

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262, en: *Cuadernos de Historia del Arte* - Nº 39, NE Nº14 - julio-noviembre – 2022 - ISSN: 0070-1688 - ISSN (virtual): 2618-5555 - Mendoza – Instituto de Historia del Arte – FFyL – UNCuyo.

Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I

Booms and balances of new architectures in museum management in Spain in the early 21st century (part I)

Os booms e balanços das novas arquiteturas na gestão museológica na Espanha no início do século XXI” PARTE I

Les booms et les équilibres des nouvelles architectures dans la gestion des musées en Espagne au début du XXIe siècle » PARTIE I

Взлеты и падения новой архитектуры в музейном менеджменте в Испании в начале 21 века» ЧАСТЬ I

Segovia Martín, Nuria*
Universidad de La Laguna

* Nuria Segovia Martín, es doctora en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, profesora asociada del Departamento de Historia del Arte y Filosofía, consultora de arte, museóloga, comisaria y perito tasadora de obras de arte.

Sus líneas de investigación científica se centran principalmente dentro del campo de la museología y museografía, mercado del arte, peritaciones y tasaciones, así como de la gestión de museos y centros de arte, estudios que emanan de su tesis doctoral relativa a los modelos de gestión museística y organización institucional en España. En la actualidad, participa con ponente en congresos, imparte conferencias en instituciones culturales, y publica artículos en revistas, catálogos y libros en relación a estas ramas científicas.

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

*Departamento de Historia y Filosofía
Santa Cruz de Tenerife
Islas Canarias - España
nsegovim@ull.edu.es*

*Recibido: 18/11/22
Aprobado: 25/11/22*

Resumen

Este artículo pretende poner en relevancia el cambio de paradigma y evolución en los modelos estandarizados de gestión museística mediante la profunda transformación de los diseños arquitectónicos, su influencia en la comunidad y en los entornos urbanos. Actualmente, somos los protagonistas del cambio, del contexto de una sociedad de la información, el conocimiento y el aprendizaje, en el que el diseño y la innovación es un elemento competitivo fundamental. La creatividad y la exploración son capacidades altamente valoradas, entendiendo por creatividad la capacidad de generar nuevas ideas o novedosas aplicaciones de ideas pasadas, así como de aplicar lo conocido a otros contextos para dar respuestas útiles. La concienciación y puesta en valor de patrimonio cultural a todos los grupos de población mediante la exposición alternativa de las colecciones y su difusión a través de estrategias comunicativas y comerciales, refuerza el aparato institucional, define el proyecto artístico y perpetua la divulgación científica del patrimonio.

Palabras claves

diseño, arquitectura, museos, gestión.

Abstract

This article aims to foreground the paradigm shift and evolution of standardised models of museum management through the profound transformation of architectural designs, and their influence on the community and the urban environment. Currently, we are the champions of this change in the context of an information, knowledge and learning society, in which design and innovation are regarded as fundamental competitive elements. Creativity and exploration are highly valued skills, creativity being the capacity to generate new ideas or innovative applications of past ideas and to apply what is known to

other contexts to provide useful responses. Raising awareness and appreciation of cultural heritage in all sectors of the population via the alternative exhibition of collections and their dissemination through communicative and commercial strategies bolsters the institutional apparatus, defines the artistic project and perpetuates the scientific communication of heritage.

Keywords

Design, Architecture, Museums, Management

Resumo

Este artigo tem como objetivo destacar a mudança de paradigma e a evolução nos modelos padronizados de gestão de museus através da profunda transformação dos projetos arquitetônicos, sua influência na comunidade e nos ambientes urbanos. Atualmente, somos os protagonistas da mudança, no contexto de uma sociedade da informação, conhecimento e aprendizagem, em que o design e a inovação são elementos competitivos fundamentais. A criatividade e a exploração são habilidades altamente valorizadas, entendendo a criatividade como a capacidade de gerar novas ideias ou novas aplicações de ideias passadas, bem como de aplicar o que é conhecido em outros contextos para fornecer respostas úteis. A sensibilização e valorização do patrimônio cultural para todos os grupos populacionais através da exposição alternativa das coleções e a sua divulgação através de estratégias de comunicação e comerciais, reforça o aparato institucional, define o projeto artístico e perpetua a divulgação científica do patrimônio.

Palavras chaves

design, arquitetura, museus, gestão.

Résumé

Cet article vise à mettre en évidence le changement de paradigme et l'évolution des modèles de gestion muséale standardisés à travers la transformation profonde des conceptions architecturales, leur influence sur la communauté et les environnements urbains. Actuellement, nous sommes les

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

protagonistes du changement, dans le contexte d'une société de l'information, de la connaissance et de l'apprentissage, dans laquelle le design et l'innovation sont un élément concurrentiel fondamental. La créativité et l'exploration sont des capacités très appréciées, comprenant la créativité comme la capacité de générer de nouvelles idées ou de nouvelles applications d'idées passées, ainsi que d'appliquer ce qui est connu à d'autres contextes pour fournir des réponses utiles. Sensibiliser et valoriser le patrimoine culturel de toutes les populations par l'exposition alternative des collections et leur diffusion par des stratégies de communication et commerciales, renforce l'appareil institutionnel, définit le projet artistique et pérennise la diffusion scientifique du patrimoine.

Mots clés

design, architecture, musées, gestion.

Резюме

Эта статья направлена на то, чтобы осветить смену парадигмы и эволюцию стандартизированных моделей управления музеями посредством глубокой трансформации архитектурных проектов, их влияния на общество и городскую среду. В настоящее время мы являемся главными действующими лицами изменений в контексте общества информации, знаний и обучения, в котором дизайн и инновации являются фундаментальным конкурентным элементом. Креативность и исследование — это высоко ценимые способности, при этом творчество понимается как способность генерировать новые идеи или новое применение прошлых идей, а также применять то, что известно, в других контекстах для получения полезных ответов. Повышение осведомленности и расширение культурного наследия для всех групп населения посредством альтернативной демонстрации коллекций и их распространения с помощью коммуникационных и

коммерческих стратегий укрепляет институциональный аппарат, определяет художественный проект и увековечивает научное распространение наследия.

Слова

дизайн, архитектура, музеи, менеджмент.

Las instituciones culturales españolas han sido objeto de una profunda transformación en los últimos veinte años, que ha dado lugar al diseño y construcción de modernos y competentes edificios ejecutados por arquitectos de firma, internacionales que posicionan a las ciudades en donde se erigen, en el *ranking* de las más importantes a nivel internacional en lo que a arquitectura de museos se refiere. De esta operación cultural han sido objeto, tanto el Museo Thyssen-Bornemisza como TEA-Tenerife Espacio de las Artes, cuyos edificios, fueron concebidos con posterioridad a la adquisición de sus colecciones. En primer lugar, las negociaciones entre el Estado y los barones Thyssen para la compra de su colección no se habían fraguado en su totalidad, cuando se inauguró el edificio tras su rehabilitación, ejecutada por el arquitecto Rafael Moneo, ya que el contrato de compra-venta se firmó en 1993, nueve meses más tarde de la inauguración del museo.

Por otro lado, la posterior ampliación que padeció esta institución en 2004, fue objeto de la intervención de un joven estudio catalán, BOPBAA, cuyas obras dieron cabida a la colección de la baronesa, las cuales se encuentran en régimen de depósito en este museo, sin haber previamente negociado con ella un acuerdo de compra. No obstante, tales obras adecuaron nuevos espacios, usos e instalaciones en el museo preexistente, optimizando la calidad de los mismos. Tras la decisión a la creación de estas instituciones culturales se inició el proceso de la definición jurídica. Por ello, abordar en este estudio científico dos modelos de gestión museística como son el Thyssen y TEA, entendidos como una fundación y como una entidad pública

empresarial local, respectivamente, requiere de un análisis exhaustivo y detallado de su naturaleza jurídica, estructura organizativa y ámbito de actuación dentro del panorama nacional e internacional, a partir del cual se determina la singularidad de ambos modelos dentro del panorama actual. Los marcos teóricos y conceptuales de ambas, definen dentro de la museología española, los programas artísticos y su difusión en la sociedad, a partir de los canales y de las herramientas que le son del alcance a cada una de éstas. Por ello en este capítulo, eje vertebrador de nuestro estudio científico, analizaremos y estableceremos un juicio crítico en relación a tales modelos, sus estructuras y programas de trabajo, relacionados con las áreas de sus colecciones, exposiciones temporales, arquitectura, seguridad, mantenimiento, educación, planes comunicacionales, nuevas tecnologías, éxito comercial y difusión social, optimización de recursos, búsqueda de vías de financiación, entre otros de los aspectos a desarrollar, prioritarios todos en la gestión de los museos, que pretende poner en relevancia a ambas instituciones dentro del mosaico museístico español, partiendo de la singularidad de su forma de gestión, únicos en España en lo que a instituciones museísticas se refiere, un modelo mixto como el Thyssen, y una entidad pública empresarial como TEA.

El diseño arquitectónico de un museo resulta cada vez más complejo ya que en este debe confluir una serie de aspectos relevantes y definidores, tales como: la representatividad, el emplazamiento y la presentación de sus colecciones. Sin duda, su misión primordial, además de resolver el programa funcional, debe ser el de definir su contenido y erigirse como un edificio cultural y público. Si consideramos la

atracción que puede ejercer en los estamentos políticos y en la sociedad un museo como edificio público con soluciones espaciales novedosas tanto en su espacio interior como en su diseño arquitectónico, entenderemos la aceptación de las iniciativas que presentan los arquitectos contemporáneos para los enclaves en donde se pretende ejecutar las obras.

Según opina Montaner²¹⁴, Wright a principios del siglo XX fue el primer arquitecto capaz de romper la caja tradicional para albergar obras de arte, cincuenta años más tarde fue el responsable de plantear la conversión del museo en un recorrido generador de un movimiento continuo, como el diseñado en el Museo Guggenheim de Nueva York. En este sentido, la idea arquetípica de museo se ha ido desvaneciendo con el tiempo, eliminando espacios franqueados y ornamentados y opacas cajas que se van desvelando con la mirada atenta del visitante, experiencia primigenia ésta que rememora el museo. Las transformaciones en el concepto de museo, sobre todo a partir de los años setenta, han ido planteando diversas alternativas en la arquitectura museística. Actualmente, no hay un modelo único de museo, sino múltiples tipologías que guardan en común un diseño sofisticado dotado de novedosos avances tecnológicos, acordes con los tiempos que corren. Algunas de estas tipologías las podemos localizar en España, en donde se ha producido la eclosión de nuevos museos y centros de arte, así como rehabilitaciones, proyectadas por arquitectos de firma y una buena parte premios Pritzker de arquitectura, tales como

²¹⁴Josep María Montaner, *Los museos de última generación*, (Barcelona: Gustavo Gili, 1986), 144.

Rafael Moneo y Herzog & de Meuron, artífices de los dos modelos museísticos a analizar: la Fundación Colección Thyssen-Bornemisza y TEA- Tenerife Espacio de las Artes. En nuestro país, poseemos una gran riqueza arquitectónica patrimonial, y en buena medida se ha optado por la recuperación de edificios históricos, como la realizada en la rehabilitación del palacio de Villahermosa en Madrid, hoy Museo Thyssen-Bornemisza, realizada por Rafael Moneo, que procederemos a describir a continuación.

El palacio de Villahermosa fue construido a principios del siglo XIX por el arquitecto Antonio López Aguado, arquitecto mayor de Madrid y discípulo de Villanueva. Este inmueble, fue edificado sobre un palacete cuyos orígenes se remontan a dos siglos antes, cuando se empiezan a construir las primeras casas-jardín a lo largo del Paseo del Prado, frente al Palacio del Buen Retiro. Fruto de diversos avatares urbanísticos, históricos y sociales, durante la primera mitad del siglo XX, el palacio continuó siendo considerado uno de los palacios madrileños más importantes, y en 1973 es adquirido por la banca López Quesada, como sede principal, acometiéndose una remodelación para adecuarlo al uso del banco, demoliendo la práctica totalidad del interior, salvo la crujía que da al jardín. En 1983, tras la quiebra y desaparición del banco, el edificio pasa a formar parte del patrimonio del Estado. Pocos años más tarde, tras las negociaciones para la llegada de la colección Thyssen-Bornemisza a España, es asignado este edificio como sede del futuro Museo Thyssen-Bornemisza, el cual es remodelado en su interior por el arquitecto español Rafael Moneo.

José Rafael Moneo estudia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, titulándose en 1961. Años más tarde obtiene la cátedra de elementos de composición de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y en 1980 se encarga de la de Madrid hasta 1985, año en el que es nombrado Chairman de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. En la actualidad, es profesor de esta universidad. Entre sus últimos proyectos conviene destacar la ampliación del Museo del Prado en Madrid, el edificio LISE- Laboratorio para Ciencias e Ingenierías, en la Universidad de Harvard en Cambridge, el Museo del Teatro Romano en Cartagena, la Biblioteca para la Universidad de Deusto en Bilbao, los Laboratorios para Novartis en Basilea, el Centro Cívico “La Romareda” en Zaragoza, un Laboratorio de Ciencias para la Universidad de Columbia en Nueva York, el Centro de Congresos de Toledo, entre otros a mencionar. Asimismo, debemos destacar que la actividad de Rafael Moneo como arquitecto va acompañada por la que desarrolla como conferenciante y crítico. Co-fundador de la revista *Arquitecturas Bis*, los escritos de Rafael Moneo se han publicado en numerosas revistas profesionales y la presentación de su trabajo mediante exposiciones y conferencias, le ha llevado a instituciones a uno y a otro lado del Atlántico. Entre sus publicaciones más destacadas mencionamos: *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, y *Apuntes sobre 21 obras*. Del mismo modo, este arquitecto, académico de Bellas Artes, ha recibido numerosas distinciones, entre otras, el premio Pritzker de Arquitectura, las Medallas de Oro del Royal Institute of

British Architects, y de la Arquitectura Española, además del Premio Príncipe de Asturias.

En la memoria descriptiva que nos proporciona Rafael Moneo²¹⁵ podemos extraer algunas de las conclusiones que definen la obra de rehabilitación realizada en el palacio de Villahermosa, en donde queda patente que dicha intervención renunció a cualquier tipo de experiencia personal del arquitecto, ya que se apoyó en el conocimiento histórico y constructivo del edificio, entendiendo lo que fueron las intervenciones del viejo palacio. Moneo propuso en este proyecto una última versión de la arquitectura de palacio, en donde se prescindió del sistema de muros paralelo al paseo del Prado, planteándose una nueva estructura de muros perpendiculares al mismo que se originó en la fachada del jardín. La fachada norte se tomó como referencia para el nuevo trazado del palacio y el origen del mismo se basó en el eje que definía la simetría de la fachada. Además, en este proyecto, se explica que cuando a mediados de la década de 1980 se comenzaron las negociaciones para que la colección Thyssen-Bornemisza viniera a Madrid, el palacio Villahermosa se convirtió en uno de los alicientes que ofrecer al barón Thyssen. La proximidad del palacio al Museo del Prado, le atrajo sobremanera y sin duda la espléndida localización de la sede que el gobierno de España le ofrecía al barón fue una decisión de peso a la hora de tomar una decisión. El

²¹⁵ Rafael Moneo. *A cerca de cómo un edificio podría- e incluso- debería-haber sido: la “inversión” de un proceso arquitectónico*. En: Rafael Moneo (ed.) *Apuntes sobre 21 obras*. 1ª ed (Madrid: Gustavo Gili, 2010), 312-327.

programa fue claro y se trató de dar acomodo a una colección de casi ochocientos cuadros, caracterizada por su variedad, de los primitivos flamencos e italianos al arte contemporáneo, y desde el primer momento se pensó en un museo, que como ha ocurrido en tantas ocasiones, hiciese de la arquitectura palaciega su soporte. Tanto el contenido de la colección como el carácter del palacio de Villahermosa contribuían a que prevaleciera la noción de museo-palacio.

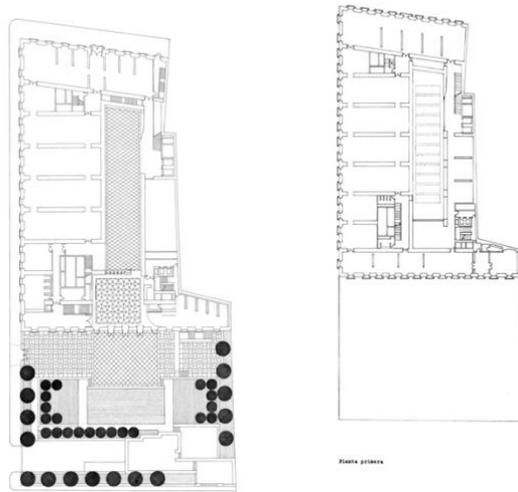
La reforma llevada a cabo por la banca López-Quesada había vaciado el palacio y de la noción de arquitectura palaciega sólo quedaba el perímetro de los muros exteriores, las fachadas. Así, Moneo, recuperaría posteriormente, una arquitectura que estuviera próxima a un palacio, a lo que en su día había sido un edificio, dotándola de las nuevas prestaciones demandadas, exigiendo una profunda transformación. Fruto de las etapas posteriores, el palacio mantenía lo que calificamos como más sustancial, los huecos y las fachadas, pero era necesario instalar los muros de nuevo, re-construir un hipotético palacio que no pudieron construir quienes dieron fin a la construcción del palacio de Villahermosa en 1835. De este modo, atreverse a proponer trazas de un nuevo palacio cuyo origen se consideraba lo que había sido el momento final del desarrollo del viejo- la creación de la fachada norte sobre el jardín-, se convirtió en la meta para el arquitecto. Pensar la organización espacial de un nuevo palacio desde lo que había sido el final de un largo proceso de construcción era la tarea que se le encomendaba. Tan sólo podría abordarse esa tarea a través de lo que el estricto conocimiento de la disciplina le dictaba. Moneo, abogaba a

favor de que el proyecto tomara tal dirección, considerando que el acceso al Museo Thyssen-Bornemisza debía producirse desde el jardín sobre la actual calle Zorrilla y no desde la Carrera de San Jerónimo. Un acceso desde el jardín iba a permitir una visión más fresca del edificio. Tal decisión iba a obligar a reorientar el palacio. La nueva planta, el nuevo palacio, el Museo Thyssen-Bornemisza iba a arrancar entonces de lo que fue episodio último en la evolución del viejo palacio: la fachada norte, la fachada sobre el acceso ajardinado. Esta fachada, iba a ser punto de arranque de los nuevos espacios palaciegos que debían dar forma al museo. Ésta permitía establecer un eje desde el que organizar un nuevo sistema de muros, pudiendo decirse que el origen del trazado se apoyó en el eje de simetría que gobernaba la citada fachada. La frontalidad de la fachada permitía dar paso a la profundidad de un zaguán que se iluminó cenitalmente y que definió un vacío en planta primera, y un patio en la segunda. En torno a dicho patio y vacío iba a producirse un movimiento circular del que iba a hacerse uso para estructurar las plantas. Los muros se orientaron perpendicularmente a la fachada del paseo del Prado, de manera opuesta a como se había hecho en el pasado. El orden de los huecos ayudó a definir las proporciones de las salas, que se orientaron perpendicularmente a la fachada del paseo del Prado, dibujándose enfiladas que ayudan a propiciar el movimiento de los visitantes y también a que estos se encontraran con las pinturas colgadas sobre los muros frontalmente.

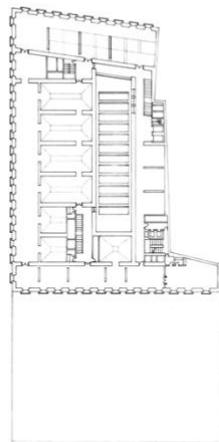
En el presente documento que estamos desarrollando, el arquitecto apunta que quien estudie las plantas, apreciará

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

que los núcleos de comunicación vertical –a excepción del que se encuentra al fondo del zaguán- se situaron discretamente pensando que fuera la concatenación de salas aquello que dotara de sentido a esta arquitectura. Además, la sección muestra los diferentes niveles: diversidad perseguida tanto para reconocer la variedad de la colección como para evitar entender el edificio como una simple superposición de las plantas. Baja, primera y alta, tienen muy distinto carácter. En la planta baja, el zaguán y las escaleras determinan el trazado, siendo la crujía la que corre paralela a la carrera de San Jerónimo la que da origen al recorrido de la colección de arte contemporáneo.

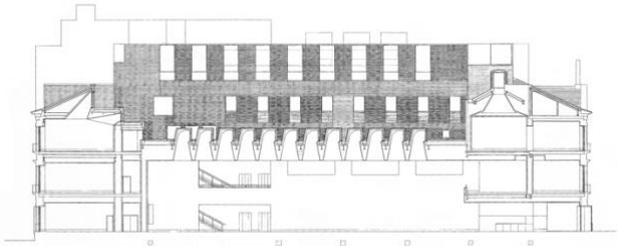


Planta primera



Planta segunda

Planta baja. Planta primera. Planta segunda.



Sección longitudinal.

** Planos cedidos por el estudio de arquitectura Rafael Moneo.*

Las salas de la primera planta se agrupan en torno al vacío del zaguán y albergan las colecciones de pintura de los siglos XVII, XVIII y XIX. La planta alta se organiza alrededor de un patio en el que se asoman los lucernarios y en ella se cuelgan las colecciones de pintura que van de los primitivos al barroco. Ésta última planta tiene luz cenital, en tanto que las otras dos reciben luz natural desde los huecos sobre la fachada.

Se ha podido mantener en las salas la regularidad que caracteriza a la arquitectura de los palacios. A esta regularidad contribuyen los acabados, estuco en las paredes, travertino en los suelos, acabados que por otra parte, al extenderse a lo largo de todo el edificio, ayudan a reforzar la condición unitaria de una arquitectura como ésta, inventada con la ayuda del conocimiento disciplinar. Se ha reconstruido un palacio, definiendo un nuevo sistema de muros y espacios, tomando como punto de partida la fachada sobre el patio. Sin embargo, tras veinte años de su rehabilitación, el museo ha sido objeto de una ampliación

realizada por el estudio de arquitectura BOPBAA, en el que se han incorporado al palacio dos casas limítrofes. Moneo, al encontrarse ocupado con el proyecto de ampliación del Museo del Prado, no pudo participar en el concurso convocado al respecto. No obstante, opina que la intervención ha sido respetuosa con el proyecto que se ha descrito más arriba, pero considera que era inevitable que tras la citada intervención el despliegue de la colección haya perdido un poco la consistencia que le daba la arquitectura del palacio, cuya condición unitaria se persiguió con su proyecto.

Las memorias de la Fundación Thyssen-Bornemisza²¹⁶recogen que los tres años posteriores de la formalización del acuerdo de compra-venta de la colección Thyssen, el equipo de esta institución se dedicó prioritariamente a la rehabilitación del palacio de Villahermosa para transformarlo a sus nuevos usos y a la distribución de los cuadros en las cuarenta y ocho salas que posee el museo. Dicho proyecto se realizó con maquetas a escalas de las salas y fotografías, también a escala, de las pinturas. El 2 de marzo de 1990, se colocó la primera piedra y se inició la rehabilitación, y el mismo día se dio a conocer a los medios de prensa el proyecto creado por Rafael Moneo y su estudio de arquitectura. Las obras de remodelación siguieron un buen ritmo y a lo largo de 1991, se trabajó en los acabados, en las instalaciones de climatización, seguridad, iluminación y electricidad. También se instalaron los equipamientos del taller de

²¹⁶BOPBAA, “Ampliando el Museo Thyssen-Bornemisza“. *On diseño*, (Barcelona: 2004), 260.

restauración, del salón de actos, de la cafetería, las cocinas y el guardarropa. Asimismo, el diseñador Enric Satué, abordó el proyecto de señalización del museo. Por fin, el 13 de mayo de 1992, en una rueda de prensa que contó con la presencia de Su Alteza Real la Infanta doña Pilar de Borbón, el ministro de cultura, Jordi Solé Tura, los barones Thyssen-Bornemisza, y Rafael Moneo, se presentó a los medios de comunicación el palacio dispuesto para acoger las casi ochocientas obras que componen la parte de la colección Thyssen-Bornemisza que vendría a España. Éstas llegaron poco después, siguiendo un minucioso plan de traslado elaborado por los responsables de la fundación en Madrid en colaboración con Villa Favorita, antigua sede de la colección en Lugano. A lo largo del verano de 1992, los cuadros fueron ocupando el lugar asignado en las salas, revistiendo las paredes estucadas en color salmón del palacio. Vestido ya de gala, el 8 de octubre de 1992, se procedió a la inauguración oficial del museo, bajo la presidencia de Sus Majestades los Reyes de España, y un año más tarde se realizó la adquisición de la colección por parte del Estado español, ampliándose así la oferta cultural de Madrid, convirtiéndose en una de las principales capitales del arte.

Tras un estudio exhaustivo del proceso de rehabilitación del palacio a través de las fuentes escritas mencionadas, vamos a poner en relación a continuación las conclusiones extraídas sobre esta obra de mano de su autor, Rafael Moneo así como de otros especialistas en la materia y gestores de la fundación. En este sentido, el arquitecto Moneo considera que en sus proyectos se deja guiar bien por la invención o bien por el conocimiento disciplinar, y

en el caso de la rehabilitación del palacio de Villahermosa se apoyó en el conocimiento histórico y constructivo del edificio, en el que proyectó una última versión de la arquitectura de palacio. El arquitecto resalta que el palacio de Villahermosa se convirtió en uno de los alicientes para ofrecer al barón Thyssen, en el cual el binomio museo-palacio era el idóneo para conservar la colección.

Por otro lado, destacamos los argumentos sobre el proyecto de Moneo, que realizan otros especialistas como Francesc Pla, perteneciente al estudio de arquitectura BOPBAA, y posterior artífice de la ampliación del museo. En este sentido, considera que Moneo se reinventa un palacio y ellos invirtieron los términos, dieron continuidad a la idea anterior e inventaron una fachada, en donde la singularidad de la propuesta de estos residía en la solución tipológica, pero dotándola de la continuidad con los niveles del palacio. Además, explican que el diseño arquitectónico del edificio ha influido en que se pudiera mantener el criterio expositivo. Por tanto, nos cuentan que el proyecto de ampliación que realizaron se basó en dar continuidad al edificio existente, respetándolo y adaptándolo a las necesidades. Desde el plano directivo, los responsables que han desarrollado responsabilidades gerenciales a lo largo del tiempo, tales como Carlos Fernández de Henestrosa, Miguel Ángel Recioy Evelio Acevedo, valoran positivamente la rehabilitación del palacio de Villahermosa, equiparándolo como uno de los grandes museos del panorama actual, no sólo por su colección sino por sus punteras infraestructuras, lo cual exige unas partidas considerables para su mantenimiento y seguridad, así como por su emplazamiento urbanístico privilegiado,

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

junto con otros dos museos de primera calidad, como son el Prado y el Reina. Otros especialistas, como Francisco Calvo Serraller, consideran que los elementos estructurales son muy positivos para la colección, cuya adquisición fue un acierto, por sus condiciones y características.

El proyecto de ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza tiene su origen en la necesidad de aumentar su espacio expositivo para poder exhibir al público la colección Carmen Thyssen-Bornemisza, junto con la oportunidad de adquirir dos inmuebles adyacentes al palacio de Villahermosa, que lo hizo viable. Realizado por el equipo de arquitectos Manuel Vaquero, Robert Brufau y el estudio BOPBAA (Josep Bohigas, Francesc Pla e Iñaki Baquero), el punto de partida del proyecto fue la propia estructura y recorrido del museo con la finalidad- en coherencia con el proyecto museológico- de que los dos edificios el antiguo y el nuevo, quedaran convertidos en un único espacio, capaz de compartir actividad y recorridos. En este sentido, y con el objeto de poner en relevancia la formación y experiencia profesional de uno de estos arquitectos, resaltamos el trabajo de Francesc Pla²¹⁷, al aceptar nuestra solicitud de participar en la tesis doctoral.

Este arquitecto estudió arquitectura en Barcelona, ciudad en la que se graduó en 1998. Años más tarde, fundó el estudio Bohigas- Pla- Baquero, BOPBAA y colabora con el arquitecto Enric Miralles durante cinco años. Entre su actividad docente, destacan colaboraciones como profesor

²¹⁷ Estos datos han sido recogidos del curriculum vitae del arquitecto Francesc Pla.

invitado en el Master de Urbanismo de la Universidad Javeriana, profesor de proyectos de la cátedra Mies, en la Escuela de Arquitectura de Barcelona dentro del Laboratorio de la Vivienda, así como en el Master de Historia del Arte, Arquitectura y Ciudad, en la Universidad de Catalunya, Escuela Elisava, Universidad Pompeu Fabra, así como la dirección de cursos de verano en El Escorial para la Universidad Complutense de Madrid, entre otras. A pesar de su juventud, son numerosos los reconocimientos y distinciones. Fue premio final de carrera, y a nivel profesional con su estudio de arquitectura, ha recibido el primer premio bienal de arquitectura de Valles, así como el primer premio trienal de arquitectura Tierras del Ebro, y finalistas de los premios Saloni, FAD Opinión, Ciutat de Barcelona en Diseño, etc. Entre los concursos que han ganado destaca la ampliación, remodelación y rehabilitación del Museo-Thyssen-Bornemisza en Madrid, las viviendas para el Fórum 2004, el Museo Marítimo de Barcelona, el Centro de Arte en la Costa Brava, la Museografía del Pabellón de España para la Exposición Universal Shangai 2010, la propuesta urbanística en concurso Puerta de Barcelona 2012, entre otros.

Asimismo, BOPBAA, desde su orígenes, establece colaboraciones con los distintos despachos de arquitectura como: Bohigas-Mackay-Martorell, Zenghelis-Gigantes, Ábalos-Herreros, Dani Freixas, AV62, Eva Serrats o el ecólogo urbano Salvador Rueda. También ha colaborado con el cineasta Bigas Lunas o Isabel Coixet. Entre sus obras conjuntas destacan: el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid, la exposición comisariada por Juanjo Lahuerta, *Universo Gaudí*, el Centro de Cultura Contemporánea en

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

Valencia, el Archivo Documental en Girona, la museografía del Born, las viviendas en el Fórum, la nueva estación de cercanías de Sant Andreu Comtal, la museografía del pabellón de España en Shangai 2010, el futuro Museo Thyssen en la Costa Brava, los Hoteles Gat en Lisboa, París, Tángier, Barcelona y Berlín, o el nuevo Teatro El Molino, en Barcelona.

En la memoria descriptiva relativa a las obras de ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza²¹⁸, nos explican sus arquitectos que uno de los objetivos fundamentales de la intervención fue ponerlo al día, debido a la adquisición de dos inmuebles adyacentes al palacio de Villahermosa, a partir de los cuales pudo ampliarse la institución para ubicar la colección de la baronesa Thyssen. Asimismo, dicha intervención, también representó una oportunidad para actualizar y potenciar todos aquellos espacios y programas complementarios a la exposición de la colección permanente que resultan de vital importancia para cualquier museo moderno, tales como la sala de exposiciones temporales y de contexto, recepción y almacén de las obras, taller de restauración, espacios para programas docentes y actos privados, cafetería, oficinas, guardarropas, almacenes, cocinas, etc. Por lo tanto, los usos y relaciones se dimensionan de acuerdo con un museo resultante que pasa a gestionar dos colecciones, doscientos mil visitantes y un tercio de superficie nueva. Además, la memoria resalta que lejos de provocar la citada obra un aumento de la volumetría resultante, iba a permitir

²¹⁸ Paloma Alarcó. *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*, (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2004), 600.

dimensionar el nuevo edificio, que renunciaba a sus dos últimas plantas, devolviendo el protagonismo al palacio de Villahermosa, acomodándose a su jardín-vestíbulo y creando una nueva imagen unitaria para el museo a escala de esta realidad urbana recuperada. No obstante, se menciona en el documento que estamos describiendo, que las características de los dos edificios, objeto de esta ampliación hacían del todo imposible su adaptación para ubicar una colección como la del Thyssen, por lo que fue imposible la preservación total de los edificios, aunque estuvieran protegidos. Por tanto, la demolición parcial, de forma sutil, pudo preservar algunas de las cualidades iniciales de los edificios históricos.



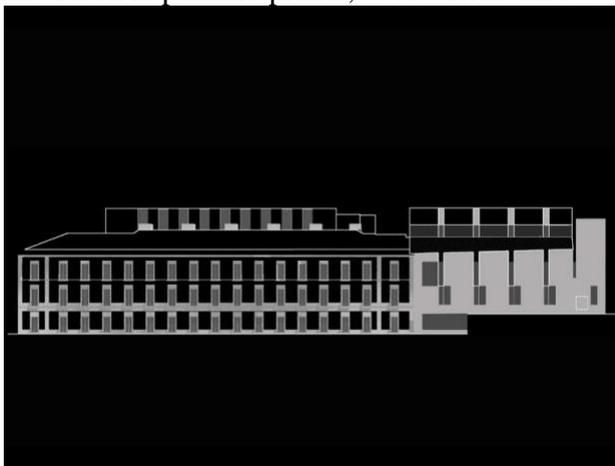
Vista exterior de la ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Arquitectos: Francesc Pla y el estudio de arquitectura BOPBAA. Fotografías cedidas por el estudio de arquitectura BOPBAA.

La operación consistió en mantener la crujía posterior y toda su fachada para rehabilitarla y ubicar en su interior el uso que mejor podría adaptarse a esas cualidades domésticas iniciales: las oficinas. Al mismo tiempo, la intervención liberó gran parte de la antigua parcela para levantar en ella un edificio moderno a medida para los usos más públicos: las salas. A partir, de esa decisión el proyecto empezó, por un lado, la rehabilitación de la crujía y, por otro, la construcción de una estructura metálica y semejanza de la que se levantó en el palacio Villahermosa. Se procedió entonces a la excavación del solar para ubicar un sótano de almacenes y una planta baja de exposiciones temporales por debajo de la calle Marqués de Cubas, totalmente reinventada. A medida que se fue levantando el esqueleto metálico del nuevo edificio se fue identificando las analogías con el palacio de Villahermosa y fabricando una primera continuidad constructiva, que fue finalmente la que permitió las demás. Un gran pórtico invisible, del cual cuelgan las dos plantas de la colección, liberó por completo de pilares el nivel de la planta baja dejando abierta la posibilidad de distribuciones libres según cada exposición temporal. Por debajo y por encima de estos tres niveles museográficos, el palacio también extendió a la nueva

parcela sus usos internos reproduciéndose al completo la misma sección de un edificio a otro.

Alzados desplegados. Fachada de acceso al palacio Villahermosa (edificio original), y fachada de la nueva ampliación. Ambas fachadas al jardín de acceso. Plano cedido por el estudio de arquitectura BOPBAA.

Por tanto, el actual museo se organiza en tres niveles expositivos, de manera que la visita a la colección es lineal, cronológica y sin desdoblamientos, iniciándose en la segunda planta y descendiendo dando vueltas alrededor del gran vestíbulo a través de las estancias que lo van rodeando hasta la planta baja donde se ubican los espacios abiertos al público. Una gran galería recibe al visitante en la segunda planta, sobre el paisaje, siendo la más generosa de todas las salas del museo y permite recorrerla casi como un espacio exterior. Ya en la primera planta, el recorrido ofrece salir al

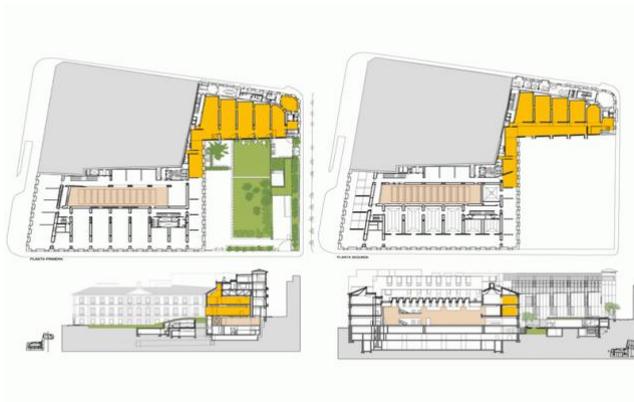


jardín o descansar en la sala Rodin, donde el museo y la ciudad se funden. En la planta baja, el gran vestíbulo sigue organizando en sentido longitudinal la visita a las

colecciones permanentes, pero un nuevo vestíbulo transversal es el que distribuye el resto de los programas. En este sentido, la tienda se ha trasladado al antiguo guardarropa, despejando el paso hacia el nuevo edificio, a nivel de acceso. A su vez, la ubicación de la tienda en la fachada, la convierte toda ella en un escaparate. En el otro extremo de este nuevo eje transversal, se ubica la sala de exposiciones temporales, que ocupará toda la planta baja de la ampliación, haciéndose compatibles con la de contexto. Además, el proyecto ubica la cafetería en el centro del jardín debajo del manto verde, rodeada de terrazas ajardinadas que, a su vez, se convierten en nuevos accesos al vestíbulo.



Vista interior de la ampliación del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Arquitectos: Francesc Pla y el estudio de arquitectura BOPBAA. Fotografía cedida por el estudio de arquitectura BOPBAA.



Planta primera y planta segunda, sección por ampliación mirando la fachada del Palacio Villahermosa y sección transversal por el Palacio Villahermosa mirando la fachada de la ampliación. Planos cedidos por el estudio de arquitectura BOPBAA.

En definitiva, y tal como figura en el proyecto, la reinención del palacio de Villahermosa de Rafael Moneo, nace de la relación que establecen las nuevas salas con la fachada reciclada y de su disposición ritmada alrededor de un zaguán central que le acaba de otorgar al museo ese carácter palaciego. En este caso, la fachada es lo nuevo y lo que se recicla son las grandes decisiones tipológicas reinventadas para el palacio de Villahermosa. Esa continuidad tipológica, no sólo se muestran en el interior, sino en el exterior. La renuncia a la antigua volumetría y a la manipulación de la nueva para insistir en la continuidad, permiten construir una imagen unitaria en dos etapas, la última de las cuales si muestra su estructura interior. Por eso es distinta, por eso es blanca, como si de yeso líquido se tratara, el espacio interior del palacio invade el molde de la ampliación, ocupando y rellenando todos los recovecos

desde su perímetro hasta detenerse y cristalizar cuando entra en contacto con el aire. En la sólida volumetría queda grabado el grueso de los muros interiores, siempre vacíos o llenos de aire, ahora convertidos en grandes ventanas profundas donde atrapar los reflejos del jardín y del palacio. La nueva fachada es un gran telón de fondo para un paisaje que tiene su origen más allá de nuestra verja. Así, podemos mencionar que para el Thyssen, las obras de ampliación han proporcionado al museo más superficie y han permitido actualizar y mejorar todos los espacios y programas complementarios a la exposición permanente, de vital importancia para cualquier museo moderno.

El resultado final es un edificio en forma de “L”, destinado principalmente a oficinas y servicios internos, que envuelve una construcción de nueva planta conectada con el palacio de Villahermosa y destinada a zona de exhibición. En su actual configuración, el jardín de acceso al museo, deja de ser un lugar de paso para convertirse en el vestíbulo exterior del museo. La nueva tienda-librería, más grande y mejor situada, permite una exposición más cómoda de los objetos, visibles a través de sus grandes ventanales/escaparate, así como una circulación más adecuada de los visitantes. Las salas de exposiciones temporales,- con un espacio diáfano de 650 m²-, disponen de un sistema de iluminación ambiental regulable y la posibilidad de cambiar la distribución del espacio para adecuarlo a las necesidades expositivas de cada muestra. Junto a ésta, y con la opción de fundir alrededor de 100m² con ella en un único espacio, se encuentra la sala de exposiciones de contexto. A un nivel inferior se sitúa la nueva aula educathyssen, con más espacio y dotaciones para acoger las múltiples actividades

organizadas por el área de investigación y extensión educativa. El museo cuenta también con un nuevo taller de restauración, que incorpora las últimas tecnologías, para garantizar las óptimas condiciones de trabajo. En cuanto, al movimiento interno de las obras se realiza a través de un montacargas directamente conectado con la nueva zona de almacén de cuadros y de embalaje y desembalaje, junto con los nuevos talleres de marcos y de montaje. Con la ampliación crece igualmente la superficie destinada a oficinas, ubicadas en la segunda, tercera y cuarta planta del nuevo edificio, con acceso directo desde la calle Marqués de Cubas, y que dejan libre parte de la zona que ocupaban en beneficio de la biblioteca. Por tanto la apertura de nuevos espacios y la nueva colección, ha marcado una nueva etapa del museo, que según el Thyssen, dio lugar a la renovación de actividades didácticas, ciclos de conferencias, programas y otras actuaciones culturales para

Nuria, SEGOVIA MARTÍN “Auges y balances de las nuevas arquitecturas en la gestión museística en España durante comienzos del siglo XXI” PARTE I”, pp. 227-262.

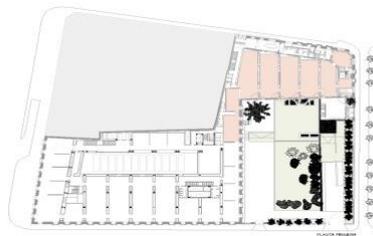
el museo, que se corroboró con el éxito de público y de la crítica.

1

2

1- Sección por el vestíbulo del edificio Villahermosa (edificio original) y la ampliación en fachada, planta segunda, ampliación exposición permanente.

2- Sección por la terraza de acceso a la nueva cafetería y planta primera



ampliación de la exposición permanente. Planos cedidos por el estudio de arquitectura BOPBAA.

Además, debemos destacar en esta época, la incorporación de Guillermo Solana como nuevo director artístico y el nombramiento de su antecesor Tomás Llorens, como patrono de la fundación.

En las memorias anuales²¹⁹ de la fundación , se recoge dicha ampliación, en donde se exponen que durante esos últimos años, la fundación ha estado marcada por una nueva etapa, como es la inauguración del edificio de ampliación, anexo al palacio de Villahermosa, dotados de nuevos espacios para exhibiciones temporales y con dieciséis salas de exposiciones permanentes que acogen una parte importante de la colección de la baronesa Thyssen, aunque ésta se halla en préstamo desde 1999 y ha sido objeto de un catálogo razonado. Tras la ampliación, esta colección puede ser contemplada con la dimensión y en las condiciones que ofrece la presentación actual.

En las memorias, se cita que con la firma el 30 de septiembre de 1999, de un acuerdo de préstamo entre la baronesa y Mariano Rajoy, entonces ministro de educación, cultura y deportes, a la vez que presidente de la Fundación, se puso en marcha el proceso de ampliación. Para la selección del arquitecto tuvo lugar un concurso público al que recurrieron importantes firmas del que, por otra parte no salió un ganador, ya que fue declarado desierto por el jurado, debido a un cambio sobrevenido en el plan museográfico que implicaba una alteración en las bases del concurso, en el cual en un principio debían presentarse de forma separada, frente al nuevo planteamiento que propugnaba la fusión de ambas en único recorrido. Para no demorar más el proceso, se reabrió de inmediato el concurso al que fueron convocados, ya con nuevas bases, los mismos arquitectos que en la primera fase,

²¹⁹Fundación Thyssen Bornemisza, *Memorias*, (Madrid, Fundación Thyssen– Bornemisza, 2006), 38–41.

produciéndose el fallo del jurado el 16 de noviembre de 2000 y siendo elegido el equipo catalán integrado por Francesc Pla, Manuel Baquero, Josep Bohigas, Robert Brufau e Iñaki Baquero. En la publicación, se deja claro, por parte del gerente de aquella etapa, Carlos Fernández de Henestrosa que el proyecto ganador resolvía de forma estética y acertada las múltiples dificultades existentes. En primer lugar, la necesidad de conservar las fachadas de las calles de Marqués de Cuba y Zorrilla; en segundo lugar, el problema que suponían las grandes diferencias de nivel entre las distintas plantas de los tres edificios implicados; y por último, armonizar la antigua fachada del palacio con la nueva de la ampliación. El 4 de marzo de 1992 dan lugar las obras de ampliación que durarán poco más de dos años. El 8 de junio de 2004, Sus Majestades los Reyes de España presidieron la inauguración oficial del nuevo edificio. El acto consistió en una visita a los dos plantas de la colección Carmen Thyssen- Bornemisza y a las nuevas salas de exposiciones temporales, el descubrimiento de una placa conmemorativa y, por último en una cena de gala a la que asistieron, además de la baronesa, las máximas autoridades políticas, entre las que cabe destacar la ministra de cultura Carmen Calvo y, el ministro de economía y hacienda Pedro Solbes, así como la presidenta de la Comunidad de Madrid, Esperanza Aguirre, y representantes de distintos sectores sociales, económicos, políticos y principalmente, de la cultura. Al día siguiente, se abrió el museo al público con la colección de la baronesa, contribuyendo así al enriquecimiento del patrimonio en España. Por tanto, en las presentes memorias se dedica un capítulo al nuevo edificio del Thyssen, ahondando en los aspectos ya explicados anteriormente y en donde se pone de manifiesto la

justificación de un proyecto de ampliación debido a la necesidad de aumentar el espacio expositivo para mostrar al público la colección Carmen Thyssen-Bornemisza, sobre la que en 2002 se había firmado un acuerdo de préstamo gratuito por once años, entre el Estado español y su propietaria.

Las fuentes orales, método de obtención de información indispensable en esta tesis doctoral, nos han proporcionado diversos argumentos en relación a las obras de ampliación en el Museo Thyssen-Bornemisza. En este sentido, uno de los arquitectos, autores de la ampliación, Francesc Pla resalta, que para él la arquitectura es un compromiso e incide en que se ha construido un edificio tecnológicamente exigente, cuyo reto ha sido que todo sea invisible al visitante. La unidad del museo y su continuidad museográfica era la prioridad, dignificando los espacios, e implementando mejoras en los servicios adecuados a una infraestructura de gran nivel, tales como la adecuación atmosférica, la luz natural y su conveniencia con la luz artificial, la seguridad, etc. Por otro lado, Rafael Moneo, arquitecto, autor de las obras de rehabilitación del palacio, sostiene que la ampliación realizada por el estudio de arquitectura BOPBAA ha tratado de ser respetuosa con el proyecto, pero considera que el despliegue de la colección ha perdido un tanto la consistencia que tenía anteriormente. Dentro del ámbito político, resaltamos el período de gestión de las políticas culturales de España, por parte de la ministra de cultura, Carmen Calvo, quien recibió las obras de ampliación del Thyssen, considerando que éstas han dado vida al museo, dotándolo de la categoría de gran infraestructura cultural. Además la gestión gerencial del

centro opina, -como en el caso de Carlos Fernández de Henestrosa-, que la ampliación ha generado un mayor número de visitantes, ya que las cifras lo corroboran, además del impacto mediático, en donde las colecciones y las temporales se retroalimentan, tal y como explica Miguel Ángel Recio. En el mismo sentido se manifiesta el actual gerente, Evelio Acevedo, quien sostiene que no sólo se ha aumentado el número de visitantes con la ampliación, en donde se ofrecen más espacios y exposiciones temporales, lo cual lo hace más atractivo. También hemos recogido las opiniones del jefe del área de seguridad del museo, Andrés Pérez, quien nos explica que toda ampliación, así como posteriores ampliaciones y reformas puntuales, llevan aparejadas la mejora y el aumento de la seguridad.

Desde el punto de vista de la promoción y el desarrollo corporativo del museo la directora de esta área, Elena Benarroch, nos explica que la citada intervención tuvo en cuenta el programa de eventos corporativos, habilitándose espacios adecuados para su desarrollo. No obstante, hemos recogido otras fuentes de especialistas externos al museo, como Francisco Calvo Serraller, quien se pregunta cómo se ha realizado una ampliación en el museo, si no se ha negociado la venta con la baronesa. En definitiva, y por las fuentes consultadas, podemos apreciar un consenso generalizado entre los responsables políticos, técnicos y especialistas, relativo al proceso de rehabilitación del palacio de Villahermosa, acometido por Moneo y la posterior intervención realizada por Francesc Pla y su equipo de BOPBAA, a favor ambas de la oportunidad de albergar dos colecciones con gran prestigio internacional y convertirse Madrid, y España en referente para otras

instituciones museísticas en la gestión, organización y difusión de su programación a los visitantes.

Bibliografía

- Alarcó, Paloma. *Museo Thyssen-Bornemisza. Pintura Moderna*, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2010.
- Bopbaa. “Ampliando el Museo Thyssen-Bornemisza”. *On diseño*, 2004.
- Fundación Thyssen Bornemisza, *Memorias* Madrid: Fundación Thyssen– Bornemisza, 2006.
- Moneo, Rafael. “A cerca de cómo un edificio podría- e incluso- debería-haber sido: la “inversión” de un proceso arquitectónico. En: Rafael Moneo (ed.) *Apuntes sobre 21 obras*, 312–227. 1ª ed. Madrid: Gustavo Gili, 2010.
- Montaner, Josep María. *Los museos de última generación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986.