

# *La arquitectura de los Museos de Estado*

CARLOS BAZTÁN LACASA\*

## LONDRES 1753. EL BRITISH MUSEUM

En 1753, el Parlamento británico adquiere por 20.000 libras la colección del irlandés sir Hans Sloane, que complementa las colecciones Cotton y Harley que ya eran públicas, y mediante un acta crea el British Museum. El museo estará regido por un patronato. Con esta decisión se constituye el primer museo de la Historia promovido y tutelado por un Estado.

Tras la formación del importante núcleo de colecciones públicas y del acto jurídico de creación de la institución era necesario decidir la sede del museo. Entre la opción de construir un edificio expresamente o adquirir un inmueble existente para albergar el museo, se optó por la segunda posibilidad. Se analizaron varias opciones (entre las que se encontraba el actual Palacio de Buckingham) y la elección recayó finalmente en Montagü House.

Montagü House era un caserón de aspecto semejante a los hoteles franceses de su época, que había sido construido en 1677. Estaba situado en Bloomsbury, entonces en las afueras de Londres, y una de sus virtudes era que estaba rodeado de unos amplios espacios libres ligados a la propiedad.

El edificio fue adquirido al Duque de Halifax por 10.250 libras esterlinas. Su compra y la de la colección Sloane se financió con una lotería pública expresamente creada para este fin. Lotería que recaudó cerca de 95.000 libras.

El British Museum abrió sus puertas al público el 15 de enero de 1759. No obstante las buenas intenciones del acta fundacional, las crónicas de la época narran las dificultades que de hecho encontraba el público para acceder al museo. Tenían que pedir un permiso previo, las horas de apertura eran

---

\* Arquitecto.

muy restringidas, el museo debía visitarse con un guía que recorría velozmente el edificio...

Si bien Montagu House no daba una imagen digna de una gran institución, los fondos fueron creciendo en número e importancia. En 1772 se compra al duque de Hamilton la importante colección de vasos romanos y griegos, que el diplomático había reunido desde su puesto de embajador de la corte de Nápoles. Pero dos adquisiciones transcendentales darán imagen de hasta qué punto el British era atendido por los poderes públicos.

En agosto de 1799, un soldado francés llamado Bouchard, al cavar para cimentar un muro en unas obras de fortificación en el frente de Egipto, junto a Rashid, clava su pico en una piedra de  $114 \times 72$  cm<sup>2</sup> de basalto negro con inscripciones. La piedra se bautizará con el nombre de Rosetta y pronto será famosa. Contiene 14 líneas de escritura jeroglífica, 31 en demótico y 54 en griego. Al traducirse el demótico y el griego, se comprueba que se trata del mismo texto y por tanto se piensa que están grabadas tres versiones del mismo escrito y que la piedra puede ser la clave para descifrar la escritura jeroglífica.

La noche del 1 de agosto de 1798, el almirante Horacio Nelson derrota a la armada francesa en Abukir junto a la desembocadura del Nilo. La importancia de esta victoria británica será transcendental para la derrota total francesa en el frente egipcio. El tratado de Alejandría fue duro para el vencido, entre sus estipulaciones figuraba, en su artículo XIV, que la piedra Rosetta pasaría a manos inglesas. La piedra fue recogida de la propia casa de Alejandría del general Menou y transportada a Londres donde se depositó en el British Museum y está visible para el público desde entonces.

La victoria de Nelson iba a traer indirectamente otras consecuencias para el museo. Thomas Bruce, 7.º Lord Elgin, había sido nombrado embajador británico en Constantinopla en 1799. Enterado de que el Partenón, que en esos momentos está en manos turcas, está teniendo un uso degradante, financia el traslado y trabajo de un grupo de artesanos para que realicen moldes de los relieves. Éstos, al llegar, encuentran todo tipo de dificultades por parte de las autoridades turcas. Pero en esos días la victoria de Nelson sobre los franceses convierte a los turcos en aliados de los británicos y Elgin, aprovechando la ocasión, pide no ya reproducir, sino desmontar y transportar los relieves del Partenón. Sorprendentemente los turcos permiten a Elgin «...llevarse cualquier resto de piedra con inscripciones o figuras».

Elgin transporta a su costa, y en una difícil tarea que dura años, los mármoles del Partenón a Londres. En 1816, agobiado por las deudas, ofrece al British la compra, que se acuerda en 35.000 libras. Desde entonces, a pesar de los reiterados esfuerzos de los sucesivos gobiernos griegos, se exponen en el British las piedras del Partenón bautizadas como «mármoles Elgin».

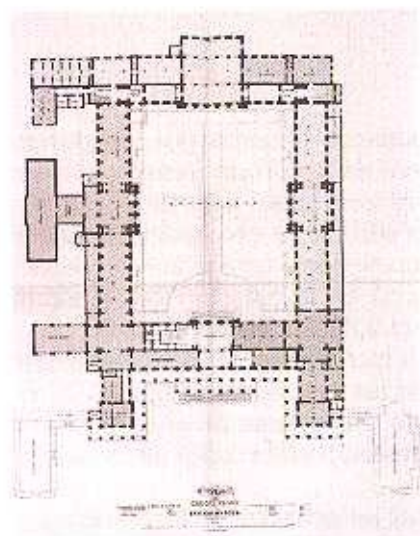
La incesante llegada de nuevos fondos hizo imprescindible pensar en cómo conseguir más espacio. La solución fue insólita: aprovechar el amplio



*El cuerpo de escalera de Montagu House*



*El portero del British Museum de Montagu House*



*Planta de acceso de la nueva sede del British proyectada por Robert Smirke.*



*Perspectiva del pórtico de acceso.*

terreno para construir un nuevo edificio de mayor dignidad y tamaño, pero demoliendo (al final del proceso) Montagü House.

El encargo del proyecto recayó en Robert Smirke, un arquitecto premiado por la Royal Academy y militante en el llamado «Greek Revival». El proyecto se realiza en 1824 y a continuación se comienza la construcción, pero ésta se eterniza hasta 1847. En 1845 Montagü House, «pobre y ruinosa» es demolida.

Smirke levantó un edificio de planta organizada según los principios de Beaux Arts con un gran patio en posición central, con alas compuestas por galerías cortas y largas pautadas y combinadas con salas, y con un gran frente a Great Street resuelto con largas columnatas y con un cuerpo de acceso coronado por un gran frontón.

En 1851, con motivo de la celebración de la primera Feria Universal en Londres, más de dos millones de visitantes accedieron al British, cifra absolutamente sin precedentes en las instituciones culturales de la época.

Al poco tiempo de terminar la nueva sede, ya se demandaba una extensión debido al impresionante crecimiento de la biblioteca. Sidney Smirke, hermano de Robert, será el encargado de realizarla, ocupando el patio central con una gran espacio de planta circular, cubierto con una cúpula de más de 40 metros de diámetro.

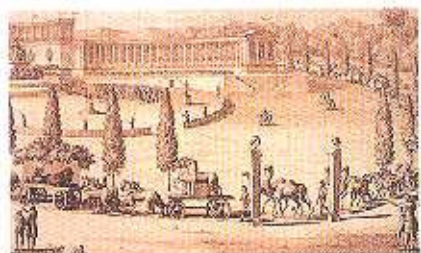
El British ha crecido hasta los más de 70.000 m<sup>2</sup>, se apresta a una nueva extensión, y se acerca a los seis millones de visitantes anuales. Es, sin duda, uno de los símbolos del Reino Unido.

## PARÍS 1793. EL LOUVRE

Una de las primeras decisiones revolucionarias tomadas por la Convención en 1789 fue la incautación de los bienes de la corona francesa y entre ellos el Palacio del Louvre. La República Francesa contó a partir de ese momento con importantes colecciones y con un edificio de excepción. Estos dos componentes fueron puestos al servicio del nuevo ideal revolucionario del acceso democrático de la cultura, y desembocó en la creación del *Museum Français*. Su apertura al público tuvo lugar el 9 de noviembre de 1793.

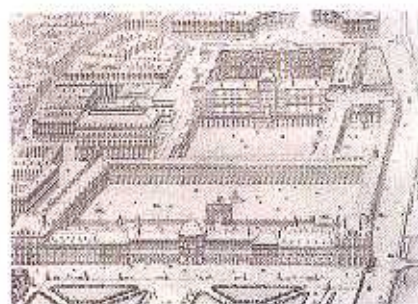
Desde 1794, los fondos del museo se van incrementando constantemente por los botines de guerra artísticos, fruto de las victoriosas campañas europeas de las tropas francesas. En ese año llega un centenar de pinturas desde Bélgica. Sin embargo, la aportación más trascendental vendrá de la campaña italiana.

Napoleón entra en el norte de Italia y tras las primeras victorias obliga a la firma del Tratado Tolentino, por lo que se acordaba como indemnización de guerra que los comisarios franceses eligieran 100 obras y 500 manuscritos, entre las propiedades del papado en el Vaticano.



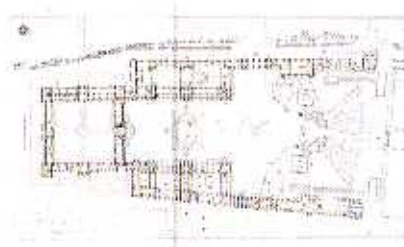
Grabado sobre la «entrada triunfal de los monumentos de las ciencias y las artes».

El botín europeo expuesto en el «Museo Napoleón» del Louvre



Perspectiva del proyecto de completación del Louvre proyectado por Perrier y Fontaine en el Primer Imperio.

El Grand Louvre impulsado por Mitterrand y proyectado por I.M. Pei



El 2 de marzo llega a Roma la comisión francesa y las piezas, elegidas por ésta, se envían a Francia en cuatro convoyes militares. Las obras se reunieron en Livorno y viajaron hasta Marsella a bordo de una fragata. De Marsella se trasladaron a París por vía fluvial, donde desembarcaron en el muelle de Berçí. El 9 de Termidor del año VI (el 27 de junio de 1798) tiene lugar en París la «entrada triunfal de los monumentos de las ciencias y las artes», eufemismo con el que se bautiza el expolio artístico italiano de las tropas napoleónicas. Entre los vitores de la multitud, se muestran el Laocoonte, el Apolo y el Torso Belvedere, el Hércules-Commodo..., obras que se depositan finalmente en el Louvre y se muestran al público.

Si el British había sido el primer museo estatal, el Louvre (que recibirá en 1803 el nombre de Museo Napoleón) será el primer museo de Estado realmente abierto a todos los ciudadanos sin distinción de clase social, edad, procedencia, nivel económico o educativo. Las crónicas de la época hablan de «multitud de gente apretujándose» y de «visitantes que miraban ávidamente». El acceso era libre y gratuito, tres días a la semana, y existían cartelas explicativas y publicaciones de muy bajo coste.

Desde 1801 trabajarán en el Louvre los arquitectos Charles Percier y Pierre Fontaine. Entre 1805 y 1810 redecoran la Grande Galerie, dividiéndola en seis tramos grandes y tres pequeños. Pero la incesante llegada de nuevos fondos obliga a plantear una extensión. Ésta comprenderá la Cour Carré, la Colonnade y el ala norte a lo largo de la rue Rivoli. Si bien Percier se retirará y morirá antes, Fontaine continúa trabajando en el Louvre hasta 1848, recibiendo encargos de Charles X y Louis-Philippe. Sin duda, gran parte de la coherencia del Louvre se debe a este arquitecto.

Desde 1852, los arquitectos Visconti y Lefuel, por encargo de Napoleón III, completan el esquema del Louvre logrando la largamente buscada unión con el Palacio de las Tullerías. Sin embargo, por un guiño del destino, poco después es incendiado el Palacio. Tras esto se llega, prácticamente, a la configuración exterior actual.

A lo largo del siglo xx, el complejo del Louvre es ocupado por distintos organismos que conviven con el museo. En 1932 tiene lugar en él una gran reorganización.

A principios de los años 80, el presidente François Mitterrand, consciente de que el Louvre es uno de los símbolos de la «grandeur» de Francia, lanza como gran proyecto de Estado «El Gran Louvre». Es una operación sin precedentes. Proyectada por el arquitecto I. M. Pei, se realiza una extensa ampliación subterránea, que tiene como finalidad conseguir una entrada única por un gran espacio de acogida, alrededor del cual se implanta un conjunto de servicios al público que constituye la máxima dotación en su género. Se construye otro edificio para desalojar el Ministerio de Finanzas y de esta forma el Louvre logra otra gran ampliación. Esta vez, fundamentalmente, para exhibición de colecciones. Se renueva poco a poco una gran parte de las zo-

nas expositivas y se crean unos magníficos espacios de trabajo interno. Todo esto imbricado con una gran operación urbana que mejora la accesibilidad y rediseña los espacios urbanos del entorno.

En Noviembre de 1993, en el 200 aniversario de la apertura al público del Louvre, el presidente Mitterrand inauguraba las nuevas instalaciones del Gran Louvre.

El Estado francés había puesto todos los medios para que el museo del Louvre se convirtiera en lugar de peregrinaje obligado de toda persona culta.

## MADRID 1819. EL PRADO

En 1785, el marqués de Floridablanca, en nombre de Carlos III, encarga a Juan de Villanueva la redacción de un proyecto para la construcción de un edificio que albergue el Gabinete de Ciencias Naturales y la Academia de Ciencias. El emplazamiento elegido se sitúa en terrenos reales, junto a la vaguada de La Castellana, en el llamado Prado de Atocha o Prado de S. Jerónimo. Lugar ubicado al norte del recién creado Jardín Botánico y vecino a los terrenos del palacio de verano del Retiro construido por Felipe IV.

El encargo se integraba en la voluntad de establecer en esta zona de Madrid un gran complejo científico. Se esbozaba una ciudad de las Ciencias y las Artes, del que formarían parte el Real Jardín Botánico (que había sido inaugurado en 1781), el Gabinete de Historia Natural (que se trasladaría de su ubicación de la calle Magdalena), la nueva Academia de Ciencias y el futuro Observatorio Astronómico (encargado más tarde en 1788 al propio Villanueva). Muy cercanas se situaban también la Real Fábrica de Porcelanas y Piedras Duras. Luego se implantaría, dentro del complejo del Palacio del Buen Retiro, el Real Gabinete de Máquinas creado por D. Agustín de Bethancourt.

Se conocen al menos dos proyectos de Villanueva para el Prado fechados en 1785. Ambos obedecen a los mismos principios: un edificio exento de composición longitudinal norte-sur, es decir paralela a la vaguada, con dos cuerpos en sus extremos y otro central que estaba precedido por un pórtico de orden gigante. En ambas soluciones contaba con dos niveles. En el extremo norte se accedía a la planta alta (apoyándose en el terreno natural) y en el extremo sur por la baja. Esto facilitaba la implantación de las dos instituciones, al situarlas cada una en un nivel. En posición central se diseñaba un salón de 2 actos común con acceso por el pórtico central.

El edificio se comenzó ese mismo año de 1785 utilizando recursos económicos provenientes de la entonces expulsada Compañía de Jesús. Sin embargo, la construcción sufrió todo tipo de contratiempos. Cuando en 1788 muere Carlos III el edificio «comienza a elevar sus muros a una altura visible».

A pesar de que en 1789 Villanueva es nombrado arquitecto mayor por Real Orden de Carlos IV, y en 1792, el año del destierro de Floridablanca, es

nombrado arquitecto del Príncipe y los Infantes, el edificio avanza lentamente. En 1798 un viajero describe el estado de construcción del edificio: estaban por aquellas fechas edificadas la fachada principal y la norte (sin los áticos), se estaba levantando la fachada sur —se habían colocado 4 de las 6 columnas corintias— y se trabajaba en la fachada posterior. El inmueble permanecía sin cubrir.

Cuando, en 1808, Madrid es invadido por las tropas francesas, el edificio está a falta de cubrir una parte de la Galería Central y el cuerpo absidial está sólo levantado hasta la segunda imposta. El inmueble es utilizado como cuartel de caballería de las tropas francesas asentadas en el palacio del Buen Retiro. El plomo de las cubiertas del edificio se funde para fabricar armamento...

Sin embargo, José Bonaparte intenta unificar y exhibir las colecciones de pintura en lo que se conoce como «Museo Josefino». A este efecto redacta primero un decreto en agosto de 1809, ordenando la supresión de conventos y órdenes religiosas y la incautación de sus bienes. Luego, en diciembre, dicta otro, creando el Museo Josefino. Museo que se pensó ubicar, sin éxito, primero en el convento de las Salesas y luego en el palacio de Buenavista. Ese año Villanueva es nombrado arquitecto mayor e inspector de Obras Reales de José I.

Cuando muere Villanueva el 22 de agosto de 1811, el futuro museo del Prado está inacabado y parcialmente en ruina. Ese año se plantea en el consejo de Estado un proyecto de decreto para alojar la pinacoteca de José I en el edificio. Pero la iniciativa no llega a concretarse en forma de decreto.

El 17 de mayo de 1813 sale José Bonaparte de Madrid. Una semana después viaja desde la capital de España hacia París, un convoy custodiado por el general Hugo, con pinturas requisadas.

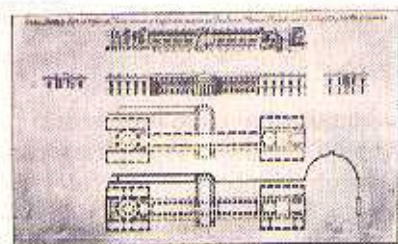
Tras el tratado de Valençai, el 13 de mayo de 1814, tiene lugar la entrada triunfal de Fernando VII en Madrid. El Tratado de París de 30 de mayo devuelve todas las riquezas artísticas expoliadas. La esposa del monarca, Isabel de Braganza, influye decisivamente en la asignación del edificio de Villanueva como Museo de Pintura que albergue las colecciones reales.

Con fondos del «bolsillo secreto de su Majestad», el arquitecto Antonio López Aguado realiza unos arreglos mínimos en el edificio de Villanueva. A continuación entre 1818 y 1819 se transfieren al Prado 1.626 cuadros.

El Museo Real de Pinturas se abre al público (ya que no se inaugura), el 19 de noviembre de 1819 bajo la dirección del Marqués de Santa Cruz. El visitante puede acceder por la puerta norte (la actual puerta alta de Goya), a la rotonda y a las estancias que se ubican a su izquierda y derecha, y a la pequeña estancia entre la rotonda y la Galería Central. Esta última no es visitable y un tabique y una cortina tapan su vista. En estos espacios se exhiben acumulados 311 cuadros.

En los años siguientes se van adecuando espacios que van ocupando las colecciones. Primero se termina y ocupa la Galería Central (en primer lugar el tramo norte hacia 1820 y luego la totalidad hacia 1826), más tarde se





*Proyecto de Juan de Villanueva para el Prado.*



*Estado del cuerpo absidial del Prado tras la ocupación francesa*



*Vista de la solución original del extremo Norte del Prado.*



*La transformación de Jansón del extremo Norte del Prado.*

implantan parte de las colecciones en el cuerpo sur. A continuación se ubica una galería de escultura en la planta baja hacia 1829, mientras permanece inacabado el cuerpo absidial. En 1839 se ocupa el extremo sur de la planta baja y parte del ático...

En 1838 se produce la Desamortización de Mendizábal y ese mismo año se inaugura el Museo de la Trinidad de la calle Atocha, albergando 900 cuadros.

En 1853, Narciso Pascual y Colomer acaba interiormente el cuerpo central absidial del museo, con una solución de doble altura con galería perimetral. La sala recibirá el nombre de Isabel de Braganza.

El año 1868 se nacionaliza la institución con el nombre de Museo Nacional de Pintura y Escultura. Cuatro años después, al suprimirse el Museo de la Trinidad, recibe sus fondos. Sin embargo, la falta de espacio hace que se inicie una política de depósitos en otras instituciones, entre otros algunos museos provinciales.

La primera transformación externa del museo la efectúa Francisco Jareño entre 1882 y 1885. El encargo consiste en desmontar el terraplén de la zona norte (la actual puerta de Goya) y anteceder el edificio con una plaza horizontal al nivel del Paseo del Prado. De esta forma, de hecho, Jareño añade una planta por debajo del edificio original, modificando radicalmente la relación externa que Villanueva había concebido del edificio con el suelo. En 1889 se completa, al fin, la imagen exterior del edificio al solucionar Jareño el remate (a la misma altura que el resto) del cuerpo absidial.

A pesar de la tutela constante del Estado, el Prado tardó más de un siglo, desde el comienzo de su edificación, en finalizarse conforme al proyecto de Villanueva, aunque sufriendo ya alteraciones.

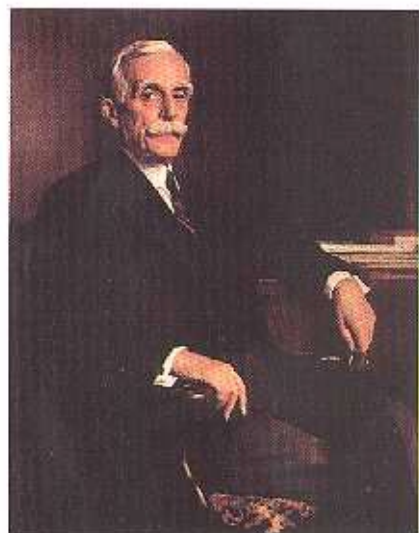
A finales del siglo XIX, el Museo del Prado era unánimemente considerado como un símbolo del Estado español, y un patrimonio inapreciable. Para ilustrarlo puede servir recordar el siguiente episodio: tras la derrota española ante los E.E.U.U. de Cuba y Filipinas, los vencedores quisieron humillar de forma ejemplar al vencido. En el senado se debatió la «indemnización de guerra» que se exigiría a España. Se manejaron cifras imposibles. Un senador norteamericano hizo la propuesta más diabólica: que España cediera a E.E.U.U. los fondos del Prado.

## WASHINGTON 1941. LA NATIONAL GALLERY OF ART

El 17 de marzo de 1941, Franklin y Eleanor Roosevelt inauguran la National Gallery of Art de Washington.

La National Gallery había nacido gracias al «regalo a la nación» del coleccionista y millonario Andrew Mellon, que desempeñó también el cargo de secretario del Tesoro de E.E.U.U.

*Perspectiva del proyecto  
de Russell Pope para la National  
Galley of Art de Washington.*



*Retrato de Andrew Mellon  
por Oswald Birley.*

*Vista aérea del edificio de Pope  
y la ampliación de Pui.*



Mellon inició su colección en los años 20, pero ésta alcanzaría una importancia universal a principios de los años 30, mediante una operación de compra sin precedentes.

Los soviéticos atravesaban a finales de los años 20 una situación económica límite. La imperiosa necesidad de divisas les llevó a plantear la posibilidad de vender, a extranjeros, fondos del Hermitage. Los primeros contactos se establecen con Gulbenkian y Hammer, pero se decide buscar un mejor comprador a través de un marchante con el alias de Zatzenstein, que toma contacto con la galería londinense Colnagui's. Esta galería tiene relación a su vez con el agente artístico de Mellon, Knoedlers. De esta forma, Mellon tiene ante sí la oportunidad, casi impensable, de hacerse, por medio de dólares, con obras maestras que pertenecieron a Catalina la Grande y al Zar Nicolás y que eran en ese momento patrimonio del pueblo ruso.

En secreto, saliendo cuadro a cuadro por complejas vías y utilizando como escalas varias ciudades europeas hasta concretar cada entrega, Mellon cambia seis millones de dólares por veintiuna obras maestras, entre 1930 y 1931. Paradójicamente, tesoros inapreciables del pueblo ruso son vendidos por los soviéticos a uno de los más claros representantes del capitalismo norteamericano: el secretario del Tesoro de E.E.U.U.

*La Anunciación* de Van Eyck, *La Adoración de los Magos* de Boticelli, *La crucifixión* de Perugino, *La Madonna Alba* y *San Jorge y el Dragón* de Rafael, *La Venus del Espejo*, de Tiziano, un Velázquez, cuatro Van Dyck, un Hanneman, cinco Rubens, dos Frans Hals, un Chardín y un Veronés van acumulándose en las bóvedas subterráneas del museo Corcoran de Washington. Mellon llamará a estas obras el «núcleo del Palacio de Invierno».

Mellon es nombrado embajador de E.E.U.U. en Londres y admira allí la National Gallery. Comienza a pensar entonces en la posibilidad de que se cree en Estados Unidos una Galería Nacional, entonces inexistente.

En 1936 Mellon ofrece al presidente Roosevelt la iniciativa de crear la National Gallery en terrenos junto al Capitolio. Es decir, en el corazón de la capital y junto al símbolo por excelencia de la nación.

El 3 de enero de 1937 Mellon establece los términos de su «regalo a la nación»:

— Mellon regalará su colección a E.E.U.U. y financiará la construcción de su sede siguiendo un proyecto del arquitecto Rusell Pope.

— El museo tendrá carácter estatal. Será la Galería Nacional de Arte de E.E.U.U.

— El Gobierno, previa aprobación del Congreso, cederá solares estatales en el Mall para la construcción de la primera sede y la previsión de un crecimiento futuro.

— El museo estará bajo la dependencia de la Smithsonian, pero regido por un patronato independiente y soberano.

— El Gobierno Federal se compromete a aportar los medios necesarios para garantizar su funcionamiento.

Rusell Pope construyó la sede financiada por Mellon en clave neoclásica, siguiendo anacrónicamente y literalmente los principios arquitectónicos de los museos del XIX, con una gran calidad constructiva. El edificio no lo vio terminado Mellon, que falleció el 26 de agosto de 1937.

Al regalo de Mellon siguieron otros de gran importancia, como los de Kress y Widener, y tras ellos se sumaron centenares de donantes. De forma que, en pocos lustros, la National Gallery de Washington se convirtió en uno de los más grandes museos de arte del mundo.

Ante la excepcional dinámica de crecimiento de sus fondos y la masiva visita pública, el hijo de Mellon, Paul, ofrece en los años 60 financiar una ampliación del museo. En 1964 el Presidente Johnson anuncia, tras la aprobación del Congreso, que se construirá la extensión «sin que cueste un dólar de los fondos Federales».

Si Andrew Mellon decidió construir un edificio neoclásico, su hijo Paul optará por la plena contemporaneidad. Para esto elegirá al arquitecto I. M. Pei, que proyectará y dirigirá una de las extensiones de museos más eficaces e inteligentes y que tendrá una gran influencia internacional.

La primera piedra de la extensión se colocó el 6 de mayo de 1971 y el edificio se inauguró el 1 de junio de 1978. En la actualidad recibe más de 5 millones de visitantes al año y sus fondos superan las 70.000 piezas.

## MÉXICO 1964, EL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Desde 1835, el Estado mexicano había tutelado unas colecciones nacionales de arqueología y antropología, y en 1865 el Emperador Maximiliano había creado el Museo Nacional, con sede en la Casa de la Moneda.



*Planta de acceso del Museo Nacional de Antropología e Historia proyectado bajo la dirección de Pedro Ramírez Vázquez.*



*Vista del patio interior con el gran «paraguas».*

En 1939 fue creado el Instituto Nacional de Antropología e Historia (el célebre INAH) y en 1940 el museo toma su actual denominación: Museo Nacional de Antropología e Historia. El instituto y el museo va formando una de las colecciones arqueológicas y antropológicas más importantes del planeta, a partir de los hallazgos de los restos materiales de las culturas prehispánicas. Piezas olmecas, mayas, aztecas, zapotecas, mixtecas, toltecas..., se van acumulando en los almacenes de las instituciones, al tiempo que la actividad científica del INAH cobra solvencia y prestigio internacional.

A comienzos de los años 60, el presidente de la República, Adolfo López Mateos, se empeña en la creación de una nueva sede para el museo que tendrá a su vez un fuerte contenido ideológico. Elige al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, que ya había ocupado varios puestos oficiales, para redactar el proyecto y dirigir las obras de la nueva concepción del museo.

Todos los mecanismos del estado mexicano son puestos a disposición de la empresa. Se elige un lugar privilegiado de la Ciudad de México: el Bosque de Chapultepec, que se inicia como el asentamiento del que será un importante conjunto de museos. Para implantar la nueva sede del museo Nacional de Antropología e Historia se ceden más de 11 hectáreas, pues se piensa en una institución de gran tamaño.

Pedro Ramírez Vázquez dirige un equipo de cincuenta y dos arquitectos y cuarenta y dos ingenieros, al tiempo que el planteamiento científico y museográfico ocupa a decenas de especialistas. En el trabajo interior del museo también se incorporan artistas como Rufino Tamayo, Mathias Goeritz, Carlos Mérida, Jorge González Camarena o José Chávez Morado.

El resultado fue el proyecto de un gran museo que exigió la ordenación de cerca de 70.000 metros cuadrados del parque. La superficie construida del museo superaría los 45.000 metros cuadrados.

El edificio se concibe exento, con planta de límites rectangulares, apariencia pétreo y escala de edificio público. Su organización se plantea con un gran patio central, parte de él cubierto por un espectacular umbráculo de estructura de acero y hormigón armado sustentado por un sólo soporte central, que constituye uno de los emblemas del inmueble.

Su programa de espacios es completo y avanzado para su tiempo. Se apuesta por un museo capaz de acoger masas de visitantes. De los más de 45.000 metros cuadrados construidos, cerca de 30.000 se destinarán a la exhibición, incluyendo una de las mayores salas de exposiciones temporales hasta entonces implantadas en un museo, de 1.500 metros cuadrados. La dotación de espacios públicos y semipúblicos es especialmente generosa con una biblioteca que superaba los 250.000 volúmenes, un auditorio para 350 personas, una cafetería restaurante para 400... Complementando lo anterior se dota al museo con más de 6.000 metros cuadrados de laboratorios y talleres.

Concretando la vocación investigadora y docente dentro del propio mu-

seo, en su planta alta, se localiza la Escuela Nacional de Antropología concebida para 500 alumnos.

El museo se prepara para la visita masiva. La acogida del público se inicia con un vestíbulo interior, de gran dimensión, desde donde se accede a los distintos servicios al público (auditorio, sala de exposiciones temporales, tienda, información, guardarropa...), a este vestíbulo interior le sigue otro exterior, pero cubierto por el gran paraguas de estructura de acero hormigón, y desde éste se accede al espacio de exposición permanente que está dispuesto alrededor del patio, organizado en dos niveles y concebido con varias escalas espaciales internas. El guión de la exposición es cronológico y está basado en la división convencional de las culturas prehispánicas mexicanas en tres períodos: preclásico, clásico y posclásico.

Las colecciones se exhiben en importantes espacios en los que, al servicio de una concepción política y educativa, se desarrolla una museografía eficaz. Se utiliza un gran despliegue de recursos museográficos, para acercar la comprensión de los mensajes a los visitantes con niveles educativos mas bajos.

El museo se construyó en el tiempo record de 19 meses entre febrero de 1963 y el 17 de septiembre de 1964, fecha de la inauguración, constituyéndose en uno de los símbolos del país, y en una de las piezas imprescindibles de su política educativa.

Es raro el adolescente mexicano que no ha viajado unas horas por los espacios del Museo Nacional de Antropología e Historia, y no ha terminado su travesía orgulloso y admirado de su pasado prehispánico.

## MADRID 1990. EL PROYECTO DEL CENTRO CULTURAL DE LA DEFENSA

La búsqueda de más espacio para el Museo del Prado llevó al Ministerio de Cultura a solicitar al de Defensa, a principios de los años 80, el inmueble sede del Museo del Ejército. La intención era incorporar a nuestra primera pinacoteca el espacio del antiguo Salón de Reinos, que perteneció al Palacio del Buen Retiro y donde estuvieron colgadas algunas de las obras maestras de Velázquez, Zurbarán y Maino.

En 1986 se constituye una comisión técnica con tres representantes: uno del Ministerio de Defensa, otro del Ayuntamiento de Madrid y un tercero del Ministerio de Cultura. El encargo era crear las bases para un concurso de proyectos, para la sede del nuevo Centro Cultural de la Defensa a implantar en un extenso y bien situado solar junto al Parque del Oeste.

En realidad se trataba de compatibilizar dos proyectos de Estado: el de la ampliación del Prado, con una nueva institución que, antes que menospreciar, valorara y potenciara las colecciones del Museo del Ejército. El proyecto era formar una institución cultural de máximo rango, compuesta por un

Museo de Historia militar, un archivo militar cabecera del sistema de archivos, una gran biblioteca especializada y un centro de estudios ligado a la vecina Universidad.

La comisión comenzó estudiando el solar propuesto. Estaba ocupado por el antiguo cuartel Infante Don Juan (aunque sin uso) y situado junto al antiguo Ministerio del Aire y el Parque del Oeste. Su superficie se acercaba a los 24.000 metros cuadrados. Era, sin duda, uno de los mayores de la zona de Madrid, aunque presentaba el inconveniente de convivir en la misma manzana con edificios residenciales destinados a casas militares.

La conclusión, no obstante, fue que se contaba con un buen lugar. Era un solar de una gran superficie que podría admitir un alta edificabilidad, la accesibilidad era muy buena al estar bien servida por el transporte público e incluso entonces se comenzaba a hablar del futuro intercambiador de La Moncloa, la cercanía con la ciudad universitaria era idónea para el centro de estudios, como también lo era la vecindad del Museo de América y de la antigua sede del Museo español de Arte Contemporáneo. Podía ayudar a constituir el segundo gran conjunto urbano de museos de Madrid, complementando el del eje de la Castellana.

A continuación, y con el fin de cimentar unas buenas bases para el concurso, se realiza una serie de estudios y trabajos sectoriales:

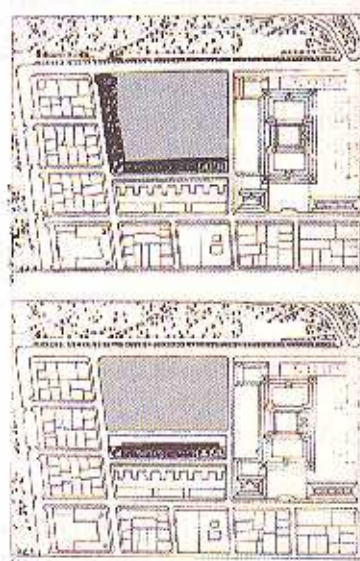
- Un levantamiento planimétrico completo del cuartel.
  - Un estudio histórico de la evolución del área urbana en que se implantaba el cuartel.
  - Un estudio de las instituciones culturales militares que podían ser absorbidas o afectadas.
  - Estudios técnicos de tráfico, estacionamiento, infraestructuras y planeamiento vigente.
  - La elaboración del programa de espacios y su predimensionamiento.
- Tras esto se amplió la comisión a 16 miembros para decidir la gestión definitiva del concurso. Se fijaron los siguientes criterios:
- Sería un concurso restringido y por invitación a un número menor de 10 participantes.
  - El concurso se desarrollaría en dos vueltas. Para la segunda se elegirían un máximo de 4 concursantes.
  - A los participantes se les pagaría una cantidad que cubriera holgadamente los gastos.
  - Habría representación nacional e internacional.
  - Habría un jurado único que sería el Ministro de Defensa, asistido por la comisión técnica.

Se cuida especialmente la redacción de las bases y se elabora un complejo programa de espacios a partir del estudio de instituciones similares y de los





*El solar elegido para el Centro Cultural de la Defensa en la Cornisa de Madrid.*



*Abajo el solar original base del concurso de la 1.ª fase del concurso.*



*Perspectiva de la solución ganadora del arquitecto Álvaro Siza Vieira.*

datos proporcionados por distintos servicios del Ministerio de Defensa. Se realiza a su vez una gran maqueta del área de implantación, con la manzana del cuartel desmontable para hacer posible su sustitución por las soluciones del concurso. Y se afronta el proceso de selección de los arquitectos a los que se invitaría a participar.

En la comisión se establece una discusión sobre el carácter nacional o internacional de los arquitectos a invitar. Se decide finalmente que la representación extranjera sea mínima y se establece el criterio de elegir arquitectos representantes de los principales centros de producción arquitectónica españoles y que cada organismo representado proponga una lista de arquitectos propuestos.

Tras confrontar las listas, se decide la invitación de los siguientes arquitectos en representación de las distintas áreas de producción arquitectónica.

Por el área central se seleccionó a Francisco Javier Sáenz de Oiza, Juan Navarro Baldeweg y Javier Feduchi.

Por el área Mediterránea se eligió a Lluís Clotet, Oscar Tusquets y el equipo formado por Jordi Garcés y Enric Soria.

Por el área del Sur, a Guillermo Vázquez Consuegra.

Y por el área Norte a Luis Peña Ganchegi.

La representación extranjera recayó en Álvaro Siza Vieira.

Se cursan las invitaciones, pero los arquitectos Lluís Clotet y Luis Peña excusan su participación. Finalmente concursarán seis arquitectos españoles y Álvaro Siza.

Las bases eran ambiguas con respecto a la posibilidad de transformar las viviendas militares de la manzana elegida. Seis concursantes las respetaban en su solución de la primera vuelta del concurso, mientras que Lluís Clotet decidía derribarlas y sustituirlas por otras de nueva planta para conseguir una manzana propia para el Centro e independiente de las viviendas.

Tras la entrega de los proyectos de la primera fase se organizó una exposición de las soluciones en el Museo del Ejército. Ésta fue visitada por los componentes de la Junta de Jefes del Estado Mayor, que aconsejaron aceptar la propuesta de demoler las viviendas y conseguir una manzana propia para el Centro.

De esta manera la segunda fase tuvo como criterio base el anterior. Para su desarrollo, se eligió a los arquitectos Clotet, Sáenz de Oiza, Navarro Baldeweg y Siza Vieira. En los últimos meses de 1989 se entregan los proyectos de la segunda fase y es elegido por unanimidad como ganador el redactado por Álvaro Siza Vieira.

La solución ganadora realizaba aportaciones transcendentales al área urbana donde se implantaba. Cedía una gran plaza a la ciudad, que se concebía elevada por una gran escalinata y desde la que se disfrutaría del parque sobre el tráfico del Paseo de Moret. Favorecía la circulación peatonal y resolvía correctamente la circulación, acceso y aparcamiento de los distintos tipos de ve-

hículos rodados. A su vez la ordenación volumétrica solucionaba el difícil problema de la convivencia en vecindad con un edificio tan potente como es el del antiguo Ministerio del Aire por un lado, y por otro con el tejido residencial de la zona. Todo apoyaba la concepción del centro como un foro urbano y un lugar de encuentro.

A su vez la implantación del complejo programa se realizaba con especial eficacia, garantizando un Centro que, de haberse construido, hubiera sido sin duda uno de los mejor dotados del ámbito internacional. Y todo materializado en una arquitectura del máximo interés.

El proceso se había iniciado con el siguiente principio: si los fondos del Museo del Ejército debían de dejar su sitio a los del Prado, el Estado debía poner todos los medios para que su nueva sede fuera una nueva institución del máximo interés. Con el proyecto de Siza el reto había sido felizmente resuelto.

No obstante, la crisis económica de primeros de los noventa dejó el proyecto en el dique seco. Quedan, sin embargo, en los archivos los documentos que ilustran el momento en que los poderes públicos españoles pensaron en promover un proyecto de museo, poniendo a su disposición todos los mecanismos del Estado.

## SOBRE EL MUSEO DEL EJÉRCITO

A lo largo de los últimos dos siglos hay museos que se han constituido en instrumentos de la memoria histórica, han garantizado la conservación y transmisión de bienes culturales patrimonio de toda la humanidad y los han ofrecido al disfrute y conocimiento de millones de visitantes. Han sido y son útiles en el acercamiento a la vieja utopía forjada en la Revolución Francesa: el acceso de todos los ciudadanos, sin distinción, a los bienes culturales.

La formación de estas instituciones requirió en la mayoría de los casos de tiempos muy largos, de procesos a veces contradictorios, de fuertes ejercicios de poder (y en ocasiones de miseria), de enormes cantidades de dinero y de inteligencia. Se comenzó por las colecciones y se buscó un albergue digno para ellas.

La transformación, y no digamos ya el traslado y la reconversión, de un museo histórico encierra la máxima dificultad. El Museo del Ejército fue una de las primeras instituciones de la Historia en su género, alberga unas colecciones inigualables y posee además una virtud misteriosa: tiene una atmósfera propia que no admite fácilmente la manipulación sin el riesgo de destruirla.

No sé si es imprescindible que el Museo del Ejército abandone su casa. Pero si esto se va a producir, parece obligado exigir que se medite cuidadosamente, se programe sin improvisación con años de antelación y se pongan todos los medios porque renazca (porque algo de él morirá) de forma luminosa.