

LOS MUSEOS DE MADRID: PROYECTOS Y REALIDADES

Francisca Hernández Hernández
Dpto de Prehistoria. U.C.M.

RESUMEN: Se analizan en este trabajo algunas de las transformaciones que se están llevando a cabo en el interior de los museos y que ponen en entredicho su carácter de institución patrimonial: conservar, investigar y difundir las colecciones. Se destacan, además, algunas de las motivaciones más importantes.

ABSTRACT: In this work, some of the transformations carried out inside museums are discussed. These modifications question the traditional view of museums as strictly cultural institutions meant to preserve, investigate and divulge stored and exhibited collections of materials. Some of the most important changes in this new conception are especially stressed.

PALABRAS CLAVE: Museo. Presente. Futuro.

KEY WORDS: Museum. Present. Future.

O. INTRODUCCIÓN

Me ha parecido interesante abordar el tema de los proyectos que se están elaborando actualmente en Madrid para, a partir de un estudio de los mismos, extraer una serie de consideraciones que pueden indicarnos algunos aspectos de la política cultural del Estado. Desde la génesis de los primeros museos, Madrid, por su carácter de capital de España, ha gozado de unos privilegios especiales. Algunos de los museos tienen categoría nacional y, como tales, se han visto privilegiados a la hora de conseguir mayores presupuestos y mayor número de recursos humanos, en detrimento de los restantes museos españoles.

Sin embargo, a partir de la Constitución española, en 1978 se establece una nueva organización territorial del Estado, que se traduce en la formación de las Comunidades Autónomas. Según el Art. 148.1.15, éstas tienen competencia en Museos y Bibliotecas "*de interés de la Comunidad Autónoma*", constatándose cómo, con las transferencias autonómicas, se han realizado inversiones importantes en la creación de museos. El Estado, por su parte, conserva la titularidad de aquellos que, con anterioridad a las transferencias, dependían de él, mientras que la gestión ha pasado a las Comunidades Autónomas. Algunos museos de titularidad estatal no han sido transferidos y siguen adscritos al Ministerio de Cultura, encontrándose la gran mayoría de ellos en Madrid, a excepción de algunos museos como el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Al tratar el tema de la arquitectura de los museos, hemos de señalar que su historia es bastante reciente. Así, los más antiguos se entroncan con la Ilustración, cuya evolución formal y conceptual ha seguido hasta nuestros días. Cada época ha ido interpretando estos edificios simbólicos, haciéndolos más accesibles a la sociedad, y han pasado de ser el templo de las musas, a convertirse en el gran espacio de comunicación de masas.

Nadie pone en duda que los museos deben cumplir una serie de funciones como la adquisición, conservación, investigación, comunicación y exposición de sus

fondos. Pero, sobre todo, han de estar al servicio de la sociedad como instituciones públicas que son. En este aspecto, podemos afirmar que los museos han dejado de ser elitistas, visitados únicamente por los sectores cultos de la sociedad, para convertirse en lugares abiertos y accesibles a todo tipo de público. Las transformaciones actuales de los museos se basan en un cumplimiento más riguroso de sus propias funciones, incorporando las nuevas tecnologías e incrementando sus propias dimensiones. No sólo son espacios de exposición de colecciones, sino también de otras actividades destinadas al público. Y es desde esta óptica desde donde tenemos que contemplar los proyectos de renovación-ampliación que se están elaborando en los museos más importantes de Madrid.

Dichos proyectos intentan transformar la institución y consisten, fundamentalmente, en ampliar la superficie actual, articulando los espacios de acuerdo con sus funciones y creando una comunicación adecuada, tanto horizontal como vertical. Además, tratan de flexibilizar los espacios a través de la creación de diversos itinerarios y ámbitos públicos, al tiempo que intentan conservar mejor las obras atendiendo a los aspectos técnicos. En definitiva, según Montaner y Oliveras (1986), los museos actuales deben dar respuesta a la complejidad del programa que tienen que cumplir en nuestra sociedad.

A continuación, vamos a analizar algunos de los proyectos que se han diseñado en Madrid con el propósito de adecuar estas instituciones a las nuevas corrientes museológicas, que les permitan conseguir una mayor rentabilidad social y cultural. Pero advertimos que, al tratarse solamente de proyectos, nuestra principal fuente de información y documentación ha sido la prensa diaria, utilizada como foro de debate, donde se han ido contrastando opiniones de uno y otro signo, dado el carácter y la importancia de algunas de estas instituciones.

1. EL MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Considerado como el primer museo nacional y paradigma de la cultura española a escala internacional, al museo del Prado le corresponde cumplir con el papel que la historia le ha asignado, y, para ello, necesita renovarse formal y conceptualmente. Aunque el edificio se ha ampliado en varias ocasiones y ha sido constituido por el Real Decreto 1432/1985 como Organismo Autónomo adscrito al Ministerio de Cultura, los problemas y la polémica que sigue suscitando esta institución se ha agravado aún más, a partir de la convocatoria del concurso internacional para su ampliación.

Muchas son las vicisitudes que el Museo del Prado ha experimentado desde que, en 1995, saliese el concurso internacional en el Boletín Oficial del Estado, y numerosos han sido los comentarios que se han hecho en los periódicos, a partir de que se comunicase oficialmente a la prensa la apertura de dicho concurso el día 28 de diciembre de 1994. Fietta Jarque (1994:27) se hacía eco en el periódico El País de la apertura del concurso internacional de ideas para la ampliación y remodelación del Prado, que contaba con la colaboración de la Unión Internacional de Arquitectos y seguía las recomendaciones de la Unesco. En el Parlamento español se mostraron de acuerdo todos los partidos políticos, a excepción de Izquierda Unida, que se abstuvo. Con un presupuesto aproximado de 20.000 millones de pesetas, se pretendía que las obras comenzasen en 1997, pero antes tenía que reunirse el jurado pluridisciplinar en octubre de 1995 para elegir un máximo de diez y un mínimo de cinco anteproyectos. En mayo de 1996 se daría a conocer el nombre del ganador, que hasta diciembre de ese mismo año debía desarrollar el proyecto a realizar y elaborar la previsión presupuestaria.

Según la ministra de Cultura, Carmen Alborch, se pretendía que los 29.000 m² que forman el edificio central y el Casón del Buen Retiro, se pudieran ampliar a 40.000 m², contando con el Museo del Ejército, el subsuelo de la Iglesia de los Jerónimos y la parte posterior del palacio de Villanueva. Todos parecían coincidir en que el museo no puede concebirse sólo como un lugar donde se almacenan y exhiben las obras de arte, sino que ha de ser un punto de encuentro y reunión donde tengan su puesto la cafetería, la tienda, el centro de investigación y restauración, la biblioteca, la sala de exposiciones temporales, el salón de actos y la librería. Para ello, se necesitarían muchos metros cuadrados de edificio disponible, de los que carece el Prado actualmente.

Durante la celebración del 175 aniversario, Fidalgo (1994:88) expresaba en *El Mundo* que los responsables de los museos de Londres, París y Nueva York se habían pronunciado sobre la situación en que se encontraba el Prado y coincidían en señalar la necesidad de separar la política y la cultura, dando paso a un consejo independiente (Richard Verdi) y de evitar las consecuencias negativas del continuo cambio de dirección del mismo para llevar una política consecuente (Jonathan Brown). En cierto sentido, persiste la idea de la falta de voluntad ministerial de enfrentarse al caos existente en el museo cuando se cumple el aniversario de su creación, hasta el punto de que algunos arquitectos como Antonio Fernández Alba (1994:84) se atreven a poner algunos titulares en los periódicos del estilo de "*¿A quién le importa de verdad el museo?*". Una pregunta queda en el aire y espera una pronta respuesta: ¿Cuándo se va a resolver de una vez por todas el problema del espacio en el Prado?

Poco antes de aprobarse oficialmente la convocatoria del concurso, Fernando Samaniego (1995:32) lanza un titular en *El País* señalando que "*El Prado duplicará su superficie en el año 2000*", al tiempo que indica que unos 500 arquitectos participarán en el concurso de ideas que debería estar finalizado en 1996. El éxito del concurso estaría en la credibilidad del jurado y se pensaba que las soluciones que se aportasen serían de carácter más formal que espectacular, siguiendo los modelos del Louvre y de la National Gallery de Londres. También comenta que la necesidad de reparar las cubiertas del museo - 10.000 m² de superficie - fue una realidad inminente con la aparición de unas goteras, en octubre de 1993, en las salas de Velázquez, que provocaron la dimisión de su director, Felipe Garín.

Por Orden de 14 de marzo de 1995 se convoca, finalmente, el concurso internacional de ideas y estudios previos para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado. El punto de partida es la constatación de que existe una sensibilización ante "*una de las necesidades más apremiantes de la política cultural española*", que se traduce en la "*ampliación y acondicionamiento de las instalaciones del Museo Nacional del Prado*". Consciente de los inconvenientes derivados de su propia magnitud y de aquellos otros que surgen ante la necesidad de adaptarse a las exigencias de las nuevas concepciones museísticas, el Ministerio de Cultura se propone incrementar la superficie destinada a exposiciones permanentes, dotándolas de los servicios necesarios, "*mediante la integración racional en un conjunto armónico de los edificios del actual Museo con los del Casón del Buen Retiro y el que ocupa el Museo del Ejército y con los dos edificios de nueva planta, uno en el solar colindante con el actual Museo Nacional del Prado y otro en el solar existente en el Claustro de la Iglesia de los Jerónimos, analizando los enlaces y comunicaciones entre ellos*". Ello supondrá también la ampliación de espacios destinados a la restauración, conservación, laboratorios, biblioteca y administración.

Inmediatamente comienzan las especulaciones sobre el tema y Fernando Chueca Goitia (1996: 36) escribe un artículo que titula "*¿Qué pasa con la ampliación del Prado?*", en el que critica que el ABC Cultural de 14 de junio de

1996:26, publique que Rafael Moneo sea el finalista de la ampliación del Prado cuando se había dicho que los 10 finalistas debían permanecer en secreto. Así llega a afirmar que, con la publicación anticipada del proyecto *ganador "Algo huele a podrido... y el famoso concurso internacional ha quedado moralmente invalidado"*. El 25 de julio de 1996 El País anuncia que El Museo del Ejército se traslada a Toledo para ampliar las instalaciones del Prado, según ha afirmado el presidente del Gobierno, José María Aznar, quien manifiesta que siempre ha seguido con especial atención los problemas del museo y ha tratado de buscar las soluciones más apropiadas porque el Estado tiene una gran responsabilidad en cuanto a su conservación, administración y gobierno.

Consecuencia del proyecto de ampliación del Museo del Prado, con el Palacio del Buen Retiro para instalar en el Salón de Reinos los lienzos de Velázquez, es el propósito de trasladar el Museo del Ejército, con sus 19.000 fondos que se encuentran hoy expuestos, al Alcázar de Toledo. Para ello, el Ministerio de Cultura dispone de 4.500 millones de pesetas que, en dos etapas sucesivas, serán invertidos en la ejecución de dicho proyecto (Fraguas, 1998:8). Sin embargo, la oposición a que éste se lleve a cabo es bastante fuerte, tanto por parte de los vecinos como del Ayuntamiento y la Academia de la Historia. Opinan que en el Museo del Ejército se conservan importantísimas colecciones como la de artillería del siglo XV o los fondos procedentes de la época de Boabdill, último rey musulmán de Granada, que no deberían salir de Madrid, puesto que este museo es el segundo más antiguo de la ciudad, pues fue instalado en 1803, por orden de Manuel Godoy, valido de Carlos IV.

Fernando Checa (1996:14-15) señala que la idea de trasladar al Alcázar de Toledo el Museo del Ejército con el propósito de ampliar en este último las superficies expositivas del Museo del Prado es una buena decisión porque así se recupera también para fines expositivos y culturales un edificio de la importancia del Alcázar. Al mismo tiempo, indica que la nueva idea de museo *"necesita calma, reposo y una profunda reflexión intelectual, un pensamiento que aúne sensibilidad estética y conocimiento histórico"*. Sin embargo, ante el fallo del jurado que declaró desierto el primer premio, Rafael Moneo afirmaba en El País (Samaniego, 1996: 29) que *"es frustrante"* que un jurado elija diez trabajos entre 500 y no encuentre ninguno satisfactorio. El accésit se concedió, según las bases, al equipo español de Alberto Martínez-Beatriz Matas y al equipo suizo de Jean-Pierre Durig-Philippe Rami. No obstante, Moneo sigue apostando por su proyecto que comprendía la zona de los Jerónimos donde se situarían las exposiciones temporales bajo el claustro y un nuevo edificio para los servicios del museo.

Francisco Calvo Serraller (1996:21) escribe una serie de reflexiones a propósito del fallo sobre el concurso para la ampliación del Prado donde opina que, si se quiere sacar al museo de su *"paralizante situación de marasmo"*, la ampliación es *"objetivamente imprescindible"*. El edificio está falto de entradas adecuadas, de guardarropas, de una fluida circulación de visitantes, de servicios sanitarios, de áreas de descanso, de servicios de información, atención, venta y aulas de difusión. Además, la nueva museografía exige una transformación del espacio disponible, así como de la dotación de sistemas de acondicionamiento térmico y atmosférico, de seguridad, de almacenes, gabinetes de restauración, de tecnología de análisis físico-químicos, biblioteca, archivo y departamentos de conservación. Pero en el proceso de ampliación piensa que se han cometido algunos errores como señalar como lugares aconsejables para la ampliación edificios que tenían otra función y uso sin negociar su cambio jurídico y administrativo (Museo del Ejército) o de propiedad no estatal y conflictivo valor patrimonial (Claustro de los Jerónimos).

Todos están de acuerdo en que urge una ampliación y remodelación del Prado, pero esto sólo será posible cuando se cuente con un programa museográfico

amplio en el que, tanto su reorganización conceptual, como sus colecciones y servicios estén en la base del proyecto arquitectónico y museográfico. El nuevo plan museográfico es *"un plan global para acabar con los continuos cambios en el museo, con una ordenación histórica y cronológica por escuelas y con unos itinerarios más lógicos"*, indica Fernando Checa (Samaniego, 1997:34). Es evidente que el plan director afecta tanto a los edificios como a las colecciones. Mientras tanto, comienza la primera fase de obras de rehabilitación de las cubiertas del edificio Villanueva del Museo del Prado en el cuerpo norte (puerta de Goya) que ha de finalizar en mayo. Por este motivo, se cierran al público 11 salas, entre la 7 y la 11, que afectan a las colecciones de pintura veneciana del siglo XVI y de El Greco.

Según El País (8-X-97:35), para el presidente del Patronato, José Antonio Fernández Ordóñez, *"Sin el espacio del claustro de los Jerónimos seguirían sin resolverse los grandes problemas que presenta hoy la recepción del público, la instalación de los servicios, la realización de las actividades educativas, científicas y técnicas del museo y, lo que es más importante, la exposición sistemática de las colecciones"*. Fernando Checa, con motivo de la lluvia que afectó a uno de los almacenes del Museo del Prado (F.S., 1997:34), señala que los sustos sufridos hacen ver que nos encontramos ante un edificio antiguo que necesita remodelarse, así como la necesidad, desde un punto de vista museográfico, de aprovechar la zona de la Galería Jónica que, en la actualidad, sólo sirve para el paseo de los visitantes. Urge, por tanto, eliminar los almacenes que se encuentran situados en lugares inadecuados, y tomar conciencia de que no podemos oponernos a un sólido proyecto museográfico porque eso supondría un auténtico suicidio para el museo.

Una vez que se llega a un acuerdo con el Arzobispado para disponer del Claustro de los Jerónimos (F.S., 1997:38), el Ministerio de Cultura invitó a un nuevo concurso a los dos accésit y a los ocho finalistas del concurso de ideas, cuyo primer premio quedó desierto. Y se daba un plazo de tres meses para seleccionar un proyecto que debería poner la primera piedra a finales de 1998. De este modo, el Gran Prado contará con cinco sedes: el edificio Villanueva, el Casón del Buen Retiro, el antiguo Salón de Reinos, el edificio de Aldeasa y el Claustro de los Jerónimos. Por tanto, hoy nadie pone en duda que resulta imprescindible realizar una auténtica reforma del Museo del Prado, al igual que ha sucedido en Francia con los dos primeros grandes museos nacionales: el Louvre y el Centro Georges Pompidou.

Pero, para que esto sea posible, es necesario que exista un programa de política cultural coherente que cuente con unos objetivos claros que den paso a unas prioridades básicas, que se traduzcan, a su vez, en la asignación de unas competencias eficaces. Mientras que los políticos y grupos de presión no depositen su confianza en los técnicos y especialistas, que han de dirigir las tareas de nuestros museos, difícilmente podremos salir de la deplorable situación en que estos últimos se encuentran. Porque son los profesionales y técnicos quienes han de elaborar un planteamiento museográfico riguroso desde el conocimiento de lo que son y significan las colecciones en ellos depositadas.

Además, el Museo del Prado ha de contar con un presupuesto muchísimo más elevado que el que tiene (2.300 millones), inferior incluso al que posee el Centro de Arte Reina Sofía (3.000 millones) y nada que ver con los 180.000 millones de pesetas que se dedican al Louvre cada año. Que casi el 90% del presupuesto del Prado se gaste en pagar al personal funcionario del museo significa que no existe presupuesto para fomentar la investigación y la formación de los profesionales. Es un hecho que los sucesivos directores que han ido pasando por el museo desde 1990 –Alfonso Pérez Sánchez, Felipe Garín, Francisco Calvo Serraller, José María Luzón y Fernando Checa– han contado con poco respaldo político y social para poder llevar a cabo una buena labor de renovación del mismo. Sin embargo,

no es esa la dinámica que siguen los grandes museos europeos y norteamericanos. En opinión de Jonathan Brown (1994:36), las distintas intervenciones ministeriales hacen que el museo se vea afectado por la inestabilidad propia de lo político. De ahí que, cuanto más firme sea una institución como el museo, menos posibilidades de injerencia existirán por parte de los Gobiernos. Y Pérez Sánchez (1994:38) coincide en la misma idea al señalar la "*absoluta necesidad*" de que la vida del museo esté orientada firmemente por criterios científicos y de auténtica profesionalidad, al margen de las múltiples "*coyunturas políticas*".

Con el Real Decreto 1142/1996, de 24 de mayo, se modifica el funcionamiento del museo, reformándose su régimen interno. Los miembros de la Comisión del patronato se elevan a nueve y ven incrementar, de forma sustancial, sus funciones rectoras al tener como tarea ejercer colegialmente la dirección del museo, coordinar e impulsar sus servicios, redactar los planes generales de actuación y elaborar las propuestas para la convocatoria de puestos de trabajo. La composición del Patronato se ha realizado siguiendo, principalmente, criterios de representación social y no tanto de conocimientos museográficos y de Historia del Arte. Y eso, según Javier Tusell (1996:36), supone haber hecho una "*apuesta original*" que conlleva algunos riesgos respecto a su posible funcionalidad. Más apropiado con la naturaleza del museo hubiese sido que el Patronato formara técnicos y especialistas en arte y que el director se nombrara una vez presentado un programa de actuación durante un determinado periodo de tiempo.

Sin embargo, José Antonio Fernández Ordóñez (1997:170), presidente del Real Patronato del Prado, afirmaba que, con esta reforma, el Patronato asume un mayor protagonismo respecto a su política cultural, permitiendo al Director del Museo dedicarse a las tareas de conservación, investigación, exposición y difusión de las colecciones. Dentro del Plan Museográfico que el Patronato aprobó en abril de 1997, aparte de pretender reforzar la labor científica y educativa del museo, de recuperar selectivamente las obras imprescindibles para la reordenación de las colecciones del siglo XIX, de incrementar el número de Departamentos de Conservación en un total de 11, de convocar nuevas plazas de conservadores y de dotar con becas que completen la formación de posgraduados en Historia del Arte, Museología y Restauración que den origen al "*Centro de Estudios del Museo*", se trataría de ampliar los espacios del museo con el Casón del Buen Retiro, el edificio Villanueva, el Antiguo Salón de Reinos, el Claustro de los Jerónimos y el edificio de la empresa Aldeasa.

El día 20 de noviembre de 1998 el jurado del concurso para la ampliación del Museo del Prado eligió el anteproyecto presentado por Rafael Moneo, entre los nueve equipos que habían quedado finalistas. Si, como señala Domínguez Uceta (1998:59), "Cada museo es una aventura intelectual en la que los contextos histórico y urbano parecen influir en el proyecto", Moneo trata de buscar la reconciliación con el entorno que rodea al museo y pone todo su empeño en realizar una ampliación discreta y respetuosa sirviéndose de una cuña acristalada que se apoya en el perímetro de la zona posterior del museo, dando lugar al espacio de recepción, desde el que se podrá acceder a la colección permanente ubicada en el edificio Villanueva y a la sala de exposiciones temporales, biblioteca, taller de restauración y almacenes que estarán situados alrededor del Claustro de los Jerónimos y debajo de la calle de Ruiz de Alarcón. Y, junto al vestíbulo, se situarán también otras dependencias como las taquillas, el auditorio, la librería, la cafetería, la consigna, la cocina y los lavabos, con un total de 14.000 m² de nuevo uso. **(Fig. 1).**

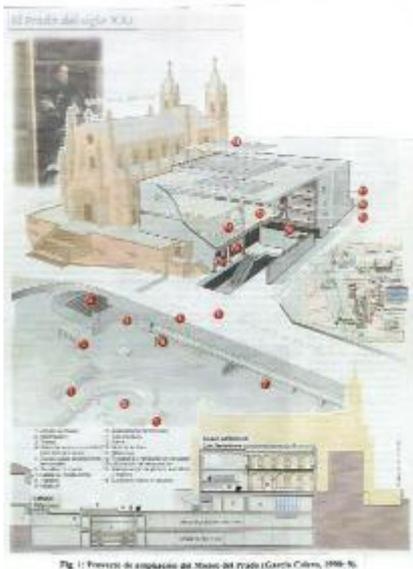


Figura 1: Proyecto de ampliación del Museo del Prado (García Calero, 1990:9)

Es indiscutible que dicho proyecto no va a convertir el Prado, en frase de John Elliot, en un megamuseo al estilo del Louvre (Samaniego, 1999 a:44), pero Madrid podrá contar con un extraordinario conjunto artístico al que se añadiría la restauración del Salón de Reinos. Y, por todo ello, el proyecto de ampliación del Prado no puede ni debe retrasarse por más tiempo. En todo caso, la polémica alcanza niveles extremos y arquitectos como Pedro Navascués, Antonio Fernández Alba, Ricardo Aroca, Antonio Mirando, Matías Díaz-Padrón y Enrique Cavestany (Fraguas, 1999:38) repasan la propuesta de Moneo aportando sus opiniones y críticas a favor y en contra del mismo, así como lo hacen también León Benacerrrat, Enrique Domínguez, Antón Capitel y Ángel Fernández Muñoz (Fraguas, 1999:7). Pero Fernando Checa (1999:54) respondía a dichas críticas manifestando la urgente necesidad de ampliación del museo tanto desde el punto de vista técnico como expositivo, haciendo hincapié en que el proyecto ha sido fruto de un amplio proceso que siempre ha estado presidido por "*el acuerdo y el consenso*", se han tenido en cuenta las razones arquitectónicas de la ampliación y se ha respetado profundamente el entorno urbanístico del barrio de los Jerónimos con su iglesia y su claustro. Pese a ello, los vecinos de la zona se han movilizado una y otra vez (Fraguas, 1999:24) oponiéndose al denominado "*cubo de Moneo*".

El Pleno del Patronato del Museo eligió el 8 de junio de 2000 a Eduardo Serra como nuevo presidente del mismo a propuesta de la ministra de Educación, Cultura y Deporte, Pilar del Castillo, siendo su vicepresidente Rodrigo Uría. Serra, consciente del momento clave que está viviendo el museo, no duda en afirmar que su ampliación ha de marcar las líneas de lo que el museo está llamado a ser en el siglo XXI. En efecto, no basta con mejorar la acogida del público, sino que es necesario estar dispuestos a colaborar para que su apertura a la sociedad se sitúe en la dinámica de los grandes museos del mundo. Además, consideró urgente reestructurar la financiación del museo siendo necesario multiplicar por cinco el presupuesto actual que asciende sólo a 2.800 millones de pesetas, para equiparlo con los grandes museos europeos y americanos.

El 29 de mayo de 2000 la Academia de Bellas Artes ratificó su apoyo a las modificaciones del proyecto de ampliación del Museo que Rafael Moneo había presentado. Con ellas pretende reducir un poco el volumen de la fachada del claustro, contribuyendo a dar una solución arquitectónica más viva. Al reducir su volumen en 500 m² de los 17.000 m² de superficie de ampliación, se podrán ver

los huecos de una de las cinco arquerías del Claustro de los Jerónimos desde la calle Ruiz de Alarcón (Valdelomar, 1999: 53).

2. EL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

El museo se encuentra instalado en el antiguo hospital General de Madrid, situado en la calle de Santa Isabel y la Plaza de Atocha. El edificio se construyó a iniciativa de Carlos III, quien encargó el proyecto a Hermosilla, siendo materializado por Francisco Sabatini. Debido al fallecimiento del rey, las obras se interrumpieron en 1788 y el ambicioso proyecto quedó reducido a su tercera parte. Hasta 1965 funcionó como hospital, pasando más tarde a estar abandonado y, en un momento determinado, se pensó en demolerlo. En 1977 fue adquirido por el Estado, quien lo cedió al Ministerio de Cultura. Poco después, el arquitecto Fernández Alba inició, en 1980, la primera fase de remodelación que culminaría, en 1986, con su inauguración como Centro de Arte, siendo destinado a exposiciones temporales.

Posiblemente, las características que ofrecía este nuevo edificio, sus grandes dimensiones y su ubicación en una zona céntrica de la ciudad, con excelentes comunicaciones, motivó su creación como museo nacional por Real Decreto 535/88, de 27 de mayo de 1988. Con dicho Decreto desaparecía el Museo de Arte Contemporáneo, situado en la Ciudad Universitaria, y sus fondos se trasladaban al nuevo museo. Antes de su apertura, experimentó una segunda fase de remodelación que fue llevada a cabo por los arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez.

La mayor novedad de esta intervención fue la incorporación al edificio de tres torres acristaladas, utilizadas como ascensores. Dos de ellas, en la fachada principal y la tercera en la calle del Hospital, destinada a los grupos. También se incorporaron los nuevos sistemas de climatización y seguridad, quedando invisibles al ser ocultados tras la superficie actual. El 31 de octubre de 1990 tuvo lugar la inauguración oficial.

A pesar de haber sido rehabilitado el edificio para esta nueva función, plantea problemas museológicos y museográficos impuestos por la fábrica original, careciendo de una correcta vertebración de espacios y funciones. Tampoco cuenta con un gran hall de entrada que sirva de acogida y de oferta de servicios destinados al público, así como de distribuidor a la hora de comenzar el itinerario. Este último resulta un tanto caótico puesto que las exposiciones permanentes se encuentran en las plantas 2ª y 4ª y las temporales en la 1ª y 3ª. Si a esto añadimos la dificultad en la búsqueda que tiene que hacer el visitante para encontrar los servicios, la cafetería, la biblioteca y la librería, se comprueba, una vez más, cómo, a pesar de las actuaciones realizadas, sigue siendo un "mal museo".

No es de extrañar que, antes de la década de su inauguración, se buscase una solución a estos problemas. De este modo, el mes de junio de 1998, el Patronato del museo aprueba el proyecto de ampliación, contando para ello con ocupar toda la manzana delimitada por las calles de Santa Isabel, Ronda de Atocha, Argumosa y Hospital. Es decir, todo el espacio ubicado en la parte posterior del museo, donde se encuentran seis edificios pertenecientes al ministerio de Educación, dos de ellos protegidos. Uno de ellos, de 694 m², se destinará a Registro General y Servicio Pedagógico. El otro, de 1.709 m², se dedicará al Archivo y a los despachos y oficinas de Dirección, Gerencia y Patronato. En el

espacio que queda al demoler los restantes pabellones, se construirá un nuevo pabellón (B) para cafetería y restaurante, mientras que un cuarto pabellón se ubicaría en la parte posterior del edificio actual (A), destinado a albergar la biblioteca, el salón de actos, exposiciones temporales y aulas. Este último pabellón permitirá la comunicación con el edificio principal a través de dos torres acristaladas. En el sótano se ubicarán los talleres y almacenes (Pulido, 1998:58) **(Fig.2)**. Se prevé una inversión de 3.000 millones de pesetas, que servirán para ganar 3.700 m2 para exposiciones permanentes.



Figura 2: Proyecto de ampliación del Centro de Arte Reina Sofía (García Calero, 1990: 9)

Fig. 2: Proyecto de ampliación del Centro de Arte Reina Sofía (García Calero, 1990: 9).

Por otra parte, se efectuará una reordenación de las salas de exposiciones temporales y permanentes. Las temporales, que actualmente ocupan la sala A1 y la planta tercera, ofreciendo una visión bastante dispersa, pasarán a las instalaciones que ahora se dedican a talleres y vestuarios y acogerán la planta 0 y primera. Las permanentes saldrán beneficiadas al añadirse la planta tercera a la segunda y cuarta, que contarían con un total de 12.020 m2, al tiempo que se le daría una lectura más homogénea (Pulido, 1998: 58).

El 24 de noviembre de 1999, los 14 miembros que componían el jurado del concurso de ideas para la ampliación del Centro de Arte Reina Sofía, eligieron el anteproyecto del francés Jean Nouvel, autor del auditorio de Lucerna, la ópera de Lyon y la Fundación Cartier de París, siendo clasificadas también en segundo lugar los de Dominique Perrault y Juan Navarro Baldeweg. La elección del ganador, en opinión del Secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, estuvo fundamentada en que se había constatado que, según las bases del concurso, la adecuación al plan de necesidades y al proyecto museográfico, así como la integración en el entorno y el carácter innovador de la construcción (Samaniego, 1999 b:44), era la que más sintonizaba a la hora de reconciliar el museo con el barrio de Atocha, según Antón Capitel, arquitecto y vocal del jurado. El anteproyecto consistía en crear tres nuevos edificios unidos por una plaza central, bajo una cubierta metálica que proporciona luz cenital. Uno de los edificios estará destinado a biblioteca, otro a auditorio, cafetería y restaurante, y el tercero, adosado a la calle Hospital y con dos plantas, para sala de exposiciones temporales. A través de este edificio se conectará con las exposiciones permanentes.

De igual parecer es Luis Fernández-Galiano (1999: 21) cuando afirma *que "Al fragmentar en tres edificios el programa de la ampliación, y al colocarlos casi exactamente sobre las huellas de otros tantos pabellones demolidos, el arquitecto se deja llevar con naturalidad por la lógica geométrica y el grano dimensional de la ciudad, insertando sin violencia en el barrio una arquitectura de gran elegancia técnica y extraordinario refinamiento escenográfico"*. El 7 de junio de 2000 juró su

cargo, como director del Reina Sofía, Juan Manuel Bonet, quien afirmaba que las claves de su actuación *serían "pluralidad, consenso, pasión y excelencia"*.

3. EL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

Hemos de destacar que las ampliaciones del Museo del Prado y del Reina Sofía se han visto acompañadas por los planes de ampliación del Museo Thyssen con la compra de un edificio anejo a este último. El objetivo no es otro que añadir a los fondos ya instalados en el palacio de Villahermosa, la colección de la baronesa Carmen Cervera. De esta manera, el Triángulo de Oro del Arte de Madrid sería decisivo de cara al siglo XXI.

Cuando el 20 de febrero de 1999, El País daba la noticia de que el Ministerio de Cultura estaba negociando la compra de un edificio para ampliar el espacio del Museo Thyssen (Mora, 1999:27), se reforzaba, una vez más, la idea de potenciar el famoso triángulo de oro del arte en Madrid. Si en febrero se trataba de adquirir la casa familiar de los Goyeneche, situada en el número 19 de la calle Marqués de Cubas, un edificio construido en 1915 y catalogado como un inmueble singular de máxima protección por su gran valor artístico, en el mes de julio El País hablaba de nuevo de que el Ministerio de Economía y Hacienda también quería comprar el edificio del número 21 de la misma calle, propiedad de Argentaria. De este modo, los dos edificios aportarían una superficie de 8.300 m² frente a los 16.000 m² que ya posee el Museo Thyssen-Bornemisza. El acuerdo supone que la baronesa Carmen Cervera cede gratuitamente, durante 10 años, su colección de pintura para que pueda ser expuesta en las nuevas salas, pudiendo el Estado comprar la colección pasado dicho período de tiempo, como sucedió en 1993 con la colección del barón Thyssen, adquirida por 43.000 millones de pesetas.

La firma del acuerdo alcanzado el tres de junio tuvo lugar el 30 de septiembre de 1999 entre el Ministerio de Cultura y la Fundación Thyssen, por el que ésta recibe los dos edificios a cambio de la cesión temporal de su colección. En las plantas 1^a y 2^a del nuevo edificio se instalarán una selección de la colección de Carmen Cervera, que va desde la pintura holandesa del siglo XVII hasta el fauvismo, mientras que la planta baja se destinaría a exposiciones temporales, cafetería y sala de protocolo. Por su parte, el taller de restauración pasaría a la 4^a planta y la biblioteca, de 15.000 volúmenes provenientes de los fondos de Villa Favorita en Luango (Suiza), ocuparía la 3^a planta junto con la construcción de aulas didácticas y oficinas.

La Fundación Thyssen pretende que el proyecto esté finalizado para octubre de 2002, fecha que coincide con el décimo aniversario de la presentación de la colección histórica del barón Thyssen (Samaniego, 1999 c: 39). Para la ampliación del museo se convocó un concurso, al que se presentaron seis proyectos con la participación de los arquitectos Jordi Garcés, José Luis Iñíguez de Onzoño y Emilio Julián, Alex Sangenis y Manuel Baquero, Luis Moreno y Emilio Tuñón y Josep Llinás. El proyecto fue declarado desierto el 30 de mayo, a pesar de que ya el 31 de enero los arquitectos participantes habían entregado sus propuestas teniendo en cuenta los recorridos funcionales de la colección y la intervención, de carácter conservacionista, en los nuevos edificios de la calle Marqués de Cubas. Se espera que dentro de unos meses se convoque un nuevo concurso con unas bases que establezcan la fusión de la colección con la colección particular de la baronesa Thyssen.

4. EL MUSEO DE COLECCIONES REALES DE MADRID

Cuando en febrero de 1997 el Gobierno de José María Aznar creó la Comisión delegada para Asuntos Culturales, se pretendía adoptar las medidas necesarias para facilitar el acceso a la cultura de todos los españoles, aprobar los planes de actuación en materia cultural y potenciar las actividades que fomenten la defensa del patrimonio cultural y monumental de España. Pues bien, dicha Comisión aprobó el 23 de noviembre de 1998 la construcción en Madrid del museo de Colecciones Reales (S.C., 1998:51). Para ello, se convocó un concurso de ideas en el que participaron 47 equipos, entre los que fueron seleccionados por Patrimonio Nacional siete, constituidos por Zaha Hadid, David Chipperfield, Ricardo Bofill, Guillermo Vázquez Consuegra, Emilio Tuñón, los hermanos Cano Pintos y Oriol Bohigas.

La superficie sobre la que ha de asentarse el museo se encuentra ubicada entre la plaza de la Armería y la catedral de la Almudena, espacio que ha sido excavado recientemente y en el que han aparecido restos de la planta de las antiguas caballerizas del Alcázar de los Austrias, construidas en época de Felipe II. Con unas dimensiones de 40.000 m², han de integrar al menos 900 m² de las ruinas encontradas en las excavaciones (Fraguas, 1999:24) y el resto albergará la colección de tapices, carruajes y vehículos históricos a motor, artes menores como abanicos, relojes, platerías, cristal y porcelana, fotografías, planos, cerámicas, instrumentos musicales, pinturas, grabados, esculturas y arte sacro, procedentes de las colecciones regias.

El Jurado se reunió el 12 de noviembre de 1999 y eligió el anteproyecto de los hermanos Cano Pintos porque respetaba e incorporaba los restos arqueológicos del antiguo alcázar y de la muralla árabe, que podrán contemplarse desde una rampa situada en la zona del vestíbulo de distribución. Además, los arquitectos ganadores han tenido en cuenta las necesidades y el plan museográfico según se exponía en el programa de la convocatoria, respetando al máximo el entorno de las edificaciones existentes. De este modo, 9.500 m² se dedicarán para albergar las colecciones de tapices, 8.000m² para las colecciones de carruajes y vehículos históricos a motor, 7.000m² para las colecciones de artes palatinas, 10.000 m² para áreas de aparcamiento y servicios y 5.500 m² para accesos y servicios (**Fig. 3**).

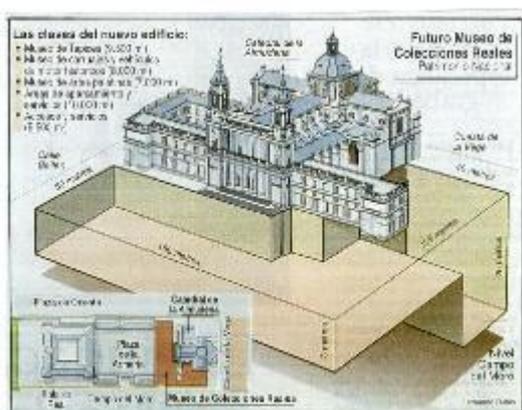


Figura 3: Futuro Museo de las Colecciones Reales (Derromsero, 1999:19).

Fig. 3: Futuro Museo de las Colecciones Reales (Derromsero, 1999: 19).

5. OTROS PROYECTOS DE AMPLIACIÓN Y CREACIÓN DE NUEVOS MUSEOS

Entre los museos que necesitan una reestructuración y ampliación se encuentra el Arqueológico Nacional. Con un total de un millón de objetos como parte fundamental de los fondos del museo, de los que tan sólo se exponen un 15%, el planteamiento actual de su recorrido y montaje es fruto de la remodelación efectuada en 1969, cuando era director Martín Almagro Basch. No es de extrañar que las nuevas necesidades museográficas obliguen a replantearse su ampliación. El proyecto realizado por Juan Carlos Valerio trata de ganar una superficie de 15.000 m² incluyendo dos plantas subterráneas bajo el jardín como prolongación de los dos sótanos que ahora tiene el edificio dedicados a almacenes y al inicio del recorrido de la colección (Samaniego, 1998: 34). En la planta inferior se situarían los almacenes y la zona de seguridad, mientras que en la superior se ubicaría la sala de exposiciones temporales. La biblioteca, sala de documentación, archivo, salas de audiovisuales y almacenes se colocarían en el centro y la zona de acceso del público con el vestíbulo y las tiendas donde actualmente se encuentra la reproducción de la Cueva de Altamira. Sin embargo, tras el nombramiento de Martín Almagro Gorbea como director y su pronta dimisión, el Arqueológico sigue sin encontrar el nuevo rumbo que le lleve a una nueva y urgente reestructuración.

Respecto a otros museos, podemos resaltar los dos proyectos más importantes: el Museo Nacional de Artes Decorativas y el Museo de Artes y Tradiciones Populares. En cuanto al primero, un artículo de Samaniego (1998: 46) publicaba la noticia de que el Ministerio de Cultura estaba negociando con Argentaria la compraventa de la sede central del banco en Madrid, el palacio del marqués de Salamanca, por 11.000 millones de pesetas, con el objeto de convertirla en Museo Nacional de Artes Decorativas. Sin embargo, el director de dicho museo, Alberto Bartolomé, apenas tenía noticias sobre el tema. El museo, que cuenta con 40.000 piezas de mobiliario, orfebrería, cerámica, vidrio, textiles y tapices, de las que sólo se expone 15.000, cuenta con una superficie de 2.500 m² que se duplicarían con la reforma que ya ha sido aprobada. En todo caso, parece ser que el propósito del Ministerio de Cultura es unificar los fondos de este museo con otras piezas dispersas por distintos museos, como el Prado y el Arqueológico. La noticia, no obstante, no ha vuelto a tener más eco y se especula que, mientras el Museo Nacional de Antropología, el de Ciencia y Tecnología y el de Reproducciones Artísticas, carecen de sede, no parece que tenga mucho sentido realizar la operación con Argentaria. De hecho, hasta el momento nada más se ha vuelto a saber sobre dicha operación.

Referente al segundo, en febrero de 1999, El País (Neira, 1999:9) se hacía eco de un nuevo proyecto arquitectónico para transformar la corrala de la calle Carlos Arniches, en el barrio madrileño de Lavapiés, en el Museo de Artes y Tradiciones Populares. Con un presupuesto de 525 millones de pesetas, el Ayuntamiento pretende aprovechar una superficie de 2.481 m² para exponer la colección de más de 5.000 piezas históricas matritenses, recopiladas a lo largo de 25 años por la profesora de Tradiciones Populares en la Universidad Autónoma, Guadalupe González Hontoria. El diseño arquitectónico trata de respetar la estructura original, conservando el atractivo del patio central para exposiciones al aire libre.

Según el anteproyecto que posee la gerencia de urbanismo, el museo dispondrá de dos plantas y un sótano. La primera planta albergará el guardarropa, las taquillas, la sala de exposiciones temporales y la biblioteca y hemeroteca. La segunda contará con una sala de exposiciones y con las oficinas, mientras que en el sótano se colocará un acceso al salón de actos y unas aulas de restauración. El patio de la corrala, elemento más característico del edificio, se convertirá en sala de espera y lugar de exposiciones al aire libre. Aunque se señalaba que los trabajos comenzarían en 1999, todavía no hay ningún indicio de que algo se esté moviendo para dar paso a la realización de dicho proyecto. Un freno más a muchas de las

imaginativas iniciativas que tratan de potenciar la conservación del patrimonio cultural de Madrid.

6. ARQUITECTURA VERSUS COLECCIONES: LA PRIMACÍA DEI CONTINENTE SOBRE EL CONTENIDO.

Una vez analizadas las líneas generales de los grandes proyectos museísticos de Madrid, es de desear que se hagan realidad lo antes posible. Desde 1994, cuando se anunció por primera vez el proyecto de ampliación y renovación del Museo del Prado, han pasado ya seis años cargados de polémica, sin que aún se conozca la fecha de ejecución del mismo. Si las Comunidades Autónomas han realizado verdaderos esfuerzos por impulsar las instituciones museísticas, potenciando las ya existentes y creando otras nuevas, no ha ocurrido lo mismo con los museos Estatales. Estos, más bien han sido instrumentos políticos a merced de los continuos vaivenes de los partidos en el poder, que han frenado su despegue cultural a favor de otras actividades culturales de mayor rentabilidad política.

No estaría mal que, en este aspecto, nuestros políticos imitasen las iniciativas que los distintos Presidentes de la República Francesa han llevado a cabo en París. Así, Georges Pompidou creó el Museo que lleva su nombre, a Valéry Giscard se debe el Museo D'Orsay y el de las Ciencias y de las técnicas de la Villette y, finalmente, Mitterrand ha dejado su sello personal en la gran renovación y ampliación del Museo del Louvre. Es de desear, por tanto, que esta misma voluntad política de nuestros gobernantes sea la que lleve a buen término todos estos proyectos. No hemos de olvidar que la materialización de dichos proyectos ha de ir acompañada de un programa museológico y museográfico orientado a un mejor conocimiento y difusión de las colecciones. Programa que ha de llevarse a cabo con medios humanos y materiales suficientes, sin los cuales el museo se convertiría en un mero continente renovado y ampliado que ha olvidado su carácter de institución patrimonial.

El auge de los museos, desarrollado a lo largo de los años ochenta, puso de manifiesto el resurgir de nuevas tendencias que han desembocado en la cristalización de estructuras que hoy están siendo diseñadas teniendo en cuenta las necesidades y expectativas de quienes los visitan. Esto ha llevado a que, dentro de los museos, haya tenido lugar un fenómeno sorprendente a través del cual podemos contemplar cómo el arquitecto ha llegado a convertirse en la *"figura central del paisaje museístico"* (M.L., 1997:3), al tiempo que el inmueble ha adquirido una condición superior a la de mero contenedor de las colecciones. Por eso, muchos se preguntan con Hugh Pearman (1996) si el museo sirve hoy para albergar modestamente una colección interesante o, más bien, se ha convertido él mismo en un símbolo arquitectónico donde el contenido, importante o no, ha pasado a tener un significado secundario. Este es el núcleo del debate que está teniendo lugar en los museos europeos y americanos y que está dando pie a una nueva concepción en la que los museos tienden a la ampliación de sus espacios, más que a políticas de dispersión, apareciendo cada día nuevos museos, algunos rehabilitados y otros de nueva apertura, que nos ponen de manifiesto cuál será la tendencia en el futuro.

Si, como señala Nacher (1997:4), los museos actuales *"no sólo se adaptan a la evolución de la noción de patrimonio"*, sino que además hacen nuevos planteamientos sobre cómo se ha de tener acceso al conocimiento, habrá que concebirlos no tanto como *"lugares de contemplación pasiva"*, cuanto como *"lugares de itinerarios individuales"* donde tiene lugar la investigación científica y donde se experimenta y difunde el saber, en un intento de apertura a toda la sociedad. Y esto va a repercutir, necesariamente, en la arquitectura de los museos,

que ha dejado de ser un mero instrumento o medio del museo para convertirse en mensaje y fin en sí mismo, sin referencia alguna a las colecciones que alberga. De ahí que arquitectos, periodistas, críticos, museólogos y especialistas universitarios aborden estos temas en periódicos y revistas especializadas.

Hoy nadie pone en duda que la evolución experimentada por la museografía está teniendo consecuencias bastante significativas sobre la arquitectura de los museos. El museo de Groninga, inaugurado en 1995, obra de los arquitectos Alessandro Mendini, Michele Lucchi, Philippe Starck y Coop Himmelblau, es un ejemplo, según Käßplinger (1997:6), de los nuevos museos que han sido creados como realidades virtuales con el objeto de cautivar la curiosidad del público y donde su arquitectura exige prestar mayor atención que las propias obras que en ellas se exponen. Pero no solamente ese museo, sino otros como el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, la Galería del Carrusel del Louvre o el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, entre otros, tratan de ser por sí mismos el foco de atención y se resisten a tener un papel secundario frente a las obras de arte que contienen. Por eso, la arquitectura de los museos se ha convertido en un símbolo fundamental de la institución museística que atrae a los medios de comunicación y a los turistas, que aspiran a conocer las características propias de los arquitectos más famosos de la actualidad.

Por otra parte, los museos están experimentando dentro de sí el fenómeno de la comercialización que está dando paso a una variada oferta de nuevos servicios que, en épocas pasadas, no se tenían en consideración. El mismo Käßplinger (1997:8) afirma que, a partir de 1992, el conservador del museo del Louvre ha quedado desplazado a un segundo plano por el administrador del mismo, dando la impresión de que ya no se está dirigiendo un museo, sino una empresa de servicios. Y no es que neguemos la capacidad del museo de influir directamente en la dinámica comercial de una ciudad. Al contrario, estamos convencidos de que un buen museo puede ser una excelente inversión para atraer turistas a la ciudad, porque aquel encarna el estilo de vida en el que se mueve el hombre posmoderno que trata de vivir y gozar el presente y gusta de las manifestaciones espectaculares. El problema reside en saber si seremos capaces de guardar el equilibrio entre la necesidad de ofrecer al público los contenidos del arte que nos han sido transmitidos a lo largo de la historia y las exigencias de una sociedad que, al mismo tiempo, pretende disponer de nuevos espacios donde poder gozar de otros productos más acordes con la calidad y estilo de vida de nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

BROWN, J. (1994): "El Prado enfermo". *ABC de las artes*, 18/XI/94: 35-36. Madrid.

CALVO SERRALLER, F. (1996): "Una ampliación irrefutable". *El País*, 7-XI-96: 21. Madrid.

CHECA, F. (1996): "El Prado. La Hora de la reflexión". *El País. Babelia*, 31-VIII-96: 14-15. Madrid.

CHECA; F. (1999): "La necesaria ampliación del Museo del Prado". *El País*, 19-X-99: 54. Madrid.

CHUECA GOITIA, F. (1996): "¿Qué pasa con la ampliación del Prado?". *El País*, 27-VI-96: 36. Madrid.

- DOMINGUEZ UCETA, E. (1998): "El vecino ideal". *El Mundo*, 11-XI-98: 59.
- DORRONSORO, L. (1999): "Un lugar para las colecciones Reales". *ABC. Número especial Madrid Cultura*, 3-V-99: 19. Madrid.
- FERNÁNDEZ ALBA, A. (1994): "¿A quién le importa de verdad el museo?". *El Mundo*, 18-XI-94: 84. Madrid.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (1999): "El Cielo Protector". *El País. Babelia*, 4-XII-99: 21. Madrid.
- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, J.A. (1997): "La reforma y ampliación del Museo del Prado". *Nueva Revista*, nº 54. Noviembre-Diciembre: 169-176. Madrid.
- FIDALGO, L.F. (1994): "La necesidad de un consejo independiente". *El Mundo*, 17-VI-94: 88. Madrid.
- FRAGUAS, R. (1998): "Cultura reserva 4.500 millones para llevarse a Toledo el Museo del Ejército el próximo año". *El País*, 9-XI-98: 8. Madrid.
- FRAGUAS, R. (1999): "La polémica del Museo del Prado se eleva al 'cubo'". *El País*, 10-X-99: 38. Madrid.
- FRAGUAS, R. (1999): "Los arquitectos coinciden en criticar las bases del concurso sobre el Prado". *El País*, 14-X-99: 7. Madrid.
- FRAGUAS, R. (1999): "Rebelión en los Jerónimos". *El País*, 19-X-99: 24. Madrid.
- FRAGUAS, R. (1999): "Siete claves para abrir el Museo de Colecciones Reales". *El País*, 28-X-99: 24. Madrid.
- F.S. (1997): "El Prado dispone ya del claustro de los Jerónimos". *El País*, 7-XI-97: 38. Madrid.
- GARCÍA CALERO, J. (1999): "Arte en expansión". *ABC. Número especial Madrid Cultural*, 3-V-99: 8-9. Madrid.
- JARQUE, F. (1994): "Cultura prevé gastar 20.000 millones en la ampliación". *El País*, 28-XII-94: 27. Madrid.
- MONTANER, J.M.-OLIVERAS, J. (1986): *Los museos de la última generación*. Gustavo Gili. Barcelona.
- MORA, M. (1999): "Cultura negocia la compra de un edificio para ampliar el espacio del Museo Thyssen". *El País*, 20-II-99: 27. Madrid.
- M.L. (1997): "Editorial", *Museum Internacional*, nº 196: 3. París.
- NACHER, Y. (1997): "Del medio al mensaje: la arquitectura museística hoy en día". *Museum Internacional*, nº 196: 4-5. París.
- NEIRA, F. (1999): "El Museo de Artes Populares se instalará en el corazón de Lavapiés". *El País*, 25-II-99:9. Madrid.

ORDEN de 15 de marzo de 1995 por la que se convoca el concurso internacional de ideas y estudios previos para la ampliación y remodelación del Museo Nacional del Prado. *BOE*, nº 66: 8655-8656. Madrid.

PEERMAN, H. (1996): "An Ace Building with a Quite Nice Collection". *Sunday Times*, 2-VI-96. London.

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1994): "Autonomía o independencia, el dilema esencial". *ABC de las artes*, 18/XI/94:38-39. Madrid.

PULIDO, N. (1998): "Así será el Museo Reina Sofía del siglo XXI". *ABC Cultural*, 28-VI-98: 58-59. Madrid.

KÄPPLINGER, C. (1997): "La arquitectura y la comercialización del museo". *Museum Internacional*, nº 196: 6-9. París.

SAMANIEGO, F. (1995): "El Prado duplicará su superficie en el año 2000". *El País*, 20-II-95: 32. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1996): "Rafael Moneo defiende su propuesta "ambiciosa" para ampliar el Prado". *El País*, 8-IX-96: 29. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1997): "El Prado une la historia y la estética en la nueva ordenación de las colecciones". *El País*, 27-II-97: 34. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1998): "Cultura negocia con Argentería la compra de su sede por 11.000 millones". *El País*, 26-XI-98: 46. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1998): " El Arqueológico Nacional busca nuevos espacios bajo el jardín del museo". *El País*, 12-I-98: 34. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1999 a): "Moneo pide confianza en su propuesta "moderada y modesta" para el Prado". *El País*, 9-X-99: 44.

SAMANIEGO, F. (1999 b): " Jean Nouvel amplía el Museo Reina Sofía con una intervención "suave y natural". *El País*, 25-XI-99: 44. Madrid.

SAMANIEGO, F. (1999 c): "La ampliación del Thyssen con el fondo de la baronesa costará 6.000 millones". *El País*, 30-IX-99: 39. Madrid.

S.C. (1998): "El Gobierno aprueba la construcción en Madrid del Museo de Colecciones Reales". *ABC*, 24-XI-98: 51. Madrid.

TUSELL, J. (1996): "La nueva dirección del Prado. Apuesta original pero arriesgada". *El País*, 4/VII/96: 36. Madrid.

VALDELOMAR, R. (1999): "El Patronato del Prado empieza a introducir modificaciones en el proyecto de Moneo". *ABC*, 22-X-99: 53. Madrid.