó a materializarse.³⁷⁶

Encontramos aquí el origen, por tanto, de la idea de instalar el Espacio Goya en la Escuela de Artes de Félix Navarro, que según Jesús Martínez Verón no es su mejor obra, pero “compendia los principales logros de toda su carrera profesional”.³⁷⁷ Construido en 1908 con motivo de la Exposición Hispano-Francesa que conmemoró el Centenario de los Sitios de Zaragoza, se trata de un edificio ecléctico que combina elementos clásicos, neorrenacentistas y neomudéjares en una solución de fachada “similar, aunque simplificada, a la del Museo [de Zaragoza], con escasa decoración, pero con un sentido constructivo más moderno” (fig. 4.150).³⁷⁸

Desgraciadamente, hoy se encuentra profundamente modificado y su aspecto exterior tiene poco que ver con el original, que presentaba un tranqueo en la fachada principal, una galería de arquillos y un remate de pináculos eliminados en una reforma de 1936 encargada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes (fig. 4.151). En palabras de M^a Pilar Poblador, “Era el precio de los nuevos tiempos: la demanda de espacio para la docencia, unido a los cambios estéticos del racionalismo y la arquitectura

³⁷⁵ “Moneo «estudia» el Espacio Goya”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 27/03/2004).

³⁷⁶ Respuesta escrita a la Pregunta n.º 321/04, relativa al denominado “Espacio Goya” (BOCA, n.º 65, año XXII, legislatura VI, 22/06/2004).

³⁷⁷ MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993, p. 261.

³⁷⁸ GARCÍA GUATAS, Manuel, “Zaragoza contemporánea”, *op. cit.*, p. 381.



Figura 4.150 – Escuela de Artes y Oficios, de Félix Navarro (1908). Estado actual

funcional, eliminaron una parte del mensaje”.³⁷⁹ En el interior, según José Laborda, Félix Navarro “trata de simbolizar una vinculación con el futuro que hace del uso versátil del hierro su mejor argumento”, aunque también ha sufrido importantes modificaciones.³⁸⁰

La potencial instalación del Espacio Goya en la Escuela de Artes encontró detractores en los grupos de la oposición, que criticaban el traslado de los alumnos a un nuevo edificio y proponían sedes alternativas, argumentando que el arte muerto nunca puede coartar el desarrollo del arte contemporáneo.³⁸¹ Aunque se plantearon otras ubicaciones como el palacio de Fuenclara, el cuartel de Pontoneros o la construcción de un nuevo edificio en suelos públicos del barrio del AVE, la instalación del Espacio Goya en un edificio que no fuera el de la Escuela de Artes quedó definitivamente

379 POBLADOR MUGA, María Pilar, “El edificio de la Escuela de Artes y Oficios”, en MARCO FRAILE, Ricardo y BUIL GUALLAR, Carlos, *Félix Navarro: la dualidad actual. 1849-1911* (catálogo de exposición), Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, pp. 121-129, espec. p. 128.

380 LABORDA YNEVA, José, *Zaragoza. Guía de Arquitectura*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 221.

381 Son palabras de Nieves Ibeas (Chunta Aragonesista), en la Moción n.º 28/04, dimanante de la interpelación n.º 50/04, relativa a la propuesta general en política cultural y, en concreto, sobre la promoción y la difusión de la figura de Goya (DSCA, n.º 32, año 2004, legislatura VI, 21 y 22/10/2004).

descartada en marzo de 2005.³⁸² Al mes siguiente se hizo pública la decisión de construir un edificio de nueva planta para ubicar las enseñanzas artísticas en la orilla izquierda del Ebro, en las inmediaciones del meandro de Ranillas, y se convocó para ello el correspondiente concurso;³⁸³ de esta forma quedaba despejado el camino para la instalación del Espacio Goya en el inmueble antiguo.³⁸⁴ La intención del Gobierno de Aragón era que el nuevo museo de Goya estuviera listo para la Exposición Internacional que se iba a celebrar en Zaragoza en 2008, y con esta previsión se encargó la redacción de un proyecto museológico a Gonzalo Borrás.



Figura 4.151 – La Escuela de Artes y Oficios antes de la reforma de 1936

- 382 “El Gobierno de Aragón y el Ministerio de Cultura han estudiado conjuntamente las diferentes posibilidades de ampliación del Museo de Bellas Artes de Zaragoza hasta determinar que la única que presentaba viabilidad como instalación museística (...) era a través del edificio que actualmente ocupan parcialmente las Escuelas de Arte y Superior de Diseño”. Respuesta escrita a la Pregunta n.º 127/05, relativa al posible apoyo del Gobierno central al desarrollo del denominado “Espacio Goya” en una ubicación diferente a la de la actual Escuela de Artes de Zaragoza (BOCA, n.º 121, año XXIII, legislatura VI, 17/03/2005).
- 383 Anuncio de Suelo y Vivienda de Aragón, S. L., por el que se convoca concurso de ideas para proyectar la construcción de la Escuela de Artes y la Escuela Superior de Diseño de Zaragoza (BOA n.º 82, 08/07/2005).
- 384 La historia de las movilizaciones para impedir el traslado de los alumnos de la Escuela de Artes de la plaza de los Sitios, reconstruida a partir de artículos de prensa, puede consultarse en: MARTÍN, Bonifacio (et al.), *Caprichos, desastres y disparates a propósito de la Escuela de Arte de Zaragoza*, Zaragoza, ADEEA, 2007.

4.3.2.4 EL PROYECTO MUSEOLÓGICO DE 2005

Fue un encargo personal del presidente del Gobierno de Aragón, Marcelino Iglesias, y la Consejera de Educación y Cultura, Eva Almunia. El proyecto, entregado a la institución encargante el 4 de julio de 2005, fue redactado por un equipo dirigido por Gonzalo Borrás e integrado por los profesores Concha Lomba, Cristina Giménez y Juan Carlos Lozano, del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.³⁸⁵ Para su elaboración, además, se tuvieron en cuenta las opiniones de Nigel Glendinning, Juliette Wilson, José Manuel Pita Andrade, Valeriano Bozal, Manuela Mena, Federico Torralba y Arturo Ansón, entre otros, que fueron invitados a unas jornadas de expertos que tuvieron lugar los días 20 y 21 de mayo de 2005 en el Museo de Zaragoza.

El equipo de Borrás entendía que el Espacio Goya debía trascender los límites de la ampliación del Museo de Zaragoza para convertirse en una iniciativa de plena individualidad, que gozara en el futuro de una total autonomía. En este sentido, el equipo aconsejaba formar una entidad de derecho público sujeta a la Diputación General de Aragón, con personalidad jurídica propia y autonomía económica y administrativa. En ella participarían, a través de un Patronato como órgano de gobierno, aquellas instituciones y entidades que contribuyesen artística o financieramente con el proyecto: el Ministerio de Cultura, el Ayuntamiento de Zaragoza, IberCaja y el Cabildo Metropolitano/Arzobispado de Zaragoza.

En cuanto a la definición conceptual, el Espacio Goya se ideó con el fin de fomentar la investigación de la producción de Goya en sus diferentes etapas y la difusión de su trayectoria artística. Para ello se plantearon tres ámbitos o ejes temáticos fundamentales: *La formación artística de Goya*, que incluiría el contexto histórico y cultural de la Ilustración, las academias de pintura del siglo XVIII y la relación de Goya con Italia; *La pintura mural de Goya en Zaragoza*, en el que se abordarían los antecedentes de la pintura mural en España, el Pilar como gran taller de pintura y los conjuntos de Aula Dei y el palacio de Sobradriel; y *Goya y la modernidad*, que trataría la importancia de Goya como impulsor de una concepción más moderna del artista y que preludia la del siglo XX, su influencia en las vanguardias y su aportación a la transformación del concepto de gusto.

Entre los obstáculos a este planteamiento, en el proyecto museológico se cita la ausencia de una política institucional de adquisiciones planificada, los problemas de atribución de las producciones de Goya de la primera época y la escasez de obras en posesión de las instituciones aragonesas que

³⁸⁵ BORRÁS, Gonzalo; LOMBA, Concepción; GIMÉNEZ, Cristina y LOZANO, Juan Carlos, "Espacio Goya. Proyecto museológico", junio de 2005. (Inédito)

podieran ser incorporadas al discurso propuesto, aunque se dice que esto último podría paliarse en cierta medida con una serie de acuerdos con otras entidades para la cesión de obras en depósito. Además, se aconsejaba una gestión cultural coordinada de aquellas obras que quedarán fuera del Espacio Goya, como las pinturas murales, que evidentemente debían permanecer in situ, negociando con las instituciones implicadas.

Las propuestas contenidas en el proyecto museológico trascendían los límites físicos del propio Espacio Goya y se extendían a otras zonas de la ciudad, en una decidida apuesta por articular el discurso museológico en torno a aquello en lo que residía, precisamente, el carácter distintivo del proyecto: la relación de Goya con la ciudad de Zaragoza. Esta especie de "ciudad Goya" se desarrollaba a través de tres líneas argumentales: *La Zaragoza que vivió Goya*, *La obra de Goya en Zaragoza* y *La memoria de Goya en Zaragoza*. Dentro de las actividades de difusión, por ejemplo, y en la línea con esta pretendida descentralización, se planteaba la posibilidad de instalar una serie de talleres artísticos de creación contemporánea en el Rincón de Goya, recuperando así la función original de este lugar como centro de creatividad artística. Además, se contemplaba la puesta en marcha de un programa de exposiciones temporales en tres etapas: de forma previa a la inauguración (2006-2008), para comunicar a la sociedad y a la comunidad científica los parámetros que habían guiado la concepción del museo; a celebrar durante el año inaugural (2008-2009) como anticipo de las colecciones permanentes; y las desarrolladas con posterioridad a la inauguración, que debían completar el discurso expositivo y profundizar en las diferentes técnicas y lenguajes artísticos de Goya.³⁸⁶

El Espacio Goya nacía con la voluntad de erigirse en un importante centro de documentación e investigación de todo lo relacionado con Goya. La inexistencia de un centro similar y la disponibilidad de una serie de fondos en el entorno cercano que podían servir de germen de dicho centro de investigación (como los archivos de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, del Museo de Zaragoza, de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, de bibliotecas monográficas, etc.) favorecían este empeño. En este sentido, el equipo de Borrás proponía crear un Centro Nacional de Investigación o CNI-Museo Goya que aspiraba a convertirse en referencia en relación con el estudio científico de la figura de Goya en

³⁸⁶ Se plantearon las siguientes exposiciones: *Goya en el Oratorio de Sobradriel* (2006), *La memoria de Goya en Aragón* (2007), *Goya y su relación con Italia* (2008), *La influencia de Goya en las segundas vanguardias europeas* (enero-junio 2009) y *La influencia de Goya en los nuevos expresionistas de los ochenta* (julio-diciembre 2009). Finalmente las dos últimas se fundieron en una, *Goya y el mundo moderno*.

sentido amplio.³⁸⁷ Este centro tendría entre sus múltiples objetivos trabajar en las líneas de investigación afines a los ejes temáticos del museo, poner a disposición de los investigadores la mayor cantidad posible de información relacionada con Goya, promover reuniones científicas, difundir los resultados de las investigaciones y constituir, en definitiva, un espacio de referencia en su campo. En cuanto a su ubicación, el centro ocuparía una serie de dependencias dentro del Espacio Goya, beneficiándose de sus servicios, infraestructuras y recursos (humanos y materiales).

En cuanto al marco arquitectónico, los autores del proyecto museológico eran conscientes de las dificultades implícitas en la reutilización del edificio de la Escuela de Artes, por las transformaciones que conlleva la instalación de un museo en un espacio educativo, el pésimo estado de conservación del inmueble y la necesidad de conectarlo con el Museo de Zaragoza. El equipo de Borrás aconsejaba buscar una “conexión racional” con el edificio contiguo, para poder compartir determinados espacios y funciones. Sobre su emplazamiento, Gonzalo Borrás afirmó posteriormente en una entrevista que lo deseable habría sido construir un nuevo edificio sin condicionamientos en una nueva localización, pero que no era posible prescindir del Museo de Zaragoza y de su entorno como núcleo de toda una serie de museos ubicados en el centro histórico de la ciudad:

Lo que era necesario era un nexo de unión y una imagen nueva y diferente para el museo y los edificios que entraban a formar parte del mismo. Se pedía algo de imagen urbana. Que no sólo fueran dos o tres edificios interconectados sino que además surgiera ahí una nueva imagen para identificarlos, distinta de los tres contenedores.³⁸⁸

4.3.2.5 EL CONCURSO DE ANTEPROYECTOS DE 2006

El Espacio Goya figuraba en 2005 dentro de las infraestructuras culturales que debían estar listas con motivo de la Expo 2008. Con este fin, el Ministerio de Cultura y el Gobierno de Aragón firmaron un acuerdo por el cual este último debía contratar el proyecto arquitectónico a través de un concurso internacional de ideas, que se convocó el 9 de febrero de 2006.³⁸⁹ El objeto del concurso era la selección del anteproyecto de rehabilitación

³⁸⁷ La propuesta de creación de este Centro Nacional de Investigación fue desarrollada con posterioridad por el mismo equipo que había desarrollado el proyecto museológico: BORRÁS, Gonzalo; GIMÉNEZ, Cristina; LOZANO, Juan Carlos y LOMBA, Concepción, “Propuesta de creación de un Centro Nacional de Investigación vinculado al Museo Goya”. (Inédito)

³⁸⁸ OLIVER, Juan, “Gonzalo Borrás. Goya y su Espacio” (entrevista a Gonzalo Borrás), *AZ (Aragonia Zaragoza)*, n.º 3, julio de 2006, pp. 9-18, espec. p. 16.

³⁸⁹ Anuncio del Departamento de Educación, Cultura y Deporte de la Comunidad Autónoma de Aragón por el que se convoca concurso de anteproyectos por procedimiento restringido

y adaptación a usos museísticos del edificio de la Escuela de Artes y del atrio urbano de conexión con el Museo existente, conformando un espacio dedicado al pintor aragonés Francisco de Goya. Junto a las bases de la convocatoria, se proporcionó a los participantes una copia del proyecto museológico y un detallado informe sobre la Escuela de Artes redactado por el especialista Jesús Martínez Verón.

En el concurso participaron siete arquitectos o equipos de arquitectos. Dos de ellos, Gae Aulenti y Jordi Garcés, fueron seleccionados mediante un concurso abierto entre quince participantes. Aulenti planteaba como unión de los dos edificios un nuevo y potente volumen de seis plantas, cuyos muros estaban “revestidos por dentro y por fuera con un aplacado metálico reflectante”, que multiplicaba la presencia visual de los edificios históricos.³⁹⁰ Por su parte, Garcés apostaba por un prisma blanco como “pieza clave para articular con rotundidad y delicadeza los tres edificios” y que acogía los espacios de comunicación (figs. 4.152 y 4.153).³⁹¹ Los cinco equipos de arquitectos restantes fueron invitados de forma directa por el Gobierno de Aragón: Herzog y De Meuron, Rem Koolhaas, Dominique Perrault, David Chipperfield, y Cruz y Ortiz. Así pues, en la nómina de invitados figuraban varios de los *star architects* del momento.



Figura 4.152 – Anteproyecto de Gae Aulenti (concurso de 2006)

con intervención de Jurado para el “Espacio Goya” (BOE n.º 34, 09/02/2006). La fecha límite para la presentación de las propuestas fue el día 6 de marzo de 2006.

³⁹⁰ “Espacio Goya, Zaragoza”, *AV Proyectos*, n.º 14, 2006, pp. 42-57, espec. p. 57.

³⁹¹ *Idem*, p. 55.

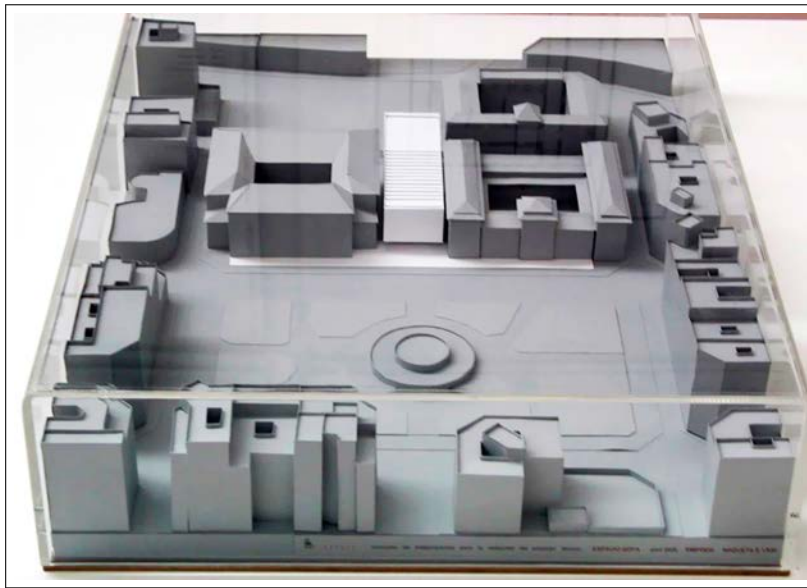


Figura 4.153 – Anteproyecto de Jordi Garcés (concurso de 2006)

Las sesiones del jurado, compuesto por distintas personalidades del mundo de la cultura y los museos, tuvieron lugar los días 4 y 5 de mayo de 2006.³⁹² De forma inmediata se conoció el nombre de los arquitectos ganadores, los suizos Herzog y De Meuron, premiados por su anteproyecto “Zaragoza” con el voto de doce de los miembros del jurado, mientras que Valeriano Bozal se abstuvo y solo Gonzalo Borrás votó en contra.³⁹³ El segundo premio fue para David Chipperfield, el tercero para Rem Koolhaas (Office for Metropolitan Architecture), el cuarto para Cruz y Ortiz, y Dominique Perrault fue designado finalista.³⁹⁴

El diseño ganador se basaba en cuatro “salas ancla” (o *anchor rooms*) como elemento compositivo fundamental, y una gran escalera de ladrillo en la unión de ambos edificios que estaba llamada a convertirse, según los propios arquitectos, en el estandarte de la renovación del Museo de Zaragoza y, al mismo tiempo, en el indicador de un nuevo acceso al complejo

392 El jurado estuvo presidido por Eva Almunia y compuesto por Terence Riley, Valeriano Bozal, Luis Fernández Galiano, Miguel Zugaza, Miguel Beltrán, Gonzalo Borrás, Francisco Pérez Arbués, Víctor Cageao, y los siguientes representantes del Gobierno de Aragón: José Ángel Biel, Juan José Vázquez, Teresa Navarro, Carlos Escó, Rosa Borraz y José Javier Gallardo.

393 EFE, “Los arquitectos Jacques Herzog y Pierre de Meuron diseñarán el Espacio Goya de Zaragoza”, en *El Mundo* (Madrid, 05/05/2006).

394 Anuncio del Departamento de Educación, Cultura y Deporte por el que se hace pública la adjudicación del concurso de proyectos con intervención de Jurado del “Espacio Goya”. Comunidad Autónoma de Aragón (BOE n.º 172, 20/07/2006).

museístico (fig. 4.154).³⁹⁵ Los suizos Herzog y De Meuron explicaban así el concepto de salas ancla en la memoria de su anteproyecto:

De manera similar a la Catedral de Carlos V construida dentro de la Mezquita de Córdoba, la incorporación de las cuatro salas supone en esencia un acto violento, porque destruye parte del edificio e interrumpe su continuidad histórica y la configuración espacial. Pero precisamente por ello, también es un acto de liberación, ya que abre numerosas perspectivas nuevas y añade una significativa dimensión al concepto historicista del edificio de la Escuela.³⁹⁶

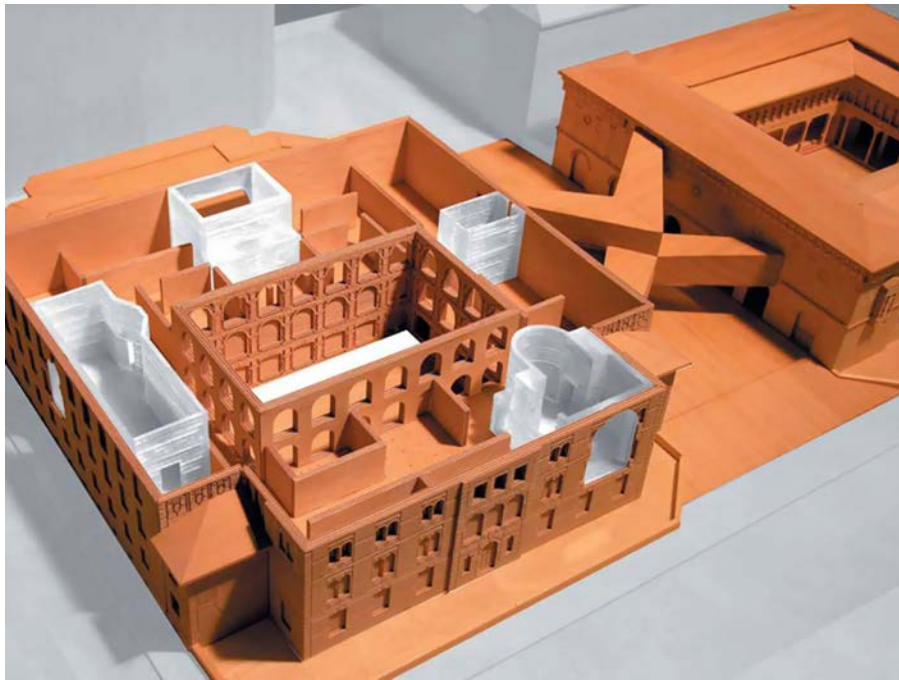


Figura 4.154 – Maqueta de “Zaragoza”, anteproyecto de Herzog y De Meuron, ganador del concurso de 2006

Las cuatro *anchor rooms*, “construidas sólida y homogéneamente en ladrillo gris claro, liso y sin juntas” similar al de las fachadas de la Escuela para “crear una unión sin costuras entre la intrusión espacial y los edificios preexistentes”,³⁹⁷ estarían situadas en los cuatro lados del patio. No expondrían obra original, pero sus dimensiones y proporciones debían crear “una experiencia física equiparable a la de los escenarios reproducidos”, es decir, Aula Dei, San Antonio de la Florida, la Quinta del Sordo y la Academia de

395 “Espacio Goya”, *Croquis*, n.º 152-153, 2010 (Ejemplar dedicado a Herzog & De Meuron), pp. 238-249, espec. p. 243.

396 “Concurso Espacio Goya, Zaragoza: Herzog et De Meuron, David Chipperfield architects, Rem Koolhaas, Cruz y Ortiz arquitectos, Dominique Perrault Architecte”, *Future Architecturas*, n.º 4, 2006 (septiembre), pp. 102-113, p. 103.

397 “Espacio Goya”, *op. cit.*, p. 241.

San Fernando.³⁹⁸ La organización espacial del museo se realizaba en torno al patio central, que se recuperaba y despojaba de sus añadidos posteriores. En las recreaciones presentadas por los arquitectos destaca como elemento fundamental el gran ventanal que pretendían practicar en la fachada principal de la Escuela de Artes, con gran presencia en el conjunto sobre todo en horario nocturno, cuando se iluminara desde dentro. También es notable la incorporación de la escalera en aspa que unía ambos edificios y creaba un espacio peatonal y transitable en la calle Moret (fig. 4.155). Como señala con acierto Klaus Englert en su estudio de la arquitectura de los museos españoles, los arquitectos suizos “no se pusieron restricciones al restaurar el complejo”.³⁹⁹

El equipo formado por David Chipperfield architects y b720 arquitectos obtuvo el segundo premio. Su intervención se basaba en una serie de rampas imbricadas que conectarían los dos edificios: “Esta nueva estructura «suaviza» la idea de una puerta frontal, creando un espacio de entrada más informal entre los edificios del museo”.⁴⁰⁰ No hay actuaciones sobre los edificios históricos; el acento se pone en la unión entre ambos, que adquiere una presencia notable en el espacio (fig. 4.156). En el interior, la exposición se plantea en torno al patio central, en un recorrido fluido.

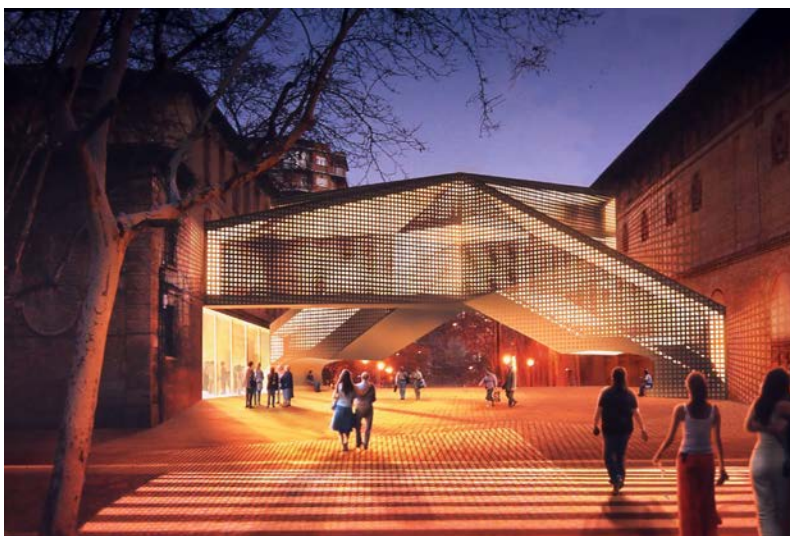


Figura 4.155 – “Zaragoza” (Herzog y De Meuron). Detalle (escalera en aspa para unir los edificios del Museo de Zaragoza y de la Escuela de Artes)

398 “Concurso Espacio Goya...”, *op. cit.*, p. 103.

399 “The Swiss architects did not restrict themselves to restoring the complex”. ENGLERT, Klaus, *op. cit.*, p. 7 (ver nota al pie n.º 134, capítulo 1)

400 “Concurso Espacio Goya...”, *op. cit.*, p. 106.

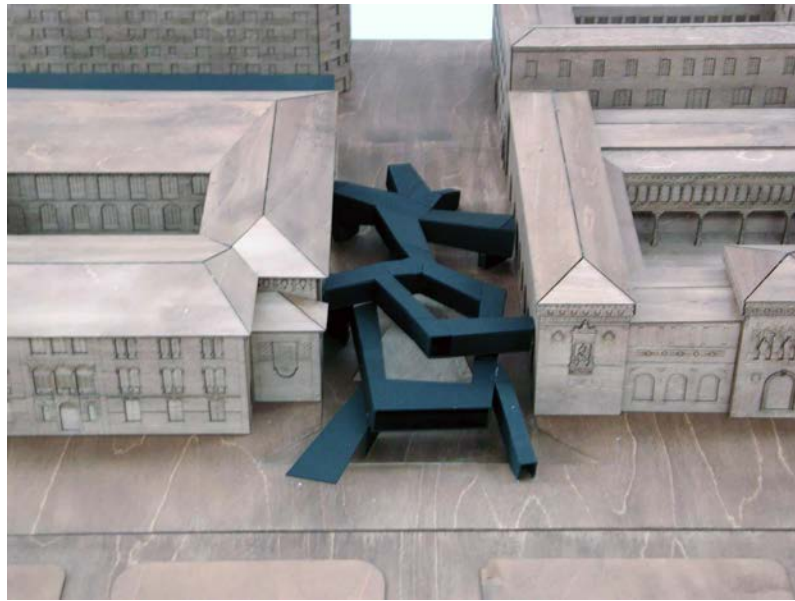


Figura 4.156 – Anteproyecto de David Chipperfield (concurso de 2006)

El tercer premio fue para el equipo de Rem Koolhaas. Sin adecuarse a las bases del concurso, optaban por introducir un paralelepípedo de gran presencia visual en el patio del Museo de Zaragoza, de tal forma que todas las colecciones se ubicarían en este edificio y no en el de la Escuela de Artes, que quedaría reservado para espacios complementarios y en el que se intervendría mínimamente (fig. 4.157). La conexión entre ambos se realizaría de forma subterránea, quedando libre la calle Moret. Tal y como explicaban los propios autores del anteproyecto:

Al visitar Zaragoza comprendimos que los tres edificios poseen identidades individuales. En lugar de enturbiar esta claridad hemos elegido el construir sobre ella. La inserción de un sencillo volumen en el museo actual refuerza su posición existente en la ciudad y libera a los otros edificios de someterse a un uso para el que no fueron destinados.⁴⁰¹

Cruz y Ortiz arquitectos ganaron el cuarto premio con un anteproyecto que planteaba la unión de los dos edificios a través de un nuevo volumen de entrada independiente, con el fin de “Generar una plaza entre los edificios existentes cuyas fachadas pasarán a formar parte de una nueva composición centrada en el nuevo eje de simetría creado”.⁴⁰² No se planteaba intervenir en los edificios históricos (al margen de aquellas modificaciones que fueran necesarias para la unión) sino que se enfatizaba el bloque cen-

⁴⁰¹ *Idem*, pp. 108-109.

⁴⁰² *Idem*, p. 110.

tral, con presencia visual en la plaza pero sin sobrepasar en altura a los edificios laterales (fig. 4.158).



Figura 4.157 – Anteproyecto de Rem Koolhaas (concurso de 2006)



Figura 4.158 – Anteproyecto de Cruz y Ortiz (concurso de 2006)

Por último, el anteproyecto presentado por Dominique Perrault se quedó con la categoría de finalista. Perrault renunciaba a modificar los edificios históricos, “considerando que cualquier transformación ejercida sobre ellos alteraría radicalmente su funcionamiento absolutamente ligado a la tipología arquitectónica próxima a la de los palacios aragoneses” y en su lugar se apropiaba del espacio físico de la Plaza de los Sitios para crear una serie de pabellones comunicados de forma subterránea y que formarían parte del

Museo de Zaragoza (fig. 4.159).⁴⁰³ Su propuesta, aunque difícil de poner en práctica, proponía un innovador ejercicio de intervención en el espacio público y apostaba por que fuera el museo quien saliera al encuentro de los visitantes, y no a la inversa.

El anteproyecto ganador de Herzog y De Meuron suscitó numerosas críticas. No solo había votado en contra el director del proyecto museológico, Gonzalo Borrás, sino que surgían voces críticas en muy diversos ámbitos. En las Cortes de Aragón, algunos de los grupos de la oposición escenificaron su rechazo a un proyecto que también fue muy censurado por parte de la Asociación de Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés (APUDEPA).⁴⁰⁴ El rechazo de Borrás estaba motivado por la intervención en la Escuela de Artes, que consideraba demasiado agresiva, y por la inadecuación del anteproyecto de los suizos al proyecto museológico presentado por su equipo, ya que los arquitectos convertían los tres ámbitos propuestos (los años de formación en Italia, la época de la Ilustración y la modernidad) en cuatro recreaciones de lugares concretos. Sin precisar demasiado, Gonzalo Borrás afirmaba que “había dos proyectos a los que no podía votar, que eran los más vanguardistas en lo arquitectónico pero totalmente agresivos con los edificios históricos”.⁴⁰⁵ Junto con la propuesta de Herzog y De Meuron, Borrás se refería probablemente a la solución sugerida por el equipo de Rem Koolhaas, deliberadamente violenta con el Museo de Zaragoza al plantear la inserción de un bloque de nueva creación en su patio. Gonzalo Borrás se declaraba a favor de ubicar el Espacio Goya en la Escuela de Artes, siempre y cuando se respetara el edificio de Félix Navarro.

El propio equipo ganador intentó reaccionar ante las críticas suscitadas por su propuesta. En mayo de 2006, Cristine Biswagner, integrante del equipo de Herzog y De Meuron, justificaba el proyecto en estos términos en su presentación a los medios: “estamos añadiendo un nivel de historia al edificio. (...) Estamos introduciendo otro tiempo: un tiempo ubicado antes de la génesis del propio edificio.”⁴⁰⁶ También Jacques Herzog defendió la propuesta el 2 de abril de 2007 en una comparecencia ante arquitectos aragoneses: “El proyecto final será más simple, más evidente y, seguro, más

403 *Idem*, p. 112.

404 Apudepa compareció ante la Comisión de Peticiones y Derechos Humanos de las Cortes de Aragón para informar sobre sus argumentos contra el Espacio Goya (BOCA n.º 200, año XXIV, legislatura VI, 14/03/2006).

405 “Entrevista a Gonzalo M. Borrás Gualis, Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza”, *Jurídicas XXI*, n.º 13 (El Patrimonio), mayo de 2008, pp. 6-9, espec. p. 8. URL: http://juridicasxxi.com/pdf/juridicasxxi_n13.pdf (página Web consultada el 05/01/2011).

406 R.M., “Eva Almunia presenta en sociedad el Espacio Goya”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 19/05/2006).

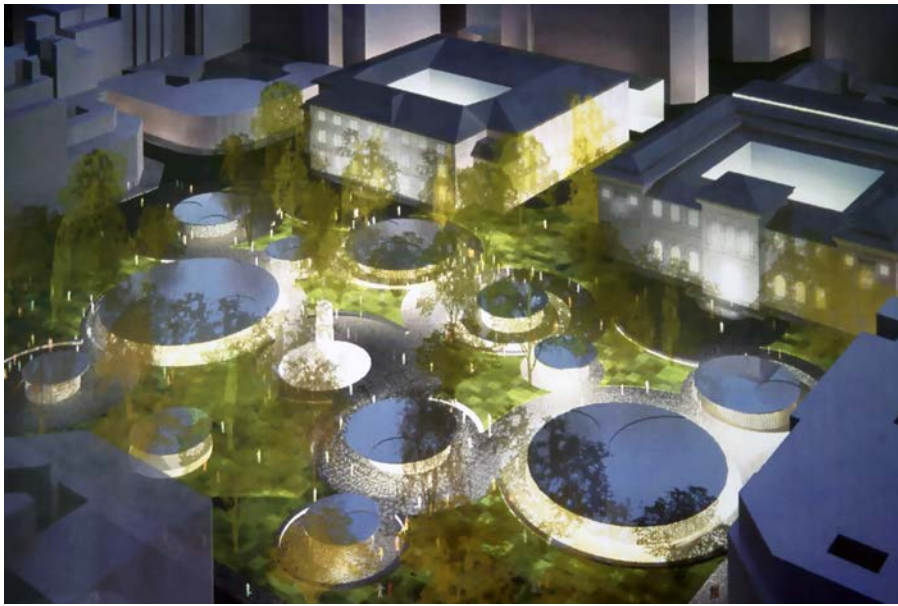


Figura 4.159 – Anteproyecto de Dominique Perrault (concurso de 2006)

hermoso”, y puntualizó que la reforma en la Escuela de Artes iba enfocada a recuperar la estructura original del edificio: “Se parecerá más a la estructura original, puesto que vamos a mantener las columnas de hierro y los techos. Ahora está todo revestido y pintado de naranja, amarillo... es realmente feo”.⁴⁰⁷

La oposición de los grupos parlamentarios en las Cortes de Aragón tenía que ver con uno de los aspectos más polémicos de la propuesta, es decir, la actuación en el edificio de la Escuela de Artes. Este estaba incluido en el catálogo de edificios protegidos por el Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza con la categoría de “edificio de interés monumental”, por lo que sería posible intervenir en él siempre que se respetara su valor. No obstante, a la Escuela de Artes le afectaba la declaración de Bien de Interés Cultural del vecino Museo de Zaragoza, que protegía el entorno del museo.⁴⁰⁸ Por tanto, una posible actuación en la Escuela de Artes debía contar

⁴⁰⁷ GUILLÉN LIGORI, Diego, “Patrimonio respalda el Espacio Goya de Herzog y De Meuron”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 03/04/2007).

⁴⁰⁸ Orden de 11 de marzo de 2002, del Departamento de Cultura y Turismo, por la que se completa la declaración originaria de Bien de Interés Cultural del denominado Museo de Bellas Artes (también llamado Museo de Arqueología y Bellas Artes o Museo de Zaragoza) en Zaragoza, conforme a la Disposición Transitoria Primera de la Ley 3/1999, de 10 de marzo, de Patrimonio Cultural Aragonés (BOA n.º 37, 27/03/2002). En concreto, la declaración afecta a las vías Miguel Allué Salvador (números pares desde el 10 en adelante), Jaime Balmes (números pares del 2 al 10), José Canalejas (número pares e impares), Mefisto (números 1 y 2), Paseo de la Mina (números impares del 9 al 13), Segismundo Moret (números pares e impares) y Plaza de los Sitios (números del 1 al 12).

con la autorización de la Comisión Provincial del Patrimonio Cultural, según la Ley de Patrimonio Cultural Aragonés (Art. 35.2).

La legalidad de la intervención dio lugar a encendidos debates en las Cortes de Aragón, como el producido en junio de 2006 durante la comparecencia de la Consejera Eva Almunia con el fin de informar sobre la decisión del jurado y el proyecto elegido.⁴⁰⁹ En palabras de la Consejera, el anteproyecto de Herzog y De Meuron se caracterizaba “por el respeto con que su propuesta trata el valor patrimonial de los edificios”, algo que fue puesto en duda por los otros grupos parlamentarios.⁴¹⁰ El Gobierno de Aragón intentó salir al paso de las dudas generadas en torno a la legalidad de las intervenciones en la Escuela de Artes y el Museo de Zaragoza argumentando que el concurso celebrado no implicaba actuaciones concretas, sino ideas que deberían ser desarrolladas una vez que el equipo ganador recibiera el correspondiente encargo.

4.3.2.6 UN PROYECTO MODIFICADO, DILATADO Y APLAZADO (2006-2010)

En los años que siguieron a la convocatoria y resolución del concurso arquitectónico del Espacio Goya se produjeron algunos avances importantes: se modificaron algunos de los aspectos más controvertidos del proyecto, se creó la *Fundación Goya en Aragón* y se llegó a construir una nueva Escuela de Artes y de Diseño. No obstante, lo cierto es que el inicio de las obras nunca dio la impresión de ser algo inminente y los citados avances quedaron como meros hitos en un proceso inacabado.

En 2006 se pretendía que el nuevo edificio del Espacio Goya pudiera acoger algunas actividades en junio de 2008, con ocasión de la Expo del Agua que se iba a celebrar en Zaragoza en los meses de verano de ese año.⁴¹¹ Para ello se creó, en junio de 2006, un Comité coordinador de las

409 Comparecencia de la Consejera de Educación, Cultura y Deporte al objeto de informar sobre la resolución del concurso de ideas del Espacio Goya, así como la valoración del proyecto seleccionado y de las repercusiones de su desarrollo en relación con la protección del patrimonio cultural (DSCA n.º 159, año 2006, legislatura VI, 14/06/2006).

410 Nieves Ibeas (Chunta Aragonesista) replicaba así a las palabras de la Consejera: “Y restaurar (...) para usted, ¿qué es? (...) ¿Colocar una cúpula? ¿Abrir boquetes? ¿Irrumpir en la escuela con cuatro bloques erráticos, con la excusa de romper su continuidad histórica como un acto liberador? ¿Transformar sustancialmente los edificios? ¿Alterar la singularidad de los edificios? (...) Eso, señora consejera, no es enriquecer el edificio, no es respetar el edificio, es deshacer parte de la obra de un arquitecto, que es Félix Navarro, para poner en su lugar la obra de otro arquitecto. Pero, sobre todo, eso no es restaurar: es, más bien, atentar contra el patrimonio cultural.” Comparecencia de la Consejera de Educación, Cultura y Deporte al objeto de informar sobre la resolución del concurso de ideas para Espacio Goya (DSCA, n.º 159, año 2006, legislatura VI, 14/06/2006).

411 Comparecencia de la Consejera de Educación, Cultura y deporte, a propuesta del G.P. Chunta Aragonesista, al objeto de informar y dar respuesta detallada sobre los proyectos

actuaciones relacionadas con el “Programa Goya 2008”, formado por representantes de distintas entidades que debían coordinar las actividades culturales que se iban a desarrollar en la comunidad en torno a la figura de Goya.⁴¹² Entre sus funciones se hallaba la de fomentar “el patrocinio de empresas y profesionales, dirigido tanto al desarrollo de las actividades como a la adquisición de obras de arte con destino al futuro Espacio Goya”. Sin embargo, pocos días después de la creación de este Comité, se descartaba ya la inauguración del Espacio Goya para la Expo 2008 y se retrasaba su apertura hasta septiembre de ese año.

En 2007 se dieron a conocer algunas modificaciones en el proyecto de Herzog y De Meuron, destinadas a suavizar los elementos más polémicos, como las salas ancla y la gran escalera en aspa. Se decidió optar por la fibra de vidrio translúcida en vez del ladrillo para la escalera, que “de día dulcificará visualmente la presencia de esta nueva estructura y de noche creará una transferencia iluminadora sobre la calle”.⁴¹³ Además, se pensaba invertir el anclaje del aspa en el suelo, dejando libre la entrada del Espacio Goya desde la Plaza de los Sitios, y cubrir la gran ventana planteada en la Escuela de Artes con una celosía de acero en cuadrícula (fig. 4.160). También se decidió que la cúpula que debía coronar este ventanal, correspondiente a la sala ancla de San Antonio de la Florida, fuera recubierta en el mismo material de la cubierta y no en hormigón, como se había pensado en un principio. Hubo asimismo algunos cambios en el interior: la sala ancla correspondiente a la Cartuja de Aula Dei, que debía ocupar las plantas segunda y tercera, se ampliaba también a la planta baja. Según el equipo de arquitectos y el Gobierno de Aragón, estos cambios no alteraban sustancialmente la idea original e iban enfocados a obtener el visto bueno de la Comisión Provincial de Patrimonio Cultural.

Dicha Comisión aprobó en marzo de 2007 el proyecto de ampliación del Museo de Zaragoza y de creación del Espacio Goya redactado por Herzog

culturales del Gobierno de Aragón vinculados a la celebración de la Exposición Internacional Zaragoza 2008 (DSCA, Comisión de Educación y Cultura, n.º 154, año 2006, legislatura VI, 24/05/2006).

⁴¹² Decreto 152/2006, de 20 de junio, del Gobierno de Aragón, por el que se crea el Comité para la coordinación de las actuaciones relacionadas con el “Programa Goya 2008” (BOA n.º 76, 05/07/2006). Sus integrantes eran representantes de distintas instituciones: el Gobierno de Aragón, el Ministerio de Cultura, la Universidad de Zaragoza, el Cabildo Metropolitano de Zaragoza, la Diputación Provincial de Zaragoza, los Ayuntamientos de Zaragoza y Fuendetodos, Ibercaja, la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, la Real Sociedad Económica de Amigos del País, el Museo del Prado o el Museo de Zaragoza, entre otras.

⁴¹³ MIRANDA, Roberto, “Herzog y Meuron «suavizan» su intervención en el Espacio Goya”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 07/02/2007).



Figura 4.160 – “Zaragoza” (Herzog y De Meuron). Modificación del proyecto a partir de una celosía superpuesta en el ventanal de la fachada principal

y De Meuron.⁴¹⁴ La Comisión valoraba el “respeto” de la intervención y la recuperación de los elementos más significativos de la Escuela de Artes, sobre todo el patio interior, la estructura original del edificio y las decoraciones en hierro fundido. También evaluaba positivamente la propuesta de conexión de ambos edificios, “que recupera e integra la calle Moret en un espacio urbano que incrementa de forma notable su calidad y valor cultural”, así como las salas ancla.⁴¹⁵ El único impedimento que quedaba para el proyecto era el Plan General de Ordenación Urbana de Zaragoza, que era preciso modificar, ya que la calle Moret era de tráfico rodado y se buscaba convertirla en peatonal. Después del verano quedó adjudicado a los arquitectos suizos el contrato para la redacción del proyecto básico de rehabilitación y adaptación a usos museísticos de la Escuela de Artes para Espacio Goya.⁴¹⁶

En este mismo año 2007 quedaba constituida la Fundación privada de iniciativa pública *Goya en Aragón*, con el objetivo de llevar a cabo iniciativas de carácter cultural en torno a la figura de Goya, favorecer la investigación y difusión de su obra, y promover el incremento de las colecciones públicas

414 EUROPA PRESS, “La Comisión Provincial de Patrimonio aprueba el proyecto de ampliación del Museo de Zaragoza y el Espacio Goya”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 03/04/2007).

415 *Ibidem*.

416 Anuncio del Departamento de Educación, Cultura y Deporte, por el que se hace pública la adjudicación de un contrato de consultoría y asistencia (BOA n.º 106, 07/09/2007).

de Goya en Aragón.⁴¹⁷ La Fundación, que sigue desarrollando su actividad hoy, centraliza las iniciativas de carácter público en torno a Goya y apoya la investigación y difusión de su trayectoria. Entre las labores efectuadas por la Fundación destaca la creación de un catálogo online de la obra de Goya, de acceso libre, que busca convertirse en uno de los principales referentes del Centro de Investigación y Documentación Goya (CIDG), órgano creado por acuerdo del Patronato el 25 de mayo de 2009. El catálogo, que ya se puede consultar en la página Web de la Fundación, es una base de datos abierta a futuras modificaciones.⁴¹⁸

A pesar de lo que se había anunciado, el Espacio Goya no estuvo listo para 2008. En mayo de ese año, y sin que hubieran comenzado las obras, la nueva Consejera de Educación, Cultura y Deporte, María Victoria Broto, insistía en una comparecencia ante el parlamento autonómico en la idea desarrollada por su predecesora, Eva Almunia, de que el Espacio Goya existía aunque no hubiera todavía un edificio.⁴¹⁹ Sin embargo, y a pesar de haber sido anunciado a bombo y platillo para la Expo 2008, en vísperas de la inauguración del evento internacional el Espacio Goya aún se encontraba en fase de proyectos y pendiente de superar una modificación del PGOU de Zaragoza. Durante los meses de verano en los que se celebró la Expo del Agua, el Museo de Zaragoza ofreció la exposición temporal *Goya e Italia* (1 de junio - 15 de septiembre de 2008), comisariada por Joan Sureda. La nueva Escuela de Artes y de Diseño del barrio del Actur también sufrió continuos retrasos, hasta que por fin acogió a los alumnos en el curso 2009-2010.

En los meses siguientes hubo pocas evoluciones en el Espacio Goya, aunque el proyecto seguía estando de actualidad años después de la resolución del concurso arquitectónico. Hubo algunas voces a favor, como la de Ricardo Marco, que en un artículo titulado "Espacio Goya: un espacio parnasiano" y publicado en mayo de 2009 en *Heraldo de Aragón*, valoraba como algo positivo el hecho de añadir elementos contemporáneos a un edificio ya

417 Decreto 30/2007, de 27 de febrero, del Gobierno de Aragón, por el que se autoriza la constitución de la Fundación Goya en Aragón (BOA n.º 31, 14/03/2007). Todas las actividades de la Fundación se pueden consultar en: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/> (página Web consultada el 04/03/2014).

418 El catálogo está disponible en la siguiente dirección: <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/> (página Web consultada el 04/03/2014).

419 Comparecencia de la Consejera de Educación, Cultura y Deporte al objeto de informar sobre la política cultural del Departamento de Educación, Cultura y Deporte en relación con la promoción y difusión de la figura de Goya (DSCA, n.º 54, año 2008, legislatura VII, 28/05/2008).

de por sí ecléctico.⁴²⁰ Marco definía las salas ancla como “espacios desvestidos”, que serían “espacios expositivos sugerentes que rompen la monotonía y la repetición (...) del edificio”. Acerca de la gran escalera en forma de aspa, esta sería “una equis tridimensional distorsionada con un forro-piel tipo celosía que lo hace homogéneo visualmente desde el exterior, permite ver desde el interior y se percibe como un fanal de luz durante la noche”.⁴²¹

Así pues, en 2010 todo seguía prácticamente igual. En este momento se estaba a la espera de que el Ministerio de Cultura licitara las obras de modernización del Museo de Zaragoza; esto, unido a la aprobación de las modificaciones en el PGOU (enfocadas a cambiar el uso de la Escuela de Artes de educativo a cultural y unir ambos edificios mediante una pasarela), debía permitir el comienzo de las obras. La falta de avances en el Espacio Goya era, por aquel entonces, un tema de debate recurrente en las Cortes de Aragón. Chesús Yuste (de Chunta Aragonesista) calificaba el Espacio Goya, junto con el Teatro Fleta, de “proyectos estrella que se han estrellado”, y achacaba el fracaso rotundo de estos emblemáticos proyectos culturales a la mala gestión del Gobierno de Aragón.⁴²² Por otro lado, según figura en la documentación administrativa consultada, el anteproyecto museográfico del Espacio Goya estaba siendo redactado en septiembre de 2010 por un equipo del Museo de Zaragoza bajo la dirección de Miguel Beltrán.⁴²³

En paralelo a la situación de la iniciativa en Zaragoza, no hay que olvidar el impulso de la *Fundación Goya-Fuendetodos*,⁴²⁴ que en la localidad natal del artista se esfuerza por mantener viva “la llama de Goya en Aragón”.⁴²⁵ A la Casa Natal, el actual Museo de Grabado y la Sala de Exposiciones “Ignacio Zuloaga”, se unirá en el futuro el Centro de Arte Gráfico Goya Fuendetodos, que aspira a convertirse en “el «espacio» de referencia dentro del mundo de la obra gráfica a nivel nacional”.⁴²⁶ El nuevo edificio viene

420 MARCO FRAILE, Ricardo, “Espacio Goya: un espacio parnasiano”, en *Heraldo de Aragón*, Suplemento Artes y Letras (Zaragoza, 07/05/2009).

421 *Ibidem*.

422 Debate de política general o del estado de la Comunidad Autónoma. Debate y votación de las propuestas de resolución presentadas por los grupos parlamentarios (DSCA, n.º 72, año 2010, legislatura VII, 12-14/09/2010).

423 Respuesta escrita a la Pregunta n.º 1082/10, relativa al estado del proyecto museográfico del Espacio Goya (BOCA n.º 247, año XXVIII, legislatura VII, 29/09/2010).

424 Orden de 19 de abril de 2008, del Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, por la que se inscribe en el Registro de Fundaciones de la Comunidad Autónoma de Aragón la denominada “Fundación Fuendetodos Goya” (BOA n.º 62, 20/05/2008).

425 Son palabras del alcalde de la localidad, Joaquín Gimeno: D.M.B., “Sin Espacio Goya, Fuendetodos mantiene viva su llama en Aragón”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 25/11/2010).

426 El Museo Goya-Fuendetodos en la página Web de la Fundación Fuendetodos Goya: <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/empresa.php/es/nuevo-museo-grabado> (consultada el 04/03/2014).

exigido por la falta de espacio del actual Museo del Grabado, que permite exponer solamente una parte de las 700 obras de la colección (grabado histórico y estampa contemporánea), así como por la necesidad de disponer de un espacio más amplio para la celebración de muestras temporales. El proyecto del nuevo museo tiene la intención de dar respuesta a diferentes funciones: a las salas expositivas propiamente dichas, cuyo objetivo es “la instalación permanente de un sistema multimedia que recree la vida y la obra del artista, y permita la contemplación de la mayor parte de su obra gráfica”, se une un centro de documentación e investigación sobre la obra gráfica de Goya y sobre arte gráfico en general.⁴²⁷

Al concurso de ideas celebrado en febrero de 2007 se presentaron cuatro equipos de arquitectos: Matos-Castillo, Elena Hernández y David Ramírez, Sobrellano Arquitectos, y José Luis Gaona Fraga/Darro Arquitectos. El jurado otorgó la puntuación más alta al equipo de Matos-Castillo, cuyo anteproyecto fue seleccionado para ser desarrollado en un proyecto de ejecución (fig. 4.161). Los propios arquitectos describen su propuesta en la memoria del proyecto de la siguiente manera:

Proponemos una unidad (pieza de planta trapezoidal) como plancha a partir de la cual hacer los múltiples. (...) Obtenemos un edificio suma de elementos menores, de fragmentos planos o inclinados cuya superposición dialoga en la distancia con aquellos del pueblo.⁴²⁸

Las obras del nuevo museo avanzan lentamente, al ritmo que marcan las subvenciones que viene otorgando el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde 2009. Sin embargo, ya es posible identificar varios de los bloques trapezoidales que compondrán el edificio, que carece todavía de fecha de apertura (fig. 4.162).

4.3.2.7 ESTADO DEL PROYECTO EN 2011: EL FUTURO INCIERTO DEL ESPACIO GOYA

En noviembre de 2010 se hizo público que el Gobierno de Aragón renunciaba a poner en marcha el Espacio Goya, y que las obras quedaban aplazadas sine die.⁴²⁹ También estaban sin iniciar las obras de ampliación del Museo de Zaragoza, valoradas en 4,4 millones de euros y que debía

⁴²⁷ GUARDIOLA, Maribel, “Fuendetodos apuesta por convertirse en un referente internacional con el Centro de Arte Gráfico”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 30/03/2007).

⁴²⁸ Información sobre el estado de las obras del futuro Museo del Grabado en la página Web de la Fundación Fuendetodos-Goya: <http://www.fundacionfuendetodosgoya.org/noticia.php/es/noticia/otras-noticias/nuevo-museo-del-grabado-goya-fuendetodos/301> (consultada el 04/03/2014).

⁴²⁹ PAMPLONA, E., “El proyecto del Espacio Goya se diluye y queda sin fecha para el inicio de las obras”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 11/11/2010).

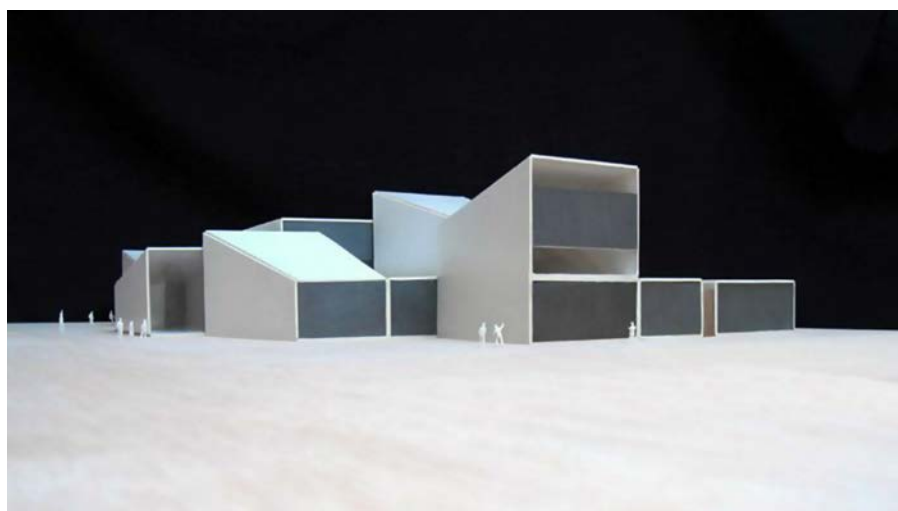


Figura 4.161 – Maqueta del futuro Museo del Grabado de Fuentetodos, de Matos-Castillo (2007)



Figura 4.162 – Estado de las obras del nuevo Museo del Grabado de Fuentetodos en 2013

realizar el Ministerio de Cultura. Entre las causas esgrimidas para justificar el retraso, se citaron la modificación del PGOU y la coyuntura económica: “El Gobierno no renuncia a poner en marcha la ampliación del museo para

albergar el Espacio Goya, pero es verdad que, con esta situación presupuestaria, en este próximo año no vamos a poder abordar ese proyecto.”⁴³⁰

La Consejera de Educación, Cultura y Deporte, María Victoria Broto, confirmaba el 16 de noviembre de 2010 que el Gobierno de Aragón había solicitado el aplazamiento del inicio de las obras.⁴³¹ Toda la prensa regional y algunos medios nacionales se hicieron eco de esta paralización: “La situación presupuestaria obliga a aplazar acciones en el Espacio Goya”⁴³² (*Diario de Teruel*), “Espacio Goya, apuntillado”⁴³³ (*Heraldo de Aragón*) y “Espacio Goya. El centro cultural, frenado por la crisis”⁴³⁴ (*ABC*) fueron algunos de los titulares de aquellos días. En *El Periódico de Aragón*, Daniel Montserrat calificaba el Espacio Goya, junto con el Teatro Fleta, de proyectos “estrellados”.⁴³⁵ En consecuencia, el proyecto del Espacio Goya quedó supeditado a que el siguiente gobierno autonómico, tras las elecciones de mayo de 2011, lo considerara una prioridad y desbloqueara su puesta en marcha, algo que no sucedió.

Los comicios de mayo de 2011 tuvieron como resultado el cambio de gobierno en Aragón. Al Partido Socialista, en el poder desde 1999, le sucedió una coalición formada por el Partido Popular y el Partido Aragonés, siendo Luisa Fernanda Rudi la nueva presidenta del ejecutivo. La recién nombrada Consejera de Cultura, Dolores Serrat, confirmaba en una visita al Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano la decisión del nuevo gobierno de olvidar (o al menos replantear) el proyecto del Espacio Goya: “Habrá que empezar a dejar de hablar del Espacio Goya y tendrá que hablarse de la ampliación del Museo Provincial de Zaragoza”.⁴³⁶ Era

430 Son palabras del Presidente de Aragón, Marcelino Iglesias, en la respuesta a la Pregunta n.º 1392/10, relativa a la renuncia del Gobierno de Aragón a la puesta en marcha del Espacio Goya en la presente legislatura (BOCA n.º 259, año XXVIII, legislatura VII, 19/11/2010).

431 AGENCIAS/HERALDO, “Broto admite el revés al Espacio Goya y que el proyecto se suspende sine die”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 16/11/2010).

432 *Diario de Teruel* (Teruel, 20/11/2010).

433 *Heraldo de Aragón*, Observatorio (Zaragoza, 16/11/2010). “Que «solo» se hayan gastado cinco millones de euros en el paralizado espacio Goya, según alega en su descargo la Consejería de Cultura, es magro consuelo. Primero, porque si el controvertido proyecto de Herzog & De Meuron no sale adelante, cinco millones de euros tirados a la basura son mucho dinero. Malgasto aparte, que la figura y la obra de Goya sigan sin tener en Aragón el tratamiento singular y global que merecen es un fiasco político y un sonado incumplimiento”.

434 *ABC* (Madrid, 19/11/2010).

435 MONTSERRAT, Daniel, “Proyectos ‘estrellados’”, en *El Periódico de Aragón* (Zaragoza, 21/11/2010).

436 “Dolores Serrat: «Habrá que empezar a dejar de hablar del Espacio Goya»”, en *Heraldo de Aragón* (Zaragoza, 10/08/2011).

el inicio del fin del Espacio Goya, uno de los proyectos culturales estrella del anterior ejecutivo.

El estado de abandono en el que se encuentra la Escuela de Artes, desprovista de uso tras el traslado de los alumnos a las nuevas dependencias en el Actur, debería ser también un motivo de sonrojo para las autoridades competentes por su desidia para con el edificio. Este languidece cerrado desde hace más de cuatro años y prácticamente sin mantenimiento, lo que ha dado lugar a desprendimientos puntuales de aleros y cornisas. Pese a las peticiones de diversos colectivos, la administración sigue sin resolver el asunto de la Escuela de Artes.⁴³⁷

4.3.2.8 EL ESPACIO GOYA, UNA DEUDA PENDIENTE

El Espacio Goya ha sido una de las grandes apuestas culturales de los gobiernos autonómicos en los últimos años. En 2007 era uno de los “100 compromisos con Aragón para la Legislatura 2007-2011”, y con posterioridad formó parte de los nuevos equipamientos que la ciudad de Zaragoza presentó en su candidatura a Capital Europea de la Cultura 2016 (que finalmente ganó San Sebastián).⁴³⁸ A pesar de todo, sigue sin haberse materializado y su futuro sigue sumido en la incertidumbre.

La iniciativa se ha caracterizado desde un principio por la falta de consenso político, las dudas en torno al proyecto, las polémicas patrimoniales y la sensación de que se está dejando desvanecer ese Espacio Goya que con tanta pompa se publicitó. Es esta una historia de continuos retrasos y aplazamientos, que ha supuesto una inversión económica considerable, y cuyo resultado es que Aragón sigue sin disponer de un centro de referencia en la investigación y difusión de la obra de Francisco de Goya. Continúa teniendo plena validez la siguiente reflexión de Gonzalo Borrás y de su equipo en el proyecto museológico de 2005:

(...) durante todo este tiempo de propuestas culturales en torno a Goya, los aragoneses no hemos acertado en ningún momento a canalizar el enorme potencial de desarrollo que para Zaragoza y para Aragón debería conllevar un proyecto cultural como el del Espacio Goya. No se puede malograr una vez más un proyecto de estas características,

437 ORTÍN SANCHO, Claudia, “CHA solicita que la antigua Escuela de Artes se declare Bien de Interés Cultural”, en *Aragón Digital* (Zaragoza, 08/08/2013).

438 “Zaragoza 2016. Capital Europea de la Cultura. Espacio Goya”, Página Web del Ayuntamiento de Zaragoza. URL: http://www.zaragoza.es/ciudad/cultura/zaragozacultural/2016/detalle_GuiaRecurso?id=2257 (consultada el 04/03/2014).

sobre todo teniendo a la vista el paradigma de otras ciudades españolas, como Bilbao, Valencia o Málaga (...).⁴³⁹

Poner en marcha el Espacio Goya pasa por construir entre todos los agentes participantes una estrategia coherente y que apueste de manera decidida por el desbloqueo de un proyecto demasiado alargado en el tiempo. Lamentablemente, este futuro se adivina todavía muy lejano, y el Espacio Goya parece hoy más cerca de la utopía que de la realidad, pues las instituciones parecen poco determinadas a desbloquear la iniciativa. El Espacio Goya, además, exige la colaboración institucional de todas las partes implicadas, en particular del Gobierno de Aragón y el Ayuntamiento de Fuendetodos. La localidad natal del artista ha sabido sacar partido a sus oportunidades y crear una cada vez más ambiciosa oferta cultural que contribuye a la consolidación de Fuendetodos como uno de los focos fundamentales de difusión de la figura de Goya (prueba de ello es el nuevo Museo del Grabado que ya se está construyendo). Conseguir que los esfuerzos de ambas instituciones vayan en la misma dirección redundaría en un mejor aprovechamiento de los recursos disponibles para crear una identidad común en torno a Goya.

Sería deseable, además, que todo el esfuerzo invertido a lo largo de los últimos años no fuera desaprovechado. En este sentido, el proyecto museológico desarrollado por el equipo de Gonzalo Borrás es un buen punto de partida sobre el que seguir trabajando. El documento aporta una serie de directrices en cuanto a la definición del Espacio Goya, que podrían discutirse en un diálogo abierto a todos los sectores implicados. El tiempo dirá si el Espacio Goya llega a ser una realidad o cobra cierto carácter premonitorio la animadversión por los aragoneses que el rey Carlos IV confesó a Goya:

Hoy he entregado un Quadro al Rey que me habia mandado hacer él mismo para su Hermano el Rey de Nápoles, y he tenido la felicidad de aberle dado mucho gusto, de modo que no solo con las expresiones de su boca me ha eloxiado sino con las manos por mis ombros medio abrazádonos y hablando me mal de los Aragoneses y de Zaragoza; ya puedes considerar lo que esto interesa.⁴⁴⁰

Al fin y al cabo, esos aragoneses no hemos sabido –hasta ahora– ponernos de acuerdo para darle al artista de Fuendetodos el homenaje definitivo que merece.

⁴³⁹ BORRÁS, Gonzalo; LOMBA, Concha; GIMÉNEZ, Cristina y LOZANO, Juan Carlos, “Espacio Goya. Proyecto Museológico”, *op. cit.*

⁴⁴⁰ Carta (1790.II.20) de Francisco de Goya a Martín Zapater (Carlos IV recibe a Goya y le habla mal de los aragoneses), en CANELLAS LÓPEZ, Ángel (ed.), *Francisco de Goya. Diplomático, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1981, p. 299.*

5 CONCLUSIONES

El estudio de la arquitectura de museos en Aragón permite extraer una serie de consideraciones. Unas tienen que ver con el tema de la arquitectura de museos, que valoraré más adelante, mientras que otras sirven para conocer aspectos generales de la institución museística, que merece la pena comentar con detalle en primer lugar. El periodo comprendido entre los años 1978-2013 se ha revelado como una etapa esencial en la historia de los museos aragoneses, pues se ha caracterizado por un dinamismo sin precedentes en la apertura de nuevos centros. En términos generales, la investigación ha puesto de manifiesto un panorama heterogéneo en la institución museística aragonesa. He detectado dos tendencias que en principio parecen contrapuestas: la focalización cualitativa de experiencias museísticas en la ciudad de Zaragoza y la multiplicación expositiva en el ámbito rural.

Así como buena parte de la población se concentra en la capital aragonesa, esta reúne también un número considerable de espacios museísticos. Pero la desigualdad no aparece únicamente en términos numéricos, sino que afecta de igual modo a la calidad de las iniciativas y a la efectividad de su gestión. Tal y como suponía en mis hipótesis iniciales, Zaragoza ha aglutinado históricamente buena parte de los recursos y las inversiones en materia museística, lo que explica el monopolio ejercido por la capital. Sin embargo, de forma paralela empieza a observarse una tímida evolución hacia la descentralización, a partir de ciertas iniciativas que aspiran a desplazar la hegemonía desempeñada por la capital aragonesa hacia otras zonas del territorio.

Por otro lado, la investigación ha desmentido una de las hipótesis establecidas en los primeros pasos del análisis. Si bien es cierto que Zaragoza concentra un número considerable de propuestas museísticas, no lo es menos que el ámbito rural ha visto surgir en las últimas décadas un muestrario tal de museos, centros de interpretación y exposiciones permanentes que resulta coherente afirmar que, en Aragón, predominan los espacios expositivos de carácter rural. Aunque no dispongo de datos relativos a otras comunidades, sería interesante en el futuro contrastar esta eclosión de espacios expositivos rurales con lo que sucede en otros puntos de España, para determinar si Aragón ha sido pionera en este sentido. La cantidad de propuestas documentadas (451), que no había previsto al inicio de la

investigación, refleja el esfuerzo llevado a cabo en los últimos años por parte de las instituciones locales para dotar a los pequeños municipios del ámbito rural, marcado por la baja densidad de población, de incentivos que refuercen su presencia en el panorama cultural y, acaso, posibiliten el surgimiento de nuevos nichos de actividad mercantil. En especial, en este panorama destaca el impulso de apertura de centros de interpretación, que se han multiplicado exponencialmente en las pasadas décadas hasta constituir, hoy en día, la mitad de los espacios expositivos existentes en la comunidad.

Esta proliferación generalizada se ha producido con un ligero retraso respecto al ámbito nacional. Si bien el contexto aragonés comienza a adquirir un cierto dinamismo en los años ochenta y noventa del siglo XX, en paralelo a lo que sucede en el resto del territorio español (como resultado de la voluntad de paliar el déficit de instituciones culturales adquirido durante la dictadura), será sobre todo la primera década del nuevo milenio la que asista a la multiplicación espectacular de nuevos centros. Este crecimiento coincide en Aragón con un periodo de euforia económica generalizada que multiplicó las inversiones en materia cultural. El impulso público está detrás de buena parte de los espacios inaugurados en los últimos años, sobre todo a través de las instituciones municipales.

Pese al evidente dinamismo del panorama aragonés, la situación dista de ser óptima. La proliferación indiscriminada de espacios expositivos en el ámbito rural ha dado lugar a una oferta museística irregular e inconexa, con graves carencias de gestión y en la que no se hace visible una planificación coordinada. Las diferentes instituciones públicas (diputaciones, comarcas y ayuntamientos) se sumaron con entusiasmo a la creación de nuevos centros pensando erróneamente que estos funcionarían como motores de desarrollo por sí mismos, sin apostar al mismo tiempo por otras líneas de dinamización territorial. Multitud de museos y centros de interpretación fueron inaugurados un poco a la ligera, sin que las instituciones promotoras previeran su gestión futura ni tuvieran en cuenta la existencia de propuestas similares en el entorno cercano. Esto ha dado como resultado la repetición de contenidos y enfoques, en algunos casos hasta la saciedad (sobre todo en relación con la temática etnológica), lo que impide configurar una red coherente. La falta de planificación afecta también a la gestión diaria de estos centros del ámbito rural, atenazados por la falta de presupuesto y que sobreviven, en la mayoría de los casos, gracias a la labor de voluntarios que se ocupan de su mantenimiento y apertura al público. El escaso dinamismo de estas propuestas, junto con su reducido horario de apertura (en muchas ocasiones a demanda del visitante) son otras de las

consecuencias de la ausencia de previsión evidenciada fundamentalmente por las administraciones públicas.

Esta inadecuada perspectiva de futuro no se aprecia solamente en los pequeños espacios museísticos rurales sino que resulta todavía más notoria en el caso de los grandes proyectos expositivos no realizados. El análisis monográfico de procesos como los del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 y el Espacio Goya de Zaragoza pone de manifiesto hasta qué punto la planificación museística está estrechamente vinculada a las prioridades del gobierno de cada momento, sin que las instituciones hayan llevado a cabo una estimación a largo plazo de las necesidades de la comunidad en materia expositiva, para poder articular un plan de acción coherente y prolongado en el tiempo. Estas dos intenciones museísticas no realizadas demuestran sin lugar a dudas que, hoy por hoy, el éxito o fracaso de las propuestas museísticas sigue dependiendo de los vaivenes políticos y no de su relevancia como proyectos.

Tal y como sucede en el resto del territorio nacional, la realidad aragonesa está marcada por la multiplicidad de denominaciones que presentan los espacios expositivos, sin que parezca existir acuerdo acerca de lo que implica cada una de ellas. El apelativo de "museo" se aplica con demasiada frecuencia a proyectos que no cumplen prácticamente ninguno de los principios esenciales de la institución, pero que recurren a este calificativo en busca de la distinción que aporta. Por otro lado, el surgimiento de nuevas modalidades de espacios expositivos ha dado lugar en los últimos años a muchas otras etiquetas, generalmente asociadas al nombre de "centro" ("de interpretación", "de visitantes", "de información", etc.). Aunque se trata de un tema menor, no es menos cierto que la falta de coherencia en este ámbito dificulta la creación de un abanico museístico eficaz, en el que la denominación transmita de manera explícita la misión del espacio expositivo.

Por otra parte, el estudio de la situación actual en materia museística proporciona una imagen de contrastes. En Aragón, junto a los proyectos culturales estrella de los diferentes gobiernos autonómicos (como el CDAN de Huesca o el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza), que se sitúan en el foco mediático y en los que se han invertido cuantiosos recursos, existe toda una multiplicidad de humildes museos y otros espacios expositivos de carácter local, frecuentemente olvidados por las instituciones que los pusieron en marcha. Puede que la comparación entre el nuevo IAACC Pablo Serrano, con sus 7.500 m² de superficie, y un espacio expositivo como el Museo Virgilio Albiac de Fabara, ubicado en una sala del ayuntamiento de la localidad, resulte extrema; sin embargo, las dos realidades coexisten, y esta desigualdad no es más que el reflejo de la que encontramos a nivel

territorial. La comunidad autónoma aragonesa reproduce, a menor escala, lo que sucede en el contexto español, marcado por la convivencia de dos tendencias: los “grandes museos”, por un lado, y los museos “ultraperiféricos”, por otro, siguiendo la terminología empleada por Ángeles Layuno en su tesis doctoral.¹

El resultado de todo lo anteriormente expuesto es que Aragón dispone actualmente de una oferta expositiva de irregular calidad, abundante pero descoordinada, y con considerables carencias de gestión, a lo que contribuyen las características poblacionales de un territorio marcado por la baja densidad de población. Para lograr la optimización de los recursos disponibles, se impone llevar a cabo un esfuerzo coordinado que pasa inevitablemente por articular redes de gestión, sobre todo en el caso del ámbito rural. Aunque no es posible volver atrás para corregir los excesos del pasado, resulta imprescindible poner en marcha los mecanismos necesarios para evitar que el día de mañana se reproduzca la apertura sistemática de nuevos centros sin que exista una previsión de futuro. En este sentido, la crisis económica en la que estamos inmersos parece haber ralentizado en cierta manera este proceso.

Al margen de estas consideraciones generales, el estudio que he desarrollado me permite emitir algunas consideraciones sobre la arquitectura de museos. En primer lugar, esta disciplina ha experimentado en Aragón un cierto retraso en su desarrollo respecto al panorama nacional e internacional. Si la reflexión en torno a las necesidades arquitectónicas del museo (tanto en relación con los espacios interiores como con su configuración externa) surge entre la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX en el ámbito internacional, en Aragón habrá que esperar hasta principios de la siguiente centuria para encontrar la primera meditación en este sentido. El diseño ex novo del Museo de Zaragoza, que constituye el nacimiento efectivo de la arquitectura de museos en la comunidad, no tendrá correlato hasta mediados de siglo, por lo que la creación de museos (ya sea de nueva planta o reutilizando un edificio anterior) se seguirá llevando a cabo sin una reflexión detallada. De hecho, la cuestión continúa todavía en sus primeros estadios de desarrollo, a tenor de la carencia de análisis bibliográficos de conjunto sobre el edificio del museo y sus requerimientos. El aparente dinamismo que muestra la comunidad en materia de espacios expositivos esconde en realidad una notable demora en el desarrollo de la disciplina, ya que este esfuerzo creador de nuevos centros no ha ido acom-

¹ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo...*, op. cit., p. 736 (ver nota al pie n.º 2, capítulo 1).

pañado de un proceso consciente de evaluación, salvo excepciones (como las investigaciones de Miguel Beltrán acerca del Museo de Zaragoza).²

Tal y como aventuraba como hipótesis, el paisaje de la arquitectura de museos en Aragón está dominado por la rehabilitación. Las iniciativas de nueva planta, aunque han aumentado considerablemente en los últimos años, no dejan de ser anecdóticas al lado de las abundantes operaciones de recuperación de conjuntos patrimoniales para usos museísticos. Lo que no suponía al inicio de la investigación era la gran variedad de propuestas existente y la considerable multiplicidad de tipologías arquitectónicas que son reutilizadas para la labor expositiva. Este esfuerzo de rehabilitación, llevado a cabo sobre todo por las instituciones públicas (seguidas en importancia por el impulso eclesiástico) ha permitido dotar de uso a un importante patrimonio monumental que, en algunos casos, se encontraba en riesgo de desaparición. La funcionalidad de los espacios expositivos resultantes, que reciben un cometido para el que no habían sido diseñados, es otra cuestión. De hecho, el carácter fallido de muchos ejemplos de rehabilitación arquitectónica para usos museísticos viene dado por el hecho de haber querido instalar a la fuerza un discurso expositivo en un edificio que no resultaba apropiado para ello.

Siete han sido las tipologías documentadas en este panorama de la rehabilitación arquitectónica: eclesiástica, institucional, doméstica, militar/defensiva, preindustrial, industrial y del ocio. Las tres primeras representan el 73 % del conjunto de esta modalidad arquitectónica y entre ellas destaca la tipología religiosa, cuya frecuencia de reutilización la convierte en la más relevante de todas. La importancia de este conjunto viene dada en gran parte por la abundancia de iglesias y ermitas (la mayor parte de ellas desacralizadas) que han sido restauradas para usos museísticos en los últimos años, favoreciendo de esta manera la conservación de un conjunto patrimonial que se encontraba en desuso. En relación con la tipología institucional, me ha sorprendido constatar la considerable cantidad de espacios expositivos que han abierto sus puertas en antiguas construcciones escolares, como consecuencia de una tendencia -no pactada pero manifiesta- de recuperación de este tipo de infraestructuras.

En ocasiones, la fuerza expresiva del propio edificio determina el tipo de contenido que este acoge. Esto se produce sobre todo en el caso de la arquitectura militar, preindustrial e industrial, que generalmente es musealizada con una temática vinculada con el propio conjunto arquitectónico (histórica, etnológica o técnica, en cada uno de los casos). En muchos de estos ejemplos, principalmente en relación con la arquitectura medieval, la pro-

² Ver nota al pie n.º 36, capítulo 3.

pia existencia del monumento conlleva el diseño de un discurso expositivo a su medida (como ocurre en el Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún o el Museo de la Torre de Uncastillo), de tal forma que en estos casos deberíamos hablar más bien de una simple musealización arquitectónica. Otras tipologías, como la arquitectura religiosa, la doméstica o la institucional, no parecen tan condicionadas, pues reciben contenidos expositivos de todo tipo de temáticas.

La manera en la que se lleva a cabo la ocupación de un edificio para usos museísticos merece un comentario específico. La operación de adaptación a museo de un inmueble preexistente no se reduce a instalar una colección entre sus cuatro paredes; de hecho, esta es solo una de las exigencias a las que habrán de enfrentarse los responsables de la remodelación. La complejidad de la tarea consiste más bien en crear las condiciones necesarias para que el edificio acoja, de la manera más serena posible, todos los servicios asociados al museo actual: talleres de restauración, almacenes, despachos, aulas didácticas y un largo etcétera de funciones. Es precisamente aquí donde surgen las tensiones entre el edificio y el museo, entre la arquitectura doméstica, eclesiástica o industrial y las variadas necesidades de la institución, y es también aquí donde se crea el clima que propicia la reflexión acerca de la arquitectura de museos como disciplina. Este debate, en Aragón, es todavía poco habitual. Los concursos arquitectónicos suelen ser una ocasión inmejorable para ello, aunque se trata de una modalidad poco frecuente en la comunidad.

Al margen de estas últimas modalidades, la rehabilitación se sigue llevando a cabo de forma generalizada sin que medie una correcta meditación sobre cómo resolver la integración de los usos expositivos en la fábrica existente. En la mayoría de los autodenominados "museos" del ámbito rural aragonés, la adaptación consiste en la mera restauración del contenedor, la eliminación de la compartimentación interior (si la distribución original no es adecuada para la exposición) y la colocación del contenido expositivo. En estos casos, la institución museística suele quedar reducida a una o varias salas en las que se muestra de forma permanente un conjunto patrimonial determinado. Pero restaurar una iglesia desacralizada, por ejemplo, y colocar en ella una colección de arte sacro no implica la creación automática de un museo, sino que consiste simplemente en convertir la iglesia en una sala de exposiciones permanentes. Esta es precisamente la operación que se ha llevado a cabo en muchos espacios expositivos aragoneses, sobre todo en los más humildes.

Hay otro aspecto de la restauración que merece ser destacado en este análisis final. A pesar de la evolución de la teoría de la restauración arquitectónica, la rehabilitación parece entenderse todavía, en algunos casos

muy significativos, como la conservación del envoltorio externo del edificio, despreciando el valor de la organización interior como parte esencial del mismo. El Museo Diocesano de Barbastro-Monzón y el IAACC Pablo Serrano de Zaragoza son dos ejemplos de esta manera de concebir la restauración monumental. En aras de una pretendida funcionalidad, se acomete el vaciado integral del edificio, reduciendo el conjunto a un lamentable caso de *fachadismo* que puede resultar más o menos práctico, pero que supone la mutilación del edificio original. Tras la pretendida labor de conservación del patrimonio se esconde, en estos casos, una equivocada concepción de la rehabilitación. En parte, este falseamiento proviene de un cierto valor propagandístico que las instituciones promotoras buscan asociar a la restauración monumental como testimonio de su labor cultural, sin plantearse si es verdaderamente adecuado obstinarse en instalar un museo en un edificio determinado o si sería más conveniente considerar otras opciones más funcionales. Esto es especialmente evidente en Barbastro, donde la restauración del palacio episcopal consistió en la eliminación completa de su distribución interior, reduciendo el edificio a un cascarón vacío.

Además, querría resaltar el papel que la arquitectura contemporánea ha jugado en las operaciones de rehabilitación analizadas en Aragón. Afortunadamente, la evolución de la metodología de la restauración ha llevado a abandonar las reconstrucciones historicistas para abordar una nueva manera de entender el hecho arquitectónico. Los arquitectos han comprendido que la contemporaneidad puede enriquecer el monumento mediante la relectura de sus valores esenciales, dotándolo de una nueva semántica en consonancia con los tiempos actuales. No obstante, el equilibrio se rompe cuando la aportación actual adquiere un papel demasiado preponderante, que eclipsa al edificio primitivo. El IAACC Pablo Serrano ilustra de forma efectiva esta tendencia, por el impacto que alcanza el nuevo volumen respecto a los talleres originales. Semejante distorsión de la escala -al margen de las necesidades espaciales del nuevo contenedor- no puede entenderse más que como un hipotético ejercicio de autoafirmación. Ejemplos como este irrumpen con fuerza en el paisaje ciudadano, generando una tensión que exige cierta distancia temporal a la hora de emitir un juicio ecuánime, pero que pone en evidencia el potencial del museo como generador de nuevos hitos urbanos.

En principio, la creación de un museo de nueva planta resulta más sencilla. El diseño de un museo desde las bases mismas del proyecto facilita la tarea, aunque el proceso no está exento de riesgos si se actúa sin un planteamiento metodológico lo suficientemente sólido. Si bien es cierto que en los últimos años han aumentado de manera considerable las iniciativas de nueva planta en Aragón, el impacto de esta modalidad continúa siendo

bastante relativo todavía. En este panorama, resulta complicado establecer tendencias generales; en realidad, los enfoques son tan variados como lo son los propios arquitectos. Sin embargo, la mayoría de las iniciativas plantean esquemas formales heredados de la historia de la arquitectura de museos, aunque actualizados y reinterpretados desde la óptica de la contemporaneidad (como la espiral, presente en el museo homónimo de Ejea de los Caballeros, o el atrio distribuidor de estancias, esencial en el Museo Orús de Utebo).

Si tuviera que hacer una síntesis general de la arquitectura analizada, diría que los museos aragoneses (tanto de nueva planta como instalados en edificios rehabilitados) pueden ser organizados en dos grupos: las propuestas de tendencia a la espectacularidad, como los Museos del Viento y de la Vida de La Muela, en las que la arquitectura del museo supera en protagonismo a la colección (en los casos más extremos, para camuflar un discurso expositivo poco consistente), y aquellas que demuestran un profundo conocimiento de las exigencias de la institución museística, en las que la arquitectura y el discurso alcanzan un desarrollo equilibrado, como sucede en el Mausoleo de los Amantes de Teruel. Entre ambas alternativas se situarían ejemplos como el Museo Camón Aznar; la última reforma de este espacio museístico evidencia una reflexión pausada y global, aunque los aspectos arquitectónicos y museográficos llegan a eclipsar, con su espectacularidad, a la propia colección expuesta.

El balance final de este complejo panorama, a pesar de las carencias enunciadas, es positivo. Desde el inicio del periodo democrático, Aragón ha visto incrementada su oferta expositiva con un número considerable de nuevas propuestas de signo muy variado, que componen un paisaje dinámico. Esta proliferación ha conllevado la restauración de un ingente conjunto patrimonial que se encontraba en desuso y que, de no ser por su adaptación a espacios expositivos, estaría en muchos casos condenado a la desaparición. Por otro lado, el diseño museístico de nueva planta ha dotado a la comunidad de algunos de sus hitos arquitectónicos más destacados, que en algunos casos han trascendido los límites de la comunidad autónoma aragonesa para alcanzar un impacto internacional -como el CDAN de Huesca-, además de constituir un campo privilegiado de experimentación arquitectónica. Sin embargo, para seguir trabajando en la configuración de una red museística coherente, se impone llevar a cabo una reflexión detenida sobre la situación actual y las necesidades futuras de la comunidad, que evite repetir los errores del pasado y que haga posible, al mismo tiempo, optimizar los recursos disponibles.

BIBLIOGRAFÍA

ÁMBITO NACIONAL E INTERNACIONAL

- ALLÉGRET, Laurence, *Musées*, Paris, Electa Moniteur, 1987.
- ALLÉGRET, Laurence, *Musées. Tome 2*, Paris, Éditions du Moniteur, 1992.
- ALOI, Roberto, *Musei, architettura, tecnica*, Milano, Ulrico Hoepli, 1962.
- ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2001.
- ALZIEU, Isabelle (coord.), *Architecture muséale, espace de l'art et lieu de l'oeuvre*, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, *Figures d'Art* n.º 21, 2012.
- ARAUJO SÁNCHEZ, Celestino, *Los Museos de España*, Madrid, Imprenta de Medina y Navarro, 1875.
- ARIAS VILAS, Felipe, "Sitios musealizados y museos de sitio: Notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico", *Museo*, n.º 4, 1999, pp. 39-57.
- ASENSIO CERVER, Francisco, *La Arquitectura de los Museos*, Barcelona, Arco Editorial, 1997.
- AVELLANOSA, Teresa y DE FRANCISCO, Carmen, *Guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- BADÍA, Jordi, "Nuevos museos en viejos edificios", *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), 2012 (enero-febrero), pp. 20-25.
- BALLART HERNÁNDEZ, Josep, *Manual de museos*, Madrid, Síntesis, 2007.
- BARRENECHE, Raúl A., *New Museums*, London, Phaidon Press, 2005.
- BASSO PERESSUT, Luca, *Musées: architectures 1990-2000*, Milán, Actes Sud/Motta, 1999.
- BASSO PERESSUT, Luca, *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milán, Edizioni Lybra Immagine, 2005.
- BAZIN, Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

- BAZTÁN, Carlos (ed.), *Museos españoles: la renovación arquitectónica*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- BAZTÁN, Carlos, "Museos en monumentos: Una pequeña historia y treinta ideas", *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), 1999 (junio), pp. 24-31.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M^a Teresa (ed.), *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002.
- BELLIDO BLANCO, Antonio, "Los museos rurales", *Revista de Museología*, n.º 14, 1998 (junio), pp. 132-135.
- BELLIDO GANT, María Luisa, *Arte, museos y nuevas tecnologías*, Gijón, Trea, 2001.
- BENAYAS DEL ÁLAMO, Javier, "El museo ideal es el que no existe", *Revista de Museología*, n.º 48 (Museos y Medio Ambiente), 2010, p. 4.
- BOLAÑOS ATIENZA, María, *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea, 1997.
- BOLAÑOS ATIENZA, María (ed.), *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón, Trea, 2002.
- BOLAÑOS ATIENZA, María, "Los museos, las musas, las masas", *Museo y territorio*, n.º 4, 2011 (diciembre), pp. 7-13.
- CAGEAO SANTACRUZ, Víctor M., "Los espacios expositivos: una evolución histórica", en *Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo, Actas del curso internacional celebrado en el Centro de Formación y Cooperación Española de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia (2-5 noviembre 2004)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007.
- CAGEAO SANTACRUZ, Víctor M. (coord), *El programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2011.
- CAMIN, Giulia, *Los grandes museos: la arquitectura del arte en el mundo*, Madrid, Libsa, 2008.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M^a Luisa y MARTÍN-BUENO, Manuel, "Esto ya pasó hace dos mil años", *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), 2012 (enero-febrero), pp. 26-31.
- CASAMOR MALDONADO, Toni, "Cómo reconocer un museo realmente contemporáneo", *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), 2012 (enero-febrero), pp. 8-15.

- CHINCHILLA GÓMEZ, Marina, "Una mirada profesional sobre la creación de museos", *Museos.es*, n.º 1, 2005, pp. 48-59.
- CIORRA, Pippo y TCHOU, Donata (ed.), *Museums Next Generation. Il futuro dei musei*, Milano, Electa, 2006.
- COLEMAN, Laurence Vail, *Museum Buildings*, vol. 1 (A Planning Study), Washington, The American Association of Museums, 1950.
- CRICONIA, Alessandra, *L'architettura dei musei*, Roma, Carocci, 2011.
- DE LA PEÑA VELASCO, Concepción, "El Patrimonio Inmaterial. Oportunidades tangibles para el desarrollo expositivo de los museos catedralicios", *E-rph* (Revista electrónica de Patrimonio Histórico), 2012 (diciembre).
- DESMOULINS, Christine, *25 musées*, Paris, AMC Le Moniteur, 2005.
- DONZEL, Catherine, *Nouveaux Musées*, Paris, Telleri, 1998.
- DUNCAN, Carol y WALLACH, Allan, "The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: an Iconographic Analysis", *Marxist Perspectives*, n.º 4, 1978, pp. 28-51.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis, *Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique*, Paris, École royale polytechnique, 1802-1821.
- ENGLERT, Klaus, *New Museums in Spain*, Stuttgart/London, Axel Menges, 2010.
- ENRIQUEZ DE SALAMANCA, Cayetano, *Museos de España*, Barcelona, Secretaría General de Turismo, 1987.
- FERNÁNDEZ SABAU, María, "¿Planificación sostenible? Una panorámica de la planificación actual de museos en España", *Museos.es*, n.º 5-6, 2009-2010, pp. 38-49.
- FRÍAS SAGARDOY, M^a Antonia, *Arquitectura y percepción: el Museo Guggenheim de Bilbao*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2001.
- FUTAGAWA, Yukio (ed.), *Museum 1*, Tokyo, GA (Global Architecture), 2001.
- GARDE LOPEZ, Isabel e IZQUIERDO PERAILE, Virginia (coord.), *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales, 2005.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

- GIEBELHAUSEN, Micaela (ed.), *The Architecture of the Museum: Symbolic Structures, Urban Contexts*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Los museos de arte hoy. Del pasado mediterráneo al presente anglosajón", *Trasdós*, n.º 2, 2000, pp. 215-240.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Museo y galería, pragmatismo y hedonismo en la museología anglosajona", *Trasdós*, n.º 4, 2002, pp. 77-97.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "Museo y metáfora catedralicia", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 163-182.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, "El arquitecto en su museo (serviréis al hacedor)", *Mus-A*, n.º 4 (El Museo y su edificio : arquitectura, proyectos y regeneración urbana), 2004, pp. 20-26.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, Javier, *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón, Trea, 2006.
- GREUB, Suzanne y Thierry (ed.), *Museums in the 21st Century. Concepts, Projects, Buildings*, Munich, Prestel, 2006.
- GROPIUS, Walter, *Apollo in Democracy. The Cultural Obligation of the Architect*, Nueva York, McGraw Hill, 1968.
- GUASCH, Anna M^a y ZULAIKA, Joseba (ed.), *Learning from the Bilbao Guggenheim*, Reno (Nevada), Center for Basque Studies, 2005.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Manual de Museología*, Madrid, Síntesis, 1998.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, "Aproximación a una tipología de museos", *Revista de Museología*, n.º 24-25, 2002, pp. 75-93.
- HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel (ed.), *El Museo: su gestión y su arquitectura*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2012.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "La musealización de la arquitectura industrial. Algunos casos de estudio", en RIVERA BLANCO, José Javier (coord.), *Restaurar la memoria. IV Congreso Internacional AR&PA. Arqueología, Arte y restauración*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 533-556.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "El reciclaje de la arquitectura industrial", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 29-51.

- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “El museo como reclamo turístico de la ciudad: CaixaFórum Madrid y el Matadero de Madrid”, en FERNÁNDEZ, J. (ed.), *Integración y resistencia en la era global. Evento teórico X Bienal de La Habana*, La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Seacex y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación de España, 2009, pp. 133-146.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, “La imposibilidad del canon: reflexiones sobre la historia reciente de la restauración monumental en España”, en *25 años de restauración monumental (1975-2000). IV bienal de la Restauración Monumental*, Madrid, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico y Fundación Caja Madrid, 2010. (En prensa)
- HERREMAN, Yani, “Nuevos lienzos para nuevos creadores: corrientes contemporáneas en la arquitectura de museos”, *Museum International*, 164 (La Arquitectura de los museos: más allá del “templo” y... más allá), vol. 41, n.º 3, 1989, pp. 196-200.
- HOURSTON, Laura, *Museum Builders II*, Chichester, Wiley-Academy, 2004.
- HUDSON, Kenneth, *Museums for the 1980s: a Survey of World Trends*, Paris, Unesco, 1977.
- IBELINGS, Hans, *Supermodernismo. Arquitectura en la era de la globalización*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- JIMÉNEZ, José, “Templo y palacio laico”, *Revista de Museología*, n.º 17, 1999 (junio), pp. 8-9.
- JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores, “Los museos de arte contemporáneo”, en CALVO SERRALLER, Francisco (ed.), *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*, Barcelona, Tusquets, 1993, pp. 135-160.
- JIMÉNEZ BLANCO, M^a Dolores, “Museos, arquitectura y política: la importancia de la imagen”, *Amigos de los Museos*, n.º 25 (Museos y arquitectura), 2007 (segundo semestre), pp. 14-17.
- JODIDIO, Philip, *Architecture Now! Museums*, Köln, Taschen, 2010.
- JODIDIO, Philip; LE BON, Laurent et LEMONIER, Aurélien (dir.), *Chefs d'œuvre? Architectures de musées 1937-2014*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010.

- JORIS, Freddy (ed.), *La réutilisation du Patrimoine architectural: pertinence et impertinence. Actes du colloque de la Paix-Dieu (Amay), des 9 et 10 septembre 2004*, Namur, Institut du Patrimoine Wallon, 2006.
- KÄPPLINGER, Claus, "La arquitectura y la comercialización del museo", *Museum International*, 196 (Arquitectura museística), vol. 49, n.º 4, 1997, pp. 6-9.
- KNELL, Simon J. (comp. y ed.), *A Bibliography of Museum Studies*, Aldershot, Ashgate, 1994.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "El Palacio de las Artes. Imagen clásica y vanguardia en la arquitectura expositiva española (1920-1940)", en *Los clasicismos en el arte español (comunicaciones): actas del X Congreso del CEHA*, 1994, pp. 177-186.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Exponerse o ser expuesto (La revolución expositiva de las vanguardias históricas)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 10, 1997, pp. 331-354.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*, Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), 1998. (Tesis doctoral)
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Arquitecturas alternativas para el arte contemporáneo", *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), 1999, pp. 55-61.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles (et al.), "A debate: Las ampliaciones de museos", *Revista de Museología*, n.º 19 (Museos, arquitectura, museografía, conservación y exposición), 2000 (primer cuatrimestre), pp. 7-9.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Los nuevos museos en España*, Madrid, Edilupa, 2002.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "Museos en el papel, museos en la memoria", en BELDA NAVARRO, Cristóbal y MARÍN TORRES, M^a Teresa (ed.), *Quince miradas sobre los museos*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 269-270.
- LAYUNO ROSAS, María Ángeles, "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 109-123.

- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España: del "palacio de las artes" a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2004.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "La arquitectura de museos en España", *Mus-A*, n.º 4 (El Museo. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana), 2004 (octubre), pp. 34-43.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, "El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial", *Oppidum*, n.º 3, 2007, pp. 133-164.
- LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles y CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel, "La creación del espacio expositivo moderno", *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 2013, n.º 20, 33 pp.
- LEÓN, Aurora, *El Museo. Teoría, praxis y utopía*, Madrid, Cátedra, 1978.
- LLONCH MOLINA, Nayra y SANTACANA MESTRE, Joan, "El museo, ¿edificio o lugar?", *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), 2012 (enero-febrero), pp. 16-19.
- LOMBA SERRANO, Concha, "En el comienzo del milenio: los museos y centros de arte contemporáneo en España", en CABAÑAS BRAVO, M. (coord.), *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), Instituto de Historia, 2001, pp. 497-510.
- LÓPEZ JUAN, Aramis y PONCE HERRERO, Gabino (ed.), *La arquitectura de los museos: Jornadas de Arquitectura Contemporánea, 5-6 octubre 2000*, Alicante, Museo de la Universidad de Alicante, 2001.
- LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón; y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *El Arquitecto y el museo*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1991.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (ed.), *The Role of Museums and the Arts in the Urban Regeneration of Liverpool*, Leicester, University of Leicester, 1996.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, "Focos «artísticos» de revitalización urbana, espacios para el sincretismo", en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997, pp. 11-27.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of Urban Modernity. The First Museums of Contemporary Art (1800-1930)*, Aldershot, Ashgate, 1998.

- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “¿Qué es una casa-museo? ¿Por qué hay tantas casas-museo decimonónicas?”, *Revista de Museología*, n.º 14 (Casas museos de la Generación del 98), 1998 (mayo), pp. 30-32.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo bajo el franquismo”, *Artigrama*, n.º 13, 1998, pp. 295-313.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Vino nuevo en viejas cubas: artistas, galeristas y museos/centros de arte contemporáneo en antiguas naves industriales”, *Artigrama*, n.º 14, 1999, pp. 183-204.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y contexto urbano: el caso de los museos de arte contemporáneo”, *Revista de Museología*, n.º 17 (Especial Arquitectura de Museos), 1999, pp. 44-53.
- LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y regeneración urbana: del desarrollismo al crecimiento sostenible”, *Mus-A*, n.º 4 (El Museo. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana), 2004 (octubre), pp. 27-33.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Museos como catalizadores de barrios artísticos”, en *Museos y ciudades: nuevos escenarios para el desarrollo. XV Congreso Nacional de Amigos de los Museos, Valencia, 2-4 marzo 2007*, Valencia, Xarxa Museus, Diputación de Valencia, 2007, pp. 40-51.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística”, *Museo y territorio*, n.º 1, 2008 (diciembre), pp. 59-86.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, “¿Qué es un barrio artístico? ¿Qué papel pueden desempeñar los museos en su desarrollo?”, *AACA Digital*, n.º 2, 2008.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón, Trea, 2008.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Manual de historia de la museología*, Gijón, Trea, 2012.
- MACK, Gerhard, *Art Museums into the 21st Century*, Basel, Birkhäuser, 1999.

- MACLEOD, Suzanne (ed.), *Reshaping Museum Space: Architecture, Design, Exhibitions*, London, New York, Routledge, 2005.
- MAGNAGO LAMPUGNANI, Vittorio y SACHS, Angeli (ed.), *Museums for a New Millennium*, Munich – London - New York, Prestel, 1999.
- MARTÍN MARTÍN, Fernando, “Panorama de los centros de arte contemporáneo en España”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 293-315.
- MARTÍN PIÑOL, Carolina, “Los centros de interpretación: urgencia o moda”, *Hermes*, n.º 1, 2009, pp. 50-59.
- MARTÍN PIÑOL, Carolina, *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2011. (Tesis doctoral)
- MARTÍN PIÑOL, Carolina, “El prodigio de los centros de interpretación: unos equipamientos con fecha de caducidad”, *Her&Mus*, n.º 9 (Museos y arquitectura), 2012 (enero-febrero), pp. 54-70.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Julián, “Nuevas perspectivas de los museos ante el desafío del futuro”, *Museos.es*, n.º 1, 2005, pp. 24-31.
- MILES, Roger y ZAVALA, Lauro (ed.), *Towards the Museum of the Future. New European Perspectives*, London, Routledge, 1994.
- MINISTERIO DE CULTURA, *Estadística de museos y colecciones museográficas 2008*, Madrid, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010.
- MOLARES ÁLVAREZ, Aurora y PANTOJA LÓPEZ, José, “Espectáculo y memoria: la arquitectura del museo”, *Revista de Museología*, n.º 10 (Museos de Arte Contemporáneo en Iberoamérica), 1997 (febrero), pp. 103-108.
- MONEO VALLÉS, José Rafael, “Arquitectos y museos”, en TUSSELL, Javier (coord.), *Los museos y la conservación del patrimonio: Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, Fundación BBVA y Antonio Machado Libros, 2001, pp. 155-164.
- MONROE, Dan L., “The Museum as Medium. Is it about the Art or the Architecture? Both. Neither”, *Architecture Boston*, Boston Society of Architects, vol. 14 (n.º 4), 2011 (winter), pp. 30-33.

- MONTANER MARTORELL, Josep Maria y OLIVERAS SAMITIER, Jordi, *Los museos de la última generación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- MONTANER MARTORELL, Josep María, "Diseño del interior del museo contemporáneo: lugar y discurso", en LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón; y MENDOZA CASTELLS, Fernando (ed.), *El Arquitecto y el museo*, Sevilla, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1991, pp. 233-241.
- MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el nuevo siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- MONTANER MARTORELL, Josep Maria, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- MONTANER MARTORELL, Josep Maria, "La renovación arquitectónica de los museos de Madrid", *Museos.es*, n.º 2005, pp. 112-121.
- MOSTAEDI, Arian, *Museums and Art Facilities: New Architectural Concepts*, Barcelona, Carles Broto i Comerma, 2002.
- MUDARRA, Mercedes, "Arquitectura y museo: una historia inacabada", *Mus-A*, n.º 4 (El Museo. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana), 2004 (octubre), pp. 16-19.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón, Trea, 2007.
- MUÑOZ HERAS, María del Olvido, *Luces y sombras: museos contemporáneos españoles*, Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2012.
- NACHER, Yves, "Del medio al mensaje: la arquitectura museística hoy en día", *Museum International*, 196 (Arquitectura museística), vol. 49, n.º 4, 1997, pp. 4-5.
- NAVAJAS CORRAL, Óscar, "Ecomuseos y Ecomuseología en España", *Revista de Museología*, n.º 53 (Sociomuseología), 2012, pp. 55-75.
- NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, New York, The Monacelli Press, 2006.
- NIETO GALLO, Gratiniario, *Panorama de los museos españoles y cuestiones museológicas*, Madrid, Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1973.

- PIVA, Antonio, *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venecia, Saggi Marsilio, 1993.
- RICO, Juan Carlos, *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos*, Madrid, Sílex, 1994.
- RICO, Juan Carlos (coord.), *La caja de cristal: un nuevo modelo de museo*, Gijón, Trea, 2008.
- ROSENBLATT, Arthur, *Building Type Basics for Museums*, New York, John Wiley & Sons, 2001.
- RUSSELL, James S. y VANDENBERG, Maritz, *Twentieth-Century Museums I*, London, Phaidon Press Limited, 1999.
- RUSSELL, James S. y VANDENBERG, Maritz, *Twentieth-Century Museums II*, London, Phaidon Press Limited, 1999.
- SANTACANA MESTRE, Joan y LLONCH MOLINA, Nayra, *Museo local. La cienicienta de la cultura*, Gijón, Trea, 2008.
- SANTACANA MESTRE, Joan y SERRAT ANTOLÍ, Núria (coords.), *Museografía Didáctica*, Barcelona, Ariel, 2005.
- STEELE, James (ed.), *Museum Builders*, London, Academy Editions, 1994.
- STEPHENS, Suzanne (ed.), *Building the New Museum*, New York, The Architectural League of New York, Princeton Architectural Press, 1986.
- SUMA, Stefania, *Musées 2. Architectures 2000-2007*, Arles, Actes Sud, 2007.
- TILDEN, Scott J., *Architecture for Art. American Art Museums 1938-2008*, New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2004.
- TIPTON, Gemma (ed.), *Space. Architecture for Art*, Dublin, CIRCA, 2005.
- TOY, Maggie (ed.), *Contemporary Museums*, London, Architectural Design, 1997.
- TRULOVE, James Grayson, *Designing the New Museum. Building a Destination*, Gloucester, Rockport Publishers, 2000.
- UFFELEN, Chris van, *Museums. Architektur / Musées. Architecture / Museos. Arquitectura*, Potsdam, H.F. Ullmann, 2010.
- VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte*, Madrid, Antonio Machado Libros, Col. La balsa de la Medusa, 2005.

- VV.AA., *Museos y arquitectura: nuevas perspectivas*, Madrid, Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1994.
- VV.AA., *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art* [Conférence Internationale d'Études (Madrid, 1934), Société des Nations, Office International des Musées], Granada, Comares, 2005 (reprod. facs. de la ed. de Paris, Les Presses Modernes, 1934).
- WOLF, Eric M., *American Art Museum Architecture: Documents and Design*, New York, W.W. Norton and Company, 2010.
- ZEIGER, Mimi, *New Museums. Contemporary Museum Architecture around the World*, New York, Rizzoli, 2005.
- ZUBIAUR, Francisco Javier, *Curso de museología*, Gijón, Trea, 2004.
- ZUNZUNEGUI, Santos, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1990.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "Arquitecturas de la mirada", *Revista de Occidente*, n.º 117, 1991 (febrero), pp. 31-46.

ÁMBITO ARAGONÉS

- ACÍN FANLO, José Luis (et al.), *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*, Huesca, Diputación Provincial, 1989.
- ACÍN FANLO, José Luis (coord.), *Museo de Dibujo Castillo de Larrés*, Huesca, Diputación Provincial, 1989.
- AGUAROD OTAL, Carmen y ERICE LACABE, Romana, "Museo del Teatro de Caesaraugusta: proyecto de un museo de sitio", en BELTRÁN DE HEREDIA, J. y FERNÁNDEZ DEL MORAL, I. (coord.), *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación* (Barcelona, 7, 8 y 9 de octubre de 2002), Barcelona, Museu d'Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2003, pp. 141-143.
- AGUAROD OTAL, Carmen; ERICE LACABE, Romana y MOSTALAC CARRILLO, Antonio, "Caesaraugusta, cuatro temas para un solo contexto urbano", en ERICE LACABE, Romana y DE FRANCIA GÓMEZ, Charo (coord.), *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. De la excavación al público. Procesos de decisión y creación de nuevos recursos* (Zaragoza, 15, 16, 17 y 18 de noviembre de 2004), Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, pp. 137-143.

- AGUAROD OTAL, Carmen, "Museos municipales en Aragón. Dos ejemplos: Zaragoza y La Muela", *Museo*, n.º 11, 2006, pp. 109-117.
- ALCALÁ MARTÍNEZ, Luis, "Territorio Dinópolis", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 96-106.
- ALDAMA FERNÁNDEZ, Laura y VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, "La Diputación Provincial de Zaragoza y la arquitectura escolar en el primer tercio del siglo XX", *Artigrama*, n.º 25, 2010, pp. 523-548.
- ALINS RAMI, Laura, "La nueva fábrica de la Universidad Sertoriana (1690)", *Argensola*, n.º 92, 1981, pp. 267-278.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio, *La Casa de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel, 1993.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio, *Urbanismo y arquitectura de la Sierra de Albarracín*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excma. Diputación de Teruel, 1993.
- ALMAGRO GORBEA, Antonio y ARCE OLIVA, Ernesto, *Palacio episcopal de Albarracín*, Albarracín, Fundación Santa María de Albarracín, 2011.
- ALMAZÁN TOMÁS, David, "El Museo del Vino", en ALMAZÁN, David; BIEL, M^a Pilar y VÁZQUEZ, Mónica, *Arte, Vino y Viñas: la Cultura del Vino en el Patrimonio Artístico de la D.O. Cariñena*, Universidad de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Cajalón y CRDO Cariñena, 2007, pp. 29-35.
- ANSÓN NAVARRO, Arturo, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX*, Zaragoza, Elazar, 2007.
- BALDELLOU, Vicente (et al.), *Museo de Huesca*, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1999.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos en Aragón", en UBIETO ARTETA, Agustín (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón (Actas de las Primeras Jornadas celebradas en Teruel, del 18 al 20 de diciembre de 1978)*, vol. I, Zaragoza, Cometa, 1979, pp. 69-98.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, "El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo de un museo moderno", *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 1, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1982, pp. 11-72.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 9 (Los museos en Aragón), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1983.

- BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Museo de Zaragoza. Programa*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1991.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Colonia Celsa (Guía)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos de Zaragoza. Aproximación a su problemática", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 29-50.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, "El teatro de Caesaraugusta. Estado actual de conocimiento", *Teatros Romanos de Hispania*, Cuadernos de Arquitectura Romana, vol. 2, 1993, pp. 93-118.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (coord.), *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, IberCaja, 2000.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel (dir.), *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 15 (Museos en Aragón), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel, "Los museos aragoneses en el umbral del tercer milenio", *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 16, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2002, pp. 145-260.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y LOMBA SERRANO, Concha, "Una mirada nueva sobre los museos aragoneses", *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 15 (Museos en Aragón), Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 21-28.
- BELTRÁN LLORIS, Miguel y MARTÍNEZ LATRE, Concha (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2010.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, "Breves notas sobre el Museo de Zaragoza desde su fundación a 1974. Historia y anécdota", *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 6, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1987, pp. 325-358.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; BUIL GUALLAR, Carlos y EXPÓSITO SEBASTIÁN, Manuel, "Bibliografía sobre Museos y Colecciones Aragonesas", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 235-236.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "Arqueología industrial", en UBIETO, Agustín (ed.), *III Jornadas de Estudios sobre Aragón en el umbral del siglo XXI, Caspe, 15-17 de diciembre de 2000*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad de Zaragoza, 2001, pp. 211-249.

- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2004.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual", en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 255-274.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar; GARCÍA SORIA, María y HERNÁNDEZ MAESTRO, Gabriela, "El patrimonio industrial en la Comarca de Andorra-Sierra de Arcos", en ALQUÉZAR PENÓN, Javier y RÚJULA LÓPEZ, Pedro (coord.), *Comarca de Andorra-Sierra de Arcos*, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2008, pp. 175-186.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El patrimonio industrial en la Denominación Comarcal de Zaragoza. Ausencias y presencias", en AGUILERA ARAGÓN, Isidro y ONA GONZÁLEZ, José Luis (coord.), *Delimitación Comarcal de Zaragoza*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Política Territorial, Justicia e Interior, 2011, pp. 307-322.
- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, "El paisaje de la electricidad en Aragón", *E-rph* (Revista Electrónica de Patrimonio Histórico), n.º 8, junio 2011.
- BLANCART DIÉGUEZ, Miguel Ángel (dir.), *Guía de Museos de Aragón*, Zaragoza, Prensa Diaria Aragonesa, 2004.
- BLANCO BASCUAS, Teresa, "Veruela 1976-1986: otro ensayo para un Museo de Arte Contemporáneo", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- BOROBIO SANCHIZ, Javier y Sonsoles, *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, Col. "Papeles del MUDIZ" n.º 1, 2011.
- BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos y CABALLÚ ALBIAC, Miguel (coordinador), *Rehabilitación de edificios públicos en la provincia de Zaragoza. Obras y proyectos (1985-86)*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 1987.
- BRESSEL ECHEVERRÍA, Carlos; LOMBA SERRANO, Concha y MARCO FRAILE, Ricardo, *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos, Delegación de Zaragoza, Sección de Cultura, 1988, pp. 73-76.

- BUESA CONDE, Domingo J., "Los museos de la Iglesia en Aragón", *Artígrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 51-103.
- CALVO, Guillermo, "Rafael Moneo en Aragón", *AZ Aragonia Zaragoza*, n.º 1, febrero 2006, pp. 11-15.
- CALVO RUATA, José Ignacio y BARLÉS BÁGUENA, Elena, "Hacia un Museo de Arte Contemporáneo Aragonés: la tentativa del Museo de Veruela", en *Actas del VI Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 1991, pp. 153-172.
- CÁMARA, Jesús (coord.), *Fundación-Museo Salvador Victoria. Exposición y catálogo*, Teruel, Rubielos de Mora, Fundación-Museo Salvador Victoria, 2003.
- CAMPO DEL POZO, Fernando, "Convento San Agustín y Colegio Santo Tomás de Villanueva en Zaragoza y la desamortización", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La desamortización: El expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España (Actas del Simposium, 6/9-IX-2007)*, Madrid, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2007, pp. 783-806.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M^a Luisa y PÉREZ LATORRE, José Manuel, "El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Historia de un proyecto", *Aragón Educa*, n.º 3, marzo 2011, pp. 105-119.
- CASBAS, Rosa, "Centro de Arte y Naturaleza (CDAN): hormigón que fluye", *HNA. Hechos Noticias Actualidad*, n.º 19, mayo 2006, pp. 20-25.
- CASTELLS VELA, Rubén (et al.), "Infraestructuras y usos del agua. Nueva propuesta de recorrido por los museos de la Ruta de Caesar Augusta", en *IV Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Conservación y presentación de yacimientos arqueológicos en el medio rural. Impacto social en el territorio (Santiago de Compostela, 13, 14, 15 y 16 de noviembre de 2006)*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2007, pp. 345-348.
- CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA FUNDACIÓN BEULAS Y ESTUDIO DE RAFAEL MONEO, *Moneo CDAN*, Huesca, CDAN (Centro de Arte y Naturaleza - Fundación Beulas), 2006.
- DE PABLO APARICIO, Pedro, *Historia de Tabuena*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", 2003.
- DÍAZ PANIAGUA, Miguel Ángel (et al.), *Museos y exposiciones permanentes en Aragón*, Zaragoza, Departamento de Educación y Cultura, Diputación General de Aragón, 1999.

- FACIUS, Tatiana y CHUECA, Vicente (coord.), *Museos y centros de interpretación en la provincia de Zaragoza*, Zaragoza, Patronato de Turismo de la Diputación de Zaragoza, 2004.
- FATÁS, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (4ª edición revisada y ampliada), Ayuntamiento de Zaragoza (Área de Cultura y Educación), Institución “Fernando el Católico”, 2008.
- FUMANAL, Antonio, “La Zaragozana como ejemplo de recuperación integral. Del edificio a la fabricación de la cerveza”, en BIEL IBÁÑEZ, Mª Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 183-190.
- GARCÉS ROMEO, José; GAVÍN MOYA, Julio y SATUÉ OLIVÁN, Enrique, *Arquitectura popular de Serrablo*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Excma. Diputación Provincial de Huesca, 1988.
- GARCÍA BOROBIÓ, Ricardo, “Museo Camón Aznar”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2001, pp. 139-151.
- GARCÍA GÓMEZ, Sergio y MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El Centro de Historia de Zaragoza. ¿Motor de regeneración urbana?”, en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008, XIII Coloquio de Arte Aragonés (Zaragoza, 11 a 13 de diciembre de 2008)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 571-582.
- GARCÍA GÓMEZ, Sergio, “Zaragoza-Delicias, génesis de una nueva ciudad”, en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008, XIII Coloquio de Arte Aragonés (Zaragoza, 11 a 13 de diciembre de 2008)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 367-376.
- GAVÍN, Julio (et al.), *Museo de Dibujo Castillo de Larrés* (catálogo), Zaragoza, Amigos de Serrablo, IberCaja Obra Social, 1997.
- GIMENO GIMENO, Társila, “C.C. Mariano Mesonada, generador de revitalización cultural y urbana en el municipio de Utebo”, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 2006. (Inédito)

- GÓMEZ BENITO, Cristóbal (dir.) y GIMENO, Juan Carlos, *La colonización agraria en España y Aragón (1939-1975)*, Alberuela de Tubo (Huesca), Ayuntamiento, 2003.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen, *Arquitectura civil en Zaragoza en el siglo XVI*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Delegación de Acción Cultural, 1987.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, M^a del Carmen (et al.), *Museo IberCaja Camón Aznar. Homenaje y memoria*, Barcelona, Lunwerg, IberCaja Obra Social, 2009.
- GRACIA RIVAS, Manuel, *Guía para una visita a la Ciudad de Borja*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución "Fernando el Católico", 1987.
- GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón (II). Desde el segundo cuarto del siglo XIII hasta el siglo XIX*, Zaragoza, Librería General, 1976.
- GUITART APARICIO, Cristóbal y VICENTE DE CUÉLLAR, Benito, *El castillo de Peracense*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Investigaciones Historiográficas, 1989.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, "De restauraciones, demoliciones y otros debates sobre el patrimonio monumental zaragozano del siglo XX", en GARCÍA GUATAS, Manuel; LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y YESTE NAVARRO, Isabel (coord.), *La ciudad de Zaragoza 1908-2008, XIII Coloquio de Arte Aragonés (Zaragoza, 11 al 13 de diciembre de 2008)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 277-336.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", Diputación Provincial de Zaragoza, 2012.
- HERNANDO SEBASTIÁN, Pedro Luis, "Los parques culturales de Aragón", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 88-95.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, Rafael, *La escuela en la memoria*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2010.
- JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, "Informe de las excavaciones realizadas en el entorno de la catedral de Barbastro, Huesca", en ROYO GUILLÉN, José Ignacio y ACÍN FANLO, José Luis (coord.), *Arqueología*

aragonesa, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1991, pp. 379-384.

- JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “La experiencia de puesta en valor y musealización del Arte Rupestre en el proyecto del Parque Cultural del Río Vero”, en BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia y FERNÁNDEZ DEL MORAL, Isabel (coord.), *II Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos. Nuevos conceptos y estrategias de gestión y comunicación* (Barcelona, 7, 8 y 9 de octubre de 2002), Barcelona, Museu d’Història de la Ciutat, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2003, pp. 83-89.
- JUSTE ARRUGA, M^a Nieves, “Trabajar desde la comarca. La recuperación y valorización del patrimonio industrial en la comarca de Somontano de Barbastro (Aragón)”, en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 139-152.
- LABORDA YNEVA, José, *Zaragoza: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1995.
- LABORDA YNEVA, José, *Teruel: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996.
- LABORDA YNEVA, José, *Huesca: Guía de Arquitectura – An Architectural Guide*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1997.
- LABORDA YNEVA, José, “Guía de arquitectura de Aragón (1975-2000)”, *Arquitectos*, n.º 162, vol. 02/2, 2002.
- LANTERO NAVARRO, José Manuel, “Situación actual de los museos de ciencias naturales en Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 68-76.
- LOMBA SERRANO, Concha, *Borja: arquitectura civil, S. XVI-XVII*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, Institución “Fernando el Católico”, 1982.
- LOMBA SERRANO, Concha, *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989.

- LOMBA SERRANO, Concha, "Una utopía camino de la realidad: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo", *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 127-142.
- LOMBA SERRANO, Concha, "La política museística en Aragón en relación con el arte contemporáneo", en LORENTE, Jesús Pedro (dir.) y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 317-326.
- LOMBA SERRANO, Concha, "Entre luces y sombras: los museos de arte en Aragón", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 18-25.
- LÓPEZ APARICIO, Maite, "El Palacio Episcopal de Barbastro, Estudio documental, histórico y artístico", Barbastro, 2003. (Inédito)
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro, *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2010.
- LORENTE LORENTE, Jesús Pedro y PICAZO, Elisa, "El «Museo Goya» en Fuentetodos (1968-1981). Su colección de arte contemporáneo", *Seminario de Arte Aragonés*, n.º 49-50, 2002, pp. 367-404.
- LOZANO CHAVARRÍA, Nieves, "La musealización del viento. Una propuesta pionera en España: Museo del Viento, centro de interpretación de la Energía Eólica. La Muela (Zaragoza)", *Revista de Museología*, n.º 30-31, 2004, pp. 43-49.
- LOZANO FLORISTÁN, Carmen y ZARAGOZA AYARZA, Francisco, *Estudios sobre la desamortización en Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1986.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Museo Aragonés de Arte Contemporáneo: 27 propuestas", *Artigrama*, n.º 10, 1993, pp. 661-662.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "La vigilia y el sueño. Proyectos y realidades sobre un centro de arte contemporáneo en Aragón", en LORENTE LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1997, pp. 93-102.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos, "Los museos diocesanos en Aragón", *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 26-37.
- LUESMA, Teresa, "El Centro de Arte y Naturaleza", *Amigos de los Museos*, n.º 25, 2007 (segundo semestre), pp. 26-27.

- MAGAÑA, M^a José y BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar, “Un museo diferente: La Zaragoza, fábrica de cerveza y malta”, *Fabrikart*, n.º 4, 2004, pp. 170-183.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Donde el arte se funde con la tierra: la arquitectura discreta del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) - Fundación Beulas, Huesca”, *AACA Digital*, n.º 12, septiembre 2010.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El Espacio Goya de Zaragoza: historia de un proyecto y propuestas arquitectónicas (1998-2011)”, *Artigrama*, n.º 25, 2010, pp. 239-261.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 8-17.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Museos y contexto urbano: El caso de Zaragoza”, en CHAVES MARTÍN, Miguel Ángel (coord.), *Actas I Jornadas Internacionales de Investigación Arte y Ciudad (24-25 de noviembre de 2011, Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid)*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, 2012, pp. 207-223.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Arquitecturas imaginadas para un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1993)”, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, n.º 3, 2013 (abril), pp. 27-47.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “El patrimonio industrial reconvertido en museo: el caso del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza”, *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, n.º extraordinario 3 (I), 2013 (junio), pp. 745-763.
- MARCÉN GUILLÉN, Elena, “Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte, Nueva época*, n.º 1, 2013. (Pendiente de publicación)
- MARCO LLOMBART, Jesús; GIMENO GIMENO, Társila y ESPADA PLUMED, Walter, *Cuadernos de Arquitectura de Utebo: Centro Cultural Mariano Mesonada*, Utebo, Excmo. Ayuntamiento, 2006.
- MARTIN, Jean-Marie, “Un Moneo che non ti aspetteresti”, *Casabella*, vol. 70, n.º 745, 2006, p. 25.
- MARTÍN, Bonifacio (et al.), *Caprichos, desastres y disparates a propósito de la Escuela de Arte de Zaragoza*, Zaragoza, ADEEA, 2007.

- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “Catálogo de cien años de cines en Zaragoza (1896-1996)”, *Artigrama*, n.º 11, 1994-1995, pp. 183-216.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza (1896-1936)*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, “Las infraestructuras teatrales en Aragón”, *ADE teatro*, n.º 88, 2001, pp. 92-96.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *La arquitectura teatral en Zaragoza de la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2003.
- MARTÍNEZ LATRE, Concha, “La Casa Ansotana: del Museo Comercial al Parque Primo de Rivera”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 18, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2004, pp. 343-378.
- MARTÍNEZ LATRE, Concha, *Musealizar la vida cotidiana: los museos etnológicos del Alto Aragón*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- MARTÍNEZ LATRE, Concha, “Los museos de etnología en Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 58-67.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *La Real Casa de la Misericordia*, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1985.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús, *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.
- MARTÍNEZ VERÓN, Jesús; NAVARRO, Antonio y GAY, Jorge, *Historia y vida cotidiana del Hogar Pignatelli (1666-1971)*, Zaragoza, Talleres Editoriales Los Fueros, 2009.
- MATOS-CASTILLO, “Museo de Grabados de Goya en Fuendetodos”, *Arquitectura COAM*, n.º 348, 2007, pp. 66-67.
- MONFORTE EZQUERRA, Elena (et al.), *Escuelas. El tiempo detenido*, Zaragoza, Prames, 2007.
- MORALES Y MARÍN, José Luis, “El Museo Camón Aznar”, en FATÁS, Guillermo (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza* (4ª edición revisada y ampliada), Ayuntamiento de Zaragoza (Área de Cultura y Educación), Institución “Fernando el Católico”, 2008, pp. 483-491.
- NAGORE ESTABÉN, Obarra, “El antiguo Museo de Arte Contemporáneo del Altoaragón (1975-1988)”, en LORENTE, Jesús Pedro (dir.)

- y ALMAZÁN, David (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, pp. 327-338.
- NAVARRO BOMETÓN, María José, “De Palacio a Museo. Distintas intervenciones en el palacio episcopal de Barbastro y el impacto social de su rehabilitación como Museo Diocesano”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del arte*, n.º 22-23, 2009-2010, pp. 397-426.
 - OLIVÁN, Francisco, *El Museo “Camón Aznar” visto por el Dr. F. Oliván Bayle*, Zaragoza, IberCaja, 1990.
 - OLIVER, Juan, “Gonzalo Borrás. Goya y su Espacio” (entrevista a Gonzalo Borrás), *AZ (Aragonia Zaragoza)*, n.º 3, 2006 (julio), pp. 9-18.
 - OÑA FERNÁNDEZ, Juan José, “El horizonte (inmediato) de un museo serrablés (o del impacto de un gigante turístico en el entorno de la memoria ancestral)”, *Museo*, n.º 11, 2006, pp. 169-174.
 - ORDÓÑEZ FERNÁNDEZ, Rafael, *Museo Pablo Gargallo*, Zaragoza, Electa, 1994.
 - ORÚS, Desirée, “Cara y cruz de los museos aragoneses”, *Artigrama*, n.º 8-9, 1991-1992, pp. 119-125.
 - ORÚS, Desirée, “MICAZ, un museo para el siglo XXI. Del Ebro a Iberia”, *AACA Digital*, n.º 3, junio 2008.
 - OSA TOMÁS, Jesús de la (et al.), “Los museos y centros de interpretación de medio ambiente en Aragón: entre el impulso institucional, la inspiración crítica y la supervivencia”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 78-87.
 - PAMPLONA ESCUDERO, Rafael (dir.), *Exposición Hispano-Francesa de 1908. Libro de Oro* [Edición facsímil de la original de 1911], Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Diputación de Zaragoza, 2008.
 - PÉREZ LATORRE, José Manuel, “Proyecto de remodelación de la plaza de la Seo y adecuación del Foro romano”, en ÁLVAREZ GRACIA, Andrés (et al.), *La plaza de la Seo. Zaragoza: investigaciones histórico-arqueológicas*, Zaragoza, Ayuntamiento, Sección Municipal de Arqueología, 1989, pp. 157-166.
 - PIJOAN, José, “Aragón”, *Summa Artis*, vol. 49.1 (Museos de España I), Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 123-178.
 - PINÓS DESPLAT, Carme, “Edificio Caixaforum, Zaragoza”, *AV Proyectos*, n.º 31, 2009, pp. 52-55.

- PINÓS DESPLAT, Carme, “Concurso CaixaForum Zaragoza. Primer Premio”, *TC Cuadernos (Tribuna de la Construcción)*, n.º 94 (Concursos), 2010, pp. 36-43.
- POBLADOR MUGA, María Pilar, “El edificio de la Escuela de Artes y Oficios”, en MARCO FRAILE, Ricardo y BUIL GUALLAR, Carlos, *Félix Navarro: la dualidad actual. 1849-1911* (catálogo de exposición), Zaragoza, Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, pp. 121-129.
- RÁBANOS FACI, Carmen, *Estética de la composición arquitectónica. Aragón contemporáneo*, Zaragoza, Mira Editores, 2008.
- RINCÓN, Wifredo (coord.), *Museos de Aragón*, León, Everest, 1995.
- RIVAS, Félix A., “Escuela pública, sociedad y arquitectura. Un recorrido por la historia de los edificios escolares en Aragón”, *Rolde: revista de cultura aragonesa*, n.º 143-144, 2012, pp. 4-19.
- SÁNCHEZ GIMÉNEZ, Sofía; MALLÉN ALCÓN, Cristina y RÚJULA LÓPEZ, Pedro, “La historia en los museos de Aragón”, *Her&Mus*, n.º 8 (Museos de Aragón: novedad y análisis), 2011 (septiembre-octubre), pp. 49-57.
- SANMIGUEL MATEO, Agustín y PÉTRIZ ASO, Ana Isabel, “Remodelación del claustro de la colegiata de Santa María de Calatayud, sede del Estudio General fundado por Benedicto XIII”, en *Jornadas de estudio, VI Centenario del Papa Luna (Calatayud-Illueca, 1994)*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos de la Institución “Fernando el Católico”, 1996, pp. 279-298.
- SOBRÓN ELGUEA, María del Carmen, *Impacto de la desamortización de Mendizábal en el paisaje urbano de Zaragoza*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2004.
- TOBÍAS PINTRE, Basilio, “Museo Espacio Goya, Zaragoza”, *Documentos de Arquitectura*, n.º 43 (Basilio Tobías), Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 1999, pp. 61-66.
- TSCHANZ, Martin (dir.), “Rafael Moneo: CDAN à Huesca”, *Revue d'architecture. Exemples internationaux de l'art de Construire en béton*, 2008-2009, pp. 18-23.
- URGEL MASIP, Asunción, “Ocasiones perdidas en Aragón o lo que pudo haber sido”, en BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, 2007, pp. 75-101.

- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, “Materiales y sistemas constructivos en las escuelas de instrucción primaria pública de Aragón (1923–1936)”, en HUERTA FERNÁNDEZ, Santiago (coord), *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Valencia, 21-24 de octubre de 2009*, vol. 2, 2009, pp. 1431-1440.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica, *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2013.
- VESTIGIUM (Grupo de investigación consolidado de la Comunidad Autónoma de Aragón), *La Colegiata de Santa María de Calatayud*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2007.
- VV.AA., “Plan Museológico”, *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 19, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2009, pp. 15-385.
- YESTE NAVARRO, Isabel, “Ciudad única y ciudad múltiple: centro y periferia en Aragón”, *Studium*, n.º 7, 2000, pp. 239-256.
- ZARDINI, M., “Gae Aulenti: Zaragoza, Barcelona, Istanbul”, *Lotus International*, n.º 83 (Architettura italiana allo specchio / Italian Architecture in the Mirror), 1994, pp. 120-129.
- “Espacio Goya, Zaragoza”, *AV Proyectos*, n.º 14, 2006, pp. 42-57.
- “Concurso Espacio Goya, Zaragoza: Herzog et De Meuron, David Chipperfield architects, Rem Koolhaas, Cruz y Ortiz arquitectos, Dominique Perrault Architecte”, *Future Arquitecturas*, n.º 4, septiembre 2006, pp. 102-113.
- “Espacio Goya”, *Croquis*, n.º 152-153 (Ejemplar dedicado a Herzog & De Meuron), 2010, pp. 238-249.

