

#### IV. EL SIGLO XX. DE HOSPITAL PROVINCIAL A MNCARS

##### LA AMPLIACIÓN EN ALTURA Y LA CREACIÓN DE PABELLONES

Las crónicas relativas a los comienzos del siglo XX narran el lamentable estado de las salas que acogían a los infecciosos del Hospital Provincial, que hacinados en las buhardillas, de reducida altura y mal ventiladas, contaban con escasas garantías de curación. Para comprender el estado de saturación al que se llegó y la falta de medios en que se hallaba este centro basta con leer *La Gaceta de Madrid* del 19 de noviembre de 1919: "... llega el invierno, y día tras día aumenta el número de miserias que acuden en busca de remedio. No bastan ya las camas instaladas, y es forzoso improvisarles de la planta baja a las buhardillas, en todos los huecos, por el suelo, hasta en lugares sin condiciones higiénicas, que nunca debieran destinarse a tal empleo..." La situación no era más favorable en las salas de dementes, que estaban instaladas en las crujías norte y occidental de la planta sótano, espacios que quedaban bajo rasante. A la excesiva ocupación se sumaba la escasa luz y ventilación de los cuartos y las constantes agresiones de los pacientes más violentos sobre sus compañeros.

##### EL PROYECTO DE AMPLIACIÓN DE LAS SALAS DE ENFERMERÍA. BALTASAR HERNÁNDEZ BRIZ

El cuerpo médico, consciente del deficiente servicio que presta el hospital, traslada a los responsables del centro la necesidad de estudiar la mejora y ampliación de las enfermerías, viendo como única solución posible la transformación de la planta de buhardillas, para habilitarlas, dándolas mayor altura libre y ventilación, lo que llevaría consigo una reestructuración completa de estos espacios. La inexistencia de crédito para mejorar las instalaciones sanitarias y el desinterés de los responsables de la Diputación Provincial hizo que tomara la iniciativa uno de los doctores del centro sanitario, acometiendo la labor de renovación de las primeras salas de estos espacios bajo cubierta.

En sus memorias, el profesor Gregorio Marañón explica que fue el doctor Medinaveitia quien llevó a cabo esta intervención, sufragando personalmente los costes de las obras de mejora de diversas estancias, situadas en las crujías meridionales de la planta bajo cubierta, de las que él era responsable y que estaban destinadas a infecciosos<sup>1</sup>. El 26 de enero de 1912, el periódico *El Liberal* realizaba una exhaustiva crónica del acto de inauguración de esas salas, describiendo las generosas dimensiones con que contaban, tras la reforma y las amplias ventanas que venían a sustituir las ridículas mansardas, lo cual suponía un gran logro desde el punto de vista higiénico-sanitario.

Una década después, en 1921, se lleva a cabo una actuación similar a la abordada por el doctor Medinaveitia, esta vez es sufragada con las limosnas recaudadas por Sor Ventura Pujadas, la superiora de la orden religiosa que atendía a los enfermos del hospital<sup>2</sup>. Con ello se logran transformar las salas que constituían la otra mitad de las crujías meridionales. La inauguración de las obras de reforma de estos espacios fue el 7 de julio de 1921 y gracias a las crónicas publicadas en los periódicos se pueden conocer algunas de las características de los mismos, como la ampliación de la capacidad de acomodo de las dos salas, que tras la reforma serían capaces de acoger a cuarenta enfermos cada una.

Pese a los excelentes logros que supone esta transformación de las buhardillas, la Diputación Provincial tardará todavía un lustro en decidir la continuación de las obras de ampliación, hasta que, en la sesión del Pleno del 26 de junio de 1925, los diputados acordaron encargar al arquitecto Baltasar Hernández Briz el proyecto de reforma de la planta bajo cubierta<sup>3</sup>. La afección de las obras al funcionamiento diario de la institución y la importante cuantía económica que representa (estimada en 2.500.000 pesetas), lleva a planificar su ejecución por fases, comenzando la intervención por el extremo suroeste, es decir, dando continuidad a las obras emprendidas en los años 1912 y 1921, siguiendo un criterio similar. La superficie de actuación se acercaba a los 10.000 m<sup>2</sup> y entre los objetivos fijados destacaba el conseguir aumentar la capacidad hospitalaria en 400 camas.

El proyecto correspondiente a la primera de las fases sería aprobado a comienzos de 1928, si bien hasta mediar el año no comenzaron las obras. En el verano de 1930 los periódicos difundieron la noticia de la finalización de las seis nuevas salas que albergarían un total de 200 enfermos<sup>4</sup>. La finalización de esta primera intervención daba paso a la autorización para acometer la siguiente etapa de las obras, decisión que el presidente de la Diputación trasladó al arquitecto para que prosiguieran los trabajos sin interrupción.

El proyecto de la segunda fase debió de ser redactado mientras se ejecutaba la primera, ya que los planos están referenciados en diciembre de 1928. No obstante, este proyecto debió de ser revisado, ya que existe una nueva

versión fechada en marzo de 1929<sup>5</sup>.

Las labores comprendidas en el proyecto de ampliación fueron, principalmente, el desmontaje de la cubierta a dos aguas y la elevación de los muros perimetrales para poder regularizar la altura libre de estas estancias. Los dos muros de carga de los cierres exteriores sirvieron como apoyo a las vigas que componían la estructura metálica del nuevo forjado. El muro entre crujías -que en las plantas inferiores estaba constituido por varios pies de ladrillo- se sustituyó por pilares de acero. Con ello se conseguía transformar unas salas que tenían reducido su ancho hasta casi la mitad por la inclinación de la cubierta en enfermerías de 7,5 m de ancho y altura libre de 5,20m. Al exterior se quiso mantener la composición de la fachada original, proyectando los alzados con una modulación que mantenía los ejes verticales de los huecos de ventanas de las plantas inferiores. La cubierta fue resuelta con una solución aterrazada que no era visible desde el exterior, por contar con peto y albardilla. Los nuevos muros de cerramiento partieron de la gran cornisa de granito, elemento original que se mantenía inalterable desde que fuera ejecutado bajo las indicaciones de Francisco Sabatini.

Los primeros trabajos supusieron el aumento de una planta en las crujías occidentales y el extremo noroeste del edificio. Aún así no se debió considerar suficiente la superficie conseguida y se planeó el remonte de dos alturas de la franja central de las crujías de orientación norte. Además, los núcleos de escaleras y ascensores sobresaldrían del nivel de las terrazas, con lo cual, se estaba elevando el alzado del hospital -en diversos puntos de la fachada principal- en tres nuevas plantas.

En la fotografía aérea del conjunto sanitario que conserva el Archivo del Museo de la Historia de Madrid, fechada en 1930<sup>6</sup>, se observa la elevación de las salas pertenecientes a las crujías meridionales, que fueron las primeras obras realizadas en 1912 y 1921, y las obras de las crujías de las orientaciones oeste y norte (fases I y II), llevadas a cabo por Baltasar Hernández Briz.

Gracias otra vez a los artículos publicados por los periódicos, en torno a las obras, se conocen algunas de las características de las nuevas salas, los usos a las que se adscribieron y los materiales utilizados. Así, *La Construcción Moderna* describía el 15 de agosto de 1930 las cinco grandes salas que habían sido reformadas como amplios cuartos revestidos de pavimentos de terrazo y con zócalos de azulejos para facilitar la limpieza. Contaban con una capacidad de 50 enfermos cada una de ellas y con instalación de servicio de radiología, junto al que había dos pequeñas salas de enfermería con capacidad para diecisiete enfermos y otras dos salas destinadas a medicina general. La inauguración oficial de estos espacios no se efectuó hasta el mes de octubre, fecha en la que ya se habían iniciado las obras correspondientes a la siguiente fase.

Un año atrás, en el verano de 1929, Hernández Briz había presentado a la Diputación el proyecto de elevación de las naves orientales, siguiendo los planteamientos de las actuaciones precedentes. En vez de continuar la construcción por las crujías norte, como se había hecho anteriormente, se opta por girar hasta la esquina sureste y acondicionar otra sala, cuyos muros de cerramiento están situados frente a la Estación de Atocha, y la esquina común de ésta con las salas de la ampliación creada en 1912.

Los nuevos espacios serían destinados a laboratorio de rayos X, cuartos de empleados y aseos, reduciéndose así la superficie que inicialmente había estado destinada únicamente a las salas de enfermerías. Las nuevas obras incluyeron la reforma de las estancias creadas hacía un par de décadas y por esta razón el arquitecto Hernández Briz denominó el proyecto de "*reconstrucción de las salas 30, 31 y 32 y sus dependencias*"<sup>7</sup>.

Esta tercera fase de las obras es aprobada en la sesión de 31 de julio de 1930 del Pleno de la Diputación<sup>8</sup>, asignándose el presupuesto que permitiría iniciarlas al acabar la fase anterior. Ese mismo día se encarga al arquitecto la elaboración del proyecto correspondiente a la siguiente fase de obras, que sería la intervención que concluiría el remonte en las crujías norte, es decir, las correspondientes a la mitad de la fachada principal.

El cuarto proyecto de las obras de ampliación fue denominado "*Proyecto de Ampliación. Construcción de las salas de urología, traumatología y sus dependencias*"<sup>9</sup>. Con él se preveía la continuación de la elevación de las crujías de la fachada principal hacia el extremo oriental, creándose dos nuevas plantas en el área central, es decir, allí donde se habían concluido las obras de la fase segunda, hasta engarzar con las crujías orientales. Manteniendo el sistema constructivo adoptado en las fases anteriores, se elevaron los muros de carga que actuaban como cerramiento de las salas y se sustituyó el muro intermedio nuevamente por pilares, pero al estudiarse la traslación de cargas de los dos nuevos niveles a los muros antiguos de la planta segunda debió de considerarse conveniente rehacer una buena parte del paño central. Esto arrastró el desmontaje de la bóveda de cañón que cubría la crujía de la fachada principal. Para encontrar una justificación a esta sustitución del muro tramediante, de cuatro pies de espesor,

deberíamos remontarnos a la etapa de su construcción, es decir, al siglo XVIII. Estas naves quedaron inacabadas en la primera fase de obras (1781) y al estar al descubierto durante varios años fueron dañadas por el agua y el hielo, lo cual repercutió en la estabilidad y solidez de la fábrica y, ante la duda de si sería capaz de soportar las nuevas sobrecargas, el arquitecto Hernández Briz optó por su sustitución. Sobre los nuevos muros se apoyaron las vigas que constituían la estructura principal de los forjados, el último de los cuales fue, a su vez, el plano de la terraza, donde se proyectó un *solarium* con la intención de que fuera utilizado por los enfermos convalecientes<sup>10</sup>.

Las obras debieron de comenzar en 1931, ya que el presupuesto de la Diputación del año 1933 contempló una partida de 217.456,84 pesetas para la finalización de los trabajos de ampliación del Hospital Provincial. Al llegar el año 1934 se estaba ejecutando la última de las actuaciones vinculadas al remonte del edificio. Se trataba de una pequeña intervención de engarce de las nuevas crujías norte con las orientales; es decir; se estaba llevando a cabo el remonte del antiguamente denominado *angulo chico*<sup>11</sup>, de manera similar a lo que había ocurrido un siglo atrás cuando se hubo de dar uniformidad a las cubiertas y demoler los paños transversales para crear la nueva fachada a la calle de Santa Isabel. El quinto y último proyecto, que se denominó *Terminación de la reconstrucción de las Salas abohardilladas y Reforma de las Salas 26, 27 y 28*<sup>12</sup>, había sido aprobado por el Pleno de la Diputación el 26 de septiembre de 1933<sup>13</sup>. Acorde con estas obras de ampliación se llevaban a cabo obras complementarias, como el saneado y revoco de las fachadas, labores que se demoraron durante años, al no contarse con financiación suficiente para abordarlas unitariamente.

Finalizada la obra de ampliación se acomete una importante tarea de reforma de las plantas inferiores. El equipo de arquitectos que desarrolla el proyecto es el compuesto por Baltasar Hernández Briz y Francisco de Fort, que habían dirigido las obras de ampliación, y a éstos se unirá Vicente Temes. El contenido de las obras es la reforma de galerías, escaleras y sala de juntas y en la transformación de las salas de enfermería, realizando en ellas una compartimentación a base de mamparas. Pese a que el proyecto se aprobó en enero de 1934 y al año siguiente se consignó el presupuesto necesario para llevarlo a cabo<sup>14</sup>, esta ambiciosa y necesaria intervención debió de quedar entonces paralizada, al menos parcialmente, con el comienzo de la Guerra Civil, ya que a mediados de los años 1940 se emprendieron obras de contenido similar.

Otra de las reformas emprendidas fue la sustitución de la instalación eléctrica y las obras de demolición de las viejas celdas de castigo, donde habían estado instalados los enfermos dementes. Mientras inspeccionaban estos espacios el doctor Huertas y el arquitecto Hernández Briz encontraron en una de las salas un lienzo, que poco después fue identificado como *San Jerónimo*, obra de El Greco<sup>15</sup>, lienzo que la Diputación Provincial cedería en depósito al Museo Nacional del Prado el 20 de febrero de 1970<sup>16</sup>.

La inhumana situación en que se hallaban los enfermos dementes llevó a proveer de financiación al hospital para crear un pabellón en la parcela que se hallaba tras él. Este sería uno de los ocho pabellones que fueron construyéndose a lo largo de los siglos XIX y XX para complementar los servicios del Hospital Provincial<sup>17</sup>. En fechas cercanas a la construcción del pabellón de dementes se llevó a cabo la erección de otros dos pabellones, que tuvieron como destino los laboratorios del centro sanitario y el servicio de infecciosos. En ellos ejerció Marañón su actividad docente, dado que además de estos laboratorios se creó una amplia sala de enseñanza, una biblioteca, el departamento de aparato circulatorio, el departamento de anatomía patológica y una sala de rayos X.

Otra singular intervención llevada a cabo en los comienzos del siglo XX fue la instalación de un quirófano en el *patio grande*. Se desconoce la fecha de su construcción, pero sabemos que en 1920 ya estaba en uso. Fue construido con un zócalo de sillares de granito, sobre el que apoyaron los paños de cerramiento de fábrica de ladrillo. Éstos se remataron con un pequeño peto que ocultaba la cubierta. Para cubrir el quirófano se recurrió a una estructura de madera sobre la que descansaban unos faldones curvos que fueron revestidos con plomo y configuraban una superficie poligonal y alabeada. La parte central estaba peraltada, para crear entre los dos cuerpos un lucernario lateral con el que iluminar la estancia. La conexión de esta pieza con el resto del hospital se realizó a través de un corredor cerrado, que se dispuso en el eje de simetría del quirófano y que, al ser coincidente con el eje de simetría del patio y del propio hospital, desembocaba en la puerta que conectaba el patio con la sala de enfermería de las crujías sur<sup>18</sup>.

En los años de la Guerra Civil, lejos de realizarse el mantenimiento del edificio, éste se vio parcialmente arruinado por el impacto de diversos proyectiles. Durante esta etapa el Ministerio de Guerra asumió su dirección y fue destinado a la asistencia del Ejército, convirtiéndose en la Clínica Militar número 4; por lo que fue necesario trasladar a los enfermos civiles al hospital de la calle de Almagro. Consecuentemente se llevaron a cabo dos actuaciones: la separación de la orden religiosa que había servido en el Hospital General, luego Provincial, durante

más de dos siglos, las Hijas de la Caridad, y el envío de los objetos artísticos a la Junta de Incautación para su protección, ya que su almacenamiento en los sótanos no garantizaba una buena conservación, de ahí que fueran trasladados al Museo Arqueológico y gracias a este hecho se conozca la relación de piezas que se conservaban en esas fechas<sup>19</sup>.

Al finalizar la guerra y volver a su función de asistencia sanitaria a la población civil se hizo preciso reparar los daños ocasionados por los enfrentamientos, que fueron cuantiosos y afectaron tanto al edificio principal como a los pabellones. Los responsables del Hospital Provincial solicitan la realización de obras en el quirófano central, las cocinas y la instalación frigorífica, entre otras. Para entonces el número de enfermos que se atienden alcanza casi los 2.000 y la falta de medios es tal que en las reuniones de la Comisión Gestora, responsable de la administración en esa época, se tratan temas tales como la perentoria necesidad de conseguir mantas a través de limosnas, ya que apenas se cuenta con fondos para adquirirlas.

Al comenzar los años cuarenta se abordan obras de pequeña envergadura, como la reforma de las salas destinadas a la capellanía<sup>20</sup>, que eran las situadas en el encuentro de la calle de Santa Isabel con la Glorieta de Atocha, en la planta sótano, mientras se redacta un "*Plan de renovación del centro hospitalario*". En 1943 se pone en marcha la primera de las actuaciones previstas en este plan, que corresponde al acondicionamiento de la antigua Sala de Juntas, para su adscripción al servicio de traumatología<sup>21</sup>. Seguidamente se aborda la reforma de la zona destinada a las estancias de médicos, situadas en las plantas baja y sótano del extremo noreste del edificio, y la reforma del servicio de cirugía, instalado en las crujías meridionales de la planta baja, así como la adecuación de las salas de traumatología, localizadas en las crujías occidentales de la planta baja. Las largas salas de enfermería de las crujías meridionales son compartimentadas para crear en el área central un bloque de despachos y aseos y la zona destinada a los enfermos se divide con mamparas, creándose pequeños cuartos de seis camas<sup>22</sup>. En las salas menores, las correspondientes a las crujías oriental y occidental, también se reduce el espacio ocupado por los enfermos para crear quirófanos, despachos y salas de rayos X.

Durante dos décadas se van renovando los espacios del hospital, sustituyéndose los solados, aplicando nuevos acabados en las paredes y mejorando las instalaciones. También se reformarán los pabellones que complementan el servicio prestado por el edificio principal. Las casetas que ocupaban el extremo sureste de la parcela fueron demolidas y en su lugar se construyeron dos nuevos pabellones destinados a consultas e ingreso de enfermos<sup>23</sup>.

Las últimas obras que se llevan a cabo en el Hospital Provincial, antes de plantearse su traslado a las nuevas instalaciones de la Ciudad Sanitaria Francisco Franco afectan a la impermeabilización de la terraza, el arreglo de la cornisa y la adecuación de diversas estancias para reubicar el servicio de aparato respiratorio.

#### PÉRDIDA DE USO Y DEFENSA DEL EDIFICIO FRENTE A LA AMENAZA DE DERRIBO

Al llegar el año 1964 la Diputación Provincial, como propietaria y gestora del hospital, decide trasladar las funciones sanitarias que durante casi dos siglos habían sido desempeñadas en las crujías en torno al *patio grande* a un nuevo edificio, capaz de resolver las demandas que la nueva asistencia sanitaria. Con ello se intentan emular las intervenciones arquitectónicas llevadas a cabo por el Ministerio de Sanidad, cuyos ejemplos más relevantes son la construcción de la Ciudad Sanitaria La Paz, la Clínica de la Facultad de Medicina o la Clínica de la Concepción<sup>24</sup>.

La Comisión encargada del estudio del nuevo centro propuso la construcción de un complejo hospitalario al que se trasladaría el Hospital Provincial, proyecto que fue aprobado de inmediato comenzando las obras el 12 de abril de 1966<sup>25</sup>. Paralelamente se estudia el futuro uso del antiguo edificio, una vez quedara vacío, pero la costosa rehabilitación a la que conduciría la implantación de cualquier institución disuade a la Diputación de este empeño, toda vez que su estratégica situación dentro de la ciudad convierte al solar en una sustanciosa fuente de ingresos si se enajenaba y vendía. Al conocerse las pretensiones de la Diputación, un nutrido grupo de prestigiosos médicos manifestaron su disconformidad con estos especulativos planes, ya que ello acarrearía, inevitablemente, la demolición del edificio neoclásico, recurriendo a la prensa para conseguir el respaldo social e impedir que se llevara a cabo<sup>26</sup>. Pero ni esto ni la petición de incoación del expediente de declaración de monumento que solicitó el Primer Ministro de la Congregación de San Felipe Neri<sup>27</sup>, la orden seglar que atendía a los enfermos del hospital, pudieron evitar la venta del inmueble a la Caja de Compensación y Reaseguro de las Mutualidades Laborales el 9 de febrero de 1970<sup>28</sup>.

Mientras se estudia en la Dirección General de Bellas Artes la conveniencia de declarar monumento histórico artístico el antiguo hospital, tras haber recibido los informes favorables, emitidos por las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando<sup>29</sup>, la nueva propietaria presenta al Ayuntamiento de Madrid el proyecto

de su nueva sede, sustituyéndolo por un edificio de oficinas de treinta plantas. Ni éste ni los proyectos sucesivos - que respetan parcialmente la construcción original- son aprobados por los responsables municipales, ya que para entonces en la Dirección General de Bellas Artes se han dictado medidas para garantizar, al menos parcialmente, la conservación del inmueble.

De poco le sirve a la Caja de Compensación y Reaseguro de las Mutualidades Laborales la presentación de otras nuevas propuestas y la complicidad de la Diputación Provincial, ya que tanto la Dirección General de Bellas Artes como la Comisión del Área Metropolitana de Madrid finalmente se pronuncian a favor de la conservación del edificio neoclásico en su totalidad. Al conocer esto el Consejo de Administración de la Caja de Compensación y Reaseguro de las Mutualidades Laborales, que lo había adquirido bajo la promesa de poder llevar a cabo la construcción de su nueva sede en su solar, es decir, tras el derribo de lo preexistente, decide deshacer la venta del inmueble, lo que produce la alarma de la Diputación por perder la sustanciosa cantidad recaudada tras su enajenación. En consecuencia, propone al Ministerio de Educación que sea él quien adquiriera el edificio histórico y lo destine a fines culturales, tal como habían sugerido los académicos de la Historia y de Bellas Artes en sus informes<sup>30</sup>.

Un real decreto de 9 de diciembre de 1977 declara monumento histórico-artístico de carácter nacional el antiguo Hospital Provincial de Madrid, poco tiempo después de ser adquirido por el Estado a través de la Junta de Construcciones, Instalaciones y Equipamiento Escolar del Ministerio de Educación<sup>31</sup>. Al comenzar el año 1979 se nombra una comisión técnica que queda encargada de estudiar el futuro del edificio, es decir, su transformación en centro cultural

#### LOS PROYECTOS DE RECUPERACIÓN COMO CENTRO DE ARTE. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

En el otoño de 1979 el arquitecto del Ministerio de Cultura Carlos Fernández-Cuenca presenta al Director General de Bellas Artes la *"Memoria para el proyecto de revitalización del Antiguo Hospital Provincial de Madrid"*, documento en el que se analiza el estado en que se encuentra el edificio y avanza diversas propuestas de utilización de sus espacios, tales como destinarlos al Instituto Bibliográfico, la Filmoteca Nacional, el Museo del Cine, el Museo del Teatro, la sede del Ballet Nacional, el Museo del Pueblo Español o el Museo de Reproducciones Artísticas.

Con esta primera asignación de usos a las diversas plantas se comienzan a redactar los primeros proyectos, cuyos contenidos son, básicamente, la supresión de los numerosos añadidos que habían tergiversado espacialmente el proyecto de Herosilla y la demolición del pabellón de cocinas, que se implanta en la franja de terreno que media entre el gran edificio y la calle del Hospital. A continuación se aborda el proyecto de reparación de la cubierta, elemento que presenta numerosas patologías, como la corrosión del forjado inferior por las filtraciones que se habían estado produciendo durante años. Los proyectos desarrollados por la Oficina técnica del Ministerio de Cultura en esos meses son los siguientes: *"Proyecto de reparación y reforma del Antiguo Hospital Provincial de Madrid"*, *"Proyecto de demoliciones para preparación de acceso de vehículos"* y *"Proyecto de centro de transformación y demoliciones interiores en el Antiguo Hospital Provincial de Madrid"*<sup>32</sup>.

A los pocos meses de aprobarse los tres proyectos mencionados e iniciarse las obras, el Director General de Bellas Artes encarga al arquitecto Antonio Fernández Alba el proyecto y la dirección de los trabajos de recuperación y adaptación del que fuera Hospital Provincial como Centro Cultural. La empresa supone un arduo y difícil cometido, porque en ese momento todavía no existe una clara asignación de usos. El encargo oficial se llevaría a cabo el 2 de julio de 1980, aunque desde comienzos de ese año ya está trabajando en el conocimiento de la historia del edificio.

Para el arquitecto Antonio Fernández Alba la rehabilitación del edificio está condicionada a la recuperación y valoración de los espacios, en sus dos características principales: la sencilla expresión constructiva y el extraordinario valor tipológico. La liberación de cualquier tipo de cierres, compartimentaciones o variaciones constructivas que hubieran alterado la configuración original es el criterio que guía las labores de reforma acometidas en esos años, aún sabiendo de las dificultades que entraña la decisión de destinar un edificio de semejantes características para exhibir obras de arte.

El objetivo del primero de los proyectos, denominado *"Restitución de fábricas y revestimientos de las fachadas exteriores"*, fue la reconstrucción de las texturas, calidades y materiales de la obra primitiva o, en su caso, la creación de aquellas que por sus características de uso requeridas para el mejor funcionamiento, derivado de los nuevos usos que el edificio albergara, fueran más convenientes, tal como indicaba la memoria del proyecto<sup>33</sup>.

Siguiendo los mismos criterios de intervención se abordan otras dos fases más: *“la Restitución de fábricas y revestimientos del patio interior”*, intervención que se centra en las fachadas del patio central y es similar a la ejecutada en las fachadas exteriores, y *“la Restitución de fábricas interiores y suelos”*.

El proyecto de mayor relevancia realizado en esta etapa de rehabilitación del edificio, por cuanto transformaría drásticamente la imagen del monumento, es la intervención denominada *“Proyecto de remodelación de la planta de coronación”*. Las primeras actuaciones, vinculadas a esta obra, son las iniciadas por Carlos Fernández-Cuenca en 1979. Sin embargo, los nuevos planeamientos realizados por Antonio Fernández Alba, que incluyen la demolición de la última de las plantas creadas en los años 30 del siglo XX sobre las crujías de la fachada principal y la recuperación de la cubierta a dos aguas, dejando libre el espacio creado bajo ésta, obliga a reconsiderar las soluciones constructivas propuestas por el primero.

El estudio realizado por Fernández Alba sobre la génesis del edificio y las numerosas transformaciones sufridas a lo largo de dos siglos le lleva a plantear al Director General de Bellas Artes la conveniencia de suprimir los remotes del edificio para devolverle su volumetría original, ya que según sus planteamientos es primordial la conservación de la imagen y la planimetría urbanística, eliminando aquellas adiciones arquitectónicas que distorsionan de forma elocuente su volumetría primitiva. Con ello se intenta de devolver al fragmento del gran hospital neoclásico los verdaderos alzados, cuya composición había sido alterada con las dos intervenciones llevadas a cabo por Fernández de los Ronderos y Hernández Briz. Dado que no era posible revertir la primera de las actuaciones, la segunda era deseable y fue insistentemente defendida por Antonio Fernández Alba. Pero suponía una importante pérdida de superficie que no agradaba a los responsables del Ministerio de Cultura, por lo que sólo se consiguió la aprobación de la demolición de la última planta, es decir, las crujías norte que habían elevado la fachada principal un nivel más que el resto de la edificación

El mantenimiento de esta adición, que distorsiona la lectura de las fachadas, es mitigada, en parte, al recuperarse la cubierta inclinada como elemento de coronación. No obstante, el hecho de no llevarse a cabo su demolición y, además de esto, decidir conservar el cuerpo añadido a la fachada sur a finales del siglo XIX, contribuyen a la incomprensible visión del edificio, que requiere del previo conocimiento de sus transformaciones para justificar la desequilibrada composición de sus alzados.

Durante seis años se llevan a cabo una docena de intervenciones que son dirigidas por Antonio Fernández Alba y cuentan con la participación del arquitecto del Ministerio de Cultura Carlos Fernández-Cuenca<sup>34</sup> y mientras éstas se desarrollan se sigue reconsiderando en la Dirección General de Bellas Artes, la elección de las instituciones que acogería el nuevo centro de arte. Al llegar la primavera de 1984 se presenta, bajo el nombre de *“Centro de Arte Reina Sofía. Proyecto de instalación”*, la sexta y supuestamente última propuesta de utilización de espacios, que se basa, principalmente, en la organización de las actividades en torno a los denominados *“centros de gravedad”*: museos, servicios de información, documentación y biblioteca; y actividades culturales. Los museos elegidos para integrarse en el nuevo *“Centro Reina Sofía”* carecían de sede, éste era el caso del Museo del Pueblo Español y el Museo de Reproducciones Artísticas, o se hallaban instalados en unas condiciones inadecuadas, como era el caso del Museo Español de Arte Contemporáneo. Los servicios de información, documentación y biblioteca de estos museos se aglutinarían en un centro común, al que se agregaría una nueva y especializada biblioteca de arte y comunicación contemporánea con técnicas audiovisuales que a su vez se complementaría con la videofilmoteca, colección de la Filmoteca Nacional trasladada a video, y la Fonoteca, cuyos fondos se hallaban depositados en la Biblioteca Nacional<sup>35</sup>.

Al comenzar el año 1985 se realiza una serie de encargos a diversos técnicos, arquitectos, diseñadores, ingenieros e investigadores, con el fin de acondicionar las estancias de las plantas sótano y baja, que son las que se están rehabilitado para instalar algunos de los museos elegidos y crear salas de exposiciones temporales en las que desarrollar la programación que hasta entonces se había llevado a cabo en las salas Picasso de la Biblioteca Nacional. Vinculadas a estas actividades es preciso crear otras estancias públicas complementarias y de ahí que se decida dar entrada a nuevos profesionales que diseñen específicamente cada uno de los espacios.

#### EL PROYECTO DE INSTALACIÓN DEL MUSEO DE REPRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y LAS SALAS DE EXPOSICIONES TEMPORALES

El encargo de habilitar las plantas sótano y baja es, según la numeración establecida por Fernández Alba, la fase quinta del proceso de rehabilitación. Este proyecto, de contenido doble (arquitectura y museografía), a su vez comprende otras dos intervenciones que tendrán diferentes autorías, de forma que mientras al equipo formado por los arquitectos Javier Feduchi y Javier Vellés se le encomienda la instalación del Museo del Pueblo Español en

las crujías norte de la planta baja, Fernández Alba es el encargado de rehabilitar las dos plantas y diseñar los elementos que constituirían la instalación museográfica del Museo de Reproducciones Artísticas.

Para Fernández Alba el proyecto se debía ajustar a la doble consideración de exponer obras y manifestaciones artísticas: unas con carácter permanente, que era el caso del Museo de Reproducciones Artísticas, mientras el del Pueblo Español requería de una flexibilidad de exposición y ubicación más de acuerdo con manifestaciones y tendencias experimentales del arte<sup>36</sup>. Así, la presentación de los objetos que constituían el Museo de Reproducciones Artísticas tendría, según las descripciones incluidas en la memoria del proyecto, un carácter didáctico, disponiendo los objetos sobre los paños desnudos de las salas y optando por la iluminación natural, principalmente. El tránsito de una sala a otra quedaría claramente marcado con la variación cromática de pavimentos y los recercados parciales de los huecos de paso<sup>37</sup>. Además de los dos museos, en la planta sótano se debía instalar la cafetería pública y los espacios destinados a dirección, administración, biblioteca y servicios específicos, para lo que se eligieron la crujía oriental y el extremo noreste. Otras dependencias previstas, junto a las salas destinadas al Museo de Reproducciones Artísticas, eran los almacenes de obras de arte, el taller de vaciado y reparación, y las instalaciones generales del edificio.

En la planta baja, las crujías meridionales se acondicionaron como áreas expositivas del Museo de Arte Contemporáneo con el fin de sustituir a las que habían sido destinadas a este fin en la Biblioteca Nacional. Según describe Fernández Alba, en el proyecto, las salas deben ser adaptadas para permitir un uso polivalente de las diversas manifestaciones plásticas, desde salas para exposiciones de pequeño formato a grandes muestras monográficas<sup>38</sup>. Para hacerlo posible se proyectó una estructura de apoyo que, de manera intencionada, no coincidía con la correspondiente a la configuración arquitectónica, sino que utilizaba una trama a escuadra para amortiguar la directriz horizontal de las naves originales. En ella se implantaron los conductos de climatización e iluminación, que se manifestaban claramente. Estos espacios de exposición se complementaron con dos salas de usos múltiples, que permitían realizar actividades paralelas.

#### LA CAFETERÍA RESTAURANTE. FEDERICO CORREA Y ALFONSO MILÁ

La instalación de la cafetería-restaurante en las salas del extremo noreste de la planta sótano, con escasa posibilidad de modificación espacial ya que los muros que la delimitaban tenían casi 2,50 m de espesor, fue el principal condicionante del proyecto encomendado al equipo formado por los arquitectos Federico Correa y Alfonso Milá.

El respeto a las configuraciones iniciales y especialmente a los elementos constructivos fue para los arquitectos una premisa que les llevó a adscribir las estancias destinadas a cafetería en las salas exteriores que lindaban con el jardín de la Plaza del Emperador Carlos V y el restaurante en las crujías interiores. Ambas estancias estaban separadas por la escalera de conexión de este nivel con la planta baja, nivel que correspondía al acceso del público al centro de arte, y los espacios de servicio, cocinas y aseos, que se situaron tras la escalera aprovechando unos cuartos de pequeñas dimensiones y en posición intermedia entre las dos actividades públicas principales: la cafetería y el restaurante. Esta adscripción de espacios hizo que la cafetería contara con grandes ventanas a la plaza y al jardín del centro de arte, mientras el restaurante sólo recibía iluminación natural a través de las lumbreras que se abrían a la fachada principal.

Con el fin de no alterar las proporciones de las salas se recurrió a la instalación de un panelado de madera que, a modo de gran zócalo, remarcaba la banda horizontal en la que el público se dispondría. Apoyados en él se empotraban las lámparas y bancos de la sala del restaurante. En el área destinada a cafetería al panel se superpuso una imposta de espejo y las lámparas de pared se sustituyeron por grandes lámparas colgantes de seda, que, además de iluminar directamente al público, arrojaban luz sobre las bóvedas. Los paramentos verticales y las bóvedas fueron acabados con una pintura plástica de color blanco, decisión que la memoria del proyecto justificaba con la intención de contrastarlos con el panelado de madera y el damero de mármol blanco y negro del pavimento<sup>39</sup>. Como apoyo a estas salas se creó un pequeño guardarropas y un área diferenciada como bar, ambos confeccionados con paneles de madera barnizada, con la misma textura y color que el resto de los revestimientos aplicados.

#### EL ÁREA DE INFORMACIÓN Y TIENDA-LIBRERÍA. JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA Y ELÍAS TORRES TUR

El mobiliario diseñado por estos arquitectos tuvo como destino las cinco salas situadas a la derecha del acceso principal; espacios a los que se habían adscrito las siguientes funciones: el puesto de recepción, el área de

información y la venta de objetos y libros. Desde el vestíbulo inmediato a la puerta principal hasta el núcleo de escalera noroeste se dispuso un gran elemento cuyo inicio era un mostrador-información y que, conforme se distanciaba del acceso del público, se iba transformando en paredes estanterías. Así pues, en cada sala adquiría la forma adecuada para resolver la función que tenía asignado, sin perderse la continuidad proyectual. Algunos de los fragmentos de este elemento se desprendían y quedaban adosados a los paños inferiores de las esquinas y otros se fijaban a las ventanas “como restos de tela de araña”, según describían los arquitectos en la memoria del proyecto<sup>40</sup>.

Según las indicaciones recibidas de la Dirección General de Bellas Artes, el programa que debería establecerse en estas cinco salas era: 1. Zona de recepción del centro, con mostrador para atender al público. 2. Tienda de objetos, pequeñas reproducciones, diapositivas y postales, con mostrador de ventas y vitrinas expositores. 3. Expositores para carteles y pantallas de TV para vídeos. 4. Librería y venta de carteles, con control de entrada y salida, mostrador de bandejas-cajones para carteles, expositores de libros verticales y horizontales, cajas y pequeños almacenes, vitrina para libros especiales, TV para vídeos seleccionados. Y 5. Oficina de la librería y almacén.

Partiendo de la principal premisa impuesta por el cliente, el respeto a la arquitectura preexistente, se planteó un proyecto que se basaba en la creación de un elemento ajeno a ella, que se desarrollaría a través de las salas, apoyado en el pavimento y arriostrado a los muros perimetrales, en una configuración formal semejante a una tela de araña, adaptándose cada uno de los fragmentos al uso al que finalmente iría destinado.

Frente a la solidez de la fábrica, los arquitectos quisieron instalar un mueble de aparente fragilidad e inestabilidad, al que se referían como un mueble de *papiroflexia*, ya que el tamaño, los materiales y los colores aplicados lo asemejaban a un kiosco de feria, convirtiéndolo en un tema figurativo autónomo, solución que, tal como indicaba la memoria del proyecto, tendría una fácil convivencia con el resto de las intervenciones llevadas a cabo por los otros equipos. Construido de madera, con acabados de laca en colores vivos, contaba con una estructura interna de perfiles metálicos, que permitía adosar a ella las bandejas de los circuitos eléctricos, de control y extinción de incendios y seguridad.

La solución común de la iluminación general de las estancias se realizó a través de la implantación de lámparas halógenas, que por reflexión proporcionarían la luz de ambiente. El sistema complementario de iluminación por lámparas incandescentes empotradas en los techos de madera generaría la luz de acento de mostradores, expositores y bancos. Además, se dejaba la opción de utilizar los huecos de ventana como escaparates, por lo que se previeron puntos de luz en cada una de ellas.

Una vez instalados los diversos módulos que constituían el gran mueble fue sustancialmente transformado, ya que se consideró excesivamente llamativo, siendo repintado con una paleta más reducida de colores. Aún así, el fatal destino de este proyecto estaba decidido; pocos meses después sería desmontado, al acordarse la reorganización del área de acceso y transformar las funciones adscritas a las salas cercanas al vestíbulo.

#### LAS SALAS DE PROTOCOLO, PRENSA Y ASISTENCIA SANITARIA. MIGUEL MILÁ

El encargo realizado a Miguel Milá persiguió el acondicionamiento de diversas estancias para resolver un conjunto de actividades vinculadas a los actos representativos, la difusión de la programación a los medios de comunicación y la instalación de obras de arte con carácter temporal. Tal disparidad de funciones suponía prever una compleja red de instalaciones (climatización, eléctricas, telefónicas, red de datos, seguridad, etc.) y un amueblamiento específico pero polifuncional.

Además de la sala representativa, a la cual se le daba el mayor protagonismo, era preciso acondicionar otros espacios para destinarlos a salas de reuniones o seminarios y crear el denominado club o espacio de reuniones de carácter informal. Uno de los requisitos primordiales del proyecto fue el acondicionamiento acústico de estos espacios y la instalación de la infraestructura básica para la realización de todas estas actividades, manteniendo las cualidades arquitectónicas preexistentes.

Mientras el diseñador Miguel Milá desarrollaba el proyecto, se reconsideraron los servicios que habría de prestar el nuevo centro de arte, por lo que el programa de necesidades que había determinado el encargo sufrió variaciones, quedando reducido a la adecuación de las estancias para su utilización como salas de protocolo, sala de prensa y sala de asistencia médica. El acondicionamiento de la antigua lencería del hospital como sala de protocolo fue la intervención más relevante y de mayor permanencia de estas obras, ya que todavía hoy sigue utilizándose con los usos previstos en el encargo original. Este trabajo partió de la consideración de mantener



tanto la configuración espacial de las dos salas como el mobiliario existente. Ambos espacios fueron adaptados para sala de estar y de reuniones. Para poder ofrecer un servicio de catering dentro de ellas se decidió conectarlas con un *office*, a través de una falsa puerta practicada en uno de los módulos de armario.

Las salas originalmente contaban con dos niveles de armarios, estando los superiores instalados sobre un *mezzanino* perimetral de madera, al que se accedía por dos escaleras de caracol. Los armarios del cuerpo alto cubrían el arranque de las bóvedas distorsionando la visión del espacio, por lo que, se decidió retirarlos y dejar limpia la entreplanta. Los inferiores fueron restaurados, así como las escaleras de caracol y las barandillas. Miguel Milá se sirvió de este mobiliario, que contaba con más de un siglo de antigüedad, para dar a las salas un carácter propio, ajeno al resto de las estancias del centro de arte. Como amueblamiento complementario se diseñaron los sofás y butacas de la sala de estar, fabricados con tableros de DM lacado en negro y almohadones de piel, también de color negro. En la zona de ingreso a estas salas se creó un pequeño recibidor y unos aseos, intervención que se planteó también como un elemento mueble, para evitar alteraciones a la fábrica original que acababa de ser restaurada.

Para la sala de prensa y sala de asistencia médica Miguel Milá diseñó cuatro cabinas telefónicas, sirviéndose de materiales como el vidrio y la madera con acabados de formica gris. Estos elementos servirían, además, para dividir la sala, destinándose una de las partes a zona de trabajo, con la instalación de una mesa y cinco sillas, y otra como zona de estar, para lo que se ejecutaron unos sofás de madera acabada en formica gris y almohadones de tela gris, que serían complementados con mesas para TV y video, construidas con los mismos materiales. La tercera sala, acondicionada para asistencia sanitaria, fue resuelta con la instalación de un gran panel curvo de formica y color blanco de 2,10 m de altura, con una pretensión similar a la empleada por el equipo Correa y Milá en el restaurante-cafetería.

#### LA SALA DE ACTOS. JAUME BACH Y GABRIEL MORA

Este equipo de arquitectos fue el encargado de acondicionar una de las alas del edificio –la correspondiente a la crujía exterior de la orientación oeste, de la planta baja- como salón de actos, incluyéndose en el programa de necesidades entregado por el cliente la posibilidad de realizar en él también exposiciones audiovisuales. El espacio asignado estaba compuesto por dos piezas -una rectangular y otra cuadrada que se conectaban entre si por una *serliana*<sup>41</sup>. Ambos espacios conservaban su configuración original, si bien el espacio menor había perdido la entreplanta, es decir, el forjado que fue instalado para acoger los cuartos de servicio de las antiguas enfermerías en el siglo XVIII y que permaneció durante todo el tiempo que estuvo en funcionamiento el hospital. La sala rectangular estaba cubierta por una bóveda de cañón que arrancaba de la cornisa, elemento situado a cinco metros del pavimento original. En la sala cuadrada la bóveda de cañón se transformaba en una bóveda de arista; aquí no existía la cornisa, aunque se mantenía la misma cota de arranque de la bóveda que en la sala inmediata; por lo que el encuentro se realizaba sobre el plano vertical de la pared, resaltado con un relieve de 5 cm.

Al igual que el resto de los arquitectos que intervenían en el edificio, el propósito de Bach y Mora fue, ante todo, la conservación de la arquitectura preexistente, intención que quedaba sintetizada en esta frase, que ha sido extraída de una entrevista: nos hemos propuesto adecuar estos espacios al uso de otras tecnologías dejando claramente perceptible la construcción original en este caso el producto final de la restauración efectuada-, y no tanto por punto de partida ideológico, cuanto porque intervenimos solamente sobre una pequeña parte, no tenemos posibilidad de incidir sobre la totalidad<sup>42</sup>.

Teniendo en cuenta las características físicas de las dos salas, el encargo recibido se convertía en un reto, ya que conseguir una visión satisfactoria y las condiciones acústicas imprescindibles para llevar a cabo las exposiciones audiovisuales y no alterar la configuración espacial de la antigua sala de enfermería parecían objetivos contradictorios. Al contar con diversas opciones de acceso a las salas se optó por favorecer la entrada del público a través de los dos huecos rectangulares de conexión de la sala cuadrada con el pasillo, instalando en este espacio el mobiliario propio del vestíbulo. Los vanos laterales adintelados de la apertura *serliana* permitirían conectar este vestíbulo con el salón de actos, propiamente dicho, reservando el hueco central para colocar en él la cabina de control.

La solución dada por el equipo Bach y Mora resolvió eficazmente las carencias físicas de la sala con la instalación de diversos elementos de carácter mueble, que se superpusieron a la fábrica de ladrillo original como elementos independientes. Con la inserción de un gran prisma triangular, en el extremo norte de la sala rectangular, junto al hueco central de la *serliana*, se dividían los flujos de entrada hacia dos pasillos laterales, al tiempo que acortaba la

excesiva longitud de la nave. Dentro de él se instalaron los equipos audiovisuales que se precisaban para los diversos actos. Un suelo flotante –ejecutado con láminas de madera- permitió crear una mínima pendiente en el patio de butacas para mejorar la visión de la pantalla y acercar los niveles de reverberación de la sala a los óptimos para la actividad prevista. El escenario, con la mesa presidencial y las cabinas de traducción, fue el otro gran elemento mueble, que se situó en el extremo meridional de la nave, enfrentado a la cabina, quedando separados por el patio de butacas.

Las deficientes condiciones acústicas de la nave abovedada se resolvieron con diversas intervenciones; además de la instalación del suelo de madera se insertaron en los vanos de las ventanas unas cajas acústicas construidas con madera perforada, que dejaban una pequeña apertura para servir de apoyo a los elementos iluminación. También se colgó de la bóveda un gran paño triangular, con mayor inclinación en el vértice más cercano al escenario, para servir de reflector del sonido y soporte de los proyectores de video. Este panel fue objeto de un minucioso estudio para favorecer mediante la textura y el color del acabado la reflexión de la luz, al tiempo que sirvió para ocultar la caja que contenía la pantalla de proyección.

#### EL MUSEO DEL PUEBLO ESPAÑOL. JAVIER FEDUCHI Y JAVIER VELLÉS

El primero de los encargos que recibieron estos arquitectos, el 22 de julio de 1981, fue la redacción del proyecto de instalación del Museo del Pueblo Español en las crujías norte, oriental y occidental de la planta baja<sup>43</sup>. En esa fecha Antonio Fernández Alba había asumido la dirección técnica de la rehabilitación del edificio y había empezado a elaborar el proyecto de instalación museográfica del Museo de Reproducciones Artísticas. La relación de instituciones que había quedado adscrita al nuevo centro de arte era extensa y heterogénea; en la planta sótano se ubicaría el Museo de Reproducciones Artísticas; en la planta baja el Museo del Pueblo Español y el Museo Sabatini, dedicado a la historia del edificio, y la planta primera se cedería al Museo del Prado para ampliar sus salas<sup>44</sup>, una vez que se trasladara al último piso el Ballet Nacional que en ese momento ocupaba parte de ella. Además, se barajaba la posibilidad de acoger el Museo de Arquitectura, el Museo del Cine, del Teatro y de la Música, y un Centro de Documentación Teatral.

Conociendo esta propuesta de asignación de espacios a instituciones tan diversas y los proyectos que se estaban ejecutando, bajo la supervisión de Antonio Fernández Alba y Carlos Fernández-Cuenca, los arquitectos Feduchi y Vellés comenzaron su trabajo, analizando la problemática que suponía instalar el Museo del Pueblo Español en la planta baja del edificio y la relación espacial y funcional con el resto de las actividades<sup>45</sup>. Inmediatamente detectaron que se carecía de un programa de funcionamiento de cada institución, por lo que no era posible siquiera establecer el sistema de accesos a cada una de ellas, los servicios públicos, las comunicaciones entre las estancias ocupadas y, sobre todo, el enlace entre las distintas instituciones que compartían el edificio y los servicios comunes a todas ellas, tales como el acceso principal si, finalmente, se adoptaba esta decisión, el área de acogida e información, los núcleos de comunicación, etc. Esto les llevó a establecer una propuesta global, que presentaron en febrero de 1982 como preámbulo de la Propuesta para la instalación del Museo del Pueblo Español en el Antiguo Hospital General de Madrid. Según este documento, no parecía apropiado instalar el Museo del Pueblo Español en la planta baja, ya que este nivel debía contener todos los servicios vinculados al acceso general y el comienzo de la visita del público. La planta primera estaba ocupada parcialmente por el Ballet Nacional y, aunque estaba previsto desplazarlo a otro nivel, su traslado no podría llevarse a cabo hasta la finalización de las obras de sustitución de forjados y nueva cubierta.

La planta segunda cuenta con una terraza que sustituye al corredor de las plantas inferiores y representaba una fractura del espacio de circulación y de la conexión de las salas, que sólo es posible subsanar si la crujía paralela a la terraza se destina a esa función. Aceptada esta alteración funcional, los arquitectos consideran que esta planta es la ubicación más acertada para implantar el Museo del Pueblo Español y, tras conseguir la aprobación de los responsables del centro de arte, desarrollaron el proyecto museográfico, que se basaba en dos consideraciones: la creación de un acceso independiente en el extremo derecho de la fachada, donde se instalaría un núcleo de ascensores, y el recorrido del público, ya en la segunda planta, se realizaría en el sentido contrario a las agujas del reloj y sin interrupción, para lo cual era necesario mover todos los núcleos de comunicación previstos y reducir el número de aseos. Junto al acceso, en planta baja, se dispondrían todos los servicios complementarios, es decir, la taquilla, el área de control, el guardarropa, el puesto de información, los aseos y los teléfonos públicos. También consideraron interesante destinar alguna de las estancias inmediatas a sala de exposiciones temporales y actividades complementarias.

Este anteproyecto no llegó a desarrollarse, ya que los responsables del Ministerio de Cultura volvieron a

pag 10 de 24

reconsiderar -una vez más- la asignación de espacios y optaron por destinar al Museo del Pueblo Español las plantas tercera y bajo cubierta. Esta modificación dejó en suspenso el trabajo realizado y unos meses después se pidió al equipo Feduchi y Vellés que realizara una nueva propuesta. El nuevo proyecto museográfico, que fue entregado en noviembre de 1983 bajo la denominación Museo del pueblo Español en el Antiguo Hospital de Madrid, contempló la utilización de la planta superior para los servicios internos del museo, estableciendo dentro de las áreas de trabajo unos patios ajardinados, de superficie equivalente a la proyección horizontal de los lucernarios. La crujía meridional, fue destinada en su totalidad a taller de restauración, mientras los otros tres lados se destinaron a los departamentos de investigación, estudio y publicaciones, junto con la dirección y administración del centro. Aprobado este documento, pocos meses después se contrató a la empresa constructora Dragados, que era la que efectuaba las obras de rehabilitación del edificio, para llevar a cabo las actuaciones vinculadas a la instalación del museo.

Mientras se llevaban a cabo las obras, se reconsideró la disposición museográfica de las colecciones, tomándose la decisión -al finalizar el año 1984- de ampliar los espacios destinados a ellas, lo que, a su vez, condujo a reconsiderar el uso previsto en la crujía sur de la planta bajo cubierta -donde se preveía ubicar los talleres de restauración- para transformarla en una de las salas de la exposición permanente. Esta variación supondría rehacer el proyecto por tercera vez.

Según recoge la memoria del nuevo proyecto, la estrategia elegida fue la de tratar esta gran crujía como un gran desván<sup>46</sup>, dejando la totalidad de la planta libre de compartimentaciones, pues cabía la posibilidad de realizar actividades complementarias como pases de modelos, conciertos o exposiciones. Se acondicionó con un sistema de iluminación homogéneo y una serie de paneles y vitrinas móviles que permitieran absoluta flexibilidad espacial. El acceso a este espacio se realizaría desde la planta inferior, a través de un vestíbulo y una escalera creados con este fin. Al tratarse de un espacio bajo cubierta su sección era prácticamente triangular. Por ello, la franja de los extremos, inapropiada para ser destinada a uso alguno debido a su escasa altura, fue utilizada como galería de distribución de canalizaciones eléctricas y climatización, y entre ésta y los espacios útiles se optó por instalar una banda corrida de estanterías, vitrinas y archivos.

La nueva planimetría que definía la reorganización de toda la planta bajo cubierta fue entregada en el mes de enero de 1985, reiniciándose las obras rápidamente. Pero no acabaron los cambios y, nuevamente, un año después, en enero de 1986, se solicitó al equipo de arquitectos la redacción de un reformado del proyecto, ya que se había decidido reorganizar las estancias del extremo noroeste con la creación de un espacio en doble altura para instalar una escalera de grandes dimensiones que conectara las salas expositivas de los dos niveles y permitir, así, un recorrido del público a través del museo con un guión continuo.

Al año siguiente, en junio de 1986, pocos días después de la inauguración de las plantas sótano y baja, se realiza la última variación al proyecto museográfico del Museo del Pueblo Español. Tras la aprobación del nuevo programa de actividades del Centro de Arte Reina Sofía, se hace preciso realizar un nuevo encargo y redefinir las necesidades y posibilidades de exhibición del museo en esta última planta.

El nuevo acuerdo se basó en la reducción del espacio destinado a la colección permanente -que quedaría circunscrita a la planta tercera- y como complemento a estos espacios se crearía un área de almacenaje en la planta sótano. La planta bajo cubierta recuperaba los usos internos en su totalidad. No obstante, la superficie disponible excedía los requerimientos previstos, por lo que se decidió instalar en el cuadrante suroeste el Centro de Difusión de la Música Contemporánea y el Centro de Documentación. Esta decisión supuso otras dos nuevas intervenciones; la primera trataría del acondicionamiento acústico del laboratorio de grabación (con la consiguiente independización de esta sala, su aislamiento mediante la instalación de planchas de plomo en paredes y techos, y la insonorización de la instalación de aire acondicionado) y la segunda sería, básicamente, la confección de un proyecto de amueblamiento.

El resto de la planta se destinaría a dependencias administrativas (oficinas, despachos de investigación y estudios o talleres para el desarrollo de diversas actividades artísticas). Allí también se decidió instalar los departamentos de diseño, imagen y comunicación, así como los centros de documentación del museo y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea.

Una vez ejecutadas las obras, tampoco se consiguió culminar el objetivo previsto; antes de llegar a instalarse las colecciones en las nuevas salas, se descartó definitivamente el traslado del Museo del Pueblo Español al Centro de Arte Reina Sofía, ya que en esa fecha se había determinado destinar la totalidad del edificio a museo de arte contemporáneo, respetándose únicamente del proyecto realizado por el equipo Feduchi y Vellés las

intervenciones llevadas a cabo en el nivel bajo cubierta.

#### EL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y BIBLIOTECA. JERÓNIMO JUNQUERA y ESTANISLAO PÉREZ-PITA

El encargo que recibe este equipo de arquitectos es la adecuación de las crujías norte de la última de las plantas del edificio, es decir, la planta creada entre los años 1928 y 1933 (tercera según la numeración de esas fechas y cuarta según la actual), para su utilización como biblioteca pública y centro de documentación,. Según la memoria del proyecto el propósito es destinar tres de los cuatro cuerpos que definen el patio central a esta finalidad, en concreto, el frente a la Calle Santa Isabel y las dos alas perpendiculares a éste. El cuarto ala queda reservado para almacén de las colecciones del Museo, facilitando su consulta a los investigadores o eruditos que trabajasen en la Biblioteca<sup>47</sup>.

Al asumir el trabajo, Pérez Pita y Junquera manifestaron ante los responsables del centro de arte su temor a intervenir sectorialmente en un edificio que debía mantener su unidad, ya que esto encerraba un grave riesgo de transformarlo en una adición de diferentes proyectos superpuestos. Las obras abordadas por Antonio Fernández Alba se habían centrado en las plantas inferiores y la cubierta del edificio. El nivel correspondiente a la planta segunda, allí donde debía instalarse la biblioteca, permanecía sin intervención alguna, salvo la sustitución de las carpinterías exteriores, tarea que había sido incluida en la restauración de las fachadas.

El estudio del edificio, previo a la toma de decisiones, había evidenciado la escasez de medios de comunicación vertical que era imprescindible resolver y que la nueva implantación de estos núcleos de comunicación determinaría, en gran medida, el proyecto que se les había encomendado. Por otro lado, era necesario conocer los contenidos que se adscribirían a la nueva biblioteca y su concepción general dentro del centro de arte. Sus responsables habían barajado dos propuestas, basadas fundamentalmente en la agrupación de materiales y soportes. La primera optaba por una ordenación conjunta de los fondos bibliográficos, basada en criterios temáticos, sistema utilizado por el Centre George Pompidou, mientras la segunda lo hacía por una subdivisión de la biblioteca en secciones, que comprenderían textos, videoteca, fonoteca, etc., archivándose el material separadamente. Tras diversas reuniones se eligió la segunda de las propuestas, al considerarse que la nueva biblioteca no sería propiamente una biblioteca pública ni sus contenidos serían de información general, sino un centro especializado en el arte contemporáneo y destinado al reducido grupo de especialistas, lo que llevó a una organización de los fondos en cuatro grupos de soportes informativos: impreso, gráfico, sonoro y visual<sup>48</sup>.

En el proyecto se debía establecer un único control de entrada y salida al recinto de la biblioteca. Una vez dentro, la consulta se haría directamente, ya que se había acordado que ésta fuera de libre acceso a los fondos, salvo las colecciones especiales que serían facilitadas por el personal de sala. Además del servicio general se planteaba la creación de un servicio de atención, consejo y orientación al público, así como la instalación de terminales informáticas que permitieran conectar con las principales bibliotecas públicas. Por último, el programa de necesidades entregado a los arquitectos preveía la creación de una sala de exposiciones de actualidad bibliográfica.

El análisis del edificio, tomando como partida la concepción original de Herosilla, había llevado a descubrir la relevancia de la galería como elemento articulador de las estancias y la tergiversación que del proyecto original se había hecho al remontarlo en el siglo XX. Así, para percibir la planta, como integrante de una concepción unitaria del edificio, era preciso transformar las dos crujías norte –que carecían de este elemento- y desdoblarlas longitudinalmente, para conseguir la galería omitida por la terraza de la planta inferior, restableciendo el sistema general de circulación del edificio.

La simetría era otra característica del edificio, que para el equipo Junquera y Pérez Pita era importante mantener en la nueva intervención arquitectónica. Así pues, el acceso a la biblioteca se situaría en el eje de simetría, obligando al lector a recorrer la nueva galería desde el núcleo de ascensores y escaleras, a lo largo del patio, para acceder a la sala. Con ello se pretendía que el visitante experimentara, gracias a este paseo inicial, la dimensión del edificio, que era otra característica arquitectónica claramente específica.

Con el desdoblamiento virtual del muro existente se creó una espina central, que formaba un pasillo de desmesurada longitud. En la sección se recurrió a la manipulación de la cota del muro, interrumpiéndolo antes de tocar el forjado y se introdujeron vigas transversales -de desarrollo semejante a un arco rebajado- que abarcaban la totalidad de la crujía exterior, intentando recordar las secciones abovedadas de las plantas inferiores.

Las dos bandas longitudinales, que corrían paralelas al muro tramediante, acogerían las estanterías. Para conseguir

el máximo aprovechamiento, éstas cubrían la totalidad de los nuevos paños, lo que hizo necesario crear una entreplanta. De este modo las dos salas destinadas a la lectura quedarían absolutamente desnudas, potenciándose la dureza del muro, desprovisto de otro elemento distinto de los huecos de las ventanas y frente a éstos se abrían los pasos de la galería de libros, que habían sido diseñados como grandes vanos, divididos horizontalmente por el balcón de la entreplanta. Desafortunadamente este proyecto quedó aparcado hasta la segunda fase de obras y tras la reorganización del centro de arte y su transformación en museo nacional fue abandonado.

#### LAS PROPUESTAS DE ADECUACIÓN DE LAS SALAS DE EXPOSICIONES. JORDI GARCÉS y ENRIC SORIA

En enero de 1986 el equipo de arquitectos Garcés y Soria presentó una propuesta de transformación en salas de exposiciones de las dos naves meridionales de la planta tercera. La memoria del proyecto indicaba que el punto de partida era contrario a los requisitos planteados por la Dirección General de Bellas Artes, ya que las características de los espacios en que se había de intervenir contaban con proporciones inadecuadas para el uso que se asignaba: eran de escasa anchura, longitud excesiva y las aperturas de los muros en ventanas y huecos de ventilación reducían drásticamente las posibilidades de exhibición de las obras de arte.

Para solucionarlo el proyecto proponía la construcción de unos muros ciegos, paralelos a los cierres longitudinales de las naves. Con estos elementos se resolvería la escasez de paramentos expositivos de los muros originales y también la climatización de las salas, ya que a lo largo de su cara interior se dispondrían las conducciones de impulsión y retorno del aire acondicionado, así como las canalizaciones eléctricas, sistemas contra incendios y de seguridad. También se incluiría en ellos el sistema de iluminación y los soportes de cuelgue de las obras de arte.

De este modo, los paramentos originales quedaban inalterados, mientras se resolvían los requerimientos de las salas de exposiciones. Por otro lado, la creación de estos paños longitudinales, dispuestos de manera excéntrica respecto a su sección transversal, reforzaría la directriz longitudinal de las salas con una nueva interpretación plástica de la sección, uno de los propósitos perseguidos en el proyecto, tal como se especificaba en la memoria<sup>49</sup>.

Se redactó una alternativa a esta propuesta claramente diferente que se basó en la construcción de muros laterales, que debían ser implantados en disposición simétrica respecto al eje longitudinal de las naves y perpendiculares a los muros originales. Con ello se transformaba la nave en una secuencia de tres salas, de longitud similar, dispuestas en hilera, pero manteniendo la unicidad primitiva de la visión central desde el eje.

Según la memoria descriptiva de esta segunda propuesta, los muros se ajustarían a la sección transversal de la sala, dejando una distancia de separación de los muros de fachada de ancho suficiente para que la iluminación natural fuera posible.

Los paños originales se pretendían trasdosar con unos paneles que llegarían casi a la altura de la cornisa y servirían para ocultar los conductos de instalaciones y conseguir los paramentos continuos que se requerían para colgar las obras de arte. Al igual que en el caso anterior de la instalación de la biblioteca y el centro de documentación, este proyecto nunca se llegó a ejecutar. Quedó relegado a la segunda fase de obras y, una vez inauguradas las plantas sótano y baja, se reconsideró el contenido del centro de arte y los usos adscritos a cada una de las plantas del edificio.

#### LA RESTAURACIÓN DEL PATIO. SANTIAGO CASTROVIEJO

La reconsideración de las decisiones tomadas por Antonio Fernández Alba en la rehabilitación del patio central, que habían sido definidas en su Proyecto de urbanización exterior y patios – 9ª fase, condujo a un nuevo encargo, que recayó en el equipo encabezado por el profesor Santiago Castroviejo. La elección de estos profesionales estuvo justificada por la doble premisa perseguida por la Dirección General de Bellas Artes: restituir en la medida de lo posible el diseño y la plantación original y, además, conseguir una ordenación que permitiera un tránsito intenso de personas, ya que se preveía que el público paseara por él y fuera lugar de descanso, tras la visita a las exposiciones y actos culturales. Así, tal como explicaba el profesor Castroviejo en la memoria de su proyecto, el patio debía servir *“tanto de lugar de paseo, como de recreo por su armoniosidad y belleza, y de descanso después de caminar largo rato”*<sup>50</sup>.

El objetivo de recuperar el ambiente original se creyó posible, al contarse con la planimetría del antiguo Hospital General que realizó en 1860 el arquitecto de la Diputación Bruno Fernández de los Ronderos, en la que constaba el trazado de caminos, parterres y vegetación del patio. El diseño del jardín no era el correspondiente al año 1781,

cuando se ocuparon los primeros espacios entre los que se hallaba el patio, pero era la configuración existente en la segunda mitad del siglo XIX.

La ordenación propuesta reproducía parte de la composición del siglo XIX, reduciendo los caminos y jerarquizando las plazoletas. Su composición respondía a un doble eje de simetría y otros tantos paralelos al eje principal, cuyas intersecciones definían tres plazoletas circulares: una central, la de mayor tamaño, en la que se proponía la instalación de una escultura de gran formato y otras dos menores, a ambos lados de la central, cuyo diámetro era equivalente al radio de la mayor y eran las ocupadas por las dos fuentes de granito y piedra de colmenar erigidas en 1781.

Para evitar el deterioro que pudiera provocar el intenso tráfico del público y eliminar los encharcamientos producidos por el agua de lluvia, se instaló una gruesa capa de grava y sobre ella una tela de vidrio permeable. Sobre esta base se colocó la cama de arena, que fue el material de acabado elegido para los caminos. Éstos se separaron de las plantaciones por medio de bordillos de granito, elemento con el que se delimitaban los arriates. En su interior, a una distancia de un metro del borde del camino, se plantaron setos, elementos que encerraban las zonas de los parterres que configuraban las áreas de descanso, a las que se accedía a través de diversas aperturas practicadas en el seto.

En la elección de las especies vegetales se optó por plantaciones que no requirieran una constante atención, intentando mantener y aclimatar los suficientes árboles para que, desde su apertura al público, el patio se convirtiera en un jardín de encuentro y uso colectivo de los visitantes y vecinos. Las especies elegidas fueron olivos para bordear los paseos (árbol que antaño abundó en esta zona de la ciudad) y diversas especies de árboles y arbustos que habitualmente se plantaron en los jardines de los siglos XVIII y XIX, como celindas, adelfas, forsitias, árboles de Júpiter, árboles del amor, agracejos y sinforicarpus. Con su variedad de formas, hojas y colorido se intentó crear un paisaje cambiante y grato a lo largo de todo el año.

#### LA CREACIÓN DEL MUSEO NACIONAL. NUEVOS PROYECTOS.

El 26 de mayo de 1986 se inaugura oficialmente el Centro de Arte Reina Sofía. Ese día la prensa publica diversos artículos, felicitándose por la importancia de la institución que se había logrado crear, pero cuestionando, a su vez, la precipitación de una inauguración que sólo se justifica por "*cuestiones electoralistas*", ya que, en opinión de algún periodista, resulta incomprensible la apertura parcial de una institución acéfala, que no cuenta con una organización interna ni conocía su destino final.

Los espacios habilitados y abiertos al público son las plantas sótano y baja del viejo hospital y las funciones acogidas en ellos, según la nota de prensa emitida por el Ministerio de Cultura, son las siguientes: En planta sótano: Museo Centro Reina Sofía. Programa de educación de iniciación al arte. Talleres de conservación del edificio. Cafetería. Aljibes. Comedores privados. Almacenes. Salas de reparaciones artísticas. Vestuario del personal. Centro de transformación. Administración de planta. En planta baja: sala de exposiciones Picasso. Salón de actos. Sala de exposiciones I, Sala de exposiciones II. Sala de autoridades. Club de prensa. Vestíbulo. Librería. Tienda.

Poco antes se había aprobado la rehabilitación de las salas meridionales de la planta primera, para ser destinadas a salas de exposiciones, siendo considerada esta intervención como la última parte de las obras comprendidas en la primera fase de obras, dejando el resto del edificio para ser abordado en la denominada segunda fase de obras. Las salas del norte habían sido ocupadas por el Ballet Nacional -tras unas obras de limpieza y acondicionamiento realizadas en 1980- y se mantuvieron ahí hasta 1987. Estas salas corresponden a la zona central y era el gran espacio que Hermosilla había destinado a "*Salón grande, ó gimnasio para las funciones publicas de Cirugía, y su enseñanza*"<sup>51</sup>.

En la primavera de 1987 se vuelve a reconsiderar, por enésima vez, el programa de actividades e instituciones que deben implantarse en el Centro de Arte Reina Sofía, decidiéndose destinar la totalidad del inmueble al nuevo museo de arte contemporáneo, que tomaría la denominación de Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (en adelante MNCARS). La Comisión técnica, creada para asesorar acerca de los contenidos y la transformación de los espacios, incorporó a las reuniones de trabajo al equipo de arquitectos encargados de la reforma del antiguo hospital. Para entonces Antonio Fernández Alba lleva trabajando en el edificio siete años, en una labor que constantemente era revisada por el cambio de objetivos decidido por el Ministerio de Cultura. Por esta razón solicita el relevo de estas tareas, dando paso al equipo encabezado por los arquitectos José Luis Iñiguez de Onzoño

y Antonio Vázquez de Castro.

El trabajo más relevante llevado a cabo por estos arquitectos, por su trascendencia en la imagen exterior del edificio, es la creación de las torres de comunicación del público y otra de similares características que sirve como montacargas de las obras de arte, proyectos que fueron desarrollados con la colaboración del arquitecto irlandés Ian Ritchie. Con todo, la implicación de este equipo de arquitectos en el edificio fue de mayor calado y afectó prácticamente a la totalidad de los espacios. Desde octubre de 1987, fecha en que reciben el encargo de dirigir las nuevas intervenciones arquitectónicas, desarrollan el Plan Director del nuevo museo y proyectan más de una docena de proyectos, abordando la creación del nuevo acceso del público, la adaptación de las crujías norte de la planta sótano para almacenes de obras de arte, la implantación de una parte de la colección permanente en la planta cuarta del edificio, la instalación de la biblioteca y centro de documentación en las crujías oriental y meridional de la planta tercera, la creación del área de carga y descarga de obras de arte, así como los talleres de restauración y dependencias administrativas.

El Plan Director se desarrolló, bajo la supervisión de la comisión técnica creada por la Dirección General de Bellas Artes, durante los meses de octubre de 1987 a mayo de 1988. Fueron muchos los ajustes que sufrió en ese tiempo y las propuestas que una vez diseñadas y discutidas quedaron aparcadas; ejemplo de ello fue la relativa a la cubrición del patio central, solución que resolvía la escasez de espacio con que contaba el edificio en su área de acceso del público, convirtiendo el espacio del patio en el gran área de acogida y sala de exhibición de escultura de gran formato. Como solución al reducido aforo del salón de actos se propuso la construcción de un pequeño pabellón en el extremo sureste, sobre el pequeño jardín de la cafetería, en el que se implantaría un nuevo salón de actos y el restaurante-cafetería. Ambas ideas, que durante meses fueron reelaboradas –a través de planos y maquetas- fueron finalmente rechazadas por la Comisión técnica. Finalmente, el Plan Director, aprobado en mayo de 1988, sólo incluyó como intervención relevante la solución de crear tres núcleos de comunicaciones verticales exentos y externos al edificio.

En los primeros estudios, correspondientes a la fase de estudio del Plan Director, el proyecto de los núcleos de comunicación del público tenía un contenido más amplio, abarcando la transformación de la fachada del museo con la creación de un cuerpo central que, además de configurarse como la portada, permitiría ampliar el área destinada al acceso al museo, siendo ésta la alternativa a la descartada solución de cubrición del patio interior. Este bloque central fue el foco de una gran polémica y pese a que fueron numerosas las propuestas realizadas ninguna de ellas satisfizo al cliente, lo que condujo a la renuncia a llevarlo a cabo, optándose por una única intervención en el eje de la fachada, que fue el rasgado de las ventanas inmediatas a la puerta central, para transformarlas en huecos de paso.

Las torres de comunicación también sufrirían transformaciones formales y materiales a lo largo de la fase del proyecto e incluso durante la obra, llegando a la solución final tras la incorporación al trabajo de la empresa Pilkington y la colaboración del arquitecto Ian Ritchie, en enero de 1990. En el proyecto inicial, presentado dentro del Plan Director, habían sido calificadas por sus autores como *“dos esbeltos prismas de vidrio, que transmitían levedad y transparencia”*. En los primeros esbozos el propósito apenas se había conseguido; las láminas de vidrio que constituirían el cerramiento –al tener que soportar la presión del viento y cumplir los valores marcados por las normativas en cuanto al aislamiento térmico- eran de considerable espesor, ya que se precisaban dos láminas de vidrio dobles, con una cámara intermedia, lo que obligaba a crear unas carpinterías metálicas de gran sección. Por añadidura, era imprescindible que la estructura que soportara los forjados y arriostrara las guías de los ascensores y las fachadas vítreas de las torres absorbiera cargas relevantes, lo que condujo a diseñar una retícula de perfiles metálicos, de fuerte impacto visual.

Por otro lado, la solución propuesta para apoyar las torres sobre el terreno se formalizaba con la construcción de unos grandes dados de granito, que a modo de basas soportaban el peso de éstas. Todo ello acabó contradiciendo las intenciones originales del proyecto y motivó a los arquitectos para seguir investigando otros sistemas constructivos.

Iniciadas las obras, el equipo de arquitectos tuvo la oportunidad de conocer la intervención llevada a cabo en el Parque de la Villete (Paris), por el arquitecto Ian Ritchie. La fachada del Museo de Ciencias era el ejemplo buscado por Vázquez de Castro y Iñiguez de Onzoño para revestir las torres del MNCARS. Por ello, reclamaron su asesoramiento y el del equipo de ingenieros Ove Arup -que junto al arquitecto irlandés habían desarrollado el proyecto- para conseguir transformar la pesada estructura metálica y las gruesas carpinterías que enmarcaban los paños de vidrio en una solución arquitectónicamente refinada y ligera, que constructivamente resolviera

eficazmente los empujes de viento y las dilataciones de los materiales por efecto del sol. El proyecto que finalmente se llevó a cabo se basa en tres principios fundamentales: el sistema de anclaje y fijación ante las acciones gravitatorias y térmicas se resuelve a través de tirantes verticales de acero, rótulas especiales y muelles en las bases de las torres, el sistema de anclaje y fijación ante acciones horizontales se confía a los elementos de acero inoxidable que se hallan en las esquinas de cada pieza y, finalmente, la silicona estructural es el único material de enlace entre paneles y éste colaboraría en la redistribución de esfuerzos.

Mientras se desarrollaba el proyecto de intervención en la fachada principal del museo dieron comienzo las obras de instalación del centro de documentación y biblioteca en la planta tercera del edificio y transformación de los espacios de la planta cuarta para implantar en ellos las salas de exposiciones de la colección permanente<sup>52</sup>. En estas fechas los responsables del museo deciden dar una nueva denominación de las plantas del edificio, haciendo desaparecer la planta baja; así, los niveles quedaron fijados en 0, 1, 2, 3, 4 y 5 ó bajo cubierta.

La instalación de la biblioteca vino determinada por la configuración espacial de las salas, adscribiendo la zona pública a las crujías meridionales, es decir, la implantación en ellas de la sala de lectura, dejando la crujía oriental para trabajos internos (despachos y clasificación). El ala oeste quedó vinculada a la obra gráfica que conservaba la biblioteca, creándose en ella la sala de exposiciones denominada *gabinete*.

El trabajo desarrollado por José Luis Iñiguez y Antonio Vázquez persiguió, como criterio esencial, el mantenimiento de la continuidad espacial de las naves que originalmente habían sido destinadas a las salas de enfermería. Así, la necesidad de independizar el área central para crear el puesto de consulta e información se resuelve con la construcción de un habitáculo, constituido por láminas de vidrio que se empotran en los paramentos verticales, sin recurrir a carpintería alguna, garantizándose con ello la visión global de la sala y el correcto funcionamiento de la biblioteca.

Al abordarse la otra gran intervención de esta primera fase de obras -la reforma de las estancias de la planta cuarta para instalar en ellas una parte de la colección permanente- se tomaron decisiones tales como el mantenimiento de la visión de la estructura principal del forjado, es decir, se acordó que quedaran vistas las vigas metálicas que descolgaban del plano inferior del forjado 40 cm, planteamiento que había sido acordado en las reuniones del grupo de trabajo, dando un tratamiento uniforme a todos los paramentos verticales y horizontales, llevados por la voluntad de crear un espacio continuo e indiscriminado, donde tanto las salas como los corredores permitieran realizar una disposición continua de las obras de arte. Esta planta, por ser la creada en los años 1912 y 1933 y haber sufrido transformaciones importantes, como la sustitución de forjados por Antonio Fernández Alba en 1980, carecía del condicionante histórico de las inferiores, pudiéndose intervenir en ella de manera más profunda.

Mientras se llevan a cabo estas obras se desarrollan los proyectos de intervención en las otras zonas del museo y se consensúa con el Ayuntamiento de Madrid la propuesta de insertar las torres de comunicación en el exterior, puesto que ello obliga a ocupar una franja de terreno municipal que debía ser cedido, previamente, al museo.

En la solución final presentada a los representantes municipales, las dos torres de comunicación vertical se sitúan a dos metros de la fachada, alineadas con los pasillos de aquellas crujías que nunca llegaron a construirse al quedar inacabado el proyecto de Hermosilla. Por fin se había conseguido diseñar una solución que transmitiera la levedad y continuidad perseguida desde los primeros esbozos, haciendo emerger a las torres de un foso creado delante de la fachada. Pero para poder llevarlo a cabo era necesario modificar la rasante de la calle de Santa Isabel y crear una plataforma en un nivel inferior al del acceso al museo, actuación que recordaba el patio inglés de la botica que realizó Francisco Sabatini, para conectar la plaza y la entrada al museo. El equipo de arquitectos planteó una intervención global en el espacio urbano, realizando diversos proyectos de ordenación de la plaza, que tenían como premisa el eliminar el tráfico de vehículos y extender el espacio peatonal a la totalidad de la superficie.

Antes de llevar a cabo las obras fue preciso mantener numerosas reuniones, entre el Ayuntamiento y el Ministerio de Cultura, y poco tiempo después de finalizarse sufrió una drástica modificación, al insertarse en el área central de la plaza un aparcamiento público; actuación que fracturó la plaza aislando el área de acceso al museo del área configurada por las plataformas que cubrían los niveles del parking.

Simultáneamente a la obra de inserción de las torres de comunicación, y a la creación del foso que sería la base de éstas, se llevaría a cabo la creación de los nuevos almacenes de obra de arte en la planta sótano, coincidiendo la extensión de estos espacios con el área delimitada por las torres, las reformas del vestíbulo de acceso y la adaptación de la planta segunda para instalar una parte de la colección permanente, la creación de nuevos



espacios de trabajo como el taller de restauración, la nueva tienda, la librería y el guardarropa.

Una nueva inauguración del edificio, esta vez como Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, tiene lugar el 31 de octubre de 1991. Desde entonces se ha destinado la totalidad del espacio a la producción y desarrollo de las actividades del nuevo museo y del Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, unidad dependiente del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música que está ubicada y desarrolla su actividad en los espacios del museo.

#### LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO. EL CONCURSO INTERNACIONAL

La creciente actividad que en la década de los 90 desarrolló el MNCARS condujo a una colmatación de los espacios rehabilitados en la década anterior. Las colecciones se incrementaron notablemente, al haberse impulsado la adquisición de obras de arte por el Ministerio de Cultura y aceptarse por el Ministerio de Hacienda la fórmula del pago de impuestos de sociedades, transmisiones patrimoniales y donaciones a través de la entrega de obras de arte a los museos; y esto hasta tal punto que el espacio destinado a su almacenaje quedó agotado y fue necesario recurrir a espacios externos. El número de visitantes anuales se duplicó en ese período, lo cual provocó una clara descompensación de la capacidad de los espacios y la demanda que de éstos se hacía. Así, el salón de actos -que únicamente contaba con 143 butacas- obligaba a que numeroso público quedara fuera del recinto, cuando se programaban ciclos de cine, audiovisuales, conciertos, etc. Todo ello llevó a la dirección del museo, al iniciarse el año 1999, a plantear a los representantes ministeriales la necesidad de abordar la ampliación del museo, que en esta ocasión se concretaría en la creación de un edificio de nueva planta en la parcela anexa, es decir, en el solar situado entre la fachada meridional y las calles de la Ronda de Atocha, calle de Argumosa y calle del Hospital. Este solar estaba ocupado por los antiguos pabellones del Hospital Provincial y en esos momentos acogían a diversas Subdirecciones Generales del Ministerio de Educación y Cultura, institución que también era responsable del MNCARS.

La convocatoria del concurso internacional para la selección del arquitecto autor de la ampliación del museo se publicó en el Boletín Oficial del Estado el 10 de abril de 1999 y, tras una primera fase de selección de equipos a través de la documentación aportada para valorar su experiencia profesional en intervenciones similares, la docena de estudios que fueron elegidos presentaron sus propuestas, compuestas por una memoria descriptiva, representaciones planimétricas, infografías y maquetas, los días previos al 10 de noviembre, fecha límite de entrega de los trabajos.

El jurado, compuesto por miembros del Ministerio de Educación y Cultura, el Real Patronato del MNCARS y arquitectos de reconocido prestigio, distinguió a la propuesta presentada por el equipo AJN Architectures Jean Nouvel. Fue una difícil elección, ya que los doce proyectos presentados eran notables y ello obligó a un largo y minucioso examen, durante diversas sesiones de trabajo. Los rivales con quien había tenido que medirse Nouvel fueron Dominique Perrault, Navarro Baldeweg Asociados, Mansilla + Tuñón Arquitectos, Cruz y Ortiz Arquitectos, Guillermo Vázquez Consuegra, Zaha Hadid, Tadao Ando Architect y Associates, Manuel de las Casas, Enric Miralles - Benedetta Tagliabue Architectes Associats, David Chipperfield Architects y Santiago Calatrava.

A juicio de los componentes de la comisión examinadora, este proyecto respondía brillantemente a los problemas inherentes a la inserción de un nuevo edificio en un entorno condicionado por la presencia del antiguo hospital y la vía de tráfico que mediaba entre éste y la estación ferroviaria de Atocha. También, en opinión del Real Patronato del museo, la elección satisfacía doblemente: por una parte, se conseguiría erigir una obra de notable interés y calidad arquitectónica y, por otra, se resolvería eficazmente las actuales disfunciones del museo.

En la memoria presentada al concurso Nouvel describía su proyecto como *“un pequeño barrio”* que estaría configurado por el museo preexistente y los nuevos edificios, creados bajo las pautas dictadas por el antiguo hospital; más esto no suponía la renuncia a la independencia de la arquitectura contemporánea y su manifestación sincera, puesto que, como diría en alguna ocasión, *“la arquitectura es ante todo como la petrificación de un momento de cultura”*. La nueva arquitectura debería revalorizar al edificio histórico y al entorno inmediato, evitando los contextualismos visuales, pero permitiéndose un único gesto nostálgico, al mantener dos fragmentos de los muros de cerramiento de los antiguos pabellones<sup>53</sup>.

Sin apenas variaciones de lo presentado al concurso, el proyecto se desarrolló durante el año 2000 y, una vez contratada su ejecución, la obra comienza el 21 de diciembre de 2001, contando con un presupuesto de sesenta y ocho millones de euros y previendo construir un total de 28.392 m<sup>2</sup>, superficie a la que habría que incrementar la

correspondiente a las terrazas y la plaza central. Nouvel había recurrido a la utilización de materiales ajenos a la construcción –como el *composite* (fibra de vidrio y poliéster) y el *hormigón ductal* (hormigón de alta resistencia, constituido por virutas de acero, que se utiliza en la ingeniería civil), pero también hacía uso de otros materiales cotidianos, como el aluminio o el vidrio, para modelarlos con planteamientos novedosos; ejemplo de ello es la extrusión de una lama de aluminio, que se constituye en el elemento modular del protector solar de las fachadas o el moldeado del dado vidrio, que junto a la retícula estructural de aluminio crea la lámpara de la biblioteca.

El 24 de junio de 2004 S.M. la Reina Doña Sofía inaugura la primera muestra instalada en las nuevas salas de exposiciones, *Roy Lichtenstein. All about art*, instalada en la sala superior, que está al mismo nivel que la planta de acceso al Museo desde la plaza principal, siendo a través de éste como se efectúa la visita a la muestra. Tres días después es inaugurada la segunda de las exposiciones, *Dali, cultura de masas*, en la sala del nivel inferior. Con ello se repite lo que dos siglos atrás el órgano rector de la institución había propuesto al Rey Carlos III, justificado en el interés público: la apertura parcial de los nuevos espacios para ser puestos a disposición del ciudadano mientras se concluía el resto de las obras. La primera fase del hospital se había ocupado en el mes de septiembre de 1781 - mientras se seguía la construcción en las plantas superiores- y en el inicio del verano de 2004 se abren al público las dos salas de exposiciones, mientras se prosigue la construcción de los auditorios, la biblioteca, las áreas comerciales, etc.

#### EL EDIFICIO ACTUAL

Los trabajos de finalización de la ampliación se prolongan hasta el año siguiente y con la llegada del otoño ya es posible trasladar diversas actividades a los nuevos espacios; el restaurante-cafetería, la tienda-librería y la biblioteca son las primeras estancias en ocupar sus nuevas instalaciones, de tal modo que el 25 de septiembre de 2005, día en que se inauguraron las obras de la ampliación, reciben a los primeros visitantes.

El proyecto dirigido por Nouvel responde, básicamente, a una estrategia diferenciadora de funciones y espacios que están unificados perceptivamente por una gran cubierta, elemento que abraza con voluntad protectora los edificios dispuestos en torno a la plaza. Tres nuevos edificios para tres funciones principales: exposiciones temporales, auditorio y biblioteca, todos ellos conectados entre sí y conectados con el museo preexistente.

El edificio más inmediato al viejo hospital es el dedicado a exposiciones temporales por ser ésta la función principal adscrita y ocupa una superficie rectangular. El acceso se realiza desde la nueva plaza a través de un pequeño vestíbulo que es, a su vez, el espacio que antecede a la primera sala de exposiciones. Junto a este ámbito se dispone el núcleo de comunicaciones verticales, que permite ascender a la planta primera, donde se sitúa la segunda sala de exposiciones y también se halla la primera de las conexiones con el Museo, a la planta segunda, donde una nueva conexión permite acceder a las salas de la colección permanente y, en el nivel superior o planta tercera, el público puede continuar la visita, a través de otra conexión más o disfrutar de insólitas vistas en las terrazas.

El enlace entre edificios se realiza a través de una angosta y opaca pasarela, construida de acero, que atraviesa el grueso muro del viejo hospital, rompiéndolo y transformando los huecos de ventana en huecos de paso. La alineación de ventanas del extremo occidental de la fachada es la zona elegida por Nouvel para realizar estas perforaciones, por considerar que ahí se favorecería las circulaciones del público por ambos edificios, al mantenerse la directriz determinada por uno de los lados del claustro (el corredor occidental) y ser estas zonas de enlace los vestíbulos de las salas de exposiciones preexistentes. Además, la intervención en esa primera alineación de huecos, supone una menor agresión al edificio histórico, ya que en la planta sótano coincide con una de las tres puertas que había creado Hermosilla para conectar el hospital con las huertas y cementerio, lo que conllevó menor volumen de demoliciones.

Las dos salas de exposiciones, dispuestas una sobre otra, quedan en el mismo plano horizontal que las plantas sótano y baja del Museo. Ambas cuentan con 39m de longitud y una altura libre de 6m. La correspondiente al nivel inferior tiene mayor anchura, ya que la necesidad de resolver la salida de emergencia en la sala superior obliga a ésta a transformar parte de su superficie en una terraza que se desarrolla a lo largo de la fachada occidental. Ambas salas están pavimentadas con granito, recurriendo a una solución constructiva similar a la de la plaza central, la cafetería/restaurante, la librería y los vestíbulos<sup>54</sup>.

Sobre las salas de exposiciones se disponen dos plantas de despachos, pues el incremento de actividades deviene en un aumento de personal. Y de nuevo, sobre estos despachos, se crea un espacio público: las terrazas; espacio

abierto que puede ser visitado libremente como parte del paseo por el conjunto museístico, lugar de exposición de objetos de arte o, simplemente, de esparcimiento.

Separada seis metros de las terrazas que culminan los edificios y apoyada en veinticuatro esbeltos pilares metálicos, la gran cubierta de casi 8.000 m<sup>2</sup> cubre la totalidad de la parcela, invadiendo incluso las aceras perimetrales. La construcción de este elemento es justificada por Jean Nouvel como la voluntad de crear un *“gran ala protectora”*, que cobija al visitante allí donde esté (en los edificios, en la plaza, en las terrazas) y, a su vez, transmita liviandad<sup>55</sup>. En su cara superior está revestida de cinc, porque éste es el material de las cubiertas del museo actual. Con ello se consigue, en una visión aérea, la imagen unitaria de ambos edificios, respuesta de la unidad constructiva<sup>56</sup>. En su cara interior las placas de *alucore* forman una superficie continua y reflectante, que tiene al color rojo como protagonista; elección en la que ha sido determinante las texturas y colores de las fachadas de las viviendas colindantes<sup>57</sup>.

El paseo por las terrazas se convierte en una visión excepcional de la ciudad; el revestimiento inferior, al que nos hemos referido anteriormente, con su brillante acabado, hace que toda la cubierta se convierta en un reflejo, un espejo de la vida que discurre en las calles perimetrales, a la que Nouvel se refiere como *“... una cubierta que se convierte en una gran pantalla que proyecta fotogramas de la ciudad...”*. Pero esta cubierta es algo más; es un referente al viejo hospital, por cuanto su posición, alineada con la antigua cornisa indica cómo fue el edificio diseñado por Hermosilla, ignorando la última planta que distorsiona el alzado meridional. Acota un espacio abierto y público, que está definido por esta fachada y los tres nuevos edificios surgidos de la ampliación. Y, como gesto de respeto hacia el monumento, se acerca pero no toca, dejando una línea de aire entre ambos, permitiendo que la luz resbale a través de ella.

Un segundo edificio, de clara semejanza formal y constructiva al de exposiciones temporales, es el edificio biblioteca. Ocupa una superficie equivalente y se dispone paralelo a la calle de la ronda de Atocha, con un retranqueo del límite de la parcela de 8m. El prisma rectangular que define volumétricamente el edificio de exposiciones temporales tiene su réplica en el edificio biblioteca. Ambos se configuran con una modulación similar y recurren a técnicas constructivas equivalentes, tanto en el sistema estructural como a nivel de cerramientos. La fachada de vidrio con lamas, correspondiente a la orientación este en el edificio de exposiciones temporales, es repetida en la fachada meridional de la biblioteca. Más algo importante les diferencia, el edificio biblioteca, que es el que se dispone cercano al extremo sureste del viejo hospital y, por tanto, es el que manifiesta más claramente el encuentro entre la nueva arquitectura y la preexistente, se repliega ante el edificio neoclásico y recorta su volumen con sucesivos planos escalonados. De este modo el diedro sureste del Museo se ofrece a la ciudad con rotundidad, prevaleciendo sobre las nuevas construcciones.

El edificio en la cota de la rasante es un gran vacío que sólo es forjado en sus extremos, destinándose el más cercano al acceso situado junto a la Plaza del Emperador Carlos V a la librería-tienda de objetos y el extremo simétrico al vestíbulo de la biblioteca. Entre éstos y la sala de lectura, que se halla soterrada en la planta sótano, se disponen los dos núcleos de comunicación, que sirven indistintamente a los usuarios de la sala de lectura y al personal del centro de documentación –el situado junto al vestíbulo- y a los usuarios de la librería y personal de ésta –el situado junto al acceso del museo-.

La decisión de rebajar el piso de la sala de lectura potencia la perseguida desmaterialización que Nouvel anunciaba en la memoria del concurso. El cerramiento, constituido principalmente por láminas de vidrio, permite al visitante que deambula por la plaza interior una visión continua desde ésta hasta la calle de la Ronda de Atocha, puesto que sólo el vacío se interpone; los investigadores y las estanterías se ubican en los niveles inferior y superior, dejando entre ambos el abstracto cierre que diluye el espacio.

La sala de lectura es un gran vaso rectangular soportado por los dos núcleos de comunicaciones y rodeado en sus cuatro paños por estanterías de madera de jatoba. Este material es también el utilizado en los pavimentos, revestimientos laterales, falso techo, escalera interior, pupitre-peto, etc. Únicamente los paños de vidrio que coinciden con la cota de la calle, allí donde las estanterías se interrumpen, quedan liberados de la madera y convierten el cerramiento en una apertura visual al exterior.

A ambos lados de la sala de lectura, tras los núcleos de comunicación que la delimitan por el este y el oeste, se hallan dos estancias simétricas destinadas a sala de revistas, la más cercana al extremo sureste, y a área de fotografías y fotocopias la opuesta<sup>58</sup>. Los cierres norte y sur, que son los muros de mayor longitud, están cubiertos por las estanterías, que a su vez, están desdobladas en dos planos verticales con una galería intermedia para permitir el acceso hasta la banda superior. El peto de esta galería es también un banco corrido, que es usado por

los investigadores para consultar los fondos antes de bajarlos al puesto de trabajo.

A ocho metros de altura, respecto de la sala de lectura mencionada anteriormente, se dispone –a modo de entreplanta volada con un gran vacío central- la segunda sala de lectura de la biblioteca, que cuenta con una disposición de las estanterías similar a la del nivel inferior. Aquí, el peto de protección del vano central se transforma en un pupitre corrido, de modo que el lector se sienta junto a él, con la vista hacia el vacío. Este gran volumen está rematado superiormente por una gran lente, cuya misión es tamizar la luz, tanto la procedente de los lucernarios, es decir la natural, como la emitida por los proyectores que se sitúan entre los lucernarios y ésta.

Sobre los espacios destinados al público se sitúan los ocupados por el personal del centro de documentación y los dedicados al equipo responsable de las actividades públicas. Estos despachos ocupan dos niveles, porque se produce una considerable disminución de la superficie útil al irse retranqueando de manera escalonada los forjados superiores desde el extremo sureste del edificio, respecto al perímetro de la base del terreno, generando plataformas abiertas y aterrazadas, que son una prolongación de las terrazas del edificio de exposiciones temporales. El último nivel construido se destina a sala de reuniones del órgano rector del museo, a saber, la sala de reuniones del Real Patronato del Museo. Este espacio cuenta, además, con un despacho adscrito a su presidencia, que se sitúa al otro lado del bloque de ascensores. Tanto la terraza que cubre estos últimos despachos como la correspondiente a los niveles inferiores forman parte del recorrido del paseo público que finaliza sobre el volumen ocupado por la tienda de libros, permitiendo acercarse al visitante a pocos metros de la fachada meridional del viejo hospital.

Entre los dos edificios de rotundidad prismática –el edificio biblioteca y el edificio de exposiciones temporales- se encuentra el denominado *edificio auditorio*. Éste es claramente diferente y adopta la función de rótula entre ambos, con una configuración formal que pudiéramos denominar orgánica frente a las formas abstractas de los otros dos. El edificio se ordena con un rigor de simetría central, que es excepcionalmente alterada por los cierres perimetrales, elementos que son ajenos al volumen principal, la denominada *pieza oblonga*. Este cuerpo terso y brillante acabado en rojo descansa sobre el pavimento de granito de la cota de la calle sobre dos grandes paños que, a modo de patas, sirven de apoyo al edificio y son los muros delimitadores del área destinada a las barras de la cafetería, pues ese es el destino dado a su planta baja. La separación entre el restaurante-cafetería y el resto de la plaza es únicamente funcional, ya que el cierre de vidrio y los pavimentos mantienen la continuidad visual de todo lo construido en este plano. Sólo existe un cierre definido como tal; es el muro de granito que delimita la cafetería y constituye la fachada de la calle de Argumosa. La conexión directa de la cafetería con la plaza central es posible a través de la apertura de diversos paños de vidrio, pero también está previsto el acceso desde la calle, puesto que además de ser la cafetería-restaurant del museo es un espacio público más de la ciudad.

En el nivel de la planta primera se sitúa el *foyer* de acceso a los dos auditorios. A través de dos pasillos laterales y simétricos, que asemejan perforaciones, se accede al nivel inferior del patio de butacas del gran auditorio; sala que cuenta con una capacidad de 430 butacas, donde, además de las actividades organizadas por el Museo, el Centro para la Difusión de la Música Contemporánea desarrolla su programación anual. También es posible, desde este vestíbulo común, llegar al auditorio menor, a través de las escaleras, dispuestas simétricamente a ambos lados del paño frontal que oculta el guardarropas. Esta segunda sala, que cuenta con 200 butacas, ha sido adecuada para desarrollar ciclos de cine y audiovisuales, cursos y conferencias, ruedas de prensa, etc.

En el nivel coincidente con las terrazas de los otros dos edificios, se aprovecha la singularidad formal de la última sala para reservarla a los actos institucionales de mayor relevancia, es decir, en ella se implanta la sala de protocolo del Museo. Este espacio está dividido en dos estancias, de distinta superficie, enlazadas por el núcleo central de los aseos y el *office*. Ambas están conectadas en los extremos norte y sur y cuentan con un acceso común, siendo posible destinarlas a dos actividades distintas simultáneamente.

Tanto las salas de actos como el espacio destinado a sala de protocolo han sido diseñados para poder ser utilizados en horarios distintos a los propios del museo, por lo que el acceso a ellos se realiza desde distintos puntos; así, la entrada a los auditorios se localiza fuera de los cierres de la plaza del museo, mientras la sala de protocolo es accesible desde el interior de la plaza, desde las terrazas de los otros dos edificios y desde el núcleo de comunicaciones destinado al personal del centro. Esto permite la utilización de los espacios por públicos distintos, sin generar interferencias entre sí y sin afectar al resto de las actividades del museo, por lo que es posible cederlos temporalmente a través de su alquiler.

La plaza central tiene vocación de agora; lugar de espera, de encuentro, de actividades comunes al museo y a la ciudad. Por esta razón sus dos cierres desaparecen durante el día, convirtiendo este espacio en uno más de la

barriada. Así lo había concebido Nouvel y en la memoria del proyecto presentado al concurso explicaba cómo los cuatro edificios que la rodeaban generaban en torno a ella un pequeño barrio<sup>59</sup>. Es, además, el gran distribuidor del nuevo museo; desde ella se accede a las exposiciones temporales, a la sala de lectura de la biblioteca, a la cafetería, a los auditorios, y también desde ella –utilizando los ascensores que constituyen el núcleo de comunicaciones situado entre la ampliación y el edificio preexistente- se llega a las terrazas, para poder proseguir el paseo por las cubiertas de los edificios. Es, por tanto, el centro de gravedad de la ampliación; espacio abierto pero acotado, porque tanto los edificios como la cubierta confinan y protegen al visitante, tal como Nouvel lo había imaginado en 1999: *“el museo ha desplegado un ala, un ala ligera del color de los tejados, un ala protectora y amistosa para expresar mejor al visitante que vela por él”*.

La plaza se ilumina a través de los pozos de luz en que se transforman las aperturas efectuadas en la cubierta para evitar la presión del viento. El borde norte de ésta se acerca a la cornisa del viejo hospital, manteniendo una distancia de 60cm de separación<sup>60</sup>. Con este gesto se persigue que la separación de ambas arquitecturas quede determinada por la línea de luz, que filtrándose por esta apertura resbala por la fachada meridional del edificio histórico.

La torre de instalaciones que fue adosada a la fachada meridional del antiguo hospital a finales del siglo XIX se utiliza ahora como área de información, venta de entradas y guardarropa. Amplía así los contenidos de la plaza y, a su vez, actúa como cierre visual de ésta para el ciudadano que transita por el exterior. Desde este extremo del Museo se advierte el diálogo entre la arquitectura neoclásica y la creada por Nouvel: el repliegue del edificio de la biblioteca al acercarse a la fachada meridional del antiguo hospital y la estrecha relación que a través de los materiales se establece. La nueva fachada de acero inoxidable, que es el testero sureste de la biblioteca, se convierte en la réplica del histórico muro para dar a entender al paseante que todo el conjunto constituye una unidad, recordando las intenciones perseguidas por Nouvel al imaginar la ampliación del museo: *“El gran edificio austero “tomado” por sus ascensores de cristal es el lugar en el que están protegidas las obras maestras de nuestro arte reciente. Debe imponer su fuerza con sencillez y de manera evidente. Y nosotros debemos expresar fidelidad, nuestro respeto y nuestra pertenencia. El museo se extiende. Su territorio aumenta. Anexiona una parte del barrio. No quiere apartarlo, traumatizarlo, como mucho, adaptarlo y, por supuesto, revalorizarlo”*<sup>61</sup>.

## NOTAS

---

- 1 Gregorio Marañón Posadas: *El pasado, el presente y el porvenir del Hospital General de Madrid*. MARAÑÓN, Gregorio. *Obras completas*. – Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pag. 287-302 tomo IV. Publicado en *Gaceta Médica Española*. Madrid 26 abril, 2 y 9 de mayo de 1936
- 2 *La Correspondencia de España*, núm 23.074, 7 de julio de 1921
- 3 Sesión de 26 de junio de 1925 del Pleno de la Diputación. ARCAM. Fondo Diputación, leg 903298/3, folio 22.
- 4 *El Imparcial*, número 21.914. sábado 9 de agosto de 1930
- 5 Servicio Histórico de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Archivo Antonio Fernández Alba
- 6 A.MHM. Signatura IN 1997 31 22014.
- 7 Servicio Histórico de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Archivo Antonio Fernández Alba
- 8 Sesión extraordinaria de 31 de julio de 1930 del Pleno de la Diputación. ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 903298/3, folio 231.
- 9 Servicio Histórico de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Archivo Antonio Fernández Alba
- 10 *La Correspondencia Militar*, número 16.522. viernes, 8 de agosto de 1930
- 11 Los documentos que describen las actuaciones vinculadas a la construcción del edificio, en la segunda mitad del siglo XVIII, utilizan la expresión *“angulo chico”* al referirse a los dos extremos de las crujías norte. Este término fue sustituido por los de *“pabellón de Santa Isabel”* y *“pabellón de la Ronda de Atocha”* al llevarse a cabo las transformaciones de la fachada principal por el arquitecto Bruno Fernández de los Ronderos
- 12 Servicio Histórico de la Fundación del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Archivo Antonio Fernández Alba
- 13 *ABC*, miércoles 27 de septiembre de 1933
- 14 *ABC*. sábado, 28 de septiembre de 1935
- 15 *La Epoca*, número 28.347, miércoles 5 de noviembre de 1930
- 16 ARCAM. Fondo Diputación. Leg 139119/3.

---

17 El hospital siempre contó con pequeñas edificaciones en las que se desempeñaban funciones complementarias, como la tahona, el pozo de la nieve, el tendedero, la leñera, etc. Estos cobertizos eran demolidos para construir otros –de similares características- con los que resolver nuevas necesidades. Así, la tahona se demolió al avanzar la construcción del nuevo hospital y no se reemplazó porque la Junta de Hospitales no consideró necesario seguir manteniendo esta actividad. El pozo de la nieve, que fue una de las primeras construcciones vinculadas a la nueva fábrica, permanecía en pie en 1860, pero al cambiar el siglo sería reemplazado por un edificio que acogería las cocinas. A mediados del siglo XIX merió considerablemente la superficie del edificio principal, tras la segregación del ala norte y la demolición de las viejas estancias del viejo Hospital General, por lo que fue preciso instalar algunas de las estancias de servicio en nuevos pabellones, ya que la sede principal carecía de espacio. A lo largo del siglo se fueron reemplazando los pequeños edificios preexistentes, construyéndose hasta un total de ocho pabellones: el denominado pabellón 1 fue el destinado a depósito de cadáveres y se construyó en la década de los 70 del siglo XIX. El pabellón 2, destinado a laboratorio, y el pabellón número 6, destinado a enfermos infecciosos, fueron construidos a la vez e inaugurados el 19 de agosto de 1931. El denominado pabellón 3 fue construido para ampliar el servicio de consultas que desarrollaba el pequeño cobertizo creado a finales del siglo XIX. Las obras, comenzadas en 1948, fueron concluidas en 1951. Este edificio, de casi 4.000 m<sup>2</sup>, fue conocido como Pabellón Primo de Rivera. El pabellón 4 fue el último en construirse y fue destinado al servicio de urgencias y se situaba junto al extremo sureste del Hospital Provincial, utilizándose la puerta de este extremo –una de las tres construidas por Hermsilla en la fachada meridional- para conectar ambos edificios. El pabellón 5 fue creado para mejorar las instalaciones de los enfermos dementes, que se hacían en cuartos sin iluminación y ventilación de la planta sótano, comenzándose la construcción en 1930. Los pabellones 7 y 8 se ubicaban en la franja del terreno que mediaba entre el hospital y la calle del mismo nombre. El primero fue construido para resolver las actividades vinculadas a la lavandería del centro y el segundo a las cocinas. El edificio de las cocinas fue inaugurado en septiembre de 1933 y fue demolido por el arquitecto Carlos Fernández-Cuenca en 1980 para crear allí el nuevo acceso de vehículos del centro de arte.

18 Las características de este elemento se deducen del examen de las fotografías realizadas por José Sánchez Yubero que están conservadas en el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid..

19 ARCAM. Diputación. Leg. 94/ 28.

20 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 845/18

21 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 929

22 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 929

23 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 930

24 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 903498/3

25 *ABC*, viernes 1 de abril de 1966.

26 *ABC*, martes 6 de octubre de 1964

27 AC. MCU. Fondo Bellas Artes. Leg 87.679/1

28 ARCAM. Fondo Diputación. Leg. 903498/5

29 El arquitecto, catedrático y académico de Bellas Artes y de la Historia Fernando Chueca Goitia realizó –el 7 de marzo de 1969- una extensa narración de los orígenes del hospital y las características más relevantes de este edificio para demostrar ante los miembros de la Real Academia de la Historia las importantes razones por las que se debía proponer la declaración de monumento histórico artístico. Otro tanto realizaron los arquitectos D. Luis Moya y D. Luis Menéndez Pidal en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 10 de marzo. Los informes redactados por estos tres arquitectos y las peticiones de las Reales Academias al Director General de Bellas Artes se conservan en el Ministerio de Cultura: AC.MCU. Bellas Artes. Leg. 87679/ 1.

30 El expediente relativo a la incoación de monumento histórico Artístico está conservado en el Ministerio de Cultura. AC.MCU. Bellas Artes. Leg. 87679/ 1..

31 Pese a que la compra estaba previsto realizarla en 1975, la falta de crédito impidió que se llevara a cabo hasta el 8 de noviembre de 1976. Se acordó la cantidad de 650 millones de pesetas para resarcir a la antigua propietaria de los gastos que habían realizado. La escritura de compra-venta se conserva en el Ministerio de Cultura. A.C.M.C. Bellas Artes. Caja 87679/1.

32 *Proyecto de reparación y reforma del Antiguo Hospital Provincial de Madrid*, AGA, Fondo Cultura. Leg. 26/1653., *Proyecto de demoliciones para preparación de acceso de vehículos*. AGA. Fondo Cultura. Leg.

26/1652. *Proyecto de centro de transformación y demoliciones interiores en el Antiguo Hospital Provincial de Madrid*. AGA, Fondo Cultura. Leg. 26/1654.

- 
- 33 *Memoria del proyecto de Restitución de fábricas y revestimientos de las fachadas exteriores* Arquitecto Antonio Fernández Alba, julio 1980. AC.MNCARS
- 34 Algunas de las propuestas que habían sido realizadas antes de la llegada de Antonio Fernández Alba serían revisadas y se redactarían nuevos proyectos, entre los que cabe destacar los relativos a la sustitución de forjados, nuevas acometidas eléctricas y trazados generales del edificio, instalación de ascensores e implantación de sistemas de producción de calor..
- 35 *Centro “Reina Sofía”*. Proyecto de instalación.1984. AC.MNCARS.
- 36 *Centro Cultural Reina Sofía. Museo de Reproducciones y Salas de Exposiciones / 5ª fase*. Enero 1986. AGA. Fondo Cultura. Leg. 52/19019
- 37 La decisión de crear un acceso directo al museo desde la Glorieta de Atocha, condujo a la transformación de la ventana situada en el extremo de la fachada oriental en puerta.
- 38 *Centro Cultural Reina Sofía. Museo de Reproducciones y Salas de Exposiciones / 5ª fase*. Enero 1986. AGA. Fondo Cultura. Leg. 52/19019
- 39 Proyecto de interiorismo, para la adaptación de un restaurante y cafetería, en el edificio Centro Reina Sofía, sito en Madrid. Memoria descriptiva. Barcelona, diciembre 1985. Arquitectos Federico Correa y Alfonso Milá. AC.MNCARS
- 40 *Proyecto de instalación del área de información y tienda-librería*. Noviembre 1985. Arquitectos Elías Torres Tur y José Antonio Martínez Lapeña. AGA. Fondo Cultura. Leg. 52/19125.
- 41 Revista *On Diseño*, número 92. 1988, pag 42-47
- 42 Revista *On Diseño*, número 92. 1988, pag 42-47
- 43 *Propuesta para la instalación del Museo del Pueblo Español en el Antiguo Hospital General de Madrid*. Arquitectos Javier Feduchi / Javier Vellés, febrero 1982. BMCU. Caja 180, foll 28.
- 44 *ABC*, martes 23 de septiembre de 1980.
- 45 *Propuesta para la instalación del Museo del Pueblo Español en el Antiguo Hospital General de Madrid*. Arquitectos Javier Feduchi / Javier Vellés, febrero 1982. BMCU. Caja 180, foll 28.
- 46 Memoria del proyecto. Javier Feduchi y Javier Vellés. AC.MNCARS
- 47 *Proyecto de instalación del centro de documentación y biblioteca*, diciembre 1985. Arquitectos Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera García del Diestro. AC.MNCARS
- 48 *Proyecto de instalación del centro de documentación y biblioteca*, diciembre 1985. Arquitectos Estanislao Pérez Pita y Jerónimo Junquera García del Diestro. AC. MNCARS
- 49 *Proyecto de adecuación de las salas de exposiciones temporales en la planta tercera*, diciembre 1985. Jordi Garcés y Enric Soria. AC. MNCARS
- 50 *Proyecto de restauración del patio-jardín*. Director: Santiago Castroviejo. Centro de Arte Reina Sofía. Documentos de trabajo, 6. Restauración y proyectos interiores. Ministerio de Cultura, junio 1986. BMNCARS. Folletos. Caja 1634-1, Caja 1635-1 y Caja 1657-34.
- 51 *“Plan del Piso principal del Hospital”*. AGP. Plano 350.
- 52 *Proyecto de ejecución de rehabilitación y adecuación a sus nuevos usos de las plantas tercera y cuarta*. Arquitectos Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño. Julio 1988. AC. MNCARS
- 53 Al desarrollarse el proyecto se reconsideraría el mantenimiento de estos fragmentos, que generaban serios inconvenientes al proceso constructivo, acordándose su eliminación. También el arbolado hubo de ser talado para llevar a cabo las excavaciones de los sótanos que se destinarían a almacenes de obras de arte..
- 54 De hecho uno de los objetivos perseguidos por Nouvel fue el unificar -a través del material de pavimentación- las estancias del público que se encontraban al nivel de acceso, recurriendo al granito por ser el material de los zócalos, recercados y cornisas del edificio Sabatini.
- 55 Esto se ha conseguido al reducir al mínimo los apoyos, creando extraordinarios voladizos que alcanzan hasta los 36m de vuelo (para ello se confeccionó una estructura de vigas metálicas, de alma llena, de 3,4m de altura en el área central) y minorándose el espesor de esta cubierta hasta convertirla en una lámina (el espesor de la banda perimetral de las calles de la Ronda de Atocha y Argumosa queda reducido a 5cm).
- 56 La propuesta presentada al concurso preveía la construcción de una cubierta de cobre, porque los faldones del museo estaban revestidos por teja árabe. En el año 2000, mientras se desarrollaba el proyecto de ejecución las

---

cubiertas del museo fueron sustituidas por chapas de cinc. A consecuencia de ello, Nouvel decidió sustituir el cobre por las mismas láminas de cinc que se habían colocado en el edificio preexistente..

57 Estas placas están constituidas por dos láminas de aluminio lacado, formando un panel sandwich, donde el cuerpo intermedio se asemeja a un panal y así se consigue la rigidez suficiente para soportar la presión del aire

58 A ambos lados de estas salas se disponen los almacenes de fondos bibliográficos, con capacidad de almacenaje de 250.000 volúmenes. Esto se une a los 100.000 volúmenes que se hallan en las estanterías de la sala de lectura.

59 Memoria del proyecto presentado por el equipo AJN Architectures Jean Nouvel a la segunda fase del Concurso internacional para la Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en noviembre de 1999. AC.MNCARS

60 Esta fue otra de las determinaciones del proyecto presentado por Nouvel al concurso que se mantuvo invariable a lo largo del desarrollo del proyecto y la ejecución de las obras.

61 Memoria del proyecto presentado por el equipo AJN Architectures Jean Nouvel a la segunda fase del Concurso internacional para la Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en noviembre de 1999. AC. MNCARS