

LOS MUSEOS ARAGONESES Y SU ARQUITECTURA

ELENA MARCÉN GUILLÉN

Tanto si se opta por el diseño de un edificio de nueva planta como por la rehabilitación de un inmueble preexistente, la elección del contenedor arquitectónico del museo trae consigo un buen número de implicaciones físicas y simbólicas.

El objetivo de este libro es abordar las peculiaridades del edificio del museo en Aragón, a partir de la investigación desarrollada en la tesis doctoral *Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)*, revisada y actualizada. Con un enfoque cronológico que comienza en el siglo XIX, se plantea un recorrido por las distintas modalidades arquitectónicas que han servido de sede a los museos aragoneses, haciendo alusión a los más grandes y mediáticos ejemplos, pero también a aquellos pequeños centros del mundo rural sin los cuales no se puede obtener una panorámica ajustada del ámbito expositivo de la comunidad.

Además, se aportan claves para identificar el momento en el que la arquitectura de los museos empieza a ser objeto de un análisis detallado y se dedica una especial atención a la etapa democrática, periodo sin precedentes en la creación de nuevos centros.

Elena Marcén Guillén

Doctora en Historia del Arte, Máster en Gestión del Patrimonio Cultural y en Museología y Museos. Fue beneficiaria de una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación en 2009. Ha formado parte de grupos de investigación como el Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública o el Grupo INTER de Investigación en Educación Intercultural, con el que colabora actualmente.

Sus líneas de investigación se centran en el análisis del museo como institución, la arquitectura de museos y, más recientemente, el enfoque intercultural aplicado a las distintas manifestaciones artísticas y culturales de la contemporaneidad.

Es profesora colaboradora del Máster Interuniversitario Euro-latinoamericano en Educación Intercultural de la UNED desde 2015 y del Máster en Gestión Cultural y de Industrias Creativas de la Universidad de Alcalá desde 2019.

LOS MUSEOS
ARAGONESES
Y SU ARQUITECTURA

LOS MUSEOS ARAGONESES Y SU ARQUITECTURA

ELENA MARCÉN GUILLÉN

CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 70

Los museos aragoneses y su arquitectura

© Del texto, Elena Marcén Guillén, 2021

© De las fotografías, las menciones indicadas

© De esta edición, Rolde de Estudios Aragoneses, 2021

Edita

Rolde de Estudios Aragoneses

<http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

Colaboran

Gobierno de Aragón

Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública

Unión Europea-Fondo Social Europeo

Concepto gráfico

Paco Rallo

Maquetación

Rafael López

Fotomecánica

Ángel Duerto Riva

Imprenta

INO Reproducciones

ISBN: 978-84-92582-35-8

Depósito Legal: Zaragoza-484-2021

Cualquier forma de reproducción, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Introducción: ¿cuándo surge el interés por el edificio del museo?	7
La arquitectura de los museos de Aragón.	
Consideraciones previas	13
Siglo XIX. Los precarios inicios del Museo de Zaragoza	19
Siglo XX. 1900-1978	21
El inicio de la arquitectura de museos en Aragón: el Museo de Zaragoza	22
El primer impulso eclesiástico. La estrecha relación del museo con el templo	24
Iniciativa pública de nueva planta: la casa ansotana y la casa de Albarracín. Un proyecto inacabado	28
El Museo de Huesca: un caso singular	29
Siglo XX. Periodo democrático.	
Años ochenta y noventa	35
La arquitectura religiosa amplía sus horizontes: museos en iglesias desacralizadas	35
Arquitectura doméstica popular. La reivindicación del territorio: museos etnográficos y casas natales	38
Nuevos valores culturales para un patrimonio palaciego	46
Aulas vacías, nuevos usos: museos en antiguas escuelas	53
Museos y ayuntamientos	57
Cuando el museo ocupa el castillo	64
El inicio de la recuperación museística del patrimonio industrial	67
Museos de nueva planta. La apuesta por la musealización <i>in situ</i> y el sueño de un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo	71

Siglo XXI. Una expansión museística sin precedentes	83
Arquitectura religiosa: nuevas perspectivas.	
La renovación de los museos diocesanos	84
Experiencias de reconversión de espacios educativos y asistenciales	108
De vivienda a museo	120
Castillos y fortificaciones, ¿museos para el siglo xxi?	130
La recuperación de un nuevo conjunto patrimonial: museos en edificios preindustriales	135
La estética industrial como reclamo expositivo	140
Arquitectura de autor. Museos de nueva planta en el siglo xxi	152
Museos al aire libre	160
Epílogo	171
Bibliografía	175

Introducción: ¿cuándo surge el interés por el edificio del museo?

Antes de responder a esta pregunta podríamos plantearnos otra, que sirve como punto de partida para el recorrido por la arquitectura de los museos aragoneses que proponemos en este libro: ¿qué nos sugiere la palabra «museo» (del término griego *mouseion*, literalmente: «casa de las musas»)? Probablemente, muchos/as de nosotros/as responderíamos que se trata de un edificio singular que contiene una colección de objetos, artísticos o no.

Y, aunque es evidente que un museo tiene sentido por sus colecciones, que son su razón de ser, no es menos cierto que se define también por su arquitectura, reflejo de las nuevas funciones que se le han ido atribuyendo y que lo han convertido progresivamente en un complejo artefacto cultural. El museo, además de exponer una colección, necesita almacenes y talleres de restauración, acoge investigadores en su biblioteca, organiza congresos y conferencias, tiene tienda y cafetería o restaurante, e incluso a veces alquila sus espacios para la celebración de eventos. ¿Cómo conciliar todos estos aspectos? El desafío no tiene fácil solución, tanto si se decide diseñar un edificio nuevo como adecuar una construcción ya existente. Así pues, la arquitectura museística no puede entenderse como un mero «contenedor» de una colección, sino que se ha ido convirtiendo gradualmente en objeto de estudio por sí misma por todas las implicaciones que conlleva.

Podemos situar el origen del museo público en el siglo XVIII, con el antecedente precoz en el siglo anterior del Ashmolean Museum de Oxford, inaugurado en 1683, que suele citarse como el primer museo

(en un sentido cercano a como lo entendemos hoy) de la historia. Por toda Europa fueron abriendo sus puertas al público –tomando este término con todas las reservas posibles, ya que en muchos casos se trataba de una apertura restringida– distintas colecciones reales o eclesiásticas: el Musée du Luxembourg (inaugurado en 1750), el British Museum de Londres (1759), el Museo Pio-Clementino de la Ciudad del Vaticano (1771), el Museo Fridericianum de Kassel (1779) y el Museo del Louvre (1793) vieron la luz en este siglo. Sin embargo, la preocupación por el edificio museístico no llegará hasta cierto tiempo después, cuando se fue haciendo evidente que el museo requería una reflexión pausada sobre su configuración espacial y sus necesidades. Como es lógico, aspectos como el interés por la disposición de los espacios expositivos o el aspecto externo del museo y su presencia en la ciudad solo pudieron surgir una vez que el museo había dado sus primeros pasos como institución.

8 Una buena parte de los primeros museos creados en Europa se ubicaron en edificios preexistentes, generalmente palacios o casas señoriales; el British Museum o el Museo del Louvre son algunos ejemplos. Sin embargo, la instalación de museos en edificios específicamente concebidos para ello también se produce desde épocas tempranas. Como explica Alfonso Muñoz Cosme (2007: 95), a mediados del siglo XVIII los espacios del coleccionismo empiezan a diseñarse ya de forma independiente a otros servicios inicialmente vinculados con ellos (bibliotecas, laboratorios, etc.) y ocuparán arquitecturas exentas, dando lugar a lo que hoy entendemos por arquitectura de museos. A finales del siglo XVIII, el edificio del museo empieza a adquirir un repertorio formal propio, aunque será en la primera mitad del XIX cuando quede definido como una tipología independiente, formalmente debida del templo y el palacio tanto en su configuración espacial como en su aspecto externo.

Así pues, como vemos, la arquitectura de museos se desarrolla con un cierto desfase respecto al nacimiento de los primeros museos. Habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que

empiecen a surgir en el contexto internacional distintas voces que apuestan por abordar 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. Uno de los momentos clave en esta evolución 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* (arquitectura y planificación de los museos de arte) supone el comienzo efectivo de los estudios sobre arquitectura de museos (VV.AA., 2005).

Sin embargo, pese a los prometedores inicios de la Conferencia de 1934, la reflexión sobre la arquitectura del museo tardará todavía varias décadas en producir una bibliografía completa y especializada, tanto a nivel internacional como en España. Como destaca Ángeles Layuno en relación con los museos de arte contemporáneo, los escritos sobre arquitectura de museos en la primera mitad del siglo XX en nuestro país no van «más allá de publicaciones, generalmente periódicas, de los proyectos arquitectónicos en revistas como *Arquitectura (Revista Nacional de Arquitectura)* y *Nueva Forma*» (LAYUNO, 2004: 19). En la década de los años ochenta se desarrolla buena parte de la legislación española en materia de museos, pero el edificio del museo sigue considerándose un tema más bien secundario en relación con otros aspectos como las colecciones o la gestión. 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, ni, en Aragón, la Ley 7/1986, de 5 de diciembre, de Museos de Aragón, incluyen un desarrollo específico de la arquitectura de los museos.

Habrá que esperar a los años noventa para que empiecen a aparecer en España las publicaciones de algunos de los que serán autores de referencia en este campo. Ya en 1986 se había publicado el primer volumen de Josep María Montaner, *Los museos de la última*

generación, escrito en colaboración con Jordi Oliveras. Otro de los estudios esenciales será la tesis doctoral de Ángeles Layuno (1998), *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*, el primer y más completo estudio dedicado monográficamente al tema en nuestro país. 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 precisamente la escasez de estudios sobre el tema (Rico, 1994: 18).

El siglo XXI va a ser prolífico desde el punto de vista bibliográfico, lo que demuestra que la cuestión ya está asentada como objeto de estudio en nuestro país. Encontraremos tanto análisis monográficos de museos concretos como estudios generales que proporcionan una visión de conjunto del panorama contemporáneo, ya sea en el ámbito nacional o internacional (LAYUNO, 2002; MONTANER, 2003; RICO, 2008). Además, el programa arquitectónico está ya hoy reconocido como una parte integrante de la planificación museística en el Plan Museológico (herramienta de gestión y planificación de museos) elaborado por la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio de Cultura (GARDE E IZQUIERDO, 2005): 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.

Y, mientras tanto, ¿qué ocurría en Aragón? ¿Cuándo empieza a recibir la arquitectura de museos una atención detallada en la comunidad? Aquí se detecta una escasez de estudios de conjunto, sobre todo en un primer momento, que hace necesario 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. Miguel BELTRÁN (2002: 209), autor de numerosos artículos sobre los museos aragoneses y su problemática, señalaba al respecto que la arquitectura de museos carecía casi por completo de un estudio específico.

En el ámbito universitario, ve la luz en 1991-1992 un número monográfico de *Artigrama* (revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza) consagrado a los museos aragoneses.¹ El número está compuesto por una serie de artículos de diversos especialistas en la materia; aunque ninguno estudia de forma monográfica la arquitectura de los museos, la iniciativa merece un reconocimiento especial porque inaugura el interés del ámbito académico por la investigación museológica.

Sí han sido abundantes en los últimos años los análisis arquitectónicos de museos concretos, lo que pone de manifiesto la existencia de un interés creciente por la arquitectura de museos en nuestra comunidad. Muchos de ellos tienen que ver con edificios de nueva planta, como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca (VV.AA., 2006), o con museos ampliados o renovados en los últimos años (GÓMEZ et al., 2009; CANCELA y PÉREZ LATORRE, 2011; BOROBIO, 2011). Además, en 2011 se publicó un número monográfico de la revista *Her&Mus* titulado «Museos de Aragón: novedad y análisis», coordinado por Jesús Pedro Lorente y que incluye el artículo «La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón», de la autora de este libro, como primer estudio de conjunto publicado sobre la cuestión arquitectónica de los museos de la comunidad (MARCÉN, 2011).

¹ Se trata del número 8-9 de la revista *Artigrama*.

La arquitectura de los museos de Aragón. Consideraciones previas

El origen de este libro se sitúa en la tesis doctoral *Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)*, dirigida por Jesús Pedro Lorente y Ascensión Hernández (MARCÉN, 2014).² La investigación incluyó, dentro del trabajo de campo necesario para conocer la realidad expositiva aragonesa, la elaboración de un censo exhaustivo de espacios expositivos de la comunidad, en el que se contabilizaron un total de 451; de ellos, 296 fueron visitados y estudiados (el porcentaje analizado alcanzó el 65,63 % del total). Este censo responde a la realidad existente en 2012, cuando se cerró el estudio de campo. Por tanto, cuando hablemos de porcentajes para ilustrar alguna idea, será siempre en relación con la citada tesis doctoral y teniendo en cuenta que estos porcentajes aluden exclusivamente a los espacios que fueron visitados en su momento, pues la situación derivada de la pandemia motivada por la covid-19 ha impedido reanudar estas visitas y ampliar el censo. Sin embargo, más allá de los porcentajes, hemos considerado pertinente actualizar y completar el discurso con algunas de las propuestas expositivas más interesantes surgidas a partir de 2012.

Antes de abordar el análisis de la arquitectura de los museos aragoneses es necesario realizar algunas precisiones terminológicas. En relación con los espacios expositivos, existe toda una serie de apelativos

2 Esta tesis fue llevada a cabo gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte en 2009.

(museo, ecomuseo, centro de interpretación, centro de visitantes, centro de exposiciones, exposición permanente, etc.) que componen un panorama complejo y heterogéneo. Carolina MARTÍN PIÑOL (2011:5) utiliza el neologismo «paramuseos» (creado según el modelo de parafarmacia) para calificar esta gran variedad de denominaciones. Sin embargo, aunque esta variedad terminológica nos parezca abrumadora, en realidad no son tantas las desigualdades, ya que es posible identificar rasgos comunes en muchos de los ejemplos existentes. Por eso, aunque en este libro hablaremos fundamentalmente de museos por ser la denominación más comprensible y habitual, tendremos en cuenta también los centros de interpretación y las exposiciones permanentes, formatos esenciales para entender el panorama aragonés en toda su amplitud.

14

En principio, un museo posee ciertos rasgos que lo definen, 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. El centro de interpretación, por su parte, suele hacer hincapié, como su nombre indica, en la interpretación y comunicación de un hecho patrimonial, generalmente en estrecha relación con el contexto local, sin que la exposición de objetos originales sea una de sus prioridades. En cuanto a las exposiciones permanentes, 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» (BELTRÁN, 1983: 100). En Aragón predomina ampliamente la tipología de centro de interpretación, que representa en la comunidad un 47 % del total, mientras que los museos y exposiciones permanentes constituyen un 25 y un 28 %, respectivamente.

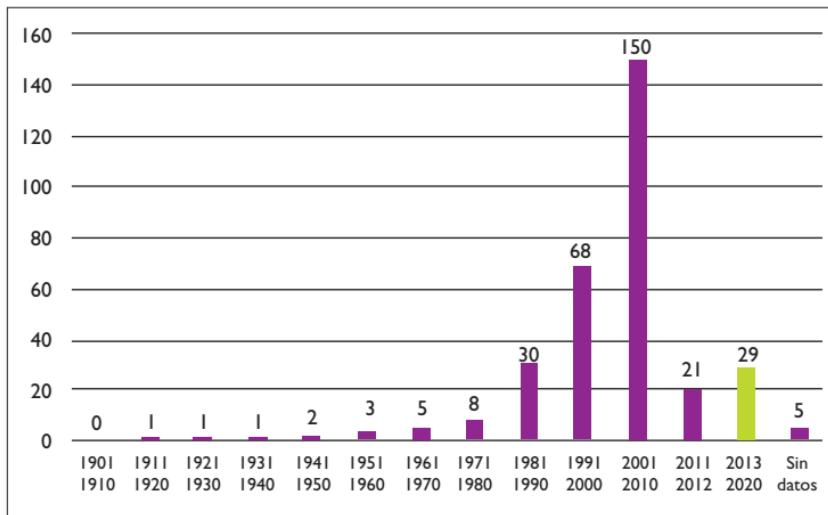
En cuanto a la cronología de este estudio, nuestra intención es ofrecer un panorama completo de la arquitectura de los museos y espacios expositivos aragoneses, lo que implica comenzar el recorrido en el siglo XIX, momento en el que ven la luz los primeros museos de la comunidad. Sin embargo, en este libro abordaremos con mucho más detalle la etapa democrática, que coincide en Aragón con una

época de florecimiento de los museos, una verdadera edad de oro que se evidencia en el crecimiento exponencial del número de nuevos centros. Se trata de un fenómeno que se produce también en España y en la mayor parte de los países industrializados, sobre todo a partir de las dos últimas décadas del siglo xx.

Esta proliferación museística está en estrecha relación con el nacimiento del museo contemporáneo, que ya no se concibe únicamente como recinto del saber sino como espacio de masas, democrático. Los especialistas sitúan el surgimiento de este museo contemporáneo en la apertura en 1977 del Centro Pompidou de París, la expresión más temprana del museo abierto 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 global, es una de las causas que influyen en la fiebre museística que se desarrollará en las décadas sucesivas.

En España, tras la dictadura franquista, el país arrastraba una deuda histórica con la cultura en sentido amplio; era necesario recuperar el tiempo perdido en cuanto a la creación de infraestructuras culturales. La transferencia de las competencias a las comunidades autónomas y la multiplicación institucional de la etapa democrática (gobiernos autonómicos, provincias, comarcas, ayuntamientos) creó el caldo de cultivo perfecto para ello. Ninguna institución 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» (LORENTE, 2008: 72). Al efecto positivo que supuso este esfuerzo creador, teniendo en cuenta además que permitió recuperar un patrimonio inmueble que se encontraba en desuso, hay que contraponer la proliferación excesiva de museos y centros de arte a la que asistió el país sin que, en la mayoría de las ocasiones, existiera una planificación de las necesidades. Este afán renovador llegó también a los museos existentes, que no quisieron desaprovechar la oportunidad de ofrecer una imagen actualizada.

¿Qué ocurría mientras en Aragón? Algo similar, pero a menor escala y con algo de retraso. La proliferación museística de la que era testigo España en la década de 1980 comienza a tener un tímido reflejo en Aragón en la siguiente; sin embargo, el aumento más significativo de nuevas aperturas se produce en la primera década del siglo XXI, tal y como se puede comprobar en el gráfico que presentamos. En términos de porcentajes, el 90,54 % del total de museos estudiados en la tesis doctoral que da origen a este libro abrieron sus puertas entre 1981 y la actualidad. De ello se deduce que la etapa democrática presenta en la comunidad aragonesa una especial riqueza y justifica un estudio detallado.



Apertura de espacios expositivos en Aragón por décadas (elaboración propia)³.

- 3** Se han incorporado en color verde los espacios expositivos creados desde 2013 (que no han sido visitados). Se trata de centros de temática y formato variado, lo que demuestra que el ritmo de apertura no se ha frenado y que las instituciones locales (que están detrás de la mayoría de estos espacios) siguen concibiendo los museos y centros de interpretación como motores de turismo y desarrollo. «Sin datos» se refiere a aquellos centros de los que no se pudo averiguar el año de apertura.

Centrándonos ya específicamente en la arquitectura de museos, en este libro hablaremos sobre todo de las dos opciones principales que existen a la hora de crear un museo: instalarlo en un edificio preexistente, rehabilitado para su nueva función, o bien crear para él una arquitectura de nueva planta. Las ampliaciones de museos que dan como resultado un nuevo edificio pueden considerarse en realidad como un ejercicio de rehabilitación, aunque la nueva arquitectura cobre protagonismo por encima de la histórica.⁴ También haremos alusión a un tercer grupo, constituido por los museos al aire libre, que, aunque no son propiamente «arquitectura de museos» (ya que carecen de un edificio que albergue la colección) merecen una atención destacada por su ocupación del espacio público.

En Aragón predominan ampliamente los museos instalados en edificios rehabilitados, que representan un 83 % del total analizado, mientras que la modalidad de nueva planta queda reducida a un 15 %. El 2 % restante lo constituyen los museos al aire libre. Respecto a la primera opción, son muy variadas las tipologías arquitectónicas que se han rehabilitado con fines expositivos. Así, encontramos museos instalados en arquitecturas eclesiásticas (fundamentalmente iglesias desacralizadas pero también palacios episcopales y dependencias catedrales), civiles (tanto de tipo institucional –hospitales y escuelas– como doméstico), militares (castillos, por ejemplo), preindustriales (hornos y alfares, entre otros), industriales (talleres, fábricas, infraestructuras mineras o depósitos de agua) y arquitecturas de ocio (cines y teatros, realmente poco habituales, y de los que no hablaremos en este libro). Cada una de estas tipologías presenta unas características propias que condicionarán la manera en que el edificio es adaptado a los nuevos usos e incluso hasta el tipo de discurso que acoge.

Evidentemente, el recorrido que aquí proponemos no es exhaustivo (por diversas razones, entre ellas la extensión limitada de este

4 Como ocurre en la última ampliación del IAACC Pablo Serrano, por ejemplo.

libro), y es posible que el/la lector/a detecte ciertas ausencias. Ofrecemos más bien el resultado de una selección personal que pretende dibujar un paisaje lo más completo posible de la arquitectura de los museos de Aragón a través de algunos de sus ejemplos más significativos; para ello hablaremos de grandes y mediáticos museos pero también de pequeños centros de alcance local sin los cuales no se puede obtener una panorámica ajustada del ámbito expositivo de la comunidad autónoma.

Siglo XIX. Los precarios inicios del Museo de Zaragoza

Iniciamos nuestro recorrido cronológico en el siglo xix. Aunque escasos en número, en este siglo abren sus puertas algunos museos de notable importancia para la historia de la institución en Aragón; entre ellos, dos museos provinciales creados como consecuencia de los procesos desamortizadores, al igual que ocurrió en el resto de España (BOLAÑOS, 1997): el Museo de Zaragoza y el Museo de Huesca. Sus trayectorias iniciales son similares, en el sentido de que ambos van a ser instalados en edificios creados para otra función, sin que exista la oportunidad de reflexionar sobre las necesidades de la colección y darles una respuesta arquitectónica adecuada.

La historia del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza en sus primeros años ilustra perfectamente estos titubeos iniciales (BELTRÁN LLORIS, 2000). En 1836, fecha de la creación del museo (que no abrirá sus puertas al público hasta 1848), las colecciones se instalaron con tanta prisa en su primera sede, la iglesia y el claustro de San Pedro Nolasco (hoy desaparecidos), que prácticamente no se llevó a cabo ninguna intervención destinada a acondicionar estos espacios para su nueva función. De hecho, 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, definía el 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» (BELTRÁN LLORIS, 1982: 13).

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 (1982: 17), «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» (BELTRÁN, 1982: 29). También cita como anécdota que, en 1894, en los meses previos al siguiente traslado de la colección, el museo había quedado sin conserje pues este había abandonado el edificio por la amenaza de ruina que suponía, lo que da cuenta de las penosas condiciones del museo en estos primeros años de vida.

20

La siguiente y provisional ubicación del museo en el Colegio Militar Preparatorio (situado en el solar de parte del viejo convento de Santo Domingo) no supuso ninguna mejora, ya que las colecciones seguían estando expuestas en unas condiciones lamentables. Estas referencias son el testimonio de la situación del museo en sus años iniciales, hasta que se decidió su traslado a 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.

El Museo de Huesca, por su parte, tuvo una primera etapa más estable. Fue fundado formalmente en 1873 en el Colegio de Santiago, que acogía desde 1845 los fondos reunidos por la Comisión Provincial de Monumentos tras la desamortización (ÁLVAREZ ALMAZÁN et al., 2017). Allí permanecerán hasta que en 1967 sean trasladados al edificio de la Universidad Sertoriana, sede actual del museo, de la que hablaremos más adelante.

Siglo XX. 1900-1978

Tras la creación decimonónica de estos dos primeros museos provinciales (el de Teruel tendrá que esperar todavía), Aragón verá nacer con cuentagotas los espacios museísticos en el siglo xx hasta la etapa democrática: entre 1900 y 1980 abren sus puertas tan solo veinte centros en Aragón. En los últimos veinte años del siglo, por su parte, el número de inauguraciones será de noventa y siete. Esta simple comparación nos da una idea de las diferencias en el esfuerzo de apertura llevado a cabo en los distintos régímenes que se sucedieron desde comienzos de siglo (el periodo monárquico con Alfonso XIII, la dictadura de Primo de Rivera, la Segunda República y la dictadura franquista) hasta 1978, por un lado, y el periodo democrático, por otro.

No obstante, no podemos perder de vista en este tiempo algunos hitos fundamentales para entender la historia de los museos aragoneses y su arquitectura. Para empezar, el diseño de un edificio específico para albergar el Museo de Zaragoza marca el inicio del interés por la arquitectura del museo. Por otro lado, en la primera mitad del siglo nacen los primeros museos de la Iglesia en la comunidad, todos ellos ubicados en dependencias catedralicias y eclesiásticas, lo que implica una singular (y a veces complicada) relación entre continente y contenido. Además, dentro de la iniciativa pública, merece la pena destacar un interesante (pero inacabado) proyecto de creación de museos de nueva planta en Zaragoza que buscaba condensar las tipologías tradicionales aragonesas, y que queda hoy como testimonio de una visión seudorromántica del monumento muy acorde con el gusto de la época. Por último, el traslado a una nueva sede del Museo de Huesca en los años sesenta

supuso intervenir en un edificio histórico de gran representatividad, cuya forma octogonal condicionará de manera evidente el recorrido expositivo.

El inicio de la arquitectura de museos en Aragón: el Museo de Zaragoza

Tras los cambios de ubicación de la primera etapa, la construcción del futuro Museo de Zaragoza a principios del siglo XX supone el inicio efectivo de la arquitectura de museos en Aragón, que no había sido objeto aún de una reflexión detenida. La edificación del pabellón de Ricardo Magdalena y Julio Bravo, diseñado para albergar la «Exposición de Arte Retrospectivo» pero teniendo en cuenta ya el futuro uso al que se iba a destinar, debió significar la toma de conciencia de la singularidad de la arquitectura del museo, que se distingue de otras tipologías y que presenta sus propias exigencias. Por primera vez, 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.

22

Tal y como recoge Miguel BELTRÁN (1982: 32), en enero de 1907 Ricardo Magdalena pedía a la Academia de San Luis que le informara de los requisitos del edificio en cuanto al desarrollo y clasificación de sus salas, a lo que esta respondía con un programa 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.

Para su aspecto externo, Magdalena reinterpretó varios elementos compositivos de la arquitectura renacentista aragonesa, mientras que



Vista del Museo de Bellas Artes de Zaragoza en torno a 1936.
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración,
Fondo de Educación, IDD (05) 014.002, signatura 31/4956

23

para el patio interior se inspiró en el de la zaragozana Casa de la Infanta. Tras el traslado de los fondos, el museo se inauguró el 19 de octubre de 1911. El Museo de Zaragoza dejaba atrás por fin los años de ruinosa existencia que habían marcado sus comienzos, aunque, como reconoce Antonio BELTRÁN (1987: 331), el diseño del nuevo edificio no fue acompañado «por un serio estudio museográfico de las salas ni por la suficiente solidez de la construcción», debido quizás a la excesiva rapidez con la que fue construido. En realidad, a juzgar por los 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 de 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 «kestuche» que ponía en valor las obras expuestas (Pamplona, 2008: 205). 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.

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. 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 reflexión para conceptualizar un edificio museístico desde cero.

El primer impulso eclesiástico. La estrecha relación del museo con el templo

En comparación con otros promotores, la Iglesia ha desarrollado en Aragón un esfuerzo creador más sostenido en el tiempo. Al margen de los dos museos provinciales de origen público que acabamos de mencionar, la iniciativa eclesiástica tomó enseguida la delantera. Nacen en este periodo los primeros museos de la Iglesia en la comunidad, entre ellos el de los Corporales de Daroca (1929), el de Tapices de La Seo (1938), el Diocesano de Huesca (1945) o el de Roda de Isábena (1945).

La voluntad de exhibir la riqueza patrimonial que se había ido formando a lo largo de los siglos en torno a las catedrales, iglesias y parroquias llevó a la creación de estos primeros museos (ÁLVARO, 2014). Lo más lógico era en estos casos habilitar un espacio en el propio recinto religioso (salas capitulares, almacenes o espacios anejos a las iglesias) para la exhibición de este patrimonio; con el resultado, casi siempre, de que continente y contenido establecían una relación compleja y poco funcional. Por tanto, los museos eclesiásticos presentan como particularidad –tanto entonces como ahora– 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.

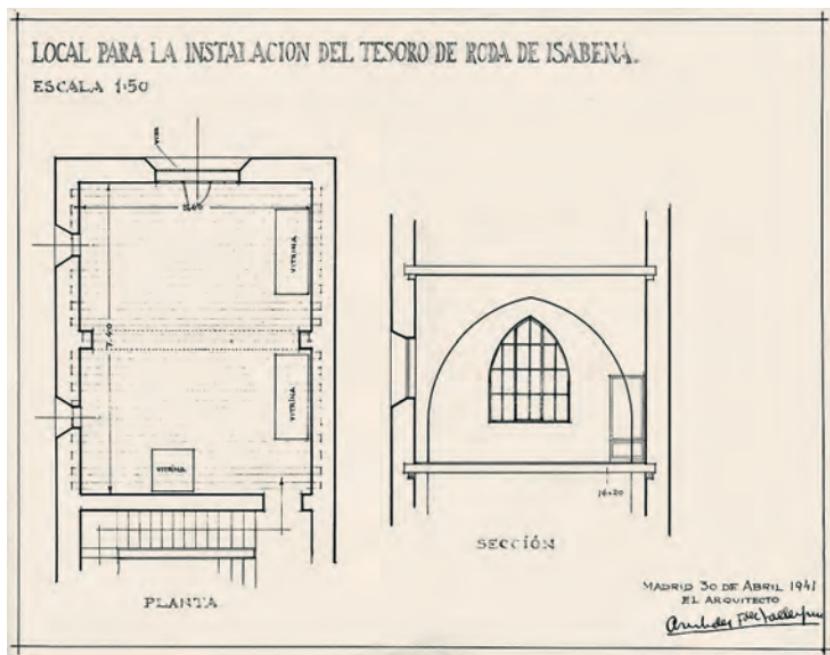
Uno de los primeros en abrir sus puertas fue el Museo de los Corporales de Daroca, creado en 1929 pero que no será instalado hasta diez años después en lo que fueron la sacristía y la sala capitular

de la Colegiata de Santa María. El museo fue objeto de remodelaciones a partir de 1990 y se amplió entre 2001 y 2003 con dos nuevas salas dedicadas a textil y orfebrería, en una reforma dirigida por los arquitectos Fernando Aguerri y Javier Ibargüen (MAÑAS, 2014).

También ocupa dependencias catedralicias el Museo de Tapices de La Seo de Zaragoza. En 1929 el Cabildo había decidido habilitar la sacristía mayor de la catedral para mostrar su magnífica colección de tapices, así como otras obras que se encontraban diseminadas por el templo. Sin embargo, desde 1938 los tapices se exponen en una serie de estancias anexas a la catedral, incluyendo la llamada «Sala Gótica» (que albergó el archivo capitular) de planta rectangular y cubierta con bóveda de crucería estrellada. El museo abrió sus puertas inicialmente con dos salas y en 2005 se inauguró una tercera, situada en el piso superior.

En ambos casos, museo y templo forman una misma unidad conceptual, ya que el primero se concibe en relación inseparable con el segundo, aunque puedan tener entradas independientes (como es el caso del Museo de Tapices). Aunque la exposición de piezas no ocupa el espacio religioso propiamente dicho, existe una proyección de la sagrada que coexiste con los aspectos museológicos impregnando todo el discurso expositivo.

Si seguimos avanzando hasta casi la mitad de la centuria encontramos la creación en 1945 del Museo de Roda de Isábena, cuyo interés estriba más en la antigua catedral, protagonista indiscutible de la visita, que en la propuesta museográfica en sí. De hecho, el museo quedó bastante mermado tras el expolio que llevó a cabo en 1979 el ladrón de obras de arte René Alphonse van den Berghe, conocido como «Erik el Belga», de manera que, hoy día, la exposición se reduce a unas pocas obras repartidas por el interior de la iglesia. Resulta interesante recordar el proyecto que existió en los años cuarenta del siglo xx para la creación de un pequeño museo en el que exponer el tesoro de la catedral, que habían custodiado y ocultado los vecinos de Roda «durante el periodo de dominación roja en la pasada guerra de España»,



26

Proyecto para la instalación del tesoro de la catedral de Roda de Isábena según Arístides Fernández Vallespín, 1941.

Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración, Fondo de la Dirección General de Bellas Artes, IDD (03) 115.000, signatura 26/00254.

en palabras de Arístides Fernández Vallespín, arquitecto responsable del proyecto arquitectónico.⁵ Este humilde museo de tres vitrinas debía instalarse en una sencilla sala rectangular situada en una de las crujías superiores del claustro de la catedral. Aunque no se llegó a llevar

⁵ FERNÁNDEZ VALLESPÍN, A. (1941): «Proyecto para la instalación del tesoro de la catedral de Roda de Isábena (provincia de Huesca)». Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondos Cultura (03) 115.000, signatura 26/00254.

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 sin rebasar los límites del edificio religioso.

El Museo Diocesano de Huesca nació también en 1945 como «tesoro de la catedral» y se fue ampliando progresivamente con nuevas piezas y salas. Hoy la colección de arte sacro se distribuye entre la sala capitular, dos claustros medievales (uno románico y otro gótico) y la «Parroquia» neogótica del siglo XIX, entre otros espacios (NASARRE Y VILLACAMPA, 2014). Este puzzle arquitectónico y temporal ha sido aprovechado para crear ámbitos temáticos y cronológicos: la antesala y la sala capitular acogen la colección de orfebrería, en los claustros se ha situado el arte románico y gótico, y en la Parroquia se exponen la pintura y escultura renacentistas y barrocas. 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.

También estuvo ubicado en dependencias catedralicias el Museo Diocesano de Barbastro, que hoy ocupa el palacio episcopal de la ciudad. El museo fue inaugurado en 1978 en una serie de estancias situadas sobre la sacristía mayor. El espacio fue adecuado para usos museísticos según un proyecto arquitectónico que implicó la demolición de algunas de las divisiones internas y la compartimentación de la superficie, de planta poligonal, para crear las diferentes salas. El principal problema del museo en esta primera etapa era su difícil accesibilidad: a él se entraba desde la sacristía del templo, tras subir varios tramos de escaleras. En la primera planta se encontraban las salas dedicadas a orfebrería, tejidos y pintura mural; desde ella, mediante otras escaleras, se accedía a las salas de pintura y escultura. Esta incómoda distribución en varios pisos fue una de las razones que llevaron a plantear el traslado de la colección al vecino palacio episcopal.



Casa ansotana, sede de la Sección de Etnología
del Museo de Zaragoza.

Iniciativa pública de nueva planta: la casa ansotana y la casa de Albarracín. Un proyecto inacabado

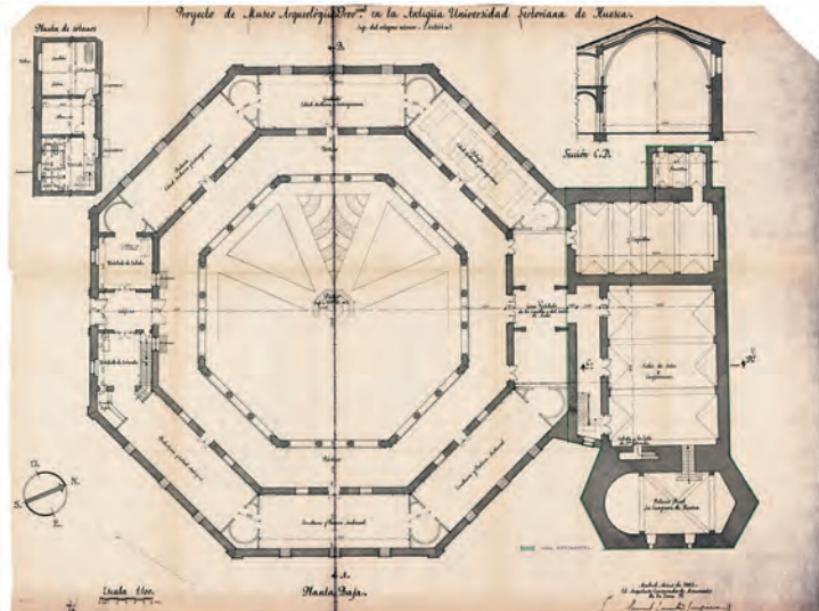
En torno a 1956 tiene lugar en Zaragoza una iniciativa pionera, que planteaba la creación de varios edificios museísticos que debían condensar en su arquitectura las tipologías constructivas de diferentes lugares aragoneses. El proyecto inicial quedó finalmente reducido a dos de las cuatro viviendas proyectadas, diseñadas por el arquitecto

Alejandro Allánegui: la casa ansotana y la casa de Albarracín, concebidas como sede del Museo Etnológico y de Ciencias Naturales de Aragón, respectivamente. Hoy ambas dependen del Museo de Zaragoza: la ansotana continúa siendo la sede de la sección de Etnología, mientras que la de Albarracín acoge la de Cerámica. 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 como compendio de los mejores testimonios arquitectónicos del país.

La propuesta zaragozana 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 valiente localización de estos museos lejos de lo que en ese momento era el centro urbano, en el Parque Primo de Rivera (hoy Parque Grande José Antonio Labordeta). El ambicioso –aunque inacabado– proyecto cultural de Antonio Beltrán y Alejandro Allánegui es una apuesta pionera que trasciende los límites del centro histórico y propone nuevos horizontes en la arquitectura de museos. En palabras de Antonio BELTRÁN (2010: 18), se trató de un «casi utópico proyecto para la fundación de un complejo museístico en Aragón».

El Museo de Huesca: un caso singular

El Museo de Huesca constituye un ejemplo muy especial en el conjunto de la arquitectura rehabilitada para usos museísticos. Este museo provincial ocupa las dependencias de la primera institución de enseñanza universitaria creada en Aragón: la Universidad Sertoriana, fundada en 1354. El inmueble actual fue construido a finales del siglo XVII para acoger el Estudio General de Huesca, que desde su fundación ocupaba algunas de las dependencias del vecino palacio de los Reyes de Aragón. El diseño se atribuye a Francisco Antonio de Artiga y consiste en un edificio octogonal con un patio central y una



30

Proyecto de Museo Arqueológico en la antigua Universidad Sertoriana de Huesca, según Manuel Lorente Junquera, 1963.
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración,
Fondo de la Dirección General de Bellas Artes, IDD (03) 115.000, signatura 26/00115.

fachada más sencilla y austera que la inicialmente prevista. El inmueble se construyó adosado al citado palacio; esto explica que algunos de los espacios de este, como las salas de doña Petronila, de la Campana y del Trono, formen hoy parte del recorrido del museo. Sin embargo, como señala Laura ALINS (1981: 270), que ha estudiado en detalle 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». El patio, en torno al cual se disponían las aulas, abre al jardín interior a partir de una serie de arcos que apoyan en columnas toscanas.

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: instituto de enseñanza media, cuartel de intendencia, almacén y cárcel. La etapa museística del edificio comienza en 1968, con el traslado a estas dependencias de las colecciones del Museo de Huesca desde el Colegio de Santiago, lo que supuso la adecuación del edificio según el proyecto redactado por Manuel Lorente Junquera. En esta primera fase se actuó en lo que era propiamente 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. 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 situó el acceso) y la del lado opuesto, que daba entrada al palacio. Los contenidos arqueológicos del museo ocupaban una única sala, mientras que el resto estaban dedicadas a exponer la colección artística.

En una segunda fase se actuó en las dependencias del palacio de los Reyes de Aragón. La intervención más importante consistió en la demolición de la bóveda barroca de la sala de doña Petronila, que Lorente Junquera consideraba «*impropia del estilo románico de la sala*»⁶ y que se encontraba en un estado ruinoso, y su posterior reconstrucción imitando el aspecto románico del conjunto. La demolición de elementos barrocos es habitual en la praxis de Lorente Junquera como restaurador, tal y como ha estudiado Ascensión HERNÁNDEZ (2010). 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 hallazgo obligó a replantear el proyecto de restauración, que

6 LORENTE JUNQUERA, M. (1967): «Proyecto de restauración en la zona monumental de la antigua Universidad Sertoriana de Huesca Monumento Nacional. Madrid». Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondos Cultura, (03) I 15.000, expediente 26/00115.



32

Sala de doña Petronila, Museo de Huesca.
Estado previo a la reforma de Manuel Lorente
Junquera y estado actual.
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General
de la Administración, Fondo del Patronato Nacional
de Turismo, IDD (03) 119.000, signatura F/00139.

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.⁷ La cubierta actual es el resultado de una intervención dirigida en 1972 por el arquitecto Andrés Abásolo.

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, forjado que ya existía en el edificio barroco pero que se había eliminado en la primera reforma para proporcionar luz natural a las salas de exposición. Además, se excavó un semisótano para ampliar los almacenes del museo.

33

También se aprovechó la ocasión para llevar a cabo una completa remodelación del discurso museográfico. Los contenidos arqueológicos recibieron un mayor protagonismo, de tal manera que se pasó de una sola sala a cuatro. El resto de salas quedaron destinadas a la colección artística, incluyendo la antigua capilla barroca (uno de los espacios más interesantes, que conserva su organización espacial). Las dependencias del palacio de los Reyes de Aragón han quedado integradas en el recorrido y se suelen dedicar a exposiciones temporales y actos culturales. La ordenación de la colección responde ahora 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.

⁷ LORENTE JUNQUERA, M. (1968-1969): «Proyecto de restauración de la sala de doña Petronila y anejos al Museo de Huesca. Monumento Nacional». Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración, Fondos Cultura, (03)115.000, expedientes 26/00126 y 26/00172.



Museo de Huesca.

Siglo XX. Periodo democrático. Años ochenta y noventa

Ya hemos visto con anterioridad que en los años ochenta empieza a tener reflejo en la comunidad la proliferación museística que se produce a nivel nacional e internacional, todavía de forma tímida. En la década siguiente el ritmo de creación se acelera; este impulso continuará en la primera década del siglo xxi.

Si durante la Segunda República y la Dictadura habían sido contadas las inauguraciones de nuevos museos, en el periodo democrático se abre todo un abanico de posibilidades a la hora de instalar una colección en un edificio preexistente. Aparte de la arquitectura religiosa, que como ya hemos visto había empezado a incorporar una función expositiva –siempre dependiente del templo– y lo seguirá haciendo, en estas décadas finales del siglo vamos a asistir a la recuperación de numerosos ejemplos de arquitectura doméstica (en sus vertientes popular y palaciega), institucional (escuelas, hospitales y ayuntamientos), militar e industrial que van a ser rehabilitados como sede museística. En cuanto a la creación de museos de nueva planta, en esta etapa el esfuerzo va a estar centrado casi exclusivamente en la musealización *in situ*.

La arquitectura religiosa amplía sus horizontes: museos en iglesias desacralizadas

La arquitectura eclesiástica, por su fuerza conceptual y espacial, va a seguir condicionando el tipo de contenido que se instala en ella (casi siempre arte religioso) aunque en estas décadas se introducen nuevas temáticas, sobre todo debido a la libertad que implica disponer de una

interesante y hasta ahora inédita tipología: las iglesias desacralizadas. En muchos casos, ya no son las autoridades eclesiásticas quienes están detrás de la apertura de estos museos, sino instituciones públicas o fundaciones que ven en este conjunto patrimonial una oportunidad de crear infraestructuras culturales de carácter único.

Uno de estos nuevos espacios es el Museo Diocesano de Albaracín (Teruel), que se puede visitar en el palacio episcopal de la localidad, construido en el siglo xviii junto a la catedral de Santa María. El palacio 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, acometida en varias fases (la primera en 1960-1961 por Francisco Pons Sorolla y las restantes por Pedro Ponce de León Hernández). 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, lo que le otorga un valor añadido.

36

Hoy el palacio no desempeña usos administrativos de la diócesis sino que sirve de sede a la Fundación Santa María de Albaracín.⁸ Además, acoge el Centro de Información de la Fundación y el Palacio de Reuniones y Congresos. La instalación del Museo Diocesano, inaugurado en 1995 (y remodelado íntegramente entre 2009 y 2010) ha permitido 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. En la visita, que recorre los

8 Constituida en 1996 por la Diputación General de Aragón, el Obispado de Teruel y Albaracín, el Ayuntamiento de Albaracín e Ibercaja, la Fundación se ha convertido en un exitoso modelo de gestión y puesta en valor del patrimonio local. Para más información: <https://fundacionsantamariadealbarracin.com/> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].



Despacho del obispo, Museo Diocesano de Albaracín.

Archivo fotográfico Fundación Santa María de Albaracín.

37

habitáculos originales, se tiene la sensación de estar penetrando a escondidas en un espacio privado. Lo cierto es que, como afirman Antonio ALMAGRO y Ernesto ARCE (2011: 116) 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».

Dentro de la arquitectura religiosa rehabilitada para fines museísticos, existe un conjunto especialmente interesante por las implicaciones que conlleva el cambio de uso: las iglesias desacralizadas, bastante habituales como tipología para la instalación de museos en el territorio aragonés. Aunque las propuestas son muy diversas, presentan ciertas características comunes que permiten detectar algunas tendencias. En casi todos los casos, se trata de iglesias secundarias o ermitas que en un momento dado quedaron en desuso, y cuyas características

espaciales (amplitud y carácter diáfano) resultan muy apropiadas para los usos expositivos. Pero, además, la instalación de un museo 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: la presencia de un espacio jerarquizado. En el culto cristiano, desde la entrada del templo hasta el altar, escenario central de la liturgia, el fiel realiza un itinerario dirigido. Por lo general, y salvo excepciones, esta direccionalidad no se pierde al modificarse los usos del edificio. Es lo que ocurre en el Centro de Arte Religioso del Prepirineo de Uncastillo (1999), instalado en la iglesia desacralizada de San Martín de Tours, donde se mantiene la direccionalidad del espacio religioso; además, el montaje museográfico se integra en el monumento, de tal manera que las proporciones físicas originales del templo son perceptibles en todo momento. La arquitectura eclesiástica se convierte en una 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 para el que fueron concebidas, y en muchos casos incluso en el lugar exacto.

Evidentemente, en este tipo de museos, lo que prima es el aspecto expositivo frente a la disponibilidad de espacios de uso interno o complementario como almacenes, despachos, biblioteca, etc., de los que no siempre es posible disponer en un edificio religioso que ha sido concebido para otros menesteres.

Arquitectura doméstica popular. La reivindicación del territorio: museos etnográficos y casas natales

En estas décadas finales de siglo también vemos surgir un creciente interés por la recuperación de viviendas de carácter popular

para instalar en ellas sobre todo dos tipologías de espacios expositivos que mantienen una fuerte vinculación con el territorio: las casas natales, como reivindicación de personajes ilustres, en el contexto de formación y afianzamiento de las autonomías a través de sus señas de identidad, y los museos etnológicos, testimonio del esfuerzo de recuperación de los modos de vida tradicionales. La reutilización de la arquitectura doméstica popular para la función museística, de hecho, parece ir inseparablemente asociada a la temática etnológica. Contenido y contenido se integran en un discurso expositivo coherente al mostrarse la colección etnológica en el escenario al que pertenece; es lo que ocurre en el Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de Sabiñánigo o en los museos etnológicos de Alquézar, Hecho, Robres, Peñarroya de Tastavins, Codos y Nonaspe.

Abre sus puertas en este periodo el citado Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo de El Puente de Sabiñánigo (Huesca), uno de los espacios etnológicos pioneros en el ámbito aragonés (Acín et al., 1989) y, en palabras de la especialista en etnología Concha MARTÍNEZ LATRE (2011: 64), «el mejor y mayor de los museos etnológicos de la comunidad». Inaugurado en 1979, 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 del modelo de casa-patio tradicional.

La aportación arquitectónica contemporánea se produjo en 1998, cuando se construyó un segundo edificio en un solar vecino para ampliar un museo que estaba empezando a quedarse pequeño. El tratamiento escogido para este bloque tomó como inspiración la arquitectura tradicional de la zona, con el fin de que el nuevo edificio quedara integrado en el entorno. Como señala Juan José OÑA (2006: 171), 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



40

Museo Ángel Orensanz y Artes del Serrablo, El Puente de Sabiñánigo.
Vista lateral exterior.

expositivo sin desentonar en nada de Batanero». La comunicación de los dos inmuebles se realiza a través de un corredor volado a la altura de la planta superior. 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 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.

Junto con la etnología, los contenidos históricos son también habituales en las viviendas populares rehabilitadas para usos museísticos.

Esta importancia viene determinada por la existencia, dentro de la temática histórica, de un formato expositivo particular: las casas natales. En Aragón se conservan las viviendas en las que nacieron o pasaron sus primeros años de vida personalidades como Francisco de Goya (Fuendetodos), Joaquín Costa (Monzón) o Pablo Gargallo (Maella). La recuperación para usos expositivos de estas viviendas, más o menos alteradas con el paso del tiempo, suele responder a la toma de conciencia, por parte de los ayuntamientos, del valor de este tipo de infraestructuras como reclamo cultural. En ocasiones, incluso, las casas natales se integran en todo un programa turístico-expositivo articulado en torno a la figura del personaje en cuestión.

Esto es precisamente lo que ocurre en Fuendetodos, donde la casa natal de Goya se une al Museo del Grabado (situado en una vivienda típica de labradores) y la sala de exposiciones Ignacio Zuloaga (ubicada en las antiguas escuelas) en un proyecto cultural concebido como motor de dinamización turística de esta pequeña localidad de apenas 180 habitantes. Otra de las infraestructuras proyectadas como parte de la oferta cultural del municipio es el inacabado Museo Goya-Fuendetodos de grabado contemporáneo, cuyas obras llevan tiempo paralizadas por falta de financiación.⁹ Completan esta oferta las actividades organizadas por la entidad gestora, la Fundación Goya Fuendetodos, como talleres de grabado y actividades didácticas, artísticas y culturales.¹⁰

La casa natal de Goya es una vivienda popular construida a principios del siglo XVIII en la que se dice que nació y vivió el pintor hasta

9 ZAPATER, P. (2016): «Fuendetodos y el museo de nunca acabar», *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2016/05/27/fuentetodos-museo-nunca-acabar-880808-2261126.html> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

10 La oferta completa de actividades puede consultarse en la página web de la Fundación Goya Fuendetodos: <https://fundacionfuendetodosgoya.org/actividades-fundacion/> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

el traslado de la familia a Zaragoza, aunque no existen evidencias documentales de que así fuera en realidad. Tras haber quedado prácticamente olvidada, el pintor Ignacio Zuloaga la identificó en 1913 y la compró. Algunos años después, en 1928, se constituye 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 (de ello se ocupó el arquitecto Teodoro Ríos). Al parecer, 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. El Ayuntamiento de Fuendetodos puso entonces en marcha un llamamiento a las entidades aragonesas públicas y privadas, partidos políticos y público en general para obtener donaciones con las que sufragar la restauración.

42

La recuperación se inició verdaderamente en 1982, cuando el Ministerio de Cultura declaró el inmueble Monumento Histórico Nacional.¹¹ A continuación se llevó a cabo una restauración integral de la vivienda, según proyecto de los arquitectos Luis Burillo y Jaime Lorenzo. 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. 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 las escaleras para mejorar la accesibilidad. Tras años de cierto abandono, la casa natal fue inaugurada definitivamente como espacio museístico en 1985.

¹¹ 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 (BOE núm. 95, 21 de abril de 1982).



Casa natal de Goya, Fuendetodos.

Otro artista internacional, el escultor Pablo Gargallo, tiene en Maella (Zaragoza) un espacio expositivo dedicado a su figura en la que fuera su casa natal, que pasó a manos del Ayuntamiento y 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 esta se encontraba inevitablemente transformada tras el paso de diferentes propietarios. La casa natal de Pablo Gargallo tiene una orientación dual, pues conjuga la función expositiva –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. Pero 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, donde se han situado diferentes esculturas del artista configurando un itinerario de arte público al aire libre.

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, completamente rehabilitado a finales del pasado siglo. Actualmente no se conserva ningún testimonio de la distribución doméstica original, pues en la reforma se primó la obtención de espacios funcionales; a pesar de presentarse como «casa natal», se trata más bien de un centro de interpretación sobre la figura de Costa.

44

Existe otro caso similar de arquitectura doméstica que no es una casa natal pero que ha sido musealizada en homenaje a su ilustre inquilino: el Centro de Interpretación de Ramón y Cajal ocupa precisamente el inmueble en el que residió la familia del científico 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. La casa fue cedida al Ayuntamiento por sus últimos propietarios, y, tras ser rehabilitada 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 dispone hoy de espacios diáfanos sin divisiones interiores. Como sucedía en Monzón, no se conserva ningún testimonio de la función doméstica a excepción de la fachada principal, que se mantiene prácticamente tal y como era.

Aunque las viviendas populares reciben mayoritariamente contenidos etnológicos o de carácter histórico (en su modalidad de casas natales), existen algunas excepciones a esta regla. El Museo de Pintura Contemporánea Marín Bosqued de Aguarón (Zaragoza) fue inaugurado en 1993 en una casa de tres alturas rehabilitada por el arquitecto



Museo de Pintura Contemporánea Marín Bosqued, Aguarón.

Amable González García en la localidad natal del pintor para servir de Casa de Cultura. Más que el exterior, 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; la función expositiva ha condicionado de forma integral la intervención.

Nuevos valores culturales para un patrimonio palaciego

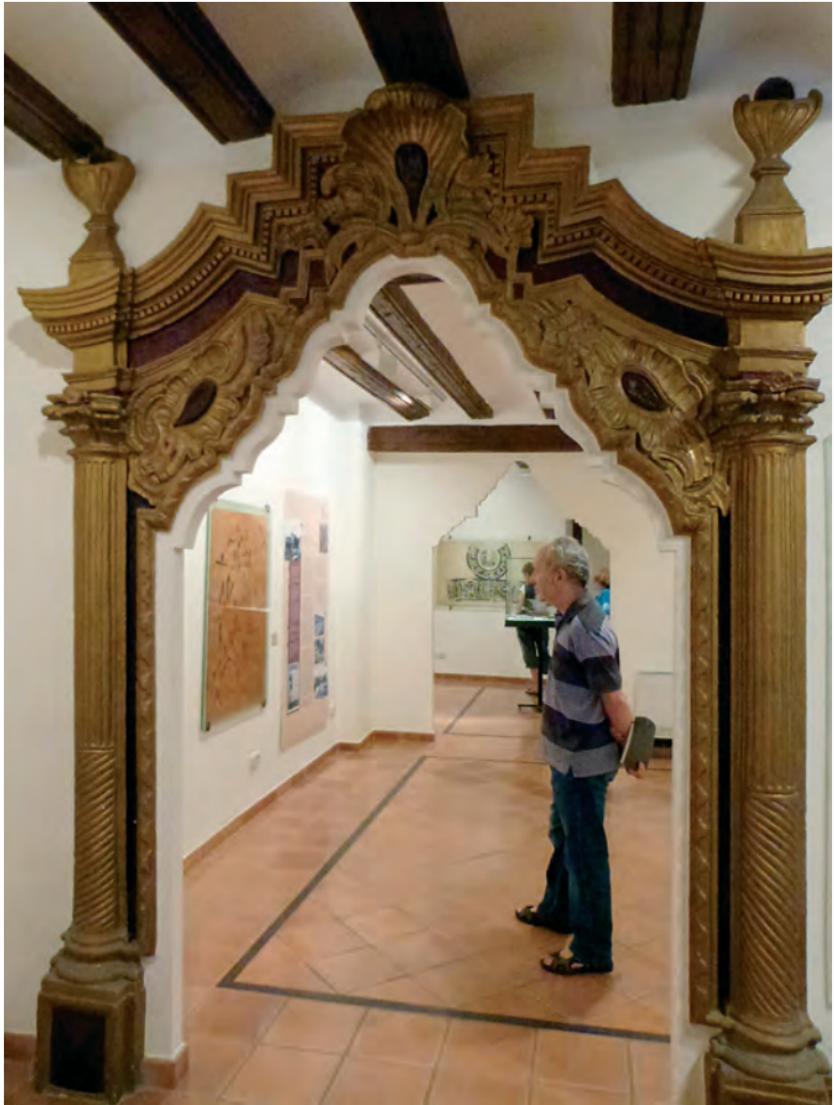
46

En este final de siglo se amplían de manera considerable las tipologías arquitectónicas que van a ser objeto de rehabilitación para usos expositivos. La incipiente voluntad de crear espacios culturales que funcionen como dinamizadores turísticos por parte de las instituciones públicas se conjuga, en el ámbito rural sobre todo, con la existencia de un patrimonio en desuso al que, de esta manera, se consigue dar valor. Una de estas tipologías es la arquitectura palacial, inicialmente concebida con una función doméstico-representativa, y que por sus características espaciales constituye un marco adecuado para los contenidos expositivos. El grado de ocupación de estos antiguos palacios varía, de tal forma que en algunos casos se produce una reutilización total y en otros solo se destinan algunas estancias a los nuevos usos.

Uno de estos palacios acoge desde 1987 el Museo Juan Cabré de Calaceite (Teruel), concebido con un enfoque multidisciplinar que combina la arqueología y la etnología en torno a la figura del arqueólogo que le da nombre (SANTABÁRBARA, 2001). Su sede es un palacio construido a finales del siglo XVIII, adquirido y rehabilitado por el Gobierno de Aragón; es un caso excepcional, ya que se trata del único museo gestionado por el gobierno autonómico que no está situado en una capital de provincia sino en una localidad de poco más de mil habitantes. Afortunadamente, en la rehabilitación del inmueble se conservaron la mayor parte de las estancias originales –así



Museo Juan Cabré, Calaceite. Fachada principal.



48

Museo Juan Cabré, Calaceite. Interior del museo.

como la escalera, las ventanas y algunos elementos decorativos–; en ellas, la colección arqueológica y etnológica se integra sin estridencias. El museo es una pequeña joya, situada fuera de los grandes centros museísticos tradicionales pero que resulta, por ello mismo, todavía más sorprendente.

Con más frecuencia, la rehabilitación para usos museísticos ha implicado la alteración de la distribución doméstica original de estos antiguos palacios para obtener salas amplias y diáfanas, más acordes con el uso expositivo. Esto es lo que ha ocurrido en el palacio de Fortón-Cascajares de Calanda (Teruel), del siglo XVIII, remodelado por los arquitectos Javier Álvarez y Mariano Trallero para albergar el Centro Buñuel (2000). Poco queda de la organización primitiva, al margen de la magnífica escalera que comunica las distintas plantas, aunque el edificio conserva su fachada neoclásica. Como curiosidad, la intervención incluyó un guiño al cineasta calandino en la fachada posterior del palacio, que abre a una plaza circular cortada visualmente por una rampa que recuerda a la archiconocida imagen de la cuchilla rasgando un ojo de *Un perro andaluz*.

Al margen de la intervención arquitectónica, el Centro Buñuel de Calanda destaca por su efectista discurso expositivo (en la planta primera del palacio), 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. Como tantos otros espacios expositivos del mundo rural, esta original e innovadora propuesta ha luchado por mantenerse abierta desde sus inicios, siempre dependiendo de una financiación exigua y buscando nuevas vías de impulso como el Festival de Cine Internacional Buñuel Calanda, que le ha proporcionado cierta visibilidad.

La ocupación de la arquitectura palacial, en otros casos, no es total sino parcial, dado que los usos museísticos conviven con otros de carácter variado. Curiosamente, los espacios adaptados para acoger un contenido cultural en muchas arquitecturas palaciales no son las

Centro Buñuel de Calanda. Fachada trasera.





CALANDA



plantas nobles o principales, sino espacios secundarios como graneros o bodegas; evidentemente, esto ocurre en el caso de espacios expositivos modestos que no requieren de un gran desarrollo en planta. Por ejemplo, el Museo Virgilio Albiac (1987) de Fabara (Zaragoza) comparte sede con el ayuntamiento en un palacio construido en el último cuarto del siglo XVI, en cuya planta bajo cubierta se ubica este modesto e íntimo museo monográfico. También ocupa la planta bajo cubierta de la llamada «Casa de las Beltranás» el Museo del Azafrán (1983) de Monreal del Campo (Teruel). Al parecer, el inmueble fue utilizado como hospital en distintas guerras y posteriormente acogió un uso docente a partir de 1947, hasta llegar a su utilización actual como Casa de Cultura. La planta superior se dedica hoy al azafrán, a partir de una colección etnográfica expuesta en el antiguo granero.

52

Si los ejemplos que acabamos de mencionar ocupaban los espacios 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 lugares a priori poco apropiados para la función museística, las estancias más bajas de una arquitectura palacial pueden resultar muy sugerentes como espacio expositivo, siempre y cuando la colección exhibida no sea demasiado sensible a la humedad. 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 colecciónismo desarrollada por la familia Montal, ocupa las antiguas bodegas de la casa, remodeladas según proyecto de José María Valero. En la reforma se conservó la configuración espacial original, aunque hubo que reconstruir la escalera y sustituir el suelo primitivo por uno nuevo. El horror vacui del conjunto, cuyas paredes están totalmente cubiertas por grabados, dibujos, pinturas, fotografías, documentación y otros objetos relacionados con la Torre Nueva, manifiesta precisamente esa faceta de colecciónista 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.

Aulas vacías, nuevos usos: museos en antiguas escuelas

Dentro de lo que denominamos arquitectura institucional, es decir, aquellas construcciones públicas concebidas para cumplir determinados servicios para la sociedad civil, no podemos dejar de mencionar la arquitectura educativa. La reutilización de escuelas en desuso para instalar un discurso expositivo es una de las tendencias más comunes en Aragón; merece la pena detenerse en ella debido a las distintas soluciones existentes y la variedad de formatos museográficos adoptados. La mayoría de estos museos están situados en pequeñas localidades, algunas de las cuales, hoy día, ni siquiera tienen ya escuela. La pérdida de población del ámbito rural, que llevó al cierre de muchas instituciones educativas a partir de los años setenta del siglo XX, así como el traslado del alumnado a construcciones más modernas y adaptadas a los nuevos tiempos, en el caso de las poblaciones de mayor importancia, dio lugar a todo un patrimonio arquitectónico que en la mayoría de los casos resulta fácilmente adaptable a una función expositiva.

En nuestro país, hay que destacar el impulso de construcción de escuelas desarrollado fundamentalmente en dos períodos que asistieron a un ambicioso plan de construcciones escolares: la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y la Segunda República (1931-1936). Tras el paréntesis que supuso la Guerra Civil, el franquismo continuó 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 (OTCE), creada con el fin de dar respuesta a las necesidades del país en materia de construcciones educativas.

En cuanto a su configuración espacial, los edificios escolares dependían del tamaño de la localidad en la que se ubicaban y, por tanto, de la comunidad escolar a la que debían acoger. En las poblaciones de cierta importancia, los niños y niñas estaban separados por grado de conocimientos y edad en aulas independientes: es lo

que se denominaba «escuelas graduadas». En casi todos los casos, las escuelas estaban situadas en lugares soleados y bien ventilados, tenían una o dos alturas y planta rectangular, en T, en L o en U (VÁZQUEZ, 2013). En cuanto a su configuración externa, Félix RIVAS (2012: 10) señala que esta «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», con presencia de elementos neorrenacentistas. Por otro lado, en las localidades más pequeñas 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. Se trataba de soluciones arquitectónicas más sencillas, que disponían generalmente de dos aulas, una para niñas y otra para niños.

54

La escuela rural en Aragón sufrió un golpe importante en los años sesenta y setenta del siglo pasado. La emigración del campo a la ciudad tuvo como resultado la despoblación de las zonas rurales y, en consecuencia, la caída del número de niños y niñas 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 como una manera de optimizar los recursos disponibles y garantizar mejores condiciones educativas. Muchas escuelas quedaron sin función.

Curiosamente, una parte importante de este conjunto patrimonial ha sido reutilizado con fines expositivos. Las características físicas de la tipología escolar, en especial la amplitud de sus aulas (rectangulares y generalmente bien iluminadas), resultan apropiadas para los usos expositivos, al permitir la instalación de casi cualquier tipo de discurso sin que sean necesarias grandes modificaciones. Además, la recuperación de estas infraestructuras escolares para usos culturales contribuye a la vertebración del territorio, pues permite devolverlas a la población; muchos de los habitantes de estas pequeñas localidades, especialmente los de mediana y avanzada edad, fueron alumnos de



Centro de Interpretación del Arte Rupestre «Antonio Beltrán», Ariño.

estas escuelas y mantienen vivo todavía el recuerdo de cuando estos edificios cumplían una función docente.

Comenzamos en la provincia de Teruel el recorrido por algunos de estos espacios. En Ariño encontramos el Centro de Interpretación del Arte Rupestre «Antonio Beltrán», situado en las antiguas escuelas para hijos de mineros. Es este un caso algo particular; ya que el edificio no es resultado del impulso estatal sino que fue la empresa SAMCA (Sociedad Anónima Minera Catalano-Aragonesa) quien promovió su construcción en 1959. El colegio estuvo en uso hasta 1966 y posteriormente la empresa lo cedió al ayuntamiento, quien desde 1998 lo utiliza como espacio multiusos. El conjunto está formado por varios módulos comunicados entre sí; en el de las aulas, de una sola altura, se instaló el centro de interpretación, remodelado a partir de 2009. El diseño regionalista del conjunto se asemeja al de otras construcciones escolares de la época, a base de pabellones de aulas con tejado a dos aguas y abiertos al exterior por un esquema regular de vanos que proporcionan a las fachadas un ritmo característico y reconocible. Más difícil de identificar resulta, sin embargo, el interior del bloque de las aulas de Ariño, totalmente remodelado para usos expositivos, ya que en la reforma se eliminó la compartimentación interna y se tapiaron los vanos seriados.

En la provincia de Zaragoza, un caso particular es el Museo Etnológico del Valle Medio del Ebro, instalado en una antigua granja-escuela de la Sección Femenina construida en 1943 por iniciativa de la Dirección General de Regiones Devastadas en el pueblo nuevo de Belchite (sede hoy también de las oficinas de la Comarca Campo de Belchite). El conjunto, proyectado por el arquitecto Antonio Chóliz Alcrudo, comprende dos edificios organizados en torno a un patio central rectangular: el denominado «edificio Escuela», de dos plantas y que recibió un mayor tratamiento decorativo, y los corrales y dependencias para los animales, en pabellones longitudinales de una sola altura. La granja-escuela 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» (VÁZQUEZ, 2010: 245). La Asociación Belchite Cultural fue la impulsora de la adaptación a usos museísticos de este singular espacio: el proyecto museográfico, diseñado por Rafael Martínez, preveía 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 solo se ha desarrollado en su fase inicial. Además, se contemplaba la creación de diversos talleres para la restauración de los fondos del museo, un jardín de plantas autóctonas en el patio central y una vivienda típica de la zona.

56

Nuestro recorrido por las arquitecturas escolares adaptadas a usos museísticos termina en un ejemplo algo distinto a los anteriores: el Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano de Alagón (Zaragoza), situado en el antiguo colegio jesuita de San Antonio, de finales del siglo XVII. Se trata de un caso diferente a los anteriores, ya que el museo –que acoge la colección atesorada por la familia del pintor Luis Marín Bosqued– no ocupa las estancias de uso docente del edificio sino las bodegas, cuya rehabilitación se llevó a cabo en 1986 (según proyecto de Javier Peña y Carlos García Toledo) sin alterar en lo esencial la trama originaria: cuatro estancias de ladrillo de diferentes tamaños, abovedadas y comunicadas entre sí por arcadas de medio



57

Museo de Arte Contemporáneo Hispano-Mexicano, Alagón.

punto. La recuperación de un espacio tan particular para usos expositivos ha dado lugar a un museo muy original, casi «posmoderno» (LORENTE, 2010: 83), tanto por la solución escogida (dejar los muros de ladrillo 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 de Marín Bosqued.

Museos y ayuntamientos

En este periodo de finales de siglo abren al público algunos espacios expositivos situados en edificios institucionales de tipo administrativo: ayuntamientos y sedes de gobierno. Es una opción que no habíamos considerado hasta ahora y que sigue teniendo que ver con esa voluntad de las instituciones locales de crear espacios culturales

que otorguen un valor añadido a estas pequeñas localidades (pues de nuevo se trata de un fenómeno esencialmente rural). De hecho, estos museos suelen recibir un contenido expositivo vinculado con el territorio, casi siempre de tipo histórico o etnológico. En la mayoría de los casos, la ocupación del espacio no es total sino parcial, ya que el edificio sigue cumpliendo su función administrativa; se produce un intercambio de valores, pues los museos se benefician de la distinción de los edificios que les sirven de sede mientras que los ayuntamientos amplían su visibilidad al acoger espacios culturales.

Dentro de este conjunto destacan por su importancia una serie de museos y centros de interpretación ubicados en casas consistoriales de los siglos XVI y XVII, que responden al modelo arquitectónico típico del renacimiento aragonés, definido por un esquema de lonja, planta noble y galería de arquillos. Como señala Concha Lomba, que ha estudiado en detalle estos ayuntamientos, las galerías bajo cubierta y los aleros respondían inicialmente a una función práctica (aislar el edificio de la cubierta, en el primer caso, y preservar la fachada de la climatología, en el segundo), pero «llegaron a adquirir un valor estético mucho más importante del que hubiera cabido esperar si atendiésemos sólo a su primigenio cometido» (LOMBA, 1989: 89), de tal forma que se han convertido en elementos definitorios de la arquitectura civil aragonesa renacentista. Aquí nos referiremos brevemente a dos ejemplos que abrieron sus puertas en las dos últimas décadas del siglo XX: el Museo de Bielsa y el Centro de Interpretación de Torre del Compte, ambos instalados en edificios del siglo XVI.

El Ayuntamiento de Bielsa (Huesca) es singular, ya que carece de galería de arquillos y además dispone de uno de los elementos característicos de las casas consistoriales de la zona pirenaica: los garitones de ángulo, influencia del Midi francés (LOMBA, 1989: 136). El interior del edificio quedó totalmente destruido como resultado de los bombardeos que se produjeron en la localidad durante la Guerra Civil, pero la fachada se conservó prácticamente entera. El conjunto fue rehecho por la Dirección General de Regiones Devastadas en 1942; por lo



Fachada principal del Ayuntamiento de Bielsa.

tanto, el interior actual no es el original, aunque parece ser que se respetó en esencia la distribución primitiva. A finales de siglo, el edificio fue restaurado según proyecto de Pedro Miguel Bernad; posiblemente fue en esta reforma cuando se eliminó el enlucido que presentaba la 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 popular que solía estar encalada. En cuanto a la ocupación museística del edificio, enfocada a la etnología e historia de esta zona del Pirineo, se ha realizado de forma progresiva a partir de 1982. El espacio expositivo más llamativo del conjunto es la enorme buhardilla o falsa situada bajo el tejado.

Un menor desarrollo en planta tiene el Centro de Interpretación de la Posguerra de Torre del Compte (Teruel). Este ayuntamiento, que consta de la característica lonja de arcos de medio punto, planta noble



Ayuntamiento de Bielsa, vista interior del museo.

y galería de arquillos, también resultó afectado durante la contienda civil como consecuencia del bombardeo de la aviación italiana, aunque los daños fueron de menor consideración. En este caso el discurso expositivo ocupa la planta superior, correspondiente con la galería de arquillos. La orientación del espacio es original y prácticamente única en la comunidad, ya que gira en torno a la posguerra española, con especial énfasis en la comarca del Matarraña.¹² El montaje museográfico está organizado en distintos ámbitos que tratan la organización municipal, la vivienda, el trabajo, las formas de vida, las fiestas populares y los juegos tradicionales.

En este capítulo no podemos dejar de referirnos, aunque sea brevemente, a un caso particular que difiere del resto de ejemplos porque no es un edificio consistorial propiamente dicho (pero sí de tipo administrativo) y porque en él el discurso museístico ocupa íntegramente el inmueble. Se trata del Museo de Teruel, ubicado en la Casa de la Comunidad de la ciudad, construida en la segunda mitad del siglo XVI como sede de las instituciones políticas y jurídicas de Teruel y sus aldeas. El inmueble ha sido exhaustivamente estudiado por Antonio ALMAGRO (1993), que se ocupó de su restauración para usos museísticos; la fachada principal, que se inspira probablemente en el diseño del ayuntamiento de Alcañiz, sigue las pautas generales de la arquitectura civil de la época aunque con un desarrollo más complejo y monumental.

Tras la desaparición de la institución en el siglo XIX, el edificio fue ocupado por la Diputación Provincial de Teruel y más tarde cumplió usos docentes, antes de ser vendido a particulares, hasta que la Diputación adquirió el inmueble y lo rehabilitó en los años setenta y

12 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, el Museo de la Batalla del Ebro de Fayón o el Centro de Interpretación de la Guerra Civil y Costumbres Aragonesas de Gargallo), pero el de Torre del Compte es el único que trata el periodo de la posguerra.



Museo de Teruel,
vista de la sección
de Etnografía
en el sótano.

Museo de Teruel.
Archivo fotográfico.
C. Id. n.º D59729.

62

ochenta para acoger este museo provincial. Aunque creado en 1956, el Museo de Teruel no abrirá sus salas de forma permanente hasta 1959; y hasta 1987, tras pasar por distintas ubicaciones,¹³ no quedará definitivamente instalado en su sede actual. Los sucesivos usos del edificio habían producido modificaciones de diversa consideración, lo que obligó a realizar obras de rehabilitación en el inmueble que consistieron en la eliminación de las tabiquerías y la restauración de los forjados, entre otras actuaciones.

Hoy el Museo de Teruel se encuentra inmerso en una renovación que comenzó en el año 2012. Las obras 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.

13 Se puede consultar más información sobre el edificio en la propia página Web del Museo de Teruel:
<http://museo.deteruel.es/museoprovincial/el-museo/historia/>
[Consulta: 11 de noviembre de 2020].



Museo de Teruel, aspecto exterior actual.

Cuando el museo ocupa el castillo

La importancia de la arquitectura militar y de carácter defensivo como sede museística es limitada en Aragón, y más en este periodo de fin de siglo; sin embargo, la singularidad de esta tipología la convierte en un conjunto de particular interés. 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 como reacción a la destrucción y ruina progresiva que venía afectando a la arquitectura defensiva desde que esta quedó obsoleta, en el siglo xix (MORALES, 2001). La musealización es solo una de las posibilidades a la hora de ofrecer un uso al monumento, junto a la función hotelera o la simple adecuación del mismo como espacio turístico.

64

Este conjunto arquitectónico puede dividirse en dos grupos en función de su cronología. El más importante lo forman una serie de castillos y torreones defensivos, fundamentalmente medievales, en los que se ha instalado un discurso expositivo casi siempre relacionado con la época en la que fueron construidos o 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.

Uno de los ejemplos más interesantes dentro del primer grupo es el castillo de Larrés (Huesca), sede del Museo de Dibujo «Julio Gavín» desde 1986. La historia del castillo, construido en los siglos XIV-XV y ampliado en el XVI, es azarosa, ya que quedó abandonado tras las desamortizaciones decimonónicas y después sirvió como pajar y establo. Sus últimos propietarios lo donaron a la Asociación Amigos del Serrablo en 1982 para su reconversión en espacio expositivo; el conjunto se conservaba en lo fundamental, aunque habían desaparecido las cubiertas y los forjados interiores. Tras la donación, el conjunto se rehabilitó en diversas fases con la colaboración del Ministerio de Cultura y el Gobierno de Aragón y se pudieron conservar algunos



Exterior del castillo de Larrés, sede del Museo de Dibujo «Julio Gavín».



66

Castillo de Larrés, Museo de Dibujo «Julio Gavín», interior de una de sus salas.

de sus elementos originales, como el pavimento enmorrillado de la planta baja, las ventanas con festejaderos y las chimeneas.

Desde el punto de vista del contenido, el caso de Larrés es único, pues el museo acoge una amplia colección de dibujos de artistas e ilustradores contemporáneos como Dalí, Zuloaga, Martín Chirino, Ibáñez o Mingote y aragoneses entre los que podemos citar a Acín, Lagunas,

Serrano o Saura. Llama la atención encontrar una temática artística en una arquitectura defensiva, ya que estas suelen estar dedicadas a contenidos históricos que, a priori, encajan mejor en un edificio de este tipo. Las obras se distribuyen por las tres alturas de este castillo de planta rectangular, organizado en torno a un patio central que se utiliza como espacio de descanso y de actividades didácticas.

El museo es una parte importante de la 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. Para intentar paliar las dificultades de financiación del centro (que se beneficiaba hasta hace unos años de las aportaciones del Gobierno de Aragón, pero estas se han ido reduciendo progresivamente), sus responsables han desarrollado un dinámico programa de búsqueda de ingresos complementarios a través de iniciativas de colaboración como el mecenazgo, la posibilidad de hacerse socio de la asociación o la propuesta «Apadrina un dibujo», que consiste en una cuota anual destinada a la conservación y protección de las obras de arte del museo a cambio de una serie de beneficios.¹⁴

El inicio de la recuperación museística del patrimonio industrial

En estas décadas finales del siglo XX no se detecta en la comunidad una tendencia clara de recuperación del patrimonio industrial para usos museísticos (que sí se producirá en las siguientes), pero tiene lugar una de las operaciones de rehabilitación más interesantes del periodo: la reconversión de los talleres del hospicio Pignatelli en Zaragoza para acoger la Fundación-Museo Pablo Serrano (hoy Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano). En 1994, casi diez años después de que se constituyera la citada Fundación, que tenía

14 Iniciativa «Apadrina un dibujo», en la página web de la Asociación Amigos de Serrablo:
<https://www.serrablo.org/apadrina-un-cuadro/>
[Consulta: 11 de diciembre de 2020].

como fin principal la creación de un museo con las obras donadas por el escultor (así como promover la formación, investigación y difusión artística), abriría sus puertas el Museo Pablo Serrano. Tan solo un año más tarde, la Fundación se extinguía por la imposibilidad de realizar su fin fundacional; el Gobierno de Aragón creaba entonces por decreto el Instituto Aragonés del Arte y la Cultura Contemporáneos, de tal manera que la propiedad de los bienes y derechos de la Fundación pasaba a la comunidad autónoma.¹⁵

68

El IAACC Pablo Serrano está ubicado en los antiguos talleres de la Casa de Misericordia u Hogar Pignatelli, institución asistencial creada en 1668 con el objetivo de recoger, mantener y formar a todo aquel que no dispusiera de medios para cubrir sus necesidades vitales. Los talleres se construyeron en 1916 según proyecto de Julio Bravo. El conjunto estaba formado por dos bloques unidos: el de los talleres propiamente dichos, un edificio industrial de tres naves paralelas con cubierta en dientes de sierra; y un bloque de dos alturas, perpendicular al anterior, 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 presentaba una mayor riqueza compositiva.

La pérdida de función de estos espacios había hecho que llegaran a los años ochenta en un estado de abandono generalizado. La decisión de ubicar en ellos la Fundación-Museo Pablo Serrano obligó a acometer su rehabilitación, que se llevó a cabo entre 1987 y 1993 según proyecto de José Manuel Pérez Latorre. 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 espacios de reunión.

15 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, 100, 18 de agosto de 1995).



69



Fachada principal del Museo Pablo Serrano y sala principal de la colección permanente antes de la última remodelación.
Fotografías de José Manuel Pérez Latorre.

La adecuación conllevó la modificación de algunas de las características definitorias del edificio industrial. En primer lugar, se optó por clausurar las ventanas de los talleres, que, aunque seguían siendo perceptibles, perdieron su función. Por otro lado, la fachada más visible de las naves hacia el paseo de María Agustín se cubrió con una pantalla de hormigón armado, cuya configuración volumétrica, en combinación con la incidencia de la luz, creaba un juego de luces y sombras que otorgaba un ritmo constante a la fachada. De hecho, 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».¹⁶ A ello había que añadir la entrada, 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 de la fachada y separar metafóricamente el museo del tráfico y el ruido exteriores.

70

La sala principal de exposiciones, que debía albergar de forma permanente la obra de Pablo Serrano, se situó en la zona de los talleres, desvirtuados en su composición interior debido a la necesidad de obtener un área diáfana y funcional. Se eliminaron los muros de separación entre las tres naves para conseguir un único espacio, gracias a la colocación de tres grandes cerchas que permitían redistribuir los pesos de las cubiertas. 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 y el diseño de los sistemas expositivos. En la sala principal, 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, una especie de plaza en la que se podían celebrar actos variados (performances, conciertos, obras de teatro y presentaciones de libros). Los muros perimetrales y las vitrinas se

16 PÉREZ LATORRE, J. M. (1990): «Proyecto refundido “Fundación Pablo Serrano”» (inédito), memoria, p. 3.

convertían en una pieza escultórica más, alcanzando posiblemente un protagonismo excesivo y dando lugar a un montaje carente de flexibilidad. No obstante, el resultado resultaba original y permitía una visión general de la obra de Serrano.

En el año 2007 el museo cerraba sus puertas para acometer una necesaria ampliación de la que hablaremos más adelante.

Museos de nueva planta. La apuesta por la musealización *in situ* y el sueño de un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo

A pesar de los precedentes establecidos por el Museo de Zaragoza a comienzos de siglo y del interesante proyecto de las casas aragonesas del Parque Grande, la arquitectura de museos de nueva planta prácticamente no se contempla en esta época como una opción a la hora de instalar espacios museísticos en la comunidad. 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. 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 anecdotática.

Lo más interesante en este periodo de fin de siglo es el considerable impulso que recibe la musealización de sitio, sobre todo en la ciudad de Zaragoza, donde abrirán sus puertas tres museos arqueológicos de nueva planta vinculados con un mismo proyecto expositivo, la Ruta romana de Caesaraugusta: 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 unirá en 2003 el Museo del Teatro, que ocupa esta vez una vivienda 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. Además, en este periodo se sitúa uno de los proyectos museísticos más ambiciosos que han existido en la comunidad; un proyecto

que, aunque quedó sobre el papel, constituye una oportunidad inigualable para fantasear con lo que podría haber sido una de las apuestas culturales más importantes de la ciudad de Zaragoza: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo. De esta iniciativa fracasada daremos algunas pinceladas más adelante.

Los museos de la Ruta de Caesaraugusta formarían parte de lo que Felipe Arias define como «museos situados sobre el propio yacimiento» (ARIAS, 1999: 50), es decir, junto a las excavaciones o incluso sobre ellas. La primera intervención de musealización arqueológica de la ruta consistió en la actuación sobre el foro romano, cuyos restos se descubrieron en la reforma de la plaza de la Seo, bajo la que están situados. De ella se encargó José Manuel Pérez Latorre, que tenía un doble reto: por un lado, recuperar las ruinas y crear un espacio museístico para que pudieran ser visitadas y, por otro, llevar a cabo la remodelación de la plaza. Hay que reconocer la dificultad de la empresa, 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 (entre ellos, la catedral y el palacio arzobispal), y entre 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 mediante enormes pilares de varios metros de profundidad. Al margen de cuestiones técnicas, uno de los puntos más problemáticos fue el aspecto exterior del bloque de acceso al museo, que el arquitecto concibe como una pieza urbana más, sin renunciar a su presencia en el conjunto histórico. La estructura de planta romboidal revestida de ónix iraní, que cromáticamente funciona bien en relación con el resto de edificios de la plaza, limita sin embargo la visión de la catedral y plantea una confrontación inequívoca con los restantes componentes arquitectónicos. La zona expositiva propiamente dicha está situada a varios metros de profundidad. El discurso (AGUAROD et al., 2005) gira



Museo del Foro, Ayuntamiento de Zaragoza. Bloque de acceso.



74

Museo del Foro, Ayuntamiento de Zaragoza. Interior del museo.

en torno a los restos arqueológicos, que se consideran los protagonistas de la propuesta.

A finales de esta misma década abrirán sus puertas en Zaragoza otros dos ejemplos de musealización *in situ* de restos arqueológicos: los museos de las Termas y del Puerto Fluvial. En ambos casos, el descubrimiento de los restos arqueológicos se debe a la demolición de una serie de edificaciones para construir viviendas. Los restos de las termas de la ciudad romana, una piscina porticada del siglo I y unas letrinas del siglo I a.C., se conservan en el lugar en el que fueron localizadas. La intervención, obra de los arquitectos Eduardo Alonso Sola y Antonio Ti-rado 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



75

Museo de las Termas, Ayuntamiento de Zaragoza.

exterior gracias a una claraboya que proporciona iluminación al espacio y que, además, hace posible observar parte de los restos arqueológicos desde la calle. A pesar de la originalidad de la propuesta, al Museo de las Termas no le beneficia en absoluto su localización, en una calle estrecha y poco transitada del casco histórico. Además, a su escasa visibilidad se añade la degradación de la planta baja del conjunto residencial junto al que se encuentra situado, que ha sido objeto de tags y grafitis.

Poco tiempo después se añadía a la ruta otro espacio expositivo, el Museo del Puerto Fluvial, que expone los restos del antiguo muelle de época romana, a partir de un discurso articulado en torno al río Ebro y su importancia para el comercio fluvial en la Antigüedad. En este caso el espacio se sitúa en la plaza de San Bruno, justo detrás de la plaza de la Seo y muy cerca, por tanto, del Museo del Foro. El museo tardaría

todavía unos años en abrir sus puertas desde la construcción del inmueble, lo que implicó intervenir en el conjunto (cuya futura función museística ya había sido tenida en cuenta) para adecuar los espacios existentes. La arquitecta municipal Úrsula Heredia optó para ello por articular dos zonas fundamentales: el acceso, a nivel de la planta calle, en el que hay un aula didáctica y varios espacios administrativos, y la zona expositiva propiamente dicha, en la planta sótano, donde se puede contemplar los restos arqueológicos mediante pasarelas voladas.

Además de estas tres variantes de musealización *in situ*, existe en la provincia un ejemplo algo distinto, que no se sitúa 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 se define como «museos monográficos de sitio» (ARIAS, 1999: 50). La iniciativa es interesante por lo que es, pero sobre todo por lo que pretendía ser: un centro de investigación y museo monográfico dedicado al yacimiento romano de Lepida Celsa. El centro expositivo actual constituye la primera fase de un ambicioso proyecto promovido por el Ministerio de Cultura en 1983 y redactado –de nuevo– por José Manuel Pérez Latorre. El conjunto comprendía varias zonas: un almacén para conservar los restos extraídos de las excavaciones, una residencia de investigadores y un museo. La última fase del proyecto comprendía la unión física del museo y el yacimiento mediante un puente que culminaría este proyecto integral de musealización *in situ*.

Para dar respuesta a todas estas necesidades, Pérez Latorre concibió un edificio de desarrollo horizontal, 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 y solo se llevó a cabo la primera fase, el almacén arqueológico, proyectado y ejecutado en 1983; la residencia de investigadores, el museo y el puente de comunicación 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 no había sido concebido para ello. El resultado es



77

Aspecto exterior e interior del museo de la Colonia Celsa (Museo de Zaragoza), Velilla de Ebro.

«eficaz, pero insuficiente» (BELTRÁN LLORIS et al., 2005: 240), debido a la limitada superficie disponible.

Actualmente, el edificio compatibiliza la función de almacenamiento y la expositiva, ya que en él se exponen parte de los materiales encontrados en las excavaciones del yacimiento de Lepida Celsa; en concreto, el discurso analiza la vida cotidiana y la historia política de esta ciudad romana. La dedicación inicial del almacén queda patente en la estética industrial que posee también al interior, sin ningún tipo de concesión decorativa y en el que la estructura metálica del edificio queda a la vista. Desde el punto de vista conceptual, sin embargo, el conjunto funciona; esa sensación de provisionalidad que viene dada por el aspecto 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.

Dejando atrás la temática arqueológica, retomamos ahora el segundo de los grandes hitos de la creación de museos de nueva planta en estas décadas. Desde mediados del siglo XX vienen produciéndose en Aragón distintos intentos de formación de un museo dedicado al arte contemporáneo de la comunidad;¹⁷ entre ellos destaca sobre todo uno, cuya azarosa historia bien merece unas líneas: se trata del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993, que no llegó a

17 Entre estas tentativas se encuentra el Museo de Arte Actual del 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. 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, y del Museo de Arte Contemporáneo del Altoaragón de Huesca (creado por Félix Ferrer Gimeno), que se ubicó de forma provisional entre 1975 y 1987 en un local cedido por la Caja Rural Provincial. 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.

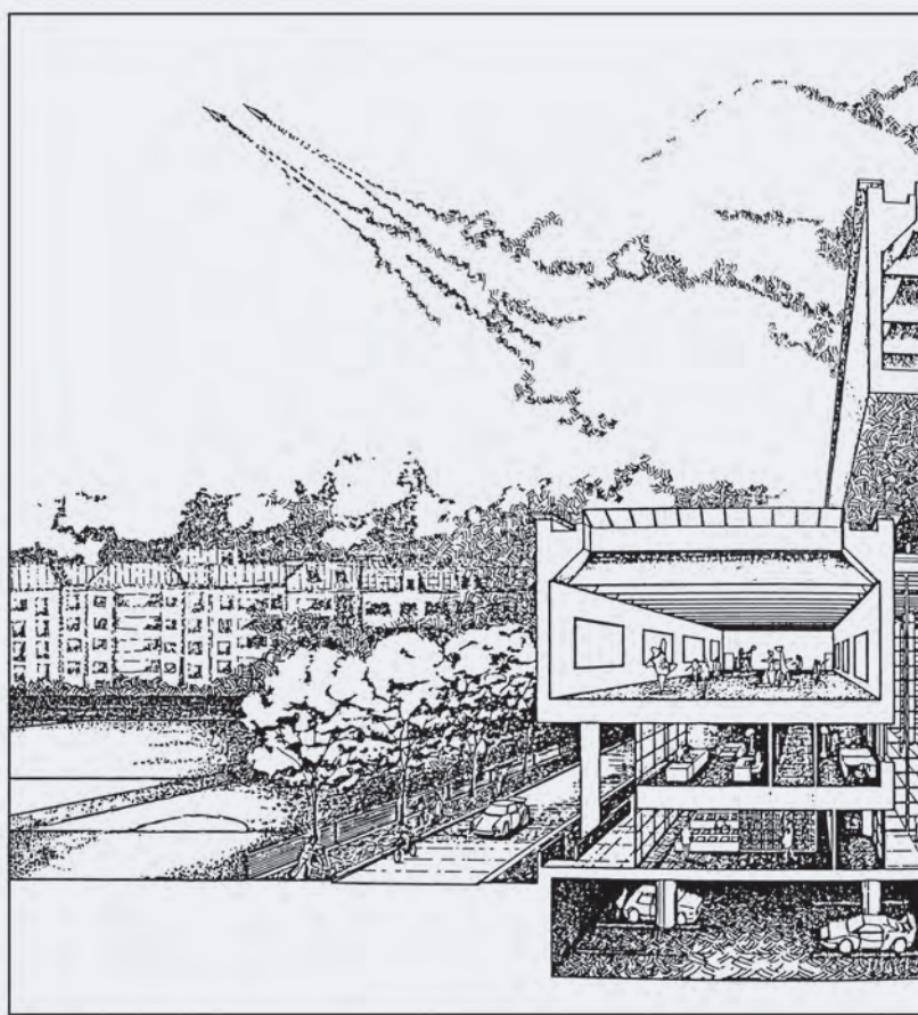
ver la luz por motivos políticos. El concurso convocado para el diseño de su edificio reunió una extensa y notable nómina de arquitectos de renombre, entre los que se encontraban Mario Botta, ganador del concurso, Rafael Moneo o Enric Miralles (MARCÉN, 2013).

Los inicios efectivos del proyecto se sitúan en 1991, cuando se le encargó un anteproyecto para el museo a Concha Lomba, que se ocuparía también, meses después, del desarrollo completo del mismo (LOMBA, 1991-1992). La previsión era 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: de hecho, llegó a existir sobre el papel, pues fue creado el 6 de abril de 1993.¹⁸ El solar elegido para ubicar el nuevo centro estaba situado en el entorno del edificio Pignatelli (sede, entonces y ahora, del Gobierno de Aragón), cerca de la plaza de toros.

Una vez seleccionada la ubicación del nuevo museo, en 1993 se convocó el concurso de anteproyectos para su sede. 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 fueron los equipos de Luis Franco y Mariano Pemán, por un lado, y de Isabela de Rentería, Carlos Ferrater, Elena Fernández Salas y Luis Félix Arranz, por otro¹⁹) que

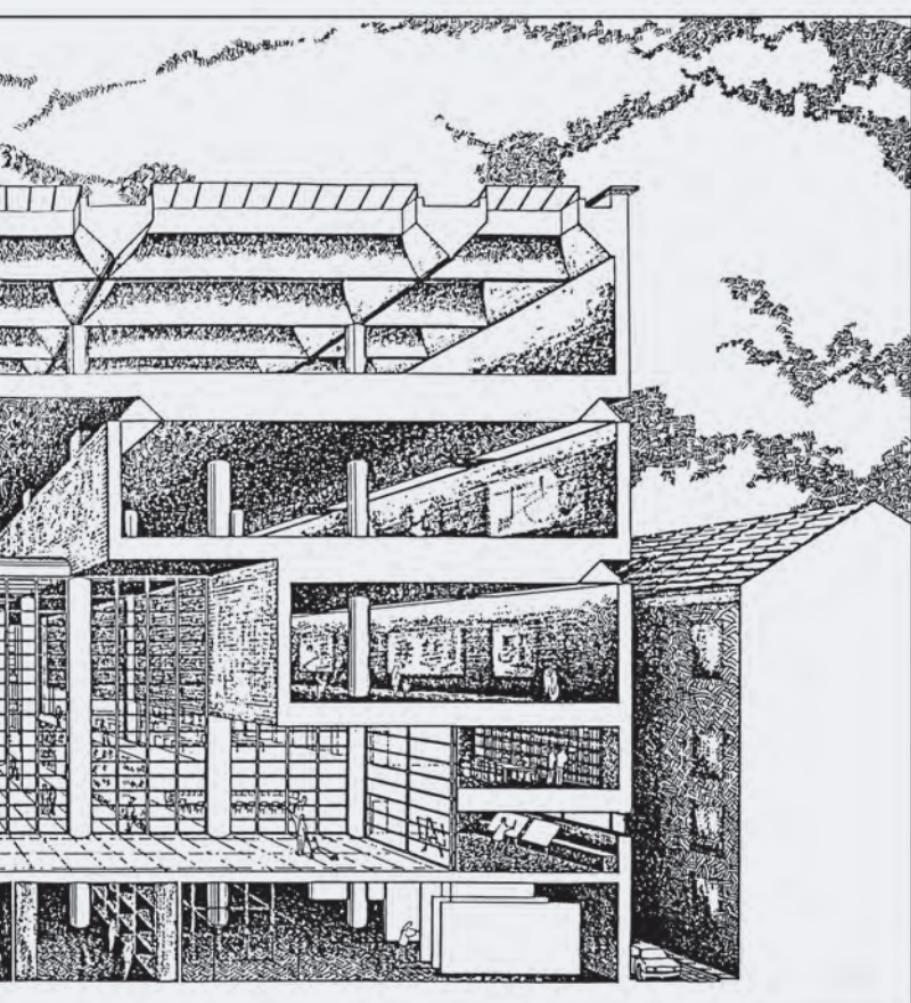
18 Decreto 26/1993, de la Diputación General de Aragón, por el que se crea el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (BOA, 43, 19 de abril de 1993).

19 Además, el jurado concedió un accésit al anteproyecto «Zeitgeist», de Ricardo Marco, Joaquín Magrazo y Fernando Used, así como tres menciones honoríficas 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, Pedro Bellido y JG Asociados.



MUSEO ARAGONES DE ARTE C

Mario Botta, «Minotauro 93», sección del anteproyecto ganador del concurso para el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo. Fotografía de Mario Botta.



81

CONTEMPORANEO · MINOTAURO 93

debían participar seguidamente en un concurso restringido con una serie de arquitectos de prestigio internacional. Los arquitectos invitados fueron Mario Botta, Gae Aulenti y Rafael Moneo. Sin embargo, en pleno desarrollo del concurso se produjo un cambio político en el gobierno autonómico que modificaría el devenir del proyecto, y aunque se siguió adelante con el concurso, lo cierto es que no existía voluntad de llevarlo a cabo. 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».²⁰

82

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; pocas veces el concurso de ideas para un edificio público en Aragón ha reunido tal representación de arquitectos de proyección nacional e internacional. 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.

20 S.A. (1993): «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» (inédita), Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.

Siglo XXI. Una expansión museística sin precedentes

Si hablamos en términos cuantitativos, la llegada del nuevo milenio trajo a Aragón una proliferación de espacios expositivos que no se había visto con anterioridad. A modo de muestra, en la primera década del siglo XXI se crearon nada menos que ciento cincuenta nuevos centros de todo tipo, titularidad y temática. Esta expansión coincidió con el ambiente de optimismo económico que se extendió por el país hasta la llegada de la crisis, en torno a 2007. En este contexto, se aborda la rehabilitación de un conjunto patrimonial muy variado para acoger un uso expositivo y aumenta considerablemente la creación de museos de nueva planta; de hecho, casi dos terceras partes de los que existen hoy en la comunidad nacieron en esta primera década del siglo.

Pero, más allá de las cifras, ¿qué valoración podemos extraer de este periodo dorado de los museos aragoneses? Lo más evidente es que el panorama resulta muy heterogéneo y, junto a espacios concebidos con vocación de futuro, hay muchos otros (sobre todo de impulso local) que surgieron en este ambiente de euforia económica sin una adecuada planificación y que hoy arrastran deudas y pocos alicientes tanto para sus promotores como para el público potencial. Hay que tener en cuenta que más de dos tercios de los espacios expositivos existentes en Aragón se encuentran ubicados en localidades de menos de 2000 habitantes, lo cual 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.

En términos de arquitectura, sin embargo, hay que destacar como efecto positivo la recuperación de numerosos inmuebles de todo tipo que de otra forma habrían estado probablemente condenados a la ruina y que su reconversión en espacio expositivo ha permitido salvar. También hay que reconocer que la oferta cultural y turística de muchas pequeñas localidades se ha visto enriquecida con nuevos centros, aunque haya mucho que decir en términos de rentabilidad (ya no económica sino cultural y de visibilidad) de estos pequeños museos locales que Joan SANTACANA y Nayra LLONCH (2008: 20) denominan «las cenicientas de la cultura».

Arquitectura religiosa: nuevas perspectivas. La renovación de los museos diocesanos

Si en el capítulo anterior hablábamos de unos pocos ejemplos de recuperación de espacios eclesiásticos en desuso para fines museísticos, en este nuevo siglo las iniciativas se van a multiplicar. Iglesias y ermitas, sobre todo, pero también palacios episcopales, dependencias catedralicias, conventos y casas parroquiales van a ser adaptados a una nueva función. Mención especial merecen los museos diocesanos de la comunidad, algunos de los cuales serán remodelados en este periodo o bien abrirán sus puertas por primera vez, saldando una deuda pendiente en relación con el patrimonio religioso aragonés.

En el capítulo anterior hablábamos de un condicionante esencial en la adaptación de iglesias y ermitas para un uso expositivo, que era precisamente el carácter jerarquizado y direccional del espacio religioso, que suele mantenerse al modificarse los usos del edificio. Este condicionante continúa estando presente en muchas de las soluciones escogidas en este inicio de siglo. Por ejemplo, en la rehabilitación de la iglesia de la Compañía de Jesús de Graus (siglos XVII-XVIII) para servir de sede al Espacio Pirineos²¹ (2006), los arquitectos Alejandro Royo

21 Propuesta polivalente que desde 2012 se define como Centro de Creación y Cultura del Pirineo.



Espacio Pirineos, Graus.

y Ramón Solana optaron por una solución potente y arriesgada, que consistió en colocar una gran plancha metálica que cierra el espacio de la capilla mayor y crea un fuerte contraste en combinación con el resto de la iglesia. El carácter focalizador del espacio religioso original (desde los pies hasta la cabecera de la nave) se mantiene, pero sin renunciar a la presencia de los materiales contemporáneos, que adquieren un protagonismo evidente.

La forma en la que el nuevo uso se apropió del espacio religioso varía de unos ejemplos a otros, aunque en la mayoría de los casos la arquitectura sacra mantiene sus características definitorias. El espacio sagrado es perfectamente perceptible en el Museo Arqueológico de Borja (Zaragoza), inaugurado en 2007 en la iglesia de San Miguel, cuyo origen se sitúa en el siglo XIII aunque 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, una opción por suerte cada vez menos frecuente pero que trae de nuevo el debate de por qué se privilegian unas etapas constructivas sobre otras (BRESSEL *et al.*, 1988). Más allá de eso, en este museo local la exposición se adapta al espacio disponible, que queda casi intacto, sin interferencias visuales. 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 salas del museo. La zona central de la nave se dedica a la exposición de materiales arqueológicos, como articuladores del recorrido. En este caso, el montaje no interfiere en la arquitectura de la iglesia, que es perceptible desde cualquier ángulo.

El espacio religioso se mantiene completamente visible también en el recientemente inaugurado Museo de las Momias de Quinto (Zaragoza), en el que desde 2018 se muestra parte de los cuerpos momificados de los siglos XVIII y XIX que fueron localizados durante las obras de rehabilitación del pavimento del templo. El museo ocupa la iglesia de Santa María o del «Piquete», del siglo XV, atribuida a Ma-homa Rami y declarada Bien de Interés Cultural en 2001. El templo



Museo Arqueológico, Borja.

muestra los efectos del uso como refugio –entre otros– durante la Guerra Civil, aspecto que se ha querido mantener casi intacto en las distintas fases de consolidación y rehabilitación del mismo.²² Más allá de la originalidad de la temática del que se considera el primer museo de momias del país, excelentemente contextualizadas en el ámbito al que pertenecen, la iglesia constituye una muestra de las vicisitudes que a menudo ha sufrido el patrimonio religioso de este tipo; usos dispares que han ido dejando su marca en la fábrica y en la historia de sus localidades.²³

88

En otras propuestas, sin embargo, el montaje museográfico tiene tal presencia que entorpece la percepción espacial. En la Exposición Permanente del Rosario de Cristal, situada en la iglesia zaragozana del Sagrado Corazón de Jesús (diseñada por Regino y José Borobio Ojeda y construida entre 1929 y 1942), el espacio religioso queda supeditado a la exhibición de la colección. La altura de los paneles expositivos dificulta la contemplación unitaria del templo e impide apreciar sus dimensiones, aunque el recorrido se organiza de forma dirigida desde los pies de la iglesia 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 religioso original de la ermita de Santa Bárbara de Ansó (Huesca), en la que abrió sus puertas en

22 En la propia página Web del Museo de las Momias se pueden ver imágenes de antes y después de la restauración del edificio: <https://momiasdequinto.es/edificio/> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

23 En La Almunia de Doña Godina se puede visitar desde 2017 el Museo del Juego y del Deporte Tradicional en la iglesia barroca del convento de San Lorenzo, conocido como «El Fuerte» ya que los franceses lo usaron como complejo defensivo durante la guerra de la Independencia. Es otro ejemplo de conjunto patrimonial eclesiástico que ha sido muy afectado por el cambio de uso a lo largo del tiempo y que se ha recuperado finalmente dándole un uso cultural.



89

Museo del Traje Ansotano, Ansó.

2011 el Museo del Traje Ansotano. Aunque perfectamente identificable al exterior como arquitectura religiosa por la espadaña situada en uno de sus extremos, al interior se trata de una sala rectangular compartimentada a partir de varios módulos expositivos, sin que quede ninguna referencia a la organización primitiva (seguramente bastante sencilla, por otro lado).

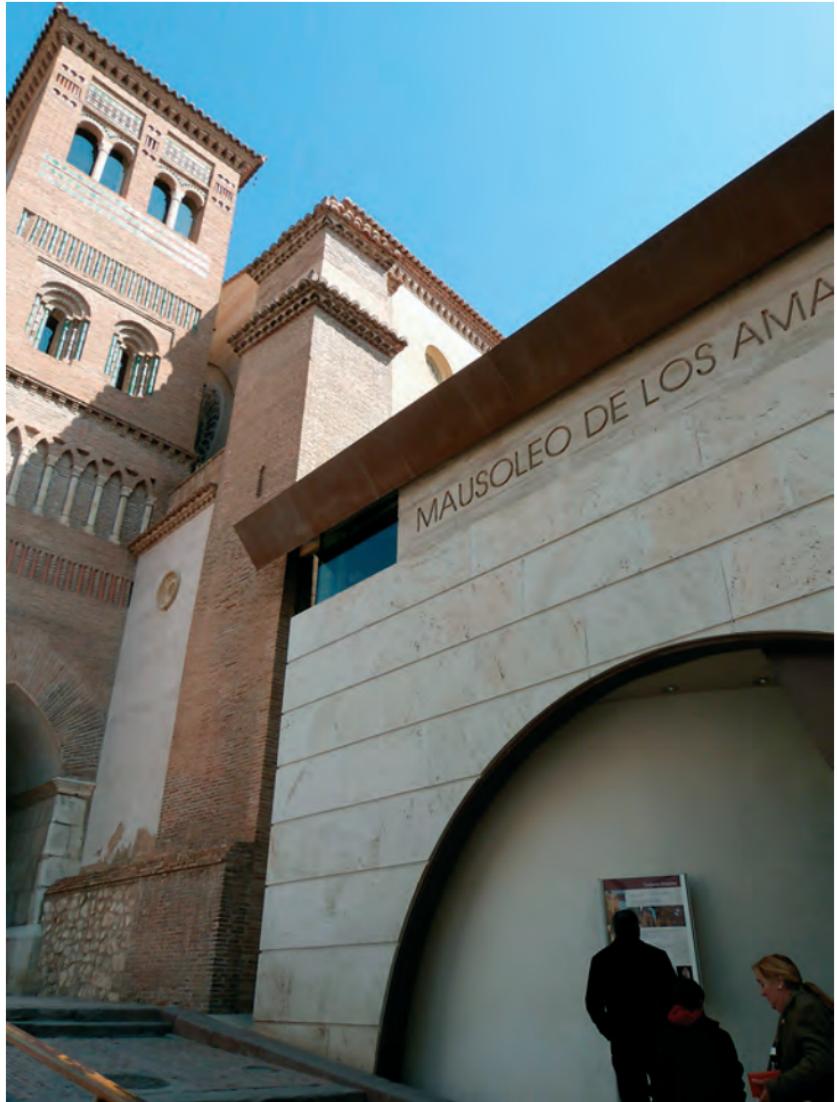
En ocasiones, al reto de mantener el espacio religioso original se unen otros condicionantes. La mejor muestra de ello es la reforma del Mausoleo de los Amantes de Teruel, en la que fue preciso conciliar un elemento arquitectónico preexistente (la capilla barroca en la que se conservaba el sepulcro de mármol y bronce de los amantes realizado en 1955 por el escultor Juan de Ávalos) con la creación de un edificio contemporáneo que diera 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 el desafío al que hubo de enfrentarse el arquitecto Alejandro Cañada, que se hizo cargo de la reforma.

El punto de partida era un conjunto heterogéneo de espacios surgidos en torno a la citada capilla barroca, a la que se habían ido adosando diferentes construcciones a lo largo del tiempo. A la difícil localización del conjunto había que añadir los problemas de accesibilidad (por el desnivel existente entre la calle y la entrada al mausoleo), 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 capilla y mausoleo, creando en torno a ellos un edificio que racionalizara la circulación de los visitantes y conciliara los usos públicos con los espacios administrativos de la entidad gestora, la Fundación «Amantes de Teruel». Además, la obra planteaba la dificultad de integrar la arquitectura histórica con la obra contemporánea sin renunciar a la identidad de esta última. El proyecto pasó por distintas fases, en las cuales Cañada fue realizando diferentes propuestas que iban desde una escenografía medieval hasta variaciones de aspecto más contemporáneo.

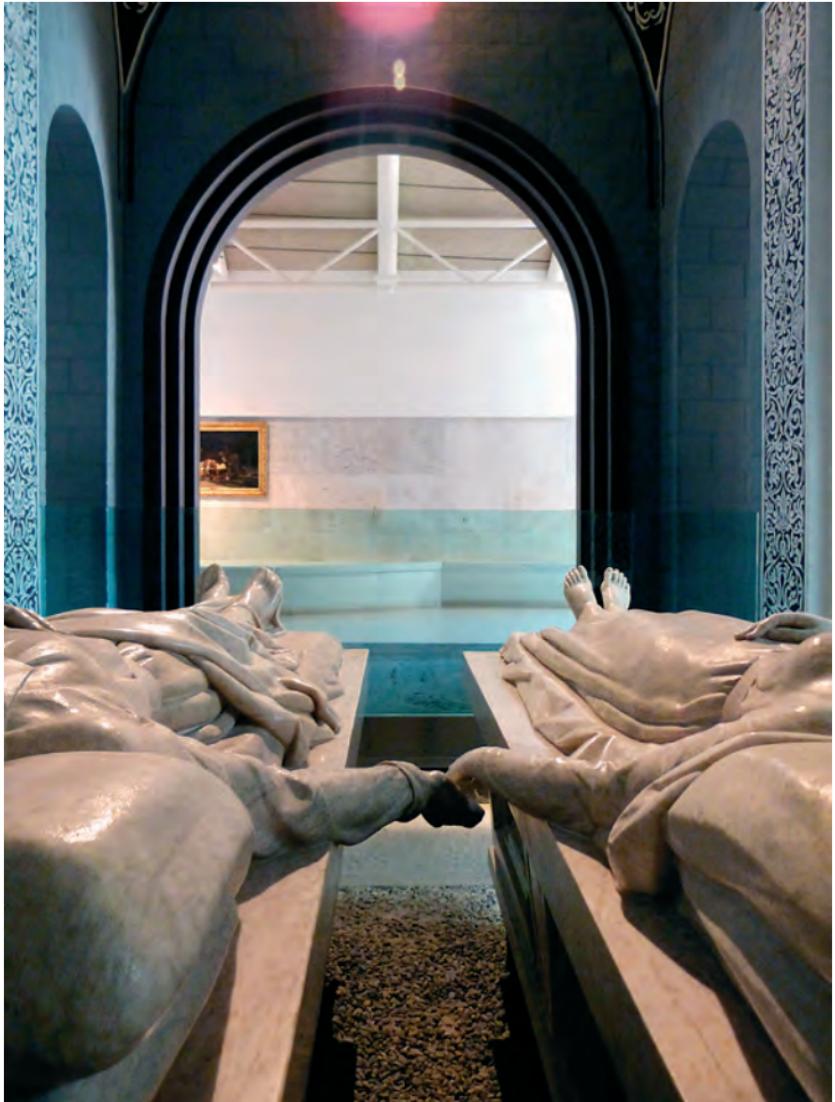
Una vez sorteados diversos problemas de tipo administrativo, las obras comenzaron en 2003. La solución finalmente elegida para la fachada se concibe a partir de un muro ciego de sillares de piedra caliza con un arco central de medio punto que da entrada al conjunto y que se cierra mediante hojas de acero corten, un cuerpo que deja a la vista la parte superior de la capilla del mausoleo como hito visual. Además, la intervención consistió en el derribo de una serie de estancias de poca entidad adosadas a la capilla y la apertura de tres grandes vanos en los muros de cerramiento de esta con el fin de aumentar el espacio disponible alrededor de los sarcófagos.

La relación del nuevo edificio con el entorno urbano (la calle Matías Abad y la plaza de los Amantes) resultó una de las más



91

Fachada principal del Mausoleo de los Amantes, Teruel.



92

Interior del Mausoleo de los Amantes, Teruel.

problemáticas del proyecto, ya que se trataba de un espacio degradado e incómodo. La reforma de la plaza era de hecho una asignatura pendiente desde los años sesenta del siglo XX, pero ha tardado alrededor de cinco décadas en realizarse. De ello se encargó el arquitecto José Ignacio Linazasoro, ganador del concurso convocado a tal efecto con su proyecto *Omnia Vincit Amor*, que pretendía «convertir el vacío actual en un lugar».²⁴ Linazasoro resolvió la diferencia de niveles de la plaza mediante la creación de una nueva escalera monumental en uno de los laterales, que da acceso a una terraza a media altura. El elemento central del proyecto es la torre mudéjar, para la que se crea un basamento de hormigón que oculta parcialmente la fachada del Mausoleo; de hecho, uno de los objetivos del proyecto era precisamente «proyectar un basamento para la torre obstaculizando la visión del conjunto de elementos que, como el nuevo acceso al Mausoleo, competían visualmente con ella».²⁵

Cambiando de temática, dentro de los museos situados en arquitecturas eclesiásticas y en relación con la influencia que ejerce el espacio religioso sobre el discurso expositivo merecen una mención especial cinco centros dedicados a la Semana Santa situados en las localidades turolenses de La Puebla de Híjar, Samper de Calanda, Albalate del Arzobispo, Alcorisa y Andorra, que integran la Ruta del Tambor y el Bombo. La colección expuesta en ellos se compone de los pasos procesionales y las vestimentas de las distintas cofradías que

24 ACOSTA, L. (2008): «Concurso: José Ignacio Linazasoro reformará la plaza de los Amantes de Teruel», Arqa.com, 18 de septiembre. Disponible en <http://www.arqa.com/?p=217624> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

25 CENDOYA, C. (2016): «Plaza de los Amantes de Teruel por José Ignacio Linazasoro», Metalocus, 17 de febrero. Disponible en <https://www.metalocus.es/es/noticias/plaza-de-los-amantes-de-teruel-por-jose-ignacio-linazasoro> [Consulta: 12 de noviembre de 2020].



94

Fachada principal e interior del Museo de la Semana Santa, Andorra.



participan en la Semana Santa de cada localidad. Además de tener en común una misma temática, este conjunto comparte una serie de características arquitectónicas: cuatro de estos museos ocupan iglesias o ermitas desacralizadas, mientras que el quinto (el Museo de la Semana Santa de Andorra) está situado en un antiguo almacén municipal rehabilitado para usos museísticos.²⁶ Como particularidad, en la remodelación de este último edificio se introdujeron 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. En estos ejemplos, la colección de imaginería se integra sin problemas en la arquitectura religiosa en la que se ubica.

Dejando atrás las distintas soluciones adoptadas en la reutilización expositiva del espacio religioso, en este comienzo de siglo asistiremos en la comunidad a un hito importante: la renovación (o apertura) de algunos de los más importantes museos diocesanos aragoneses, que encararán de esta forma el nuevo milenio con instalaciones y discursos adaptados a los nuevos tiempos. Dos de ellos, los de Barbastro-Monzón y Zaragoza, están instalados en palacios episcopales, espacios representativos por excelencia del poder religioso de las diócesis.

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

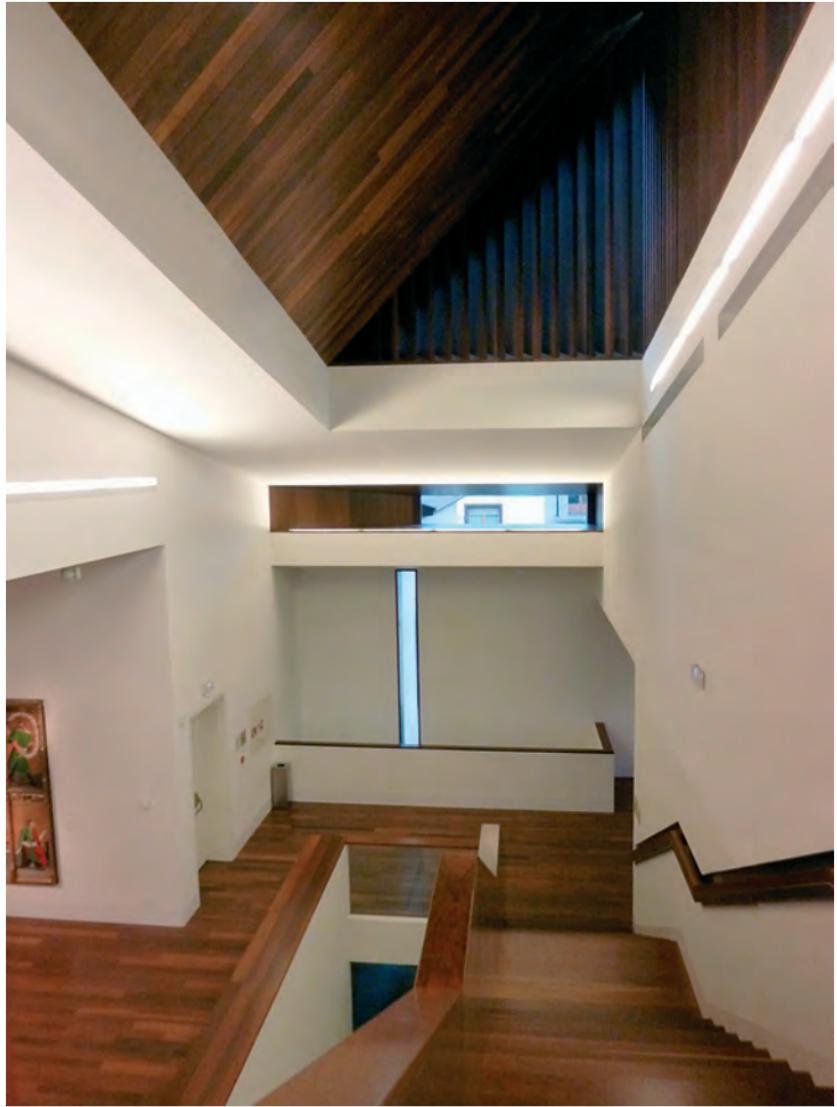
26 Recientemente han abierto sus puertas dos espacios expositivos dedicados a la misma temática pero que no siguen esta tendencia arquitectónica: el Museo de la Ruta del Tambor y el Bombo de Híjar; que desde 2018 ocupa la segunda planta de la moderna sede de la Comarca del Bajo Martín, y el Centro de Interpretación de la Semana Santa de Calanda, inaugurado en 2019 en el edificio de la Junta Coordinadora de la Semana Santa. Ambos centran su discurso expositivo en la experiencia global de la Semana Santa del Bajo Aragón, más que en la exposición de piezas.

mismo edificio. En Barbastro, el Museo Diocesano cambió su ubicación desde la vecina catedral a este palacio del siglo xvi, que funciona como sede administrativa de la diócesis y vivienda del obispo y que fue íntegramente reformado según proyecto del arquitecto José Miguel Ferrando. A su azarosa historia —fue utilizado como cuartel durante la guerra de la Independencia y cárcel en la Civil— se unían una serie de reformas realizadas durante los siglos xix y xx, de tal forma que, en el momento de acometer la rehabilitación, prácticamente había desaparecido todo resto de la construcción interior original. Por ejemplo, a mediados del siglo xx se había alterado significativamente 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.

96

La más reciente 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 irregular). La distribución interior fue eliminada por completo. Se perdió así el patio del conjunto, que daba sentido a la organización de todo el edificio, a pesar de haber sido muy modificado. No obstante, de la demolición se salvaron una serie de componentes que fueron desmontados y reubicados, como los artesonados y una capilla interior decorada por un discípulo de Bayeu. 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.

La reforma del palacio episcopal no solo tiene interés en sí misma, sino que se amplía al espacio circundante al plantear la reordenación del jardín y el huerto del conjunto, en un proyecto global de intervención en el contexto urbano. Huerto y jardín estaban situados en cotas distintas y poseían una fachada sin unidad y de apariencia más bien doméstica. En el bloque del huerto se mantuvo la fachada original



97

Museo Diocesano de Barbastro-Monzón. Vista interior del patio del museo.



Museo Diocesano de Barbastro-Monzón.
Panorámica de la fachada al jardín y huerto.

98

sin apenas variaciones, mientras que la solución escogida para la zona del jardín es de aspecto más contemporáneo y se compone de un rotundo volumen de acero corten. La intervención en el entorno no ha conseguido solventar del todo la unión entre el huerto y el jardín, que son abordados como dos piezas separadas, aunque el tratamiento diferenciado de ambas zonas garantiza la separación conceptual entre las funciones museística y administrativa-residencial.

También se integra en un conjunto religioso con varios usos el Alma Mater Museum de Zaragoza, que abrió sus puertas en 2011 como Museo Diocesano en la crujía norte del palacio arzobispal, tras la rehabilitación dirigida por Javier y Sonsoles Borobio. El interior del museo es un verdadero puzzle arquitectónico en el que coexisten elementos de distintas épocas que fueron apareciendo durante las obras de restauración, como la magnífica capilla gótica de don Dalmau de

Mur. 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» (BOROBIO, 2011: s/p).

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 su proyecto los arquitectos renunciaron deliberadamente a colocar el acceso al museo en la plaza de la Seo para recuperar así la fachada norte del palacio arzobispal. La decisión era valiente y pretendía colaborar en la recuperación de las riberas del río Ebro como paseo ciudadano; 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 el lado opuesto.²⁷ Nada es producto del azar en la intervención: incluso la rampa de acceso, que recorre longitudinalmente la fachada, busca de forma simbólica funcionar como «un descenso de reconocimiento e iniciación, como un preámbulo entre el ruido exterior y la intimidad del silencio» (BOROBIO, 2011: s/p). A pesar de esta apuesta inicial, actualmente se suele acceder al museo 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 es la más natural.

²⁷ MARCO, R. (2011): «Paisajes interiores de una restauración», *Heraldo de Aragón*, 7 de mayo. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-cultura/2011/04/07/paisajes-interiores-una-restauracion-134641-1361024.html> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].



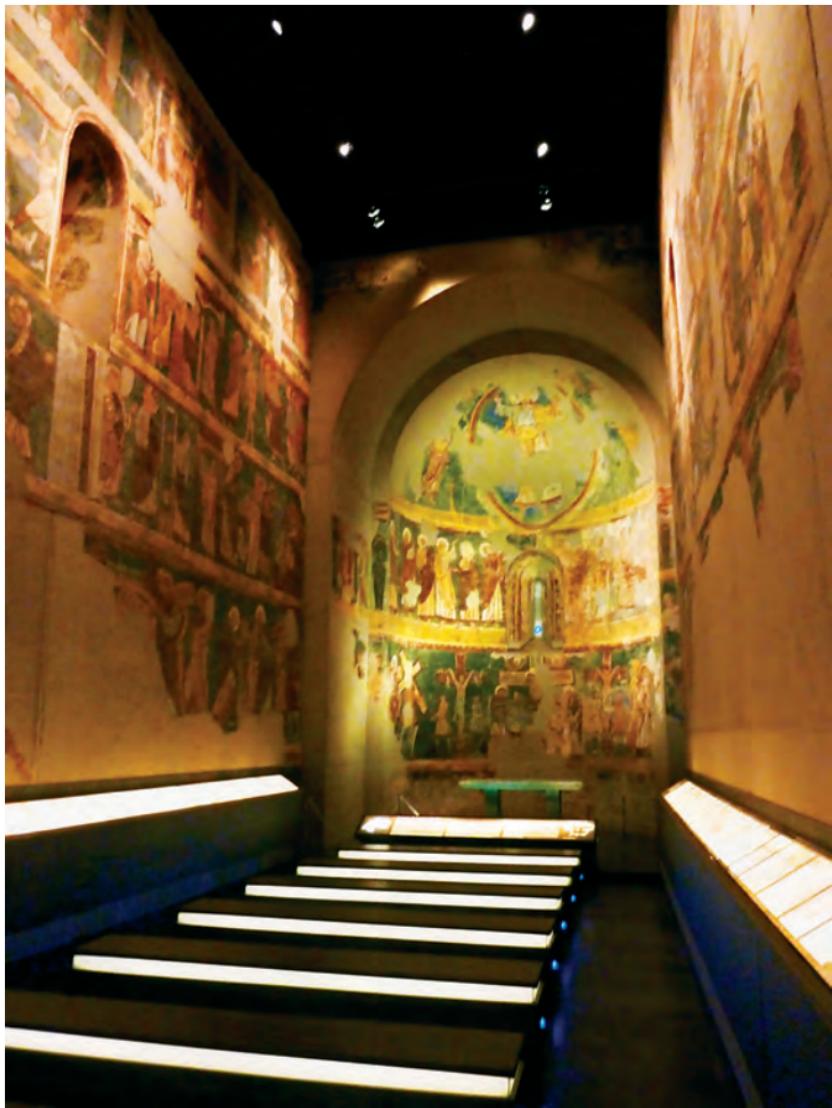


Interior del Alma Mater Museum (antes Museo Diocesano de Zaragoza),
salas 10 y 11. Fotografía de Daniel Salvador, Alma Mater Museum.

Otras veces, como ocurre en los museos situados en espacios anejos a iglesias y catedrales, el desafío consiste en conciliar de forma satisfactoria los usos museísticos con los litúrgicos. El Museo Diocesano de Jaca es una muestra 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. También se puso en práctica un nuevo proyecto museográfico redactado por los historiadores del arte Carlos Buil y Juan Carlos Lozano. La intervención tuvo como resultado la ampliación en más del doble del espacio museístico disponible, la creación de ámbitos de uso restringido y la redefinición del discurso expositivo.

Además, la reforma supuso la reordenación de la colección de pinturas murales originales de época medieval (procedentes de iglesias y ermitas de la Diócesis de Jaca) de forma más coherente y eficiente, recreando una disposición espacial más cercana a la que tendrían en su emplazamiento original. Así, por ejemplo, en la capilla del Pilar (antiguo refectorio del cabildo) se cambió la disposición de los ábsides de Osia y Ruesta, que tras haber estado colocados de manera perpendicular al eje de la sala pasaron a ocupar ambos extremos del refectorio; una ubicación más lógica. En la sala de Bagüés, por su parte, se instalaron una serie de bancos corridos que funcionan como zona de descanso y proyección de audiovisuales, disposición que contribuye a construir una sensación de espacio eclesial del todo apropiada para la exposición de esta colección de arte mural. El claustro catedralicio, finalmente, se replantea como elemento de comunicación y distribución.

Por último, nos queda hablar de un conjunto patrimonial muy específico por las circunstancias históricas que condicionan su devenir posterior: nos referimos a conventos y monasterios, como parte del patrimonio religioso desamortizado. 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



Museo Diocesano de Jaca, sala de Bagüés.

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.²⁸ No es difícil adivinar cuáles fueron las consecuencias: en algunos casos, los conventos fueron divididos en partes y vendidos, mientras que 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.

La instalación de espacios museísticos en antiguos conventos y monasterios desamortizados ha tenido cierta fortuna en Aragón sobre todo en la última década del siglo XX 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. Al margen de algunas iniciativas pioneras como el Museo de Arte Contemporáneo del Monasterio de Veruela (CALVO Y BARLÉS, 1991) en el siglo anterior, en este la iniciativa más destacada es la intervención en el monasterio desamortizado de San Juan de la Peña (Huesca), que acoge hoy dos espacios expositivos inaugurados en 2007. Ambos están situados en el llamado Monasterio Nuevo, construido entre 1675 y 1714. El monasterio quedó reducido prácticamente a estado de ruina durante la invasión francesa, por lo que los monjes iniciaron una

28 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.

serie de reconstrucciones que se verán interrumpidas por el proceso desamortizador de 1836. Los arquitectos Joaquín Magrazo 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.

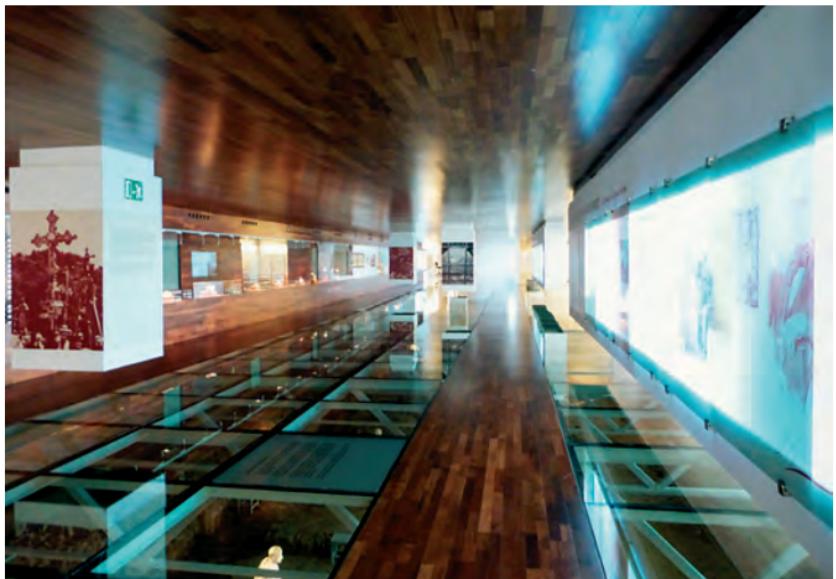
La iglesia barroca del conjunto fue reconvertida en la sede del Centro de Interpretación del Reino de Aragón, dedicado a la historia de Aragón y al papel que el monasterio de San Juan de la Peña ha desempeñado en ella. Por su parte, el Centro de Interpretación del Monasterio ha sido edificado sobre las ruinas del ala norte, de la que únicamente subsiste parte de la fachada. 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. La intervención arquitectónica de Magrazo y Used 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 por su carácter ajeno a la ruina preexistente 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.

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 de la ciudad. 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. Hoy acoge una colección



106

Centro de Interpretación del Monasterio de San Juan de la Peña,
exterior e interior.





107

Museo de Calatayud.

arqueológica con materiales procedentes sobre todo de las excavaciones de la antigua ciudad romana de Bilbilis, aunque también incorpora una sección de arte contemporáneo. En el nuevo edificio, que recibió un Accésit en el XXIX Trofeo Ricardo Magdalena de la Institución Fernando el Católico en 2008, la arquitectura contemporánea alcanza un protagonismo destacado: el claustro, totalmente renovado,

mantiene sin embargo su articulación en dos galerías (la inferior con arquerías de medio punto) como reminiscencia de su antigua función conventual.

Experiencias de reconversión de espacios educativos y asistenciales

Retomando lo que definíamos como arquitectura de tipo civil, existen dos tipologías edificatorias que van a ser frecuentemente aprovechadas en este siglo con una función expositiva: hospitales y escuelas. En el caso de los primeros, vamos a ver que comparten una localización no urbana y una misma concepción de partida como espacios asistenciales que quedaron progresivamente en desuso. En las segundas, siguiendo esa tendencia que ya detectábamos en las décadas finales del siglo anterior, la pérdida de uso de estas infraestructuras ha permitido que muchas de ellas hayan sido recuperadas para la exposición de un montaje museográfico por las evidentes ventajas espaciales que ofrecen. En algunas ocasiones, además, recibirán un contenido relacionado con su función inicial, articulando de esta manera una experiencia global en la que continente y contenido se encuentran íntimamente relacionados.

Empecemos hablando de los hospitales. En el ámbito rural existen una serie de espacios expositivos situados en antiguos sanatorios edificados entre los siglos xv y xviii. Todos ellos eran en origen instituciones asistenciales para los menos privilegiados, resultado de la generosidad de un mecenas o del interés de los poderes locales. Con la pérdida de uso, estos hospitales fueron reutilizados para los usos más dispares a lo largo del tiempo. Hay constancia, por ejemplo, de que el Hospital de Gracia de Rubielos de Mora (Teruel) fue utilizado como cine, mientras que en el del Sancti Spiritus de Borja (Zaragoza), 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 Rubielos de Mora, el ya mencionado Hospital de Gracia y Pobres Vergonzantes que acoge hoy el Museo Salvador Victoria es un buen ejemplo de esta ajetreada historia. 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 disfruta de excelentes vistas a un arroyo, lo que garantizaba una adecuada ventilación y permitía que estas estancias fueran soleadas. A pesar del deterioro sufrido con el paso del tiempo, el hospital conservaba en líneas generales su entidad exterior hasta que, durante todo el siglo XX, fue objeto de diversas actuaciones de rehabilitación inco-nexas e interrumpidas, de tal forma que en el momento de plantear la intervención para usos museísticos el edificio habría perdido ya buena parte de sus características definitorias. A pesar de todo, la reconversión del hospital en museo ha hecho posible la recuperación de un interesante ejemplo de infraestructura asistencial. 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 que se percibe en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca. La instalación de la colección en la localidad natal del artista demues-tra, además, el empeño de sus promotores y gestores por crear una propuesta artística de calidad en el ámbito rural.²⁹

29 En esta misma línea se ha inaugurado recientemente el Centro de Arte Contemporáneo de Aínsa-Sobrarbe (en este caso, en las antiguas escuelas de la localidad). La iniciativa comparte una concepción similar; ya que está especializada en la investigación y divulgación del arte contemporáneo desde un entorno rural. El origen del espacio es el Fondo Documental de Arte Contemporáneo Miguel Marcos, instalado en Aínsa desde 2013 y que desde 2020 se complementa con un espacio expositivo que se inauguró con la muestra «Color. Obras de Juan Antonio Aguirre, Chema Cobo, Carlos Franco y Antón Lamazares».



Fachada principal del hospital de Gracia, actual sede del Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora.



III

Vista interior de una de las salas del Museo Salvador Victoria, Rubielos de Mora.
Fotografía de Fundación Salvador Victoria.

En Borja, el aspecto exterior del hospital del Sancti Spiritus, sede del Museo de la Colegiata de Santa María (GRACIA Y AGUILERA, 2014), escondió a lo largo del siglo XX su primitiva dedicación. La fachada se encontraba enlucida y de ella prácticamente había desaparecido todo resto original, aunque aún era posible percibir parte del alero de madera y el arranque de algunos de los arcos que componían la típica galería de tradición aragonesa bajo el alero (BRESSEL et al., 1988: 125). Estos testimonios hacían pensar que el hospital presentara, en origen, la distribución característica de la arquitectura civil del Renacimiento aragonés, mantenida aún en época barroca. Este es el aspecto que se quiso recobrar en la remodelación del edificio para usos museísticos; así, se eliminó el enlucido, volviendo al ladrillo como material principal, y se recuperó la entrada en arco de medio punto.



Museo de la Colegiata de Santa María, Borja.

En lo que se refiere al interior, el hospital resultó también muy afectado por el paso del tiempo, sobre todo desde el traslado de la función hospitalaria en la segunda mitad del siglo xix, aunque se mantienen algunos de los elementos originales, como el patio o las cubiertas de bovedillas curvas. Por la amplitud de sus salas, resulta una sede apropiada para la colección de arte sacro procedente de la vecina excolegiata. El cuidado discurso expositivo, de organización temática y no cronológica (lo que evidencia su voluntad pedagógica) se adapta con facilidad a las distintas salas, conformando uno de los más meritorios museos locales dedicados al arte sacro que existen en la provincia.

Por otro lado, en Aragón –como ya hemos visto– la tipología educativa (en su vertiente escolar) conforma un conjunto importante

dentro de la arquitectura rehabilitada para usos museísticos, siendo las instituciones de primera enseñanza las más frecuentemente recuperadas con este fin. El número de escuelas rehabilitadas para esta función se amplía en las dos primeras décadas del siglo XXI con más de una docena de nuevas propuestas que permiten recuperar un patrimonio en desuso; en algunos casos, además, con un contenido expositivo relacionado con su ocupación primitiva.

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. 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 a la propia escuela rural, como ocurre en el centro expositivo de Linás de Marcuello (Huesca), inaugurado en el año 2004 como avanzadilla del Museo Pedagógico de Aragón (que abriría sus puertas en Huesca dos años más tarde) y que hoy depende del Ayuntamiento de Loarre. 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 no podría ser más estrecha, ya que los materiales expuestos proceden de una serie de escuelas de la provincia, hoy desaparecidas. De la rehabilitación del espacio se ocupó el arquitecto Antonio Lasierra, siguiendo las directrices del promotor del museo, Rafael Jiménez, quien insistió en hacer las menores modificaciones posibles para que no se perdiera «esa primera impresión de austerioridad y casi ascetismo que transmitía todo el edificio. (...) con la piedra desigual a la vista, maderos viejos, torcidos y toscos...» (JIMÉNEZ, 2010: 224). Así pues, se conservaron la estructura y la distribución interior, la escalera original, los suelos cerámicos y las carpinterías.

De mayores dimensiones eran las escuelas graduadas del pueblo viejo de Mequinenza (Zaragoza), hoy reconvertidas en Museo de



Antigua escuela y casa de la maestra del Centro museístico
«La escuela rural», Linás de Marcuello.

Historia y albergue. Este grupo escolar fue proyectado por el arquitecto de la OTCE Jorge Gallegos en 1923, aunque se hizo cargo de las obras el arquitecto escolar provincial, Regino Borobio Ojeda (VÁZQUEZ, 2019). Las escuelas estaban situadas a las afueras del «pueblo viejo», abandonado en los años sesenta del siglo XX con motivo de la construcción del pantano de Ribarroja. Se trata de un grupo escolar de considerables dimensiones, de dos alturas y con planta en forma de E, cuya definición exterior presenta claras referencias a la arquitectura renacentista aragonesa. 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 (espacio expositivo al aire libre situado en lo que fue el patio de recreo),



Vista interior del Centro museístico «La escuela rural», Linás de Marcuello.

está ubicado en la planta inferior de las escuelas. En su adaptación a usos museísticos se ha respetado de forma aproximada la distribución original, aunque se ha modificado la tabiquería interior para obtener espacios diáfanos. Por tanto, los únicos testimonios de su primitiva función son hoy día los amplios ventanales del edificio, aunque este sigue manifestando claramente al exterior la dedicación escolar para la que fue concebido.

También reconocible como arquitectura de uso educativo es el grupo escolar «Severino Aznar» de Calcena (Zaragoza), que acoge 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 a mediados del siglo XX por un arquitecto de la OTCE, Casimiro Lanaja, si bien de nuevo fue Regino Borobio quien dirigió las obras. Como en Mequinenza, las escuelas estaban situadas a las afueras, en un emplazamiento accesible, ventilado y soleado. El proyecto presenta también algunos guiños regionalistas, que se aprecian sobre todo en los alzados; estas referencias incluyen, como es habitual, el tejado volado sobre alero de madera y los ventanales en arco de medio punto. Las salas expositivas ocupan el pabellón de las aulas, lo que permite disponer de un aporte de luz natural considerable. Al igual que en Mequinenza, el interior conserva pocas referencias a su dedicación original, al margen de sus amplios espacios.

Por último, también mantiene ese estilo regionalista que mencionábamos anteriormente (y que varía en función de la zona y de sus condiciones climáticas) la escuela de Parzán, sede del Centro de Interpretación de los Ibones Pirenaicos. En esta pequeña localidad, perteneciente al municipio de Bielsa, la Oficina Comarcal del Pirineo de la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones construyó entre 1949 y 1951 una escuela unitaria que manifiesta al exterior ciertos elementos regionalistas tomados de la arquitectura tradicional pirenaica, como los tejados de pizarra sobre alero de madera. Parece que la ubicación de las escuelas en el solar elegido por el Ayuntamiento de Bielsa (en la parte baja de una ladera) no resultó la



Aspecto exterior de las antiguas escuelas graduadas de Mequinenza y vista interior del Museo de Historia, Mequinenza.



mejor opción, ya que el edificio recibía el agua de riego de los prados superiores, lo que hizo que la humedad se acumulara en el sótano y fuera descomponiendo la madera sobre la que se asentaba. 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, que estuvo a punto de morir en el suceso.³⁰ Hoy queda poco de la configuración original de estas escuelas, completamente remodeladas al interior para su adecuación a usos culturales.

Para cerrar este subapartado de espacios educativos reconvertidos en museos, nos queda hablar (aunque sea brevemente) del fallido proyecto del Espacio Goya, que estaba previsto instalar en la Escuela de Artes de Zaragoza. Las distintas soluciones propuestas en el concurso de ideas convocado en 2006 para tal fin varían en su definición formal, su respeto al edificio histórico y su manera de resolver las necesidades del nuevo centro y resultan de nuevo –como en el caso del Museo Aragonés de Arte Contemporáneo– una ocasión única para imaginar cómo podría haber sido este ámbito ciudadano de la plaza de los Sitios (MARCÉN, 2010b).

En 1998 hubo un primer intento de crear un Espacio Goya a partir de un convenio entre el Gobierno de Aragón e IberCaja, que planteaba la intervención en un edificio de 1923 propiedad de la entidad financiera, obra del arquitecto Teodoro Ríos Balaguer y situado en la calle de Joaquín Costa. El proyecto no se llegó a realizar debido probablemente a ciertas complicaciones legales en cuanto a la titulidad 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

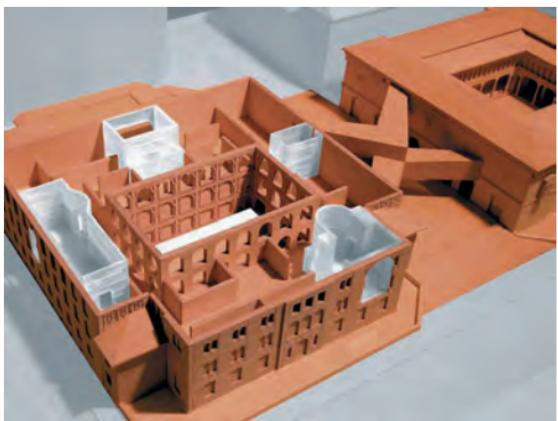
30 S.A. (1955): «Escuela. Vivienda del maestro. Expediente. Parzán». Archivo Histórico Provincial de Huesca (AHPHU), Sección de Vivienda, expediente V/1296/2.

Ley de Patrimonio Histórico Español. El ganador del concurso de ideas había sido Basilio Tobías, con el proyecto «La Quinta del Sordo».

En 2005 se retomó la idea de crear un centro de investigación y difusión en torno a Goya y se encargó un proyecto museológico a un equipo dirigido por el profesor Gonzalo Borrás. Al año siguiente se convocó un concurso de anteproyectos para la rehabilitación y adaptación a usos museísticos del edificio de la Escuela de Artes y del atrio urbano de conexión con el Museo de Zaragoza en el que participaron arquitectos de proyección internacional como Gae Aulenti, Rem Koolhas, Dominique Perrault, David Chipperfield y Herzog y De Meuron; estos últimos resultaron finalmente ganadores con su anteproyecto «Zaragoza», que se basaba en la inserción en el antiguo edificio de una serie de «salas ancla» (o *anchor rooms*) como elemento compositivo fundamental y una gran escalera de ladrillo en forma de aspa en la unión con el Museo de Zaragoza (HERZOG y DE MEURON: 2006).

En el concurso, al margen de otras propuestas, decididamente más agresivas, como la de Rem Koolhas, destacó por su originalidad la de Dominique Perrault, que renunciaba a modificar los edificios históricos 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, un innovador —y por ello mismo utópico— ejercicio de intervención en el espacio público que apostaba por que fuera el museo quien saliera al encuentro de los visitantes, y no a la inversa.

El anteproyecto ganador, que suscitó numerosas críticas, fue sucesivamente modificado, dilatado y aplazado, y aunque la intención del Gobierno de Aragón era que estuviera listo para la Exposición Internacional de 2008, el Espacio Goya nunca llegó a materializarse. Hoy la obra del pintor se encuentra repartida entre diferentes «espacios Goya», propuestas museísticas que proporcionan visiones parciales del autor: el Museo Goya (antes Camón Aznar), el Museo de Zaragoza y las iniciativas en torno a su figura desarrolladas en Fuendetodos, su localidad natal (además de otros monumentos que conservan obra



Herzog y De Meuron,
«Zaragoza» (maqueta),
anteproyecto ganador
del concurso de 2006
para el Espacio Goya
Archivo Museo
de Zaragoza.

suya como la cartuja de Aula Dei o la basílica de Nuestra Señora del Pilar), pero lo cierto es que Aragón sigue careciendo de un proyecto integrador que permita articular un discurso crítico e innovador sobre la creación artística de Goya.

120

De vivienda a museo

Veíamos en el capítulo anterior (dedicado a las últimas décadas del siglo XX) algunas experiencias de adaptación de arquitecturas de tipo doméstico, tanto populares como palaciegas, como sede expositiva. Hemos comprobado, por tanto, que la integración de un contenido museográfico en una arquitectura concebida para servir de vivienda supone un ejercicio de transformación con peculiaridades propias. El ámbito doméstico, por definición, es un espacio privado. Al abrirlo al público, ya sea como museo o con cualquier otro uso, su naturaleza 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 rehabilitada como museo en Aragón es posible distinguir dos grupos. Por un lado, encontramos una tipología palaciega que adquiere su máximo desarrollo entre los siglos XVI y XVIII como proyección del poder. Las fachadas de los palacios y casas-palacio de estilo renacentista y barroco buscaban, 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 representatividad.

La segunda de las tipologías arquitectónicas es mucho más variada, ya que se da en todos los períodos históricos. Se trata de la arquitectura doméstica de carácter popular, que está determinada, más bien, por necesidades prácticas. 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, en muchos casos apenas se ha intervenido en el edificio 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.

Dentro del patrimonio palaciego nos vamos a detener en dos ejemplos que comparten localización en la ciudad de Zaragoza y una misma época constructiva: el Museo Pablo Gargallo y el Museo Goya-Colección IberCaja (anteriormente Museo Camón Aznar). El primero ocupa el palacio de los condes de Argillo, del siglo XVII, mientras que el segundo se ubica en la casa de Jerónimo Cósida, construida en el siglo siguiente. Exteriormente, ambos palacios siguen un esquema similar de tres plantas en altura, característico de la arquitectura civil renacentista, con galería de arquillos en la planta superior. Los dos comparten también la distribución en torno a un patio como elemento articulador, que mantiene su carácter representativo como epicentro del inmueble y espacio abierto de carácter privado en la adaptación

a usos museísticos. Esta estancia palaciega se incorpora de diferentes maneras; bien pasando a formar parte del recorrido expositivo, como ocurre en el Museo Pablo Gargallo, bien como ámbito de acogida de visitantes y de transición entre la vía urbana y las colecciones, en el Museo Goya.

Además de compartir un esquema semejante, el Museo Goya y el Museo Pablo Gargallo tienen en común el hecho de haber sido recientemente renovados. 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 y obtener una sala de exposiciones temporales. La intervención, desarrollada por el arquitecto Francisco Siles y el museógrafo Antonio Meléndez, estaba enfocada además a la puesta en valor de la obra de Goya como elemento articulador del discurso.

122

El punto de partida era un edificio complejo, compuesto por la unión de dos inmuebles: el palacio del siglo XVI y un edificio añadido de mediados del siglo XX. Las obras arrojaron una interesante sorpresa: la existencia de un patio de luces en este último, que se decidió recuperar. 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; de hecho, se comunican visualmente a partir de una serie de «fisuras» abiertas en ciertos puntos del museo. 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, que, lamentablemente, desde la última reforma, ya no es posible percibir desde el interior.

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, quien recibió el encargo de desahogar



Vista interior del Museo Goya, Zaragoza. Fotografía de Cuadrifolio.



Tercera planta del Museo Goya, antes y después de la renovación.
Fotografías de Museo Goya y Cuadrifolio.



las colecciones, mejorar la accesibilidad y dotar al museo de una serie de espacios de uso interno. Para ello, el Ayuntamiento de Zaragoza adquirió un inmueble situado en la vecina calle Torre Nueva para albergar los espacios complementarios y que así el palacio del siglo xvii quedara enteramente dedicado a la obra de Gargallo. Una de las mayores dificultades del proyecto consistió en resolver la unión de los dos edificios, 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 vista práctico sino también conceptual, que implicaba hacer convivir una casa de vecinos del siglo xix con un palacio del xvii. El arquitecto optó finalmente por otorgar un tratamiento contemporáneo a la primera, que lo distinguiera de la fábrica antigua. La intervención consiguió desahogar el museo y resolver los problemas de accesibilidad, aunque el resultado es un itinerario algo enrevesado. 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, hoy utilizado como salón de actos.

125

En el mismo casco histórico de la ciudad de Zaragoza se encuentra otro museo instalado en una arquitectura doméstica de cierta entidad: el Museo del Teatro de Caesaraugusta, que consiste en la musealización *in situ* del antiguo teatro romano. Este imponente edificio del siglo I fue descubierto de forma casual en 1972 al iniciarse la construcción de un nuevo inmueble. 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 la casa del Justicia de Aragón Juan del Pueyo (que estuvo en el cargo a finales del siglo xvi), 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, con algunas modificaciones en el siglo xx.

La intervención en el conjunto, dirigida por los arquitectos municipales Úrsula Heredia y Ramón Velasco, consistió en el derribo de una

serie de edificaciones anexas a esta casa-palacio, de tal forma que lo único que se conserva de la misma es la fachada, declarada de Interés Ambiental. Una de las mayores dificultades consistió en incorporar al conjunto la vecina iglesia del Sagrado Corazón, que está construida sobre parte del teatro. 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 pública, pero a la vez se debía garantizar la protección de los restos. La solución escogida consistió en el vallado de todo el perímetro y la colocación de una cubierta de policarbonato de 25 m de altura que protege las ruinas de las inclemencias meteorológicas, pero cuya volumetría no pasa desapercibida.

Por su parte, 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 adaptación que de ellas se haga para usos museísticos. La reutilización de este tipo de arquitecturas para esta función, curiosamente, parece ir asociada a unas temáticas determinadas: la mayoría acogen museos de contenido etnográfico 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 en el escenario al que pertenece (aunque no siempre con una correspondencia cronológica exacta). El objetivo, en estos 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 posibilidad de visitar los ámbitos más o menos originales de una vivienda tradicional del ámbito rural.

Dentro de la temática histórica cabe citar el caso particular de dos espacios expositivos dedicados al fenómeno de la colonización agraria, y que están situados precisamente en viviendas de dos de estos pueblos: el Centro de Interpretación de la Colonización Agraria

de Sodeto (Huesca) y la Casa del Colono de El Bayo (Zaragoza). Ambos abordan las políticas de colonización agraria puestas 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 creados fundamentalmente en los Monegros y las Bardenas. 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 arquitectos. En concreto, El Bayo fue planeado por Jesús Beltrán Navarro, mientras que Sodeto responde a un diseño de Santiago Lagunas.

En Sodeto, el centro ocupa la que fue la casa del mayoral, renovada en profundidad. El contenido se localiza en la planta baja de la vivienda, así como en las dependencias agrícolas anexas, e incluye la recreación de algunas de las estancias de la casa, para mostrar cómo sería una vivienda de este tipo. La planta primera, por su parte, acoge un archivo de la colonización. 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. En cuanto a la Casa del Colono de El Bayo, su sede es una vivienda construida en los años sesenta del siglo XX, posteriormente transformada en el centro social de la Sección Femenina. La rehabilitación, según proyecto del arquitecto Cruz Díez García, consistió en la renovación completa de los espacios interiores, que ya debían estar bastante modificados.

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. Pero también es posible optar por una solución intermedia, como ocurrió en el Museo de Historia y Tradición «Casa Paco», en Graus (Huesca), inaugurado en 2011. En la restauración (según proyecto de Eduardo Broto) se mantuvo la distribución del primer piso, mientras que las plantas segunda y tercera se vaciaron

por completo. 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, además de ciertos detalles decorativos. 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.

La apuesta por la convivencia de la arquitectura de distintas épocas resulta, si cabe, todavía más decidida en la vivienda de labradores en la que está instalado el Museo Etnológico de Nonaspes (Zaragoza). La casa, de principios del siglo XX, fue adquirida por unos particulares que la cedieron a la Asociación Amics de Nonaspes para la puesta en marcha del museo, que se ha ido llevando a cabo de forma progresiva desde 1999, conforme se abrían nuevas salas. Lo interesante es que la casa fue ampliada en 2007-2008 por Héctor Jala y Mónica Moreno, en una intervención que recibió 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».³¹ La contemporaneidad está presente en la fachada principal a través de un remate que singulariza el edificio pero que no interfiere visualmente en el entorno ni adquiere un protagonismo excesivo. En cuanto a las fachadas secundarias, el acero corten de cerramientos y vanos convive de forma natural con la mampostería de los muros, creando sugerentes composiciones visuales.

³¹ S.A. (2012): «La IFC concede el XXXIII Trofeo «Ricardo Magdalena» al Museo Arqueológico de Nonaspes», *Europa Press*, 18 de diciembre. Disponible en <https://m.europapress.es/aragon/noticia-ifc-concede-xxxiii-trofeo-ricardo-magdalena-museo-arqueologico-nonaspes-20121218180207.html> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

Fachada principal y vistas laterales
del Museo Etnológico de Nonaspe.



Castillos y fortificaciones, ¿museos para el siglo XXI?

Este conjunto patrimonial, al que ya nos referimos en el capítulo anterior, sigue teniendo cierta fortuna como sede expositiva en las primeras décadas del nuevo siglo. Para abordarlo retomamos esa división en dos grupos que planteábamos anteriormente: castillos y torreones defensivos medievales, por un lado, y fortificaciones de época moderna y contemporánea, por otro. Este esquema nos sirve de guía para recorrer algunos de los ejemplos más significativos de estas dos primeras décadas.

Algunos de los espacios expositivos situados en construcciones medievales presentan barreras arquitectónicas que los hacen totalmente inaccesibles para un determinado sector del público; su localización en promontorios y otros lugares elevados limita necesariamente la accesibilidad, tanto en lo que se refiere a la entrada al monumento como a la comunicación entre las distintas plantas. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún (Zaragoza), situado en un torreón medieval de los siglos XIII-XIV que formaba parte del primitivo castillo de la localidad. Además de su ubicación, poco accesible, la única manera de desplazarse por las cuatro plantas de este magnífico torreón de casi 26 metros de altura es por medio de varios tramos de escaleras incorporados en la adaptación del espacio a usos museísticos. 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 (temporalmente cerrado y en proceso de reorganización) y el Museo de la Torre, respectivamente.

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, resulta atractiva para el visitante; lo medieval está de moda. Las inversiones destinadas a restaurar castillos y torreones medievales para su explotación museística han permitido,



Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún.

además, recuperar un patrimonio arquitectónico que se encontraba abandonado.

En la mayoría de los casos, la reconversión museística de estos castillos suele consistir en la instalación de una temática relacionada con el propio monumento. En Uncastillo, el mencionado Museo de la Torre está dedicado a la historia constructiva de la fortaleza y a la evolución de la localidad desde la Edad Media. La denominación no debe llevar a error, ya que se trata más bien de un centro de interpretación que de un museo. El Centro de Interpretación de Navarra y Aragón de Navardún abarca un contexto más amplio, 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 edificio. En otros casos, el discurso se articula en torno a materiales arqueológicos encontrados en las excavaciones del propio monumento: en Trasmoz, precisamente, se expone el ajuar del que fue el último señor del castillo, Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1485-1524), una colección que 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.³²

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 época moderna y contemporánea que vale la pena analizar brevemente. Como resultado de la evolución de las técnicas bélicas, los castillos medievales fueron sustituidos progresivamente por otro tipo de construcciones, generalmente abaluartadas y diseñadas por

32 La misma relación entre continente y contenido podemos encontrar en Novallas (Zaragoza), donde abrió sus puertas en 2016 el Centro de Interpretación Arqueológico Comarcal «Castillo de Novallas», con un espacio interpretativo de los materiales arqueológicos encontrados en las excavaciones del propio castillo.

ingenieros militares. Su configuración exterior, a base de muros más bajos, así como su planta, habitualmente poligonal, resultaban mucho más efectivas contra la artillería enemiga. En una de estas ciudadelas está situado el Museo de Miniaturas Militares de Jaca (Huesca). La fortificación fue diseñada a finales del siglo XVI por Tiburcio Spanochi como eje central de una red de defensas pirenaicas reforzadas por Felipe II. Tiene planta pentagonal, con cinco baluartes, y está rodeada de foso.

La Ciudadela de Jaca, uno de los lugares más turísticos de la ciudad, acoge desde el año 2007 un Museo de Miniaturas Militares que se exponía anteriormente en el Fuerte Rapitán. La colección ocupa la planta superior del cuartel de San Fernando, esta vez totalmente accesible. La intervención consistió en la renovación total del 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 se caracteriza por la ausencia de iluminación; la luz de las vitrinas, que va guiando al visitante a través del museo, es casi la única existente, lo que da como resultado un efectista recorrido. La misma Ciudadela acoge un segundo espacio expositivo, el Museo de la EMMOE (Escuela Militar de Montaña y Operaciones Especiales), que supone la reorganización de una colección abierta en 1960 para uso interno pero cuyo discurso museográfico ha sido modernizado e inaugurado para el público en general en 2020. Es una muestra más de la influencia que en ocasiones ejerce el tipo de edificio sobre el contenido expositivo, ya que la colección dedicada a estas unidades militares se expone precisamente en una fortificación militar.

En este breve recorrido por la arquitectura militar musealizada, queda por comentar, finalmente, una curiosa y efímera iniciativa que se sitúa a medio camino entre el museo al aire libre y la arquitectura militar. En el año 2005 abría sus puertas Pirenarium, un complejo de ocio situado en el antiguo acuartelamiento de Gravelinas, en Sabiñánigo (Huesca). Este «parque de los Pirineos», como se presentaba



134

Museo de Miniaturas Militares de Jaca.

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. 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) y las ciudades de Zaragoza y Teruel. Las maquetas se distribuían sobre 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. 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.³³ 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 fiascos expositivos de la provincia de Huesca, por el gasto desmesurado que supuso y la escasa acogida que tuvo por parte de los visitantes.

La recuperación de un nuevo conjunto patrimonial: museos en edificios preindustriales

Antes de que la Revolución Industrial transformara el sistema productivo, la conversión de las materias primas en bienes de consumo se realizaba según métodos artesanales. Para dar respuesta a estos procesos, surgieron toda una serie de infraestructuras 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. La arquitectura preindustrial se define como aquel patrimonio inmueble que da respuesta a determinadas actividades de las sociedades tradicionales, fundamentalmente de transformación de materias primas. Desde el punto de vista arquitectónico, su principal característica es que no se distingue de manera significativa de la arquitectura popular, con la que comparte morfología, técnicas y materiales.

La progresiva pérdida de uso de este patrimonio y la creciente concienciación en torno a su valor ha dado lugar a una serie de iniciativas de recuperación y musealización, que difieren en la manera de abordar la transformación del espacio para usos expositivos pero que

33 ALONSO, J., y ZAMBORAÍN, L. (2012): «Pirenarium, abocado al cierre definitivo por deudas», *Heraldo de Aragón*, 8 de noviembre. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/huesca/2012/11/08/pirenarium-abocado-cierre-definitivo-por-deudas-211050-2261127.html#> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

coinciden en su ubicación fuera de las grandes ciudades. Muchos pequeños ayuntamientos han visto en estos edificios preindustriales una oportunidad de aumentar su oferta cultural y turística, lo que ha multiplicado las iniciativas de rehabilitación en todo el territorio aragonés. En la comunidad podemos encontrar, por ejemplo, varios espacios dedicados a la obtención del aceite basados en la musealización de antiguas almazaras (que algunas veces reciben un discurso interpretativo, pero otras consisten simplemente en la restauración y apertura al público del edificio y la maquinaria): en Teruel, el Museo de la Antigua Almazara de Alacón y el Museo del Molino Aceitero de La Cañada de Verich; y en Zaragoza, la Casa Museo del Aceite de Aniñón, el Museo del Aceite de La Muela y más recientemente el Museo del Aceite de Sediles.³⁴ Los enfoques son bastante similares y las propuestas terminan pareciéndose unas a otras, lo cual hace difícil conformar una oferta atractiva.

136

En algunos casos, la arquitectura preindustrial ha sido musealizada con un contenido directamente relacionado con la función primitiva del edificio, como ocurre en el caso de los molinos aceiteros, que conservan *in situ* la maquinaria original. También se observa en relación con otras temáticas, como el proceso de creación del pan en el Museo «Lo Furno» de Siresa (Huesca), que es en realidad un centro de interpretación que gira en torno al horno vecinal de la localidad. Este no se distingue de las edificaciones circundantes, sino que mantiene la morfología típica de la zona a base de paredes de mampostería y tejado de pizarra. La única «pieza» del museo es el antiguo horno; tomando este elemento como base, se ha articulado un sencillo discurso expositivo en torno al ciclo del pan, a partir de una serie de paneles explicativos, en una iniciativa sin demasiadas pretensiones pero que por eso mismo resulta coherente.

34 Existe otro espacio expositivo con esta temática, el Museo del Aceite «Sierra del Moncayo» en el Monasterio de Veruela, pero no está situado en una antigua almazara sino en el aljibe del monasterio.



Museo «Lo Furno» de Siresa.

Uno de los mejores ejemplos de esta musealización integral que a veces se produce en el patrimonio preindustrial 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, en uso hasta los años setenta del pasado siglo. El discurso expositivo del centro (promovido por el Ayuntamiento de Naval y la comarca del Somontano de Barbastro) está dedicado precisamente a la alfarería tradicional de esta localidad. La intervención arquitectónica en el conjunto, llevada a cabo bajo la dirección de 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 la rehabilitación destaca la apertura de dos grandes ventanales en el edificio que permiten la integración visual del paisaje de la sierra y las balsas donde se elaboraba el barro, situadas en el exterior



138

Centro de Alfarería de Naval.

de la vivienda. Esta iniciativa demuestra que es posible aprovechar un elemento patrimonial para convertirlo en instrumento de desarrollo social y turístico; la propuesta constituye uno de los conjuntos etnológicos más coherentes del ámbito aragonés.

En otros casos, no podemos hablar de musealización integral porque el discurso expositivo no está centrado en la función original del espacio, aunque esta sí condiciona en cierta manera el tipo de contenido. Se trata casi siempre iniciativas de carácter etnográfico, basadas en la exposición de una colección de aperos de labranza y otros instrumentos de uso cotidiano y doméstico, como la Exposición Ángel García Cañada de Andorra (Teruel), situada en un antiguo horno de pan, o el Museo «La Era de Vicén» de Roda de Isábena (Huesca), instalado en un interesante ejemplo de arquitectura popular, un antiguo pajar y

cuadra de varios cientos de años de antigüedad que 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 esta última propuesta, al margen del contenido expositivo, 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 que sostiene todo el piso superior.

Finalizamos este recorrido por la arquitectura preindustrial aludiendo a algunos ejemplos en los que el contenido no tiene nada que ver con el edificio en el que se instala ni con su función primitiva. En este apartado, 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. 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, autogestionados por los propios artistas, 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 a la escultura, los encuentros fueron abriendose a otras disciplinas (BERNUÉS y LORENTE, 2013).

Al margen de la novedad de la propuesta, que ha dado lugar a un espacio único –en una comunidad en la que no abundan precisamente las iniciativas de musealización al aire libre–, el Museo de Arte Contemporáneo de Hecho plantea una singular actualización de la arquitectura popular, que se convierte en superficie artística. El antiguo pajar en el que se muestra la parte pictórica de los fondos, 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. La novedad, en este caso, es que la edificación se ha convertido en soporte pictórico, pues su fachada principal fue decorada en 1976 por



140

Museo de Arte Contemporáneo de Hecho. Pallar d'Agustín.

el artista francés Renaud Archambault de Beaune. 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.

La estética industrial como reclamo expositivo

La recuperación del patrimonio industrial para usos museísticos ha recibido una singular atención en los últimos años. Su pérdida progresiva de uso, así como el desarrollo de una mayor conciencia en torno a la necesidad de preservarlo, han ido conformando una mentalidad favorable a su conservación. En Aragón, las iniciativas de musealización del patrimonio industrial se han multiplicado desde el inicio del nuevo

siglo (MARCÉN, 2018). En paralelo, también va cambiando poco a poco la consideración normativa de este conjunto patrimonial: en la línea de otras comunidades autónomas, Aragón ha puesto en marcha el Catálogo del Patrimonio Industrial y de la Obra Pública de Aragón, dirigido por Pilar Biel, que consiste en la documentación exhaustiva de este tipo de elementos patrimoniales y su volcado a la base de datos del Sistema de Información del Patrimonio Cultural Aragonés (Sipca), accesible *online*.³⁵

La transformación de la arquitectura industrial en sede museística presenta una serie de particularidades. A priori, las características físicas de este tipo de construcciones, por su amplitud, parecen apropiadas para cualquier uso. Sin embargo, con el pretexto de obtener una máxima funcionalidad, a veces la intervención en el patrimonio industrial ha implicado el vaciado de estos edificios y la eliminación completa de la distribución interior, incluyendo la maquinaria utilizada en el proceso de producción. Los raros casos en los que esta se conserva de forma íntegra tienen que ver con operaciones globales de musealización, que consisten en la creación de un discurso expositivo que toma como base el propio patrimonio industrial. En Caldearenas (Huesca), la antigua harinera «La Dolores» fue 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.

La mayoría de las iniciativas existentes responden al impulso de las instituciones públicas, quizás de nuevo debido a la toma de conciencia de las posibilidades turísticas de este conjunto patrimonial, que se adivina en particular en el medio rural. En cuanto a la pertinencia de las mismas, se trata más bien de acciones heterogéneas y descoordinadas, que no responden a un plan coherente de recuperación del patrimonio industrial, tal y como sucedía con el preindustrial. En relación con esta idea, Biel señala que «Esto nos está llevando a una situación

35 Las búsquedas pueden realizarse en la página web del Sipca:
<http://www.sipca.es/> [Consulta: 5 de noviembre de 2020].

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» (Biel, 2007: 269). Antonio Bellido (1998: 133) incide en esta idea, aunque no se refiere al patrimonio industrial sino en general a las propuestas expositivas del ámbito rural: según este autor, el problema vendría 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».

Al igual que en la arquitectura preindustrial, el contenido expositivo que recibe el patrimonio industrial puede estar más o menos relacionado con su función original. En Aragón se han desarrollado algunas interesantes iniciativas de musealización integral relacionadas con el patrimonio minero turolense, que no solo tienen un impacto positivo desde el punto de vista turístico sino que contribuyen a la conservación de la memoria reciente de estas localidades. Una de las iniciativas más originales en este sentido es la recuperación y musealización de la mina «Se Verá» de Escucha (Teruel) y su transformación en Museo Minero. 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 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. Este espacio museístico poco ortodoxo, que se completa con el Centro de Interpretación de la Minería Pozo Pilar, se ha convertido en uno de los más visitados del ámbito rural.³⁶

Otro ejemplo de musealización integral del patrimonio minero es MWINAS, el Parque Tecnológico Minero de Andorra (Teruel). El

36 FALO, S. (2019): «Las visitas al Parque Minero de Escucha aumentan un 6% en 2018», *Diario de Teruel*, 11 de enero. Disponible en <https://www.diariodeteruel.es/noticia.asp?notid=1011537&secid=3> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].



Museo Minero de Escucha.

143

proyecto, en este caso, 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 la propuesta se sitúa 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 y el antiguo edificio de máquinas. El emblema del conjunto es el castillete de extracción, 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 circundante a través del parque escultórico, 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 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 y Alloza) para conocer el proceso de explotación minera al aire libre.³⁷

En otros casos, el patrimonio industrial recibe un contenido temático relacionado con el edificio que le sirve de sede. Es lo que ocurre en el Museo Minero Pozo Corral Negro de Ariño (Teruel). A diferencia de lo que sucedía en Escucha y Andorra, la exposición no ocupa directamente las infraestructuras vinculadas con la extracción minera, sino el economato que la empresa SAMCA (Sociedad Anónima Minera Catalano-Aragonesa) edificó en 1941-1942 en el barrio minero de Ariño. El espacio expositivo toma su seña de identidad del castillete de extracción que se levanta en su exterior, trasladado aquí desde el pozo del general Negro en 1995. El proyecto consiste en la exposición permanente de herramientas y otros objetos vinculados con la actividad minera, así como la recreación de un tajo de carbón. La génesis de la iniciativa demuestra la fuerte identidad social que existe todavía en estas localidades en torno a la minería: la exposición fue puesta en marcha por la Asociación Cultural «Pozo Corral Negro», creada por un grupo de mineros prejubilados para recuperar el patrimonio minero de la zona. Además, el proyecto se enmarca dentro la «Ruta de la minería», una de las seis rutas temáticas propuestas desde la comarca de Andorra-Sierra de Arcos 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 Esteruel.³⁸

37 Se trata de un recorrido guiado entre tres miradores que componen el Espacio de Interpretación «Restauración Ecológica de Zonas Mineras». Más información en <https://www.museomineroandorra.com/e-i-r-zonas-mineras> [Consulta: 5 de noviembre de 2020].

38 Los detalles de la ruta pueden consultarse en la página Web de la comarca de Andorra-Sierra de Arcos: http://www.turismoandorrasierradearcos.com/ruta_mineria.php [Consulta: 5 de noviembre de 2020].



145

Parque Tecnológico Minero de Andorra.

También el patrimonio hidráulico recibe, en ocasiones, un discurso expositivo relacionado con la arquitectura que le sirve de sede. En Laluenga (Huesca) abría sus puertas en el año 2003 el Centro de los Pozos Fuente, significativo por varias razones. En primer lugar, el discurso expositivo está dedicado a un conjunto particular dentro de la arquitectura hidráulica preindustrial: los pozos fuente característicos del somontano de Barbastro, notables obras de ingeniería que 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» (JUSTE, 2007: 146), a través de las cuales se desciende al manantial. La recuperación de estas infraestructuras se ha acompañado de la 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. El discurso expositivo funciona como introducción a este peculiar conjunto arquitectónico, aunque el verdadero protagonista es el pozo fuente, rehabilitado a finales del siglo pasado.³⁹

En otros casos, la operación de musealización llevada a cabo en la arquitectura industrial es del todo ajena a su función primitiva. En estas ocasiones, el patrimonio industrial pierde parte de su identidad, al no ser considerado como una entidad global sino como un simple continente arquitectónico funcional. En Aragón, la temática de estos

39 En Zaragoza se ha inaugurado recientemente otro espacio expositivo situado en unos depósitos de agua, esta vez diseñados en el siglo xix por Ricardo Magdalena. La apertura del Espacio Pignatelli en 2019 como sala de exposiciones temporales ha permitido recuperar por fin para la ciudad este interesante conjunto patrimonial.

centros es variada, ya que existen ejemplos dedicados a la naturaleza, la etnología, la arqueología o el arte.

Siguiendo con las infraestructuras relacionadas con el agua, merece la pena detenerse en una serie de ejemplos situados en antiguos lavaderos, un conjunto patrimonial que formaría parte de lo que Nieves JUSTE (2007: 140-141) denomina «la arquitectura del agua». El de Alfambra (Teruel), uno de los edificios modernistas construidos en la localidad debido al desarrollo económico generado por la industria azucarera, es la sede del Museo de la Remolacha Azucarera. Encontramos otra propuesta en Cetina (Zaragoza), cuyo lavadero municipal (construido en 1931 según proyecto del arquitecto provincial Teodoro Ríos Balaguer) ha sido acondicionado para acoger el Centro de Interpretación de la Contradanza. 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.

147

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. En los dos casos citados, la intervención ha conservado las antiguas pilas, que constituyen la razón de ser del edificio; la diferencia estriba en la manera de incorporarlas al nuevo uso. En Cetina, la mitad de una de ellas ha sido transformada en espacio expositivo, mientras que la otra mitad es zona de proyección de audiovisuales. No ocurre lo mismo en Alfambra, donde lo impide la morfología de las pilas –más pequeñas–. Se echa de menos en ambos espacios un esfuerzo de interpretación acerca de la función de los lavaderos y del avance que supusieron en un momento concreto de nuestra historia reciente, pues pronto estas arquitecturas no serán legibles para el visitante. Distinto es en este sentido el espacio interpretativo creado en torno al lavadero de Siresa (núcleo perteneciente al municipio de Hecho, en Huesca), en el que las pilas de lavado se ponen en contexto a través de paneles sobre



148

Centro de Interpretación de la Contradanza, Cetina.

esta actividad tradicional, ilustrados con fotografías antiguas que aportan significado a la recuperación de esta infraestructura.⁴⁰

Este recorrido por la arquitectura industrial rehabilitada para usos museísticos termina en una de las actuaciones más grandilocuentes que se han producido en las primeras décadas del siglo XXI; muy diferente, por tanto, de los ejemplos que acabamos de presentar. Tiene que ver con el IAACC Pablo Serrano. Habíamos dejado el Instituto a la espera de una reforma en el capítulo previo; esta se producirá finalmente entre los años 2008 y 2011 bajo la dirección del mismo arquitecto que se encargó de la primera, José Manuel Pérez Latorre. La ampliación del centro alteró radicalmente las bases de la propuesta anterior, que había mantenido en líneas esenciales la volumetría de un conjunto que se caracterizaba por la horizontalidad (aunque había implicado la eliminación de la tabiquería interior de las naves de los talleres para obtener una sala de exposiciones diáfana y la colocación de una pantalla de hormigón en la delantera del edificio).

149

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. El nuevo edificio se levanta sobre cuatro grandes pilares de hormigón que han permitido triplicar la superficie disponible. Uno de los aciertos de la reforma ha sido la creación de salas de exposiciones completamente diáfanas de hasta 668 m² de superficie sin elementos interiores de sujeción, aptas para acoger todo tipo de manifestaciones artísticas. Sin embargo, resulta

40 La rehabilitación del lavadero se ha acompañado de un exhaustivo trabajo de documentación sobre el edificio, las técnicas de lavado, los aspectos sociales de la actividad y otras muchas cuestiones relacionadas (incluyendo archivos sonoros de los vecinos del pueblo) cuyos resultados se pueden consultar en <http://www.valledehecho.es/lavaderosiresa/descargase.php> [Consulta: 15 de diciembre de 2020].



Vista interior
del IAACC
Pablo Serrano
tras la última ampliación.

más discutible la integración del antiguo edificio de Julio Bravo, que está protegido y cuyas fachadas debían quedar visibles en todo momento. El diálogo entre los talleres y la nueva arquitectura es complejo, ya que la volumetría de la ampliación resulta desproporcionada respecto a los primeros. La fachada de estos queda parcialmente escondida, de tal forma que es difícil percibir con claridad sus características espaciales y entender el espacio original. En lo que respecta al pabellón de Música y Pintura, la transición con la ampliación tampoco resulta fluida; visualmente surgen como dos edificios distintos, ajenos, que no participan de un mismo proyecto (MARCÉN, 2013a). En conjunto, la ampliación del Pablo Serrano constituye una expresión de individualidad creativa que nos sirve para enlazar con el capítulo siguiente.

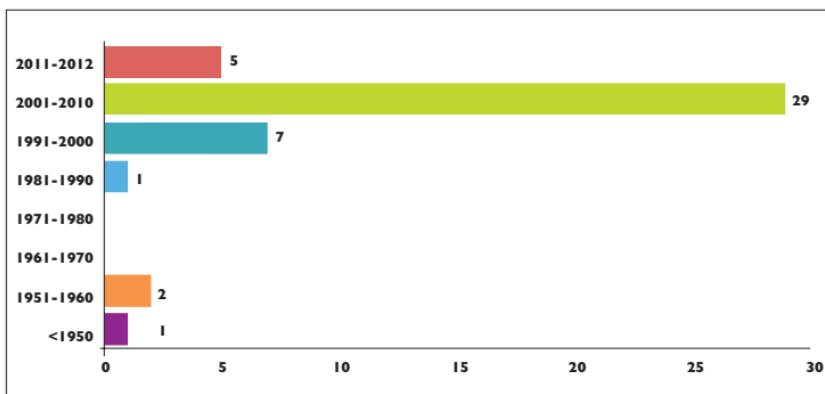


Panorámica exterior del IAACC Pablo Serrano tras la última ampliación.

Arquitectura de autor. Museos de nueva planta en el siglo XXI

Si en las últimas décadas del siglo XX la creación de museos de nueva planta quedaba prácticamente limitada en Aragón a la musealización *in situ*, como ya hemos visto, en el inicio del siglo XXI la comunidad parece haberse sumado con timidez al florecimiento de nuevas arquitecturas que se advierte en el panorama internacional, y, aunque predomina todavía de manera mayoritaria la rehabilitación de edificios preexistentes, se viene advirtiendo un tímido cambio de tendencia en este sentido. De hecho, la época de mayor profusión de museos de nueva planta en Aragón coincide con la proliferación museística que se produce en la comunidad en la década de 2001-2010. La tendencia se frena a partir de entonces, ya que después de la crisis se sigue prefiriendo la rehabilitación arquitectónica como opción a la hora de crear un nuevo museo.

152



Esfuerzo de creación de espacios expositivos de nueva planta en Aragón por décadas (elaboración propia).

Muchos de los nuevos museos que ven la luz en esta época son ejercicios individuales de creatividad arquitectónica por lo que es complicado identificar tendencias claras. Esto es algo que sucede también en el ámbito internacional, en el que predomina la llamada

«arquitectura de autor», con planteamientos reconocibles por su repetición de esquemas. Con todo, en este panorama 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 realidad, estas tendencias recuperan planteamientos que vienen ensayándose desde los inicios de la arquitectura de museos y demuestran que la pretendida originalidad de las propuestas más novedosas no es, sin embargo, más que un ejercicio de reinterpretación del pasado.

En cuanto a su definición exterior, las fuentes de inspiración de la arquitectura de museos son variadas. Así, podemos encontrar edificios que recurren al entorno cercano (tanto arquitectónico como natural) o por el contrario a conceptos más complejos, abstractos o alejados en el espacio y el tiempo. En el primero 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 adquiera un papel demasiado protagonista en el entorno. Es precisamente lo que encontramos en la primera parada de este recorrido, el Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús de Utebo (Zaragoza), un interesante conjunto que ejemplifica muchos de los condicionantes que concurren en una arquitectura museística de nueva planta. A la dificultad de concebir el diseño de un edificio expositivo desde el principio hay que añadir en este caso la indefinición inicial del espacio, que fue ideado como centro cultural multiusos, pero en el que el arquitecto debía dar una respuesta anticipada a las necesidades de una hipotética institución museística. Por otro lado, la propuesta merece un análisis detallado como iniciativa de rehabilitación urbana de un entorno degradado: en parte, el centro nació para frenar la degradación del casco histórico motivada por el crecimiento urbanístico de la localidad y el desplazamiento de la población hacia nuevas zonas. Esto supuso intervenir en un entorno marcado por la presencia de la torre mudéjar de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. El proyecto fue adjudicado al arquitecto Jesús Marco Llombart.



154

Centro Cultural Mariano Mesonada-Museo Orús, Utebo.

Aunque el centro fue inicialmente pensado como iniciativa de rehabilitación de un inmueble preexistente, el proyecto fue evolucionando hasta dar lugar a una construcción *ex novo*. El conjunto sobre el que tuvo que trabajar el arquitecto estaba formado por una casa solariega del siglo XVII y otra de mediados del siglo pasado. El Ayuntamiento abogaba por conservar las fachadas, forrándolas de piedra, pero finalmente Marco optó por derribar ambos edificios en su totalidad aludiendo a una filtración de humedades que amenazaba su estabilidad, decisión que recibió algunas críticas. Más allá de estas cuestiones, la morfología de la fachada principal del nuevo edificio plantea un homenaje al edificio anterior, a partir de un diseño más bien doméstico basado en un esquema regular de vanos y una galería corrida bajo un alero volado de considerable desarrollo. Los alzados laterales se resuelven de una forma distinta y decididamente más contemporánea,

a base de paramentos blancos de perfil quebrado. Pasaron algunos años desde la inauguración del centro en el año 2000 hasta que este adquirió las funciones propias de un museo con la exposición de la colección del artista abstraccionista José Orús, a partir de 2003; dado que el edificio ya había sido diseñado para un uso multifuncional, la adaptación a museo fue relativamente sencilla.

También vuelve la mirada al entorno, aunque en este caso no urbano sino natural, uno de los espacios museísticos de nueva planta más sugerentes de la comunidad. A las afueras de la ciudad de Huesca, en la carretera que va hacia Ayerbe, emerge el bloque solitario del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) de la Fundación Beulas (MARCÉN, 2010a). El centro, diseñado por el arquitecto Rafael Moneo, constituye un inspirador ejercicio de arquitectura contemporánea estrechamente vinculada con el contexto. El CDAN se distingue de otros museos por su orientación, dedicada de forma específica al arte contemporáneo y a sus relaciones con el paisaje. Su núcleo fundacional es la colección de arte contemporáneo del pintor José Beulas y su esposa, María Sarrate, aunque 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.

El edificio se ubica en una finca contigua a la residencia del matrimonio Beulas-Sarrate. Fue el propio Beulas quien sugirió que fuera su amigo Rafael Moneo el encargado de diseñar el nuevo museo y participó activamente en la fase previa del proyecto. No es un secreto que las formaciones rocosas de los mallos de Riglos y el Salto del Roldán son la inspiración principal del arquitecto: los perfiles sinuosos de estas formaciones configuran el límite exterior del edificio y albergan en el interior la sala de exposiciones. El volumen principal se completa con un foso que rodea parte del edificio y que introduce una nueva dimensión, ya que el reflejo de las aguas da a la arquitectura un carácter fugaz que contrasta con la apariencia de fortaleza del conjunto. La misma sencillez y honestidad se traslada a



Sala principal de exposiciones del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), Huesca.

156



Vista aérea del CDAN. Fundación Beulas (Huesca). Fotografía de José M.^a Barranco.



Vista exterior del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN), Huesca.

la definición interna del volumen, en dos ámbitos diferenciados: uno de líneas rectas que acoge los espacios administrativos y un volumen curvo para la sala de exposiciones, compartimentable en función de las necesidades.

El CDAN da 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 e interviene en el paisaje oscense, en una especie de museo al aire libre de gran extensión. El programa del CDAN se complementa 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 a crear obras de *land art* en lugares no urbanizados de la provincia. La acción dio como resultado un itinerario por el territorio 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.⁴¹

158

En otros casos, las fuentes de inspiración de los museos de nueva planta son más abstractas y enlazan con el pasado arquitectónico del lugar. Antonio Pérez Sánchez, por ejemplo, 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. También el arquitecto Alejandro Rincón hace en el Museo del Agua de Malón (Zaragoza) un homenaje al pasado. El museo está construido en la plaza de armas del antiguo castillo, hoy desaparecido, al que alude con su configuración formal a base de volúmenes rectos y puros. Se trata de un sencillo edificio formado por dos bloques: uno

41 Para más información sobre la Colección Arte y Naturaleza:
<http://www.cdan.es/arte-y-naturaleza/>
[Consulta: 12 de noviembre de 2020].



Museo del Agua de Malón.

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.

La temática expositiva también se utiliza en ocasiones como punto de partida para definir no tanto las formas externas del edificio museístico como sus espacios interiores. En La Espiral de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), centro de interpretación en torno al 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. Se trata de un espacio expositivo dedicado a las influencias mutuas de las culturas judía, musulmana y cristiana. Como en Utebo, el museo se ubica en una zona algo degradada del entorno urbano, el barrio de la Corona, núcleo original de la población y antigua judería medieval. El *leitmotiv* del conjunto –diseñado por Javier Bosch– es precisamente el término que da nombre al espacio, que se basa en un esquema de circulación en torno a un bloque central circular. La espiral, fórmula ya ampliamente explorada 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, se adosa aquí al exterior de un núcleo central circular que va dando acceso a las diferentes salas.

Sin embargo, en otros muchos espacios museísticos de nueva planta las referencias son más difíciles de reconocer. Todos ellos evidencian una libertad creadora absoluta, debida quizás 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 contenidos expositivos que 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 Aquagrania, espacio de interpretación de la agricultura y el agua de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). El exterior no manifiesta en absoluto la



161



«La Espiral» de Ejea de los Caballeros.
Fotografía de Bosch Ariso y Asociados.



162

Panorámica exterior e interior del Museo Aquagraria, Ejea de los Caballeros.
Fotografía de Fundación Aquagraria.

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. No obstante, el edificio no resulta del todo ajeno al entorno, ya que la fachada posterior se abre al exterior a través de grandes cristalerías que comunican visualmente con el paisaje.

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 (2003: 28-29) denomina «la evolución de la caja», un prototipo que hunde sus raíces en planteamientos minimalistas como el museo de planta libre de Mies van der Rohe. A una escala modesta, el Centro de Interpretación de la Laguna de Gallocanta (Zaragoza) resulta deudor de esta concepción arquitectónica de la caja. El conjunto, diseñado por el estudio Olave-Jordana-Gonzalvo Arquitectos y localizado cerca de este ecosistema natural, se distingue por su definición externa, totalmente ajena al paisaje. Está formado por un paralelepípedo horizontal en el que destaca el gran mirador acristalado en la parte trasera, que funciona como observatorio de aves. 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.

163

Por último, no podemos dejar de mencionar uno de los espacios expositivos más importantes de los últimos años, inaugurado en 2014 en Zaragoza, a pesar de que carece de colección permanente (y, por tanto, no cabe denominarlo museo). Se trata de la nueva sede de CaixaForum, diseñada por Carme Pinós. Como en su homólogo madrileño, la solución planteada libera 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. La memoria del proyecto incide precisamente en la reducción de esta planta baja para crear un nuevo ámbito ciudadano, una plaza de acceso, con el fin de «generar espacio público, hacer que el parque llegue a la ciudad, pasando por debajo del edificio» (PINÓS, 2010: 37). La integración de lámparas led en la fachada y los juegos de luces que crean cuestionan el papel de los muros exteriores, tradicionalmente estáticos, convirtiéndolos en expresión artística en sí mismos.



164

CaixaForum Zaragoza. Fotografía nocturna de Ángel Duerto Riva.



Museos al aire libre

Terminamos nuestro itinerario por un conjunto de espacios que se escapan de la definición de «arquitectura de museos», sencillamente porque no la tienen. Es decir, la colección no se expone en un espacio cerrado sino en el exterior, al aire libre, por lo que su originalidad reside, precisamente, en que sus promotores han apostado por prescindir del edificio museístico. ¿Por qué los estudiamos, entonces? Porque comparten una misma concepción con el museo tradicional, la exposición de una colección, aunque, a diferencia de este, no se encuentre encerrada entre cuatro paredes. Como es evidente, se trata en todos los casos de colecciones que por sus características admiten estar al aire libre sin que esto amenace su conservación; sobre todo, vamos a hablar de conjuntos escultóricos o de aperos de labranza. Otra de las principales diferencias con el museo es el carácter abierto y accesible de estos espacios (salvo en uno de los casos), que, casi siempre, plantean itinerarios abiertos en el espacio público.

Antes de empezar este recorrido, conviene saber cómo diferenciar un museo al aire libre de una colección de arte público como la que podemos encontrar en muchas de nuestras ciudades y pueblos. Según Jesús Pedro LORENTE (2013: 72), el primero exige la existencia de una serie de recursos interpretativos, como «cartelas identificativas junto a cada pieza y paneles explicativos del conjunto, la publicación de folletos o catálogos, la oferta de guías-intérpretes que eventualmente acompañen al público, y de otras actividades pedagógicas, talleres, etc.». Sin al menos alguno de estos elementos, se trataría simplemente de arte público.

En Aragón existen unos pocos –pero interesantes– ejemplos de museos al aire libre. Ya hemos hablado del Museo de Arte Contemporáneo de Hecho (Huesca), que nace como resultado de los simposios realizados en esta localidad en los años setenta y ochenta del siglo pasado. Parte de la colección (obras pictóricas y escultóricas de pequeño tamaño) se expone en el «pallar d'Agustín», pero las esculturas más grandes se han distribuido en el prado adyacente. En este museo al aire libre todas las obras están identificadas con una cartelita en la



Museo de Arte Contemporáneo de Hecho. Parque escultórico.

que figura su autor, la fecha de creación, el título, la técnica y las dimensiones. Además, el espacio cuenta con un panel interpretativo inicial donde se expone la filosofía y génesis de estos simposios.

También es resultado de simposios de escultura (desarrollados entre 1996 y 1999) el Parque Escultórico que la Asociación Cultural «La Huerta» y el artista turolense Florencio de Pedro impulsaron en Hinojosa de Jarque (Teruel). El funcionamiento era muy similar al de Hecho: los artistas se alojaban en viviendas locales y creaban su obra con el fin de que permaneciera en la localidad. El resultado son treinta y seis obras de gran formato situadas en las calles y el entorno del pueblo, todas ellas identificadas con su título, autor y fecha de realización. El conjunto se completa con una sala de exposición (en un edificio multiusos) con materiales y maquetas del proceso de realización de las



167

Ecomuseo de los Aperos Agrícolas, Esplús.

esculturas. El conjunto está dedicado «A la memoria de los pueblos» y las obras se inspiran en mitos y leyendas del ámbito rural.

En Esplús (Huesca) encontramos un Ecomuseo de los Aperos Agrícolas, que a pesar de su nombre es más bien un museo al aire libre. Las calles y plazas de la localidad se convierten en un itinerario abierto, un recorrido por la agricultura tradicional a partir de aperos de labranza recuperados por los vecinos. El recorrido está señalizado mediante flechas que indican la dirección de los aperos más próximos y una serie de planos distribuidos por la localidad con la ubicación de cada uno. Todos están inventariados y disponen de una ficha en la que figura su procedencia, características y ubicación.

Existe una propuesta algo distinta en Peñarroya de Tastavins (Teruel), que no es escultórica sino arquitectónica, y de ello deriva

precisamente su originalidad. Se trata de un Parque Aragonés de la Vivienda en el Medio Rural basado en la recreación a tamaño casi real de una serie de viviendas típicas procedentes de distintas partes del mundo, que abarcan desde la prehistoria hasta la época medieval. Así, es posible visitar una cueva paleolítica, cabañas del Neolítico y de la Edad del Bronce, una casa ibera, una villa romana y una vivienda de campesinos de la Edad Media. En este caso, la novedad es la orientación temática de este museo al aire libre, que permite pasear entre recreaciones arquitectónicas y, en un futuro, incluso visitar su interior. Las viviendas cuentan con paneles explicativos en el exterior aunque queda pendiente la musealización interior; por lo que actualmente no es posible penetrar en estas recreaciones.

En Mara (Zaragoza), junto al yacimiento ibérico de Segeda se creó en 2009 el Parque Arqueológico del mismo nombre, un amplio proyecto cultural que contempla la excavación arqueológica del yacimiento, su estudio, la organización de actividades culturales y la reconstrucción con técnicas tradicionales de los edificios principales de la ciudad (BURILLO, 2014). De hecho, en el Parque se puede visitar la reproducción de una serie de construcciones documentadas en las excavaciones del yacimiento: la Casa del Lagar y la Casa de los Titos, construcciones de nueva planta levantadas con técnicas y materiales tradicionales ibéricos. Una de las actuaciones previstas era la musealización de los restos excavados, pero el proyecto, como ocurre con tantos otros, se encuentra interrumpido a todos los niveles por falta de financiación. De hecho, desde la Asociación Cultural Mara Celtibérica vienen denunciando el estado de conservación del yacimiento, que amenaza la supervivencia de este importante enclave arqueológico.⁴²

42 ZORRAQUÍN, J. (2020): «Denuncian la deficiente conservación del yacimiento arqueológico de Segeda en Mara», *Heraldo de Aragón*, 13 de enero. Disponible en <https://www.heraldo.es/noticias/aragon/zaragoza/2020/01/13/denuncian-deficiente-conservacion-yacimiento-arqueologico-segeda-mara-1353090.html> [Consulta: 19 de noviembre de 2020].

Finalmente, el conjunto museístico de Mequinenza, del que ya hemos mencionado el Museo de Historia, incluye un Museo del Paseo Prehistórico que es en realidad un espacio expositivo al aire libre ubicado en el patio de las antiguas escuelas. En él se han reproducido los diferentes yacimientos hallados en el término municipal: se pueden contemplar recreaciones de enterramientos, viviendas prehistóricas y manifestaciones de arte rupestre, acompañadas de paneles que proporcionan información sobre los distintos yacimientos y las técnicas arqueológicas. La diferencia, en este caso, es que la entrada no es libre sino que el espacio se encuentra acotado y cerrado salvo en las horas de visita del conjunto cultural.



Parque Escultórico de Hinojosa de Jarque.



Parque Aragonés de la Vivienda en el Medio Rural, Peñarroya de Tastavins.

Epílogo

Si algo podemos extraer de nuestro repaso cronológico por los museos aragoneses y su arquitectura es precisamente la diversidad de propuestas y el carácter heterogéneo de este corpus expositivo. Los grandes museos mediáticos (unos pocos casos) conviven con modestas propuestas de ámbito local, muchísimo más abundantes, que resulta difícil situar en un plano de igualdad a la hora de valorarlas desde el punto de vista de su relevancia como arquitectura de museos.

En este contexto, resulta evidente que 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 centros que han afrontado recientemente su ampliación o remodelación, como el IAACC Pablo Serrano, el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón o el Museo Goya-Colección IberCaja, o en los escasos museos de nueva planta que se han construido en Aragón, como el Centro de Arte y Naturaleza de Huesca. Muchas colecciones siguen siendo instaladas todavía en edificios preexistentes 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. Sin embargo, si lo miramos desde otra perspectiva, las distintas inversiones institucionales realizadas en el ámbito rural en las últimas décadas han permitido recuperar un conjunto patrimonial que de otra manera probablemente se habría perdido y darle una nueva vida con la instalación de un discurso expositivo –más o menos interesante.

En cuanto a los escasos museos de nueva planta que hemos tenido ocasión de analizar, parece que la dialéctica tradicional entre el contenido del museo y su arquitectura, en términos de protagonismo, se ha resuelto casi siempre a favor de esta última. Como consecuencia, abundan los proyectos que se definen como la expresión de una individualidad, más que como el resultado de un verdadero ejercicio de reflexión en torno a las necesidades concretas de cada colección. 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. 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.

Por último, quedarán en el recuerdo algunos fastuosos y fracasados proyectos de ámbito autonómico, como el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo de 1993 o la ampliación del Museo de Zaragoza para instalar el Espacio Goya, como muestra de hasta qué punto los vaivenes políticos condicionan las grandes propuestas culturales y cómo los que tienen capacidad de decidir sobre ellas quedan muchas veces deslumbrados por el «envoltorio» en cuestión (como ya lo hacían los contemporáneos del nuevo Museo de Zaragoza, allá por 1911) y pierden de vista frecuentemente la consistencia de la propuesta en sí.

Sirva en definitiva este libro como sincero homenaje a los museos aragoneses e invitación a visitarlos, a disfrutar de ellos, a conocerlos, a difundirlos. Pero también como estímulo para repensarlos, para buscar ideas que los mejoren, y así contribuir a que sigan vivos. Porque no sabemos cuál será su futuro en estos tiempos inciertos, pero son el resultado del esfuerzo de muchas personas comprometidas con la cultura y el patrimonio y contribuyen a configurar, en definitiva, nuestra memoria colectiva.

AGRADECIMIENTOS

A todos aquellos que, desde instituciones, museos, ayuntamientos o fundaciones, contribuyeron a que esta investigación llegara a buen puerto.

A Jesús Pedro Lorente y al Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, por su apoyo para la edición de este libro.

Y, especialmente, a los voluntarios que, por todos los rincones de Aragón, gestionan y enseñan los pequeños museos y centros de interpretación de forma desinteresada y mantienen vivo así el patrimonio local.

Bibliografía

- ACÍN FANLO, J. L., et al. (1989): *Museo Ángel Orensanz y Artes de Serrablo*, Huesca, Diputación Provincial.
- AGUAROD OTAL, C., ERICE LACABE, R., y MOSTALAC CARRILLO, A. (2005): «Caesaraugusta, cuatro temas para un solo contexto urbano», en *III Congreso Internacional sobre Musealización de Yacimientos Arqueológicos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 137-143.
- ALINS RAMI, L. (1981): «La nueva fábrica de la Universidad Sertoriana (1690)», *Argensola*, 92, pp. 267-278.
- ALMAGRO GORBEA, A. (1993): *La Casa de la Comunidad de Teruel*, Teruel, Museo de Teruel, Diputación Provincial de Teruel.
- , y ARCE OLIVA, E. (2011): *Palacio episcopal de Albarracín*, Albarracín, Fundación Santa María de Albarracín.
- ÁLVAREZ ALMAZÁN, A., ARBUÉS GRACIA, M.ª J., ARMILLAS MOLINOS, A., y ASÍN MARTÍNEZ, L. (2017): «Un museo de ayer con presente y futuro: el Museo de Huesca», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, extra 35, pp. 497-512.
- ÁLVARO ZAMORA, M.ª I. (2014): «Los museos de la Iglesia en Aragón hoy. Un valioso patrimonio en nuevos espacios expositivos», *Artigrama*, 29, pp. 17-36.
- ARIAS VILAS, F. (1999): «Sitios musealizados y museos de sitio: Notas sobre dos modos de utilización del patrimonio arqueológico», *Museo*, 4, pp. 39-57.
- BELLIDO BLANCO, A. (1998): «Los museos rurales», *Revista de Museología*, 14, pp. 132-135.
- BELTRÁN LLORIS, M. (1982): «El Museo de Zaragoza: génesis y desarrollo de un museo moderno», *Museo de Zaragoza. Boletín*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 11-72.

- BELTRÁN LLORIS, M. (1983): *Museo de Zaragoza. Boletín*, 9 (Los museos en Aragón), Zaragoza, Diputación General de Aragón.
- (coord.) (2000): *Museo de Zaragoza: 150 años de historia (1848-1998)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, IberCaja.
- (2002): «Los museos aragoneses en el umbral del tercer milenio», *Museo de Zaragoza. Boletín*, n.º 16, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 145-260.
- , GRACIA BERNAL, A., y CORTÉS SANZ, I. (2005): «Conservar para difundir: el ejemplo de la Colonia Celsa», en DE FRANCIA GÓMEZ, Ch., y ERICE LACABE, R. (coord.), *De la excavación al público: procesos de decisión y creación de nuevos recursos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, pp. 239-248.
- BELTRÁN MARTÍNEZ, A. (1987): «Breves notas sobre el Museo de Zaragoza desde su fundación a 1974. Historia y anécdota», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 6, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 325-358.
- (2010): «El nacimiento de la sección de Etnología: El Museo de Ciencias Naturales y Etnológico de Aragón, 1953-1976», en BELTRÁN LLORIS, M., y MARTÍNEZ LATRE, C. (coord.), *Museo de Zaragoza. Sección de Etnología*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 18-27.
- BERNUÉS SANZ, J. I. y LORENTE LORENTE, J. P. (2013): «Los Simposios Internacionales de Escultura de Hecho (Huesca): una utopía hippie de convivencia y su museo (1975-1984)», *On the Waterfront*, 26, pp. 48-68.
- BIEL IBÁÑEZ, M.ª P. (2007): «El patrimonio industrial en Aragón. Situación actual», en BIEL IBÁÑEZ, M.ª P. (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 255-274.
- BOLAÑOS ATIENZA, M. (1997): *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea.
- BOROBIO SANCHIZ, J. y S. (2011): *Museo Diocesano de Zaragoza. Biografía de una restauración*, Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, Col. «Papeles del MUDIZ» n.º 1.
- BRESSEL, C., LOMBA, C., y MARCO, R. (1988): *Borja. Arquitectura y evolución urbana*, Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos, Delegación de Zaragoza, Sección de Cultura.

- BURILLO MOZOTA, F., et al. (2014): «Proyecto Segeda, de la investigación al desarrollo rural», *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación, extra 9*, pp. 577-611.
- CALVO RUATA, J. I., y BARLÉS BÁGUENA, E. (1991): «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, pp. 153-172.
- CANCELA RAMÍREZ DE ARELLANO, M.^a L., y PÉREZ LATORRE, J. M. (2011): «El Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos Pablo Serrano. Historia de un proyecto», *Aragón Educa*, 3, pp. 105-119.
- GARDE LÓPEZ, I., e IZQUIERDO PERAILE, V. (coord.) (2005): *Criterios para la elaboración del plan museológico*, Madrid, Subdirección General de Museos Estatales.
- GAVÍN, J., et al. (1997): *Museo de Dibujo Castillo de Larrés (catálogo)*, Zaragoza, Amigos de Serrablo, IberCaja Obra Social.
- GÓMEZ URDÁÑEZ, C., et al. (2009): *Museo IberCaja Camón Aznar. Homenaje y memoria*, Barcelona, Lunwerg, IberCaja Obra Social.
- GRACIA RIVAS, M. y AGUILERA HERNÁNDEZ, A. (2014): «Museos de Arte Religioso en Borja», *Artígrama*, 29, pp. 239-258.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (2010): «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, M.^a P., ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, M.^a E., y HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A. (coord.), *Restaurando la memoria: España e Italia ante la recuperación monumental de posguerra*, Gijón, Trea, pp. 41-66.
- HERZOG, J., y DE MEURON, P. (2006): «Espacio Goya», *Future Arquitecturas*, 4, pp. 103-105.
- JIMÉNEZ MARTÍNEZ, R. (2010): *La escuela en la memoria*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte.
- JUSTE ARRUGA, M.^a N. (2007): «Trabajar desde la comarca. La recuperación y valorización del patrimonio industrial en la comarca de Somontano de Barbastro (Aragón)», en BIEL IBÁÑEZ, M.^a P. (coord.), *Jornadas sobre el patrimonio industrial y la obra pública*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación, Cultura y Deporte, pp. 139-152.

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

— (2004): *Museos de arte contemporáneo en España: del «palacio de las artes» a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea.

— (2002): *Los nuevos museos en España*, Madrid, Edilupa.

LOMBA SERRANO, C. (1989): *La casa consistorial en Aragón: siglos XVI y XVII*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación.

— (1991-1992): «Una utopía camino de la realidad: el Museo Aragonés de Arte Contemporáneo», *Artigrama*, 8-9, pp. 127-142.

LORENTE LORENTE, J. P. (coord.) (1997): *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte.

— (2008): «Los nuevos museos de arte contemporáneo en el cambio de milenio: una revisión conceptual y urbanística», *Museo y territorio*, 1, pp. 59-86.

— (2010): *Dos pintores aragoneses del exilio. Los legados artísticos y museísticos de Marín Bosqued y Marín de L'Hotellerie*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza.

— (2013): «¿Qué es un museo de escultura al aire libre? Consideraciones sobre la denominación de colecciones artísticas musealizadas en el espacio público», *HUM 736: Papeles de cultura contemporánea*, 18, pp. 71-84.

MAÑAS BALLESTÍN, F. (2014): «Museo Colegial de Daroca», *Artigrama*, 29, pp. 213-238.

MARCÉN GUILLÉN, E. (2010a): «Donde el arte se funde con la tierra: la arquitectura discreta del Centro de Arte y Naturaleza (CDAN) - Fundación Beulas, Huesca», AACAD Digital, 12. Disponible en <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=371>.

— (2010b): «El Espacio Goya de Zaragoza: historia de un proyecto y propuestas arquitectónicas (1998-2011)», *Artigrama*, 25, pp. 239-261.

— (2011): «La modernización de los templos de las musas: nuevas arquitecturas de museos en Aragón», *Her&Mus*, 8, pp. 8-17.

- MARCÉN GUILLÉN, E. (2013a): «El patrimonio industrial reconvertido en museo: el caso del IAACC Pablo Serrano de Zaragoza», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, extraordinario 3 (I), pp. 745-763.
- (2013b), «Arquitecturas imaginadas para un Museo Aragonés de Arte Contemporáneo (1993)», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 3, pp. 27-47.
- (2014): *Arquitectura de museos en Aragón (1978-2013)*, Tesis doctoral, Zaragoza, Universidad de Zaragoza. Disponible en <https://zaguan.unizar.es/record/17202>.
- (2018): «Industrial Heritage Converted into Museums. Aragón (Spain) Case Study», en *Actas 5th International Conference Youth in Conservation of Cultural Heritage YOCOCU 2016*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 53-56.
- MARTÍN PIÑOL, C. (2011): *Estudio analítico descriptivo de los centros de interpretación patrimonial en España*, Tesis doctoral, Barcelona, Universidad de Barcelona. Disponible en <http://deposit.ub.edu/dspace/handle/2445/41466>.
- (2012): «El prodigo de los centros de interpretación: unos equipamientos con fecha de caducidad», *Her&Mus*, 9, pp. 54-70.
- MARTÍNEZ LATRE, C. (2011): «Los museos de etnología en Aragón», *Her&Mus*, 8, pp. 58-67.
- MONTANER MARTORELL, J. M. (2003): *Museos para el siglo XXI*, Barcelona, Gustavo Gili.
- MORALES, A. J. (2001): «Arquitectura militar. Un patrimonio entre el olvido y la invención», *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 36, pp. 197-204.
- MUÑOZ COSME, A. (2007): *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón, Trea.
- NASARRE LÓPEZ, J. M.^a y VILLACAMPA SANVICENTE, S. (2014): «El Museo Diocesano de Huesca», *Artigrama*, 29, pp. 65-96.
- NAVARRA BOMETÓN, M.^a J. (2009-2010): «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, 22-23, pp. 397-426.

ÓÑA FERNÁNDEZ, J. J. (2006): «El horizonte (inmediato) de un museo serrablés (o del impacto de un gigante turístico en el entorno de la memoria ancestral)», *Museo*, 11, pp. 169-174.

PAMPLONA ESCUDERO, R. (dir.) (2008): *Exposición Hispano-Francesa de 1908. Libro de Oro* [Edición facsímil de la original de 1911], Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Diputación de Zaragoza.

PINÓS DESPLAT, C. (2010): «Concurso CaixaForum Zaragoza. Primer Premio», *TC Cuadernos (Tribuna de la Construcción)*, 94, pp. 36-43.

RICO, J. C. (1994): *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos*, Madrid, Sílex.

— (coord.) (2008): *La caja de cristal: un nuevo modelo de museo*, Gijón, Trea.

RIVAS, F.A. (2012): «Escuela pública, sociedad y arquitectura. Un recorrido por la historia de los edificios escolares en Aragón», *Rolde*, 143-144, pp. 4-19.

SANTABÁRBARA MORERA, C. (2001): «Museo Juan Cabré (Calaceite)», *Museo de Zaragoza. Boletín*, 15, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 175-184.

182

SANTACANA MESTRE, J., y LLONCH MOLINA, N. (2008): *Museo local. La cenicienta de la cultura*, Gijón, Trea.

VÁZQUEZ ASTORGA, M. (2010): «Belchite: un nuevo pueblo nacido a la sombra de unas gloriosas ruinas», en CINCA YAGO, J. y ÓÑA GONZÁLEZ, J. L. (coord.), *Comarca de Campo de Belchite*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, pp. 241-248.

— (2013): *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», Excma. Diputación de Zaragoza.

— (2019): «El grupo escolar María Quintana de Mequinenza (Zaragoza): un edificio modelo en Aragón (1923-1927)», *Artigrama*, 34, pp. 221-246.

VV. AA. (2005): *Muséographie. Architecture et Aménagement des Musées d'Art* (Conférence Internationale d'Études (Madrid, 1934), Société des Nations, Office International des Musées), Granada, Comares [reproducción facsímil de la edición de París, Les Presses Modernes, 1934].

— (2006): *Moneo CDAN*, Huesca, CDAN.



Este libro se terminó de imprimir
en Zaragoza en la primavera de 2021,
cuando se culmina la devolución
de las 111 obras de la diócesis
de Barbastro desde el Museo de Lleida
al Museo Diocesano de Barbastro-Monzón.

PUBLICACIONES
DE ROLDE DE ESTUDIOS ARAGONESES
TÍTULOS EDITADOS 2015-2021

Cuadernos de Cultura Aragonesa

- 59-60. *Tesón y melancolía. Memorias, 1987-2012.* Eloy Fernández Clemente.
61. *Arte público en Aragón. Nuestro patrimonio colectivo al aire libre.* Jesús Pedro Lorente.
62. *Papeles de cine. Los carteles del festival de cine de Huesca. 1973-2016.* Roberto Sánchez López.
63. *Las huellas de la vivienda protegida en Zaragoza. 1939-1959.* Noelia Cervero Sánchez.
64. *La Vall de Balat. Memorias de l'Aragó (1948-2017).* Artur Quintana i Font.
65. *Los espacios verdes en la Zaragoza del siglo xix. Patrimonio de ayer y de hoy.* Laura Ruiz Cantera.
66. *La cultura audiovisual en Aragón durante la Transición. Búsquedas y alternativas.* Ana Asión Suñer.
67. *Las minas de cobalto de San Juan de Plan.* José Solana Dueso.
68. *Justicia y dignidad. Memoria aragonesa del Holocausto.* Enrique N. Vallespín Domínguez (coordinador).
69. *Entre la bohemia y el salón. París y la pintura de género aragonesa, 1870-1914.* Guillermo Juberías Gracia
70. *Los museos aragoneses y su arquitectura.* Elena Marcén Guillén.

Val de Bernera

15. *El confín del Matarraña. Fayón mágico y legendario.* Alberto Serrano.
16. *La pequeñez de los días. Treinta entrevistas a treinta docentes aragoneses.* Víctor Juan.
17. *El país de los aragoneses.* Varios autores.

Salvachinas

18. *El Justicia de Aragón (en Ejea se hizo ley).* Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
19. *Las iglesias de Serrablo.* Carlos Serrano, Daniel Viñuales.
20. *Viella Zaragoza. La ciudad y su memoria.* Miguel Martínez Tomey.
21. *Una ciudad en la crisálida. Espacios de cultura, espacios de acción (Zaragoza, 1969-1979).* Carlos Serrano.
22. *Magos aragoneses del siglo xx.* Pepín Banzo, Pepe Fernández.
23. *Cadenzas (Ánchel Conte).* Varios autores.
24. *¡Qué buen sentir! Mosica e mosicos de por astí.* Ángel Vergara, Mila Dolz.

Petarruego

7. Diccionario de voces aragonesas de María Josefa Massanés Dalmau.
Una curiosidad lexicográfica del siglo xix.
Edición y estudio de María Pilar Benítez y Óscar Latas.

Los sueños

7. Viajes a Ultima Thule. José Antonio Labordeta en Suecia. Mats Lundahl.
8. Mujeres soñadas. Rafael Navarro, Antón Castro.

Aragòn Contemporáneo

5. Protesta y ciudadanía. Conflictos ambientales durante el franquismo en Zaragoza (1939-1979). Pablo Corral Broto.

Aragón recursos educativos

2. Historia y Cultura de Aragón. Varios autores.
3. Ejercicios de iniciación a la lengua aragonesa. Alberto Gracia.

Documentos de trabajo

7. Impresos y formularios en aragonés ta particulars, interpresas y conzellos.
Varios autores.

Guías de lectura

1. Santiago Román Ledo. Guía de lectura. Chulia Ara.
2. Roberto Cortés Alonso. Guía de lectura. Chusé Antón Santamaría.
3. Áñchel Ramírez. Guía de lectura. Chulia Ara.
4. Chuana Coscujuela. Guía de lectura. Chulia Ara.
5. Chesus Aranda. Guía de lectura. Chusé Antón Santamaría.
6. Rosario Ustáriz. Guía de lectura. Chusé Antón Santamaría.
7. Masimo Palacios. Guía de lectura. Chulia Ara.
8. Nieus Luzía Dueso. Guía de lectura. Chusé Antón Santamaría.
9. Natividad Castán. Guía de lectura. Chulia Ara.

Publicaciones periódicas

Rolde. Revista de Cultura Aragonesa.

Ager, Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural.

<http://ruralager.org>

Catálogo completo en: <http://www.roldedeestudiosaragoneses.org>

CUADERNOS DE CULTURA ARAGONESA, 70



Colaboran



I+D HAR2017-88543-P