

2004

número

0

- DOCUMENTACIÓN
- INVESTIGACIÓN
- DIFUSIÓN
- EXPOSICIONES
- CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN
- ARQUITECTURA
- MUSEOGRAFÍA
- ITINERARIOS

Artículo

Reforma y ampliación del Museo Arqueológico de Asturias

Fernando Pardo Calvo y Bernardo
García Tapia

museos.es



REFORMA Y AMPLIACIÓN DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO DE ASTURIAS

Fernando Pardo Calvo y
Bernardo García Tapia¹

Arquitectos

Óscar Hernández y José María

Resumen: Presentamos el proyecto de rehabilitación y ampliación del Museo Arqueológico de Asturias. Actualmente ubicado en un lugar privilegiado, el Monasterio Benedictino de San Vicente, en el casco antiguo de la ciudad de Oviedo, junto a la Catedral, la intervención está basada en un profundo respeto al entorno urbano con el objetivo de interrelacionar las diferentes edificaciones que en él se levantan. Con la problemática añadida de intervenir en un edificio histórico que hay que adaptar a los usos y funciones que hoy en día son exigidos a una institución museística, y su ampliación en un edificio colindante, la reforma que presentamos convertirá al Museo Arqueológico de Asturias en un lugar de encuentro donde favorecer el diálogo entre el público y las extraordinarias colecciones que alberga.

Palabras clave: Museo, Edificio histórico, Ampliación, Rehabilitación, Oviedo.

Summary: We present the enlargement and improvement project for the Archeological Museum of Asturias. Situated in a privileged place, the St. Vincent's Monastery, in the historical centre of the city of Oviedo, near the Cathedral, the enlargement works respect the urban environment and try to relate the historical buildings to each other. With all added problems of an intervention in a historical building, and its ampliation in a building adjacent, the project we present will transform the Archeological Museum of Asturias in a place for establishing a dialogue among the public and the extraordinary collections.

Key words: Museum, Historical building, Enlargement, Rehabilitation, Oviedo.

“A un museo se va como al cine o a la ópera, a salir de la pedestre vida verdadera y a vivir la suntuosa realidad, a encarnar la fantasía propia en las fantasías ajenas, a viajar fuera de sí mismo, a descubrir los fantasmas que llevamos agazapados en lo más recóndito de nuestro ser, a mudar de piel y ser otros y otras en otros tiempos y otras geografías, a fugarse de los escuetos límites de la condición humana y de lo posible, para, ayudados por los espejismos que nos rodean y arrebatados por la magia de sus imágenes, ser, por unos instantes u horas eternas, muchas otras sin dejar de ser las mismas, ubicuos sin movernos del lugar en el que estamos, eternos siendo mortales y todopoderosos sin perder nuestra miserable poquedad. Porque un museo, antes que un laboratorio o un archivo histórico, es una fábrica de sueños”.

Mario Vargas Llosa “Una fábrica de sueños”,
El Museo del Prado, 1996, XV – XVII

Fernando Pardo y Bernardo

García son arquitectos que han participado en numerosos concursos nacionales e internacionales para la ampliación y rehabilitación de edificios históricos destinados a museos, como la ampliación del Museo del Prado, el Museo de Bellas Artes de Castellón, El Museo del Ejército, entre otros.

El actual Museo Arqueológico de Asturias se encuentra situado en el Monasterio Benedictino de San Vicente, fundado en el año 761 por el Presbítero Máximo y relacionado con el primer

¹ E-mail: arqvaldivieso@telefonica.net

asentamiento de la ciudad de Oviedo. Con la protección de reyes y nobles, en los siglos XI y XII se rehace según estructuras románicas. Del conjunto románico, al parecer de gran importancia, no se conserva ningún resto. Se cree que fue destruido parcialmente por un incendio en 1512, que afectó también a la Catedral. Los restos debieron de ser derruidos en el siglo XVII para construir el nuevo claustro, pieza arquitectónica fundamental del conjunto edificado, que se amplió en el siglo XVIII con la realización del claustro alto. Es en esta centuria cuando el Monasterio vive un momento de gran esplendor con la presencia del Padre Feijoo. El claustro actual tiene planta cuadrada de 15 metros de lado y está compuesto por dos cuerpos: el inferior, atribuido según algunos autores a Juan de Badajoz, formado por 20 bóvedas de trazo gótico, y otro superior terminado en 1791.

En 1934 el conjunto es declarado Monumento Histórico Artístico y en 1939 se procede a su reconstrucción por los arquitectos Bobes y Menéndez Pidal. En 1945 se crea el Museo, que se abre al público el 21 de septiembre de 1952 en su emplazamiento actual.

Se puede decir que la idea original de este Museo data de mediados del siglo XIX, ya que la primera colección básica de antigüedades asturianas destinada a constituir el Museo Arqueológico de Asturias fue reunida en 1845 por la Comisión Provincial de Monumentos. Sin embargo, aún siendo importante, no se le asigna ningún local para su exposición. En primer lugar, se piensa en la parroquia de Santa María la Real de la Corte, abandonando esta idea en 1849. Más tarde, se reúne la colección en la ex Capilla de la Venerable Orden Tercera, junto al Convento de San Francisco. En 1884 se traslada al patio de la Escuela Normal de Maestros, hasta 1919, cuando se instala en los bajos de la llamada Casa de Chantre. Finalmente, en 1949, se decide que se ubique en el Claustro de San Vicente.

Hoy en día, el edificio se ha quedado pequeño e inadecuado para el cumplimiento de los objetivos confiados a un museo, por lo que se hace necesaria su reforma y



Figura 1: Vista aérea del Museo Arqueológico de Asturias

ampliación en el edificio colindante, donde se puede producir el crecimiento natural del Museo Arqueológico de Asturias. Este edificio, de Titularidad Estatal, es una construcción de los años cuarenta del siglo pasado, realizada con un lenguaje historicista característico de la posguerra, con profusión de elementos propios del barroco asturiano: soportales, grandes aleros, etc. De ligero valor arquitectónico, ha sufrido diversas reformas para adecuarlo a distintos usos: biblioteca, sala de baile, viviendas, etc., por lo que su interior carece de interés, hecho que permite plantear su total demolición conservando únicamente sus fachadas, que se encuentran integradas en la memoria de la ciudad. Sus bordes posteriores, que limitan con la Catedral, son susceptibles de variación para adecuarlos a su uso futuro como Museo (Figura 1).

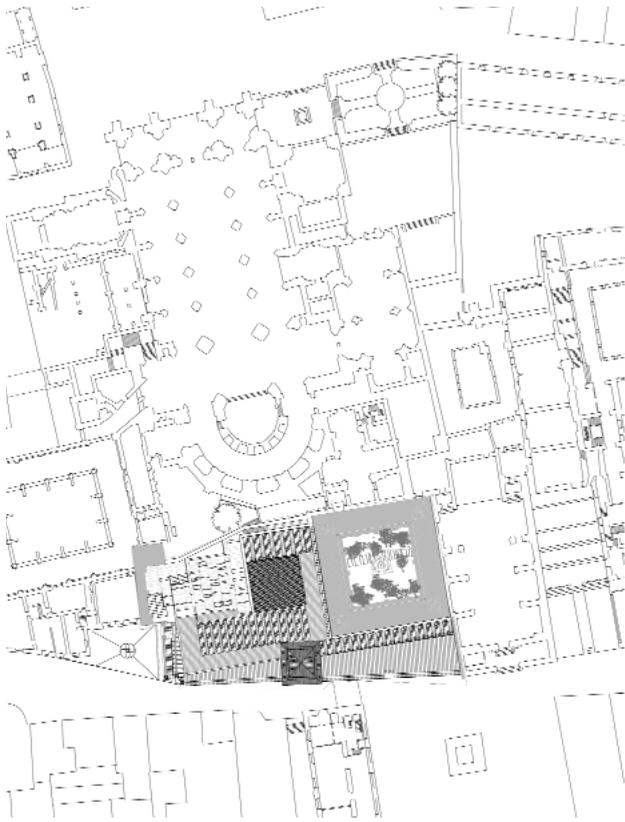


Figura 2: Plano de situación



Figura 3: Cementerio de los Peregrinos



Figura 4: Maqueta. Sección longitudinal

Por tanto, nos encontramos trabajando a la sombra de la Catedral de Oviedo: ella debe dominar. El Museo se va a extender. Su territorio se agranda y la actuación va a llevarse a cabo mediante la reinsertión de un edificio. Pero su desarrollo no quiere trastornar el lugar, entendiendo como tal una idea amplia de territorio: el casco antiguo de Oviedo, el "Óvalo de Oviedo". Vamos a aprovechar la trama irregular: se pondrá en valor y definitivamente se utilizará el espacio dormido que ha ido quedando en la construcción de la ciudad. Al observarla, vemos que está llena de espacios paradójicamente vacíos: los claustros, los callejones, las plazas, el gran templo (la Catedral) y el Cementerio de los Peregrinos (Figura 2).

Comprobamos que todos los espacios intersticiales permiten la respiración de las construcciones. Entre ellas se actúa y ellos son los que establecen la estrategia, "la aparición construida", unas veces cubierta y otras descubierta, compuesta por vacíos que completan la ciudad y a la vez sirven como futuros espacios expositivos donde mostrar los objetos.

Al actuar, se utilizan los conceptos de rehabilitación, reinsertión, metamorfosis, evolución y ampliación. Se evita todo "revival", arquitecturas con olor a naftalina o reproducciones fuera de contexto, ya que no se debe detener el tiempo: se asume la responsabilidad de la interpretación del momento, sin impedir que la historia continúe.

Los elementos de arquitectura, que se incorporarán con su particular lenguaje a un entorno que se encuentra ya consolidado, contribuyen a valorar lo que les rodea, siendo a su vez potenciados por su entorno inmediato. El Museo se utiliza como instrumento para apropiarse del lugar, desde el que se podrán observar los alrededores tanto físicos como históricos (Figura 3).

Se ha visto que nos interesan, y por ello son estudiados, los espacios intersticiales de la ciudad (caos, desórdenes espaciales...), ya sea en el casco histórico, en donde el ritmo de construcción ha ido creándolos, ya sea en nuestra propuesta, en la que la organización de

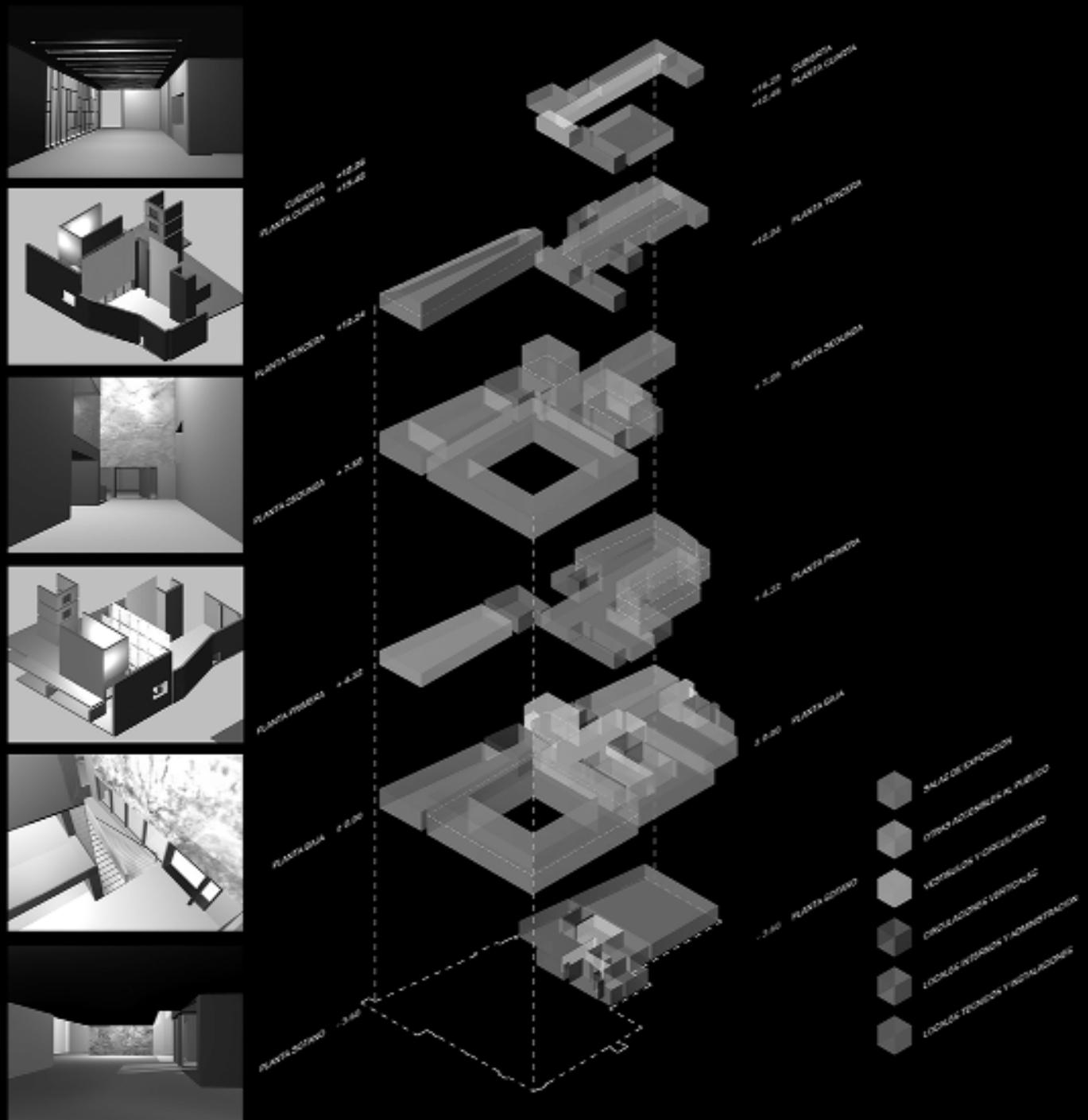


Figura 5: Esquema de usos



Figura 6: Maqueta



Figura 7: Maqueta

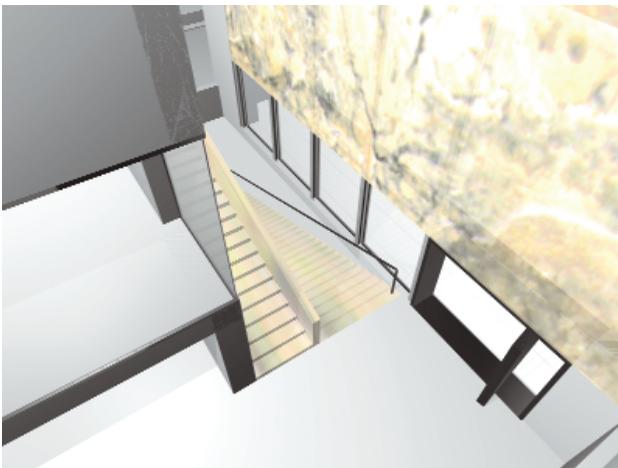


Figura 8: Vestíbulo interior

usos, necesidades expositivas y evocaciones del propio lugar nos ha inducido a un planteamiento de sucesión de escalas y tamaños diversos que origina un nuevo espacio participativo donde las piezas exhibidas no son el final de una historia, sino el principio de un discurso divulgativo en el que los objetos expuestos se convierten en medios para comunicar dicho discurso.

La arquitectura, junto con los objetos, es uno de esos medios y por eso su intervención servirá para embarcar al visitante en el viaje narrativo de la exposición. Conclusión: los museos ya no exponen simplemente objetos, sino ideas. Estos espacios intersticiales, con su existencia, convertirán a los visitantes en copartícipes y no simples espectadores de esas zonas sin definición funcional determinada.

El planteamiento arquitectónico para la realización del edificio del nuevo Museo Arqueológico de Asturias responderá a las siguientes premisas fundamentales:

- Idoneidad del lugar:

Se actúa sobre un conjunto edilicio que permite una realización equilibrada para su adecuación a los nuevos usos que se proyectan. La estructura espacial se conserva, ya que su posición y dimensión lo permiten, pero se introducen "temas" constructivos y espaciales que darán un carácter singular y específico al Museo.

- Funcionalidad:

A partir de varios edificios independientes obtendremos uno "único", aunque se conservarán sus características individuales. Se busca el elemento que los pueda aglutinar (Figura 4).

- Programa:

La articulación de los espacios internos permitirá responder al programa de necesidades propuesto y "caracterizándolos", además, para su posterior reconocimiento dentro de las exigencias representativas y simbólicas de una institución (Figura 5).

- Creatividad:

Estos elementos de diseño adecuado y con vocación

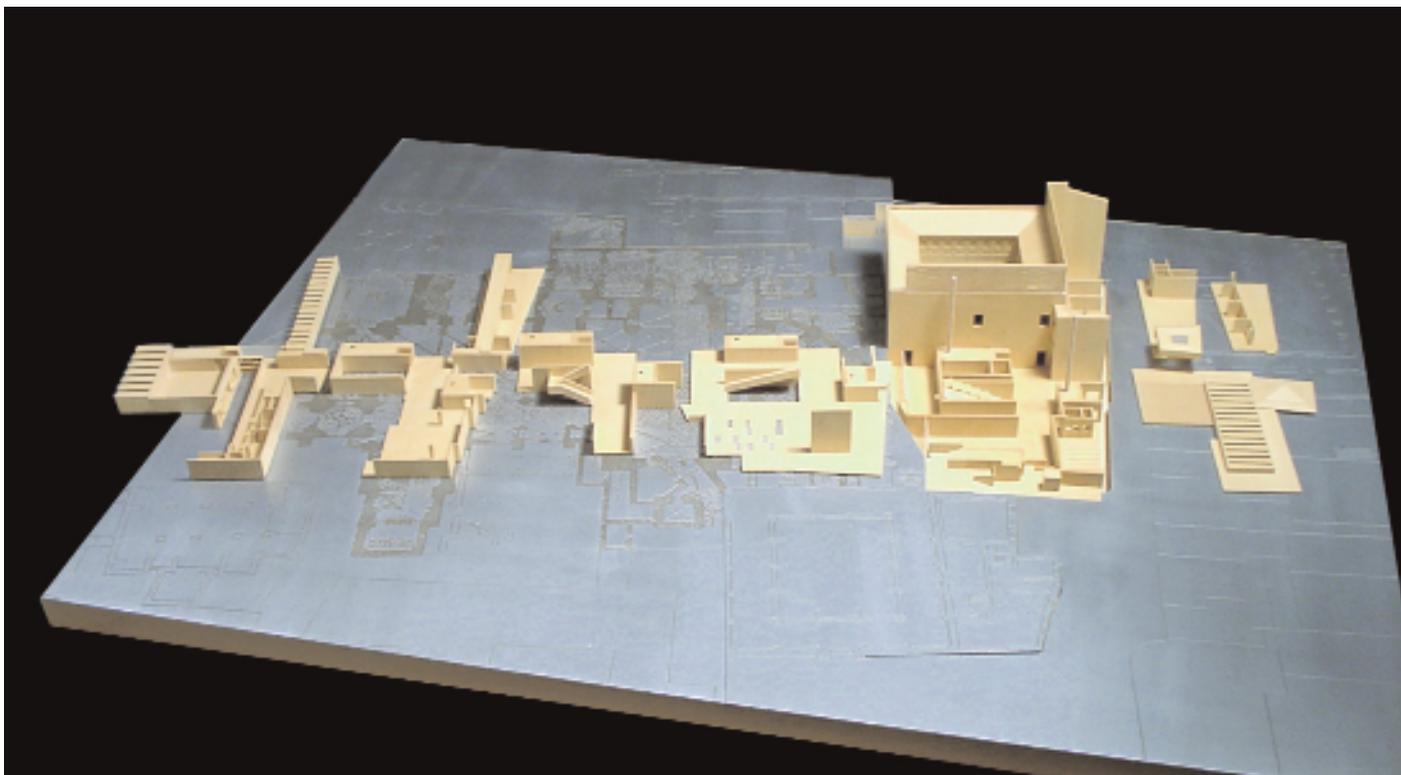


Figura 9: Maqueta. Fragmentos

de ser únicos se irán utilizando de diversas maneras, adaptándose, con pequeñas matizaciones, a los objetivos de cada caso.

- Representatividad:

Diversos elementos dotarán al Museo del carácter representativo que merece: cerramiento al exterior, partición interna, sistema de mobiliario adecuado al uso, etc. (Figura 6).

- Calidad arquitectónica:

Se utiliza, de esta forma, la arquitectura y sus elementos para hacer referencia a la dualidad "concreto-diverso" propia del lenguaje.

El edificio se concibe como lugar de encuentro para favorecer el diálogo. Se propone una actuación que realice reestructuraciones generalizadas del Monasterio y su entorno histórico, destinando las áreas de ampliación en el edificio que se incorpora al Museo a los espacios más dinámicos, capaces de soportar una demanda cultural diversa y variable en el tiempo y en el espacio (Figura 7).

Como ya hemos dicho, el análisis de los planos de la ciudad marca la decisión principal de la intervención. El ritmo de los vacíos urbanos se caracteriza por las maneras formales de aparecer:

- Geometrías regulares: claustros, espacios envueltos por arquitecturas.

- Espacios intermedios: recovecos, plazuelas y callejones delimitados por las envolventes de los edificios.

Las nuevas salas de exposición, protagonistas de la actuación, se plantean como nuevos "claustros", en este caso cubiertos, que denominamos de esta manera ya que son recorribles en sí mismos y se pueden percibir desde sus bordes a diversas alturas. Los claustros asumen así el volumen residual conformado por los límites urbanísticos y arqueológicos, el cual articula la intervención tanto interior (de distribución funcional) como exterior (continuidad y ampliación de espacios) en el número tres de la calle San Vicente, del que se conserva únicamente la fachada a dicha vía. Este criterio se aplica en el asentamiento del edificio, aprovechando los vacíos de excavación existentes, para recoger la pendiente de las plataformas de la planta baja, en cada una de las cuales se organiza una función distinta (Figura 8).

El espacio queda definido en el volumen de ampliación con un uso fundamental en el Museo: la exposición. En ella es muy importante su tratamiento. Se persiguen los siguientes aspectos:

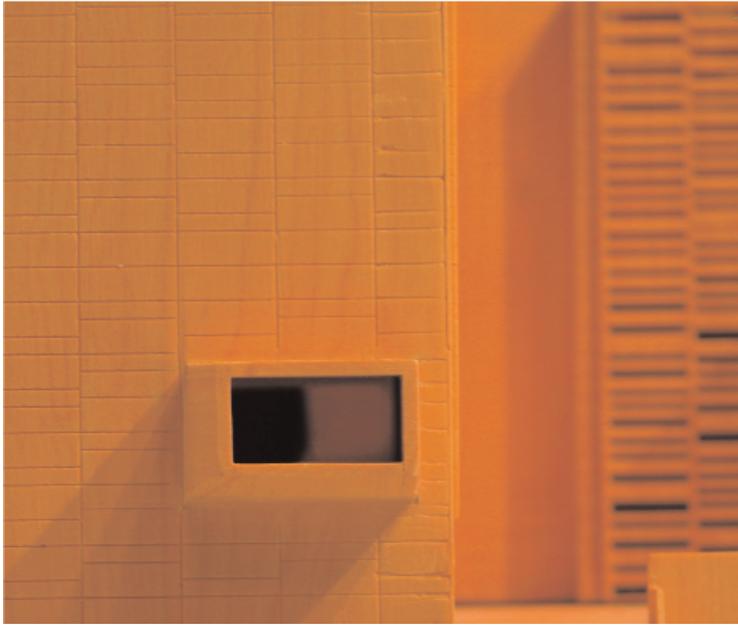


Figura 10: Ventana hacia la Catedral

- Control de la luz:

Continuidad espacial a través del flujo de la luz, tomando consciencia del sutil efecto que la iluminación natural produce en la arquitectura.

- Recreación de un espacio “prerrománico”:

Cerramientos de placas de alabastro y celosías de piedra caliza.

- Unificación y modulación de las salas:

Fragmentación del volumen ampliable, sumando o restando los fragmentos para obtener volúmenes únicos. Este tratamiento se extiende por todas las nuevas salas de exposición. El volumen ampliado se prolonga a nivel de cubierta sobre la edificación existente, proponiendo una nueva coronación formada por una trama de lucernarios lineales. Los niveles se equilibran con la edificación existente y aparecen unas entreplantas útiles en donde se ubican una serie de servicios que completan las necesidades del nuevo Museo.

-Vacíos urbanos:

Adquieren gran importancia los espacios residuales no ocupados por la nueva edificación. Estos espacios se suman a los otros ya existentes que bordean la Catedral (Cementerio de Peregrinos) y producen un recorrido continuo que podría ser expositivo (jardín de esculturas), pero que también guarda la posibilidad de aislarse y cerrar el Museo. La percepción inmediata y

conjunta de estos espacios “claustro” y “jardín” determina la organización de los vestíbulos de acceso como continuidad controlada de la ciudad por los interiores del edificio: se intenta que los espacios resulten más fluidos con la participación de los componentes externos y ajenos al edificio (Figura 9).

-La colección:

El Museo se compone de diversas áreas y espacios. Cada una de ellos necesita tener su propio valor y características: la forma, el material, etc. de cada uno debe potenciar la sensibilidad evocativa de la memoria. Pero tiene que existir un orden para poder obtener el elemento final: el edificio. En esta ordenación el resultado interno va a ser predominante. Aparece la estrategia de los espacios.

La realización de la ampliación del Museo en un edificio muy medido provoca que no pueda ser planteada como un gran contenedor. Nos tenemos que acoplar al espacio en donde se trabaja mediante la creación de:

- Espacios medidos, comprimidos, en el edificio existente.

- Espacios dilatados en el nuevo.

Todos estos espacios se incluyen en un recorrido/itinerario por dentro del espacio expositivo, que se va materializando alrededor del visitante al entrar en contacto con las colecciones expuestas y que va posibilitando ese mundo evocativo que antes se comentaba, que, además, se completa con elementos arquitectónicos que contribuyan, ya que estamos trabajando en un lugar construido, a valorar lo que les rodea, así como a introducirlo en el propio discurso expositivo. Es el caso del “ojo” hacia la Catedral: de alguna forma queda incluida en la exposición (Figura 10).

En cierta medida, el Museo se convierte en plataforma para hacer visible lo que hasta ahora era invisible al introducir, con sus huecos y espacios, elementos y lugares que anteriormente no estaban presentes (Figura 11).

El acceso al contenedor arquitectónico debe producir una emoción que ayude a la preparación para el proceso de contemplación y aprendizaje que se produce en el interior del Museo. Este acto de abrir, de introducirse en la caja–almacén comporta un riesgo. Siempre hay algo que queda oculto, que no se obtiene con el esfuerzo que entraña la visita a un Museo.

Tras pasar por una única apertura en la pared, un segundo muro, éste de distinto material, vuelve a conducir al visitante, ya separado del personal de plantilla, desde la sombra a la luz y en dirección hacia la exposición, descubriendo diversas categorías de transparencias, conseguidas gracias a un muro de materialidad ambigua que no sabe qué define, si interior, exterior o límite/frontera entre ambos. Esta pared está presente en todo el Museo, tanto en la zona actual como en la ampliación, y se convierte también en mediador entre espacios (definidos rigurosamente por materiales y formas) y el exterior, que se encuentra lleno de evocaciones históricas y ecos de la ciudad. Desde este punto percibimos detrás de nosotros el gran espacio vertical de exposición bañado por la luz, espacio que provoca el deseo de ser recorrido, lo que hacemos al continuar por una nueva escalinata que desemboca en otro espacio expositivo, intermedio entre lo que se percibe hacia abajo y hacia arriba.

Este recorrido ascendente, que avanza hacia la planta tercera de exposición, se delimita por el enfrentamiento de muros de brillo luminoso y muros de masa opacos. Al llegar a la planta tercera, final del recorrido público, se abre una gran sala en la que las características de las paredes según su dimensión, composición, material... intervienen en la definición de las sensaciones, ya que desaparecen como realidad. Lo único que queda es nuestra propia percepción del espacio. El edificio se corona por un sistema de lucernarios que controlan la entrada de luz natural, "material" intangible que, junto a elementos arquitectónicos de realidad concreta, como el hormigón, la piedra, el metal y la madera, construye el edificio.

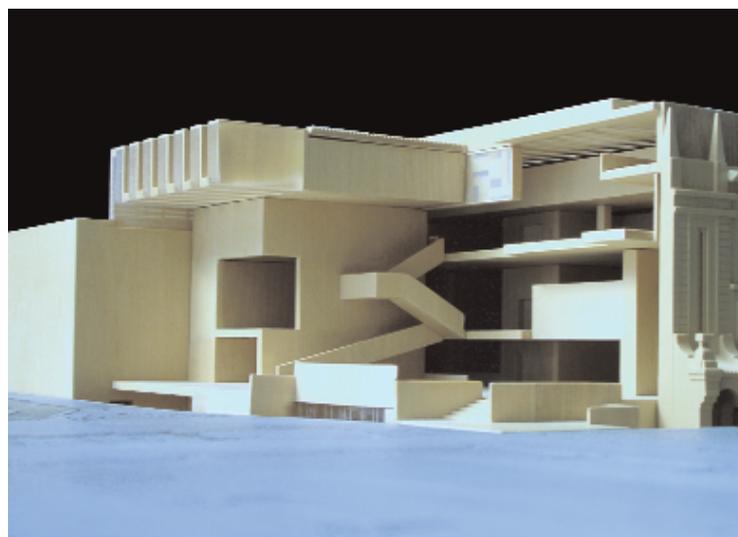


Figura 11: Maqueta seccionada

La propuesta de la organización funcional del Museo quiere separar con claridad, horizontal o verticalmente, las cuatro zonas marcadas por el programa facilitado por el personal técnico del Museo, organizándose de manera que se eviten, en lo posible, las interferencias entre áreas de distintos niveles de accesibilidad (pública o interna) o de seguridad, que no son deseables para el correcto funcionamiento del centro. Estas zonas son:

- ZONA A: Zona pública sin bienes culturales. Localizada fundamentalmente en planta baja con posibilidad de dos accesos, ya sea para horario normal o para acontecimientos fuera de horario. Se puede aislar de las zonas de exposición y circulación de los bienes culturales simplemente cerrando una puerta.
- ZONA B: Zona pública con bienes culturales. Son esencialmente las salas de exposición, temporal o permanente. Aunque pueden aislarse, se plantean dentro del recorrido que el público hace del Museo. De esta manera, proyecto museográfico y proyecto arquitectónico, colección y edificio, se recorren a la vez.
- ZONA C: Zona interna con bienes culturales. El acceso de bienes culturales se hace directo desde la calle a un vestíbulo específico, que da paso al montacargas, el cual, completamente asegurado, coloca el bien cultural en el punto de inicio de su proceso natural dentro del Museo: recepción, control, documentación (catalogación), conservación (restauración), almacenaje o exposición. Hasta llegar a la exposición el bien cultural se mueve en todo momento exclusivamente por zonas internas.

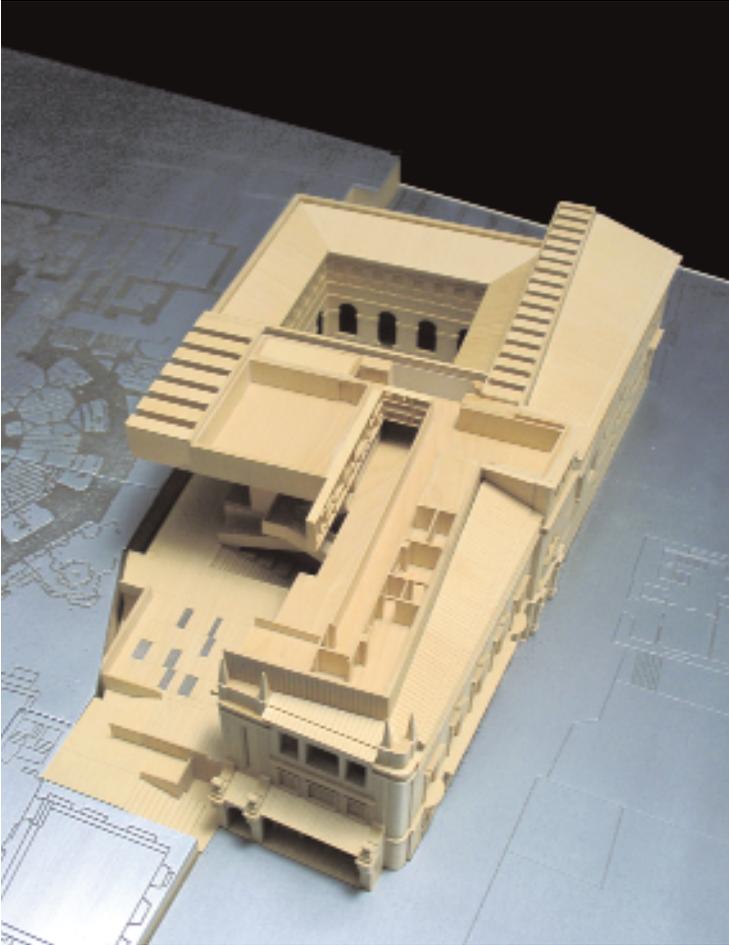


Figura 12: Maqueta

- ZONA D: Zona interna sin bienes culturales. La parte de dirección e investigación que se distribuye en esta zona se sitúa en lugar necesariamente representativo, ya que debe responder al planteamiento de preservar el pasado y proyectarlo hacia el futuro que tiene el Museo.

El resto de las funciones se sitúan de manera que puedan cumplir su cometido de forma óptima sin sentirse interferidas ni interferir en otras. Por ello se localizan en las plantas altas con acceso directo interno desde planta baja (Figura 12).

En particular, la solución a la distribución de funciones es la siguiente:

- Sótano: Almacenes, instalaciones, servicios. Conexión directa con la planta baja mediante montacargas (Figura 13).

- Baja: Enlace de los dos edificios; solución de problemas de alturas y niveles entre ambos; organización en bandas; uso fuera de horario; inicio de movimientos

internos y públicos; arranque de una continuidad espacial. Claustro (Figuras 14-15).

- Primera: Patio, celosía, conexión con la Catedral, biblioteca (Figuras 16-17).

- Segunda: Conexión entre ambos edificios, Exposición permanente (Figuras 18-19).

- Tercera: Exposición, galería superior, talleres (Figura 20).

- Cuarta: Administración, sistemas de luz (Figura 21).

- Cubierta: Iluminación natural homogénea en diversas salas, mediante lucernarios que dejan pasar la luz, la cual va bañando el espacio total al deslizarse hasta la primera planta (Figura 22).

En resumen, como dice Appelbaum, el Museo lleva una idea incorporada, que debe servir como catalizadora para desarrollar un discurso a partir de su contenido y de su propia arquitectura.

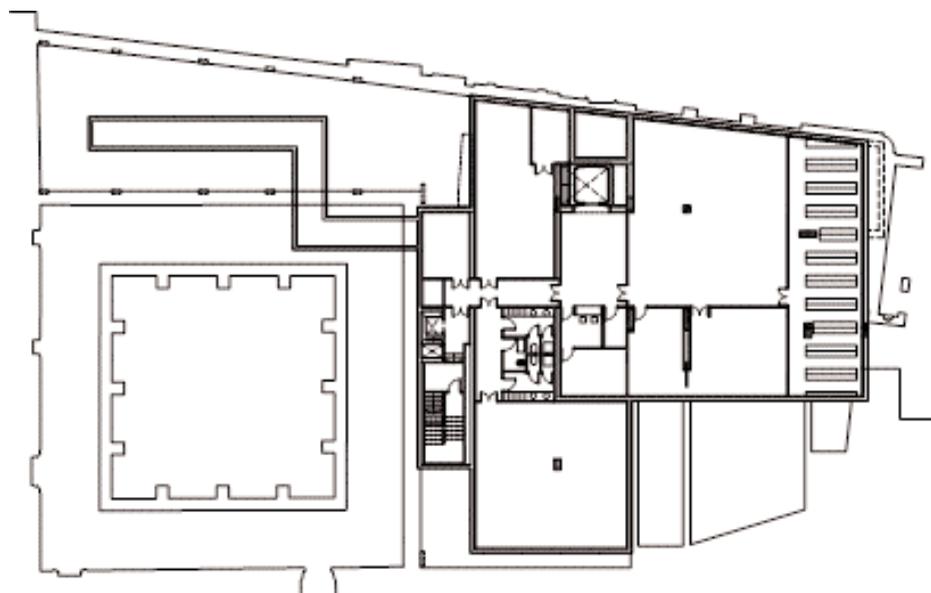


Figura 13: Planta del sótano

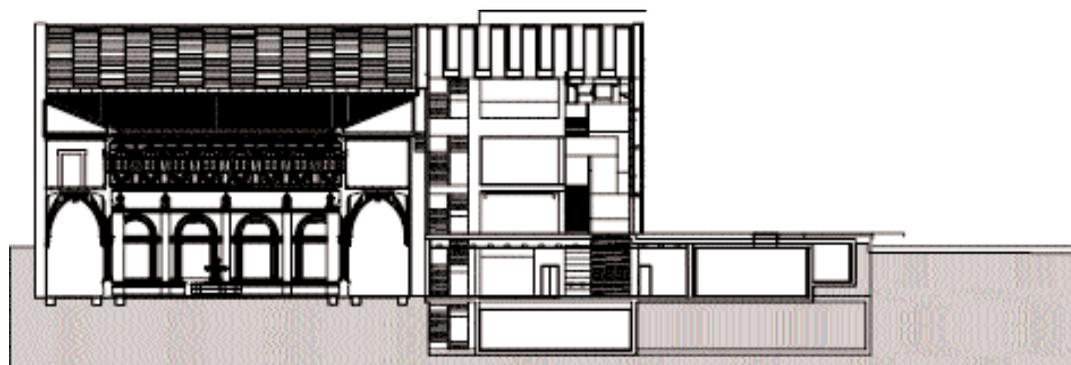


Figura 14: Alzados

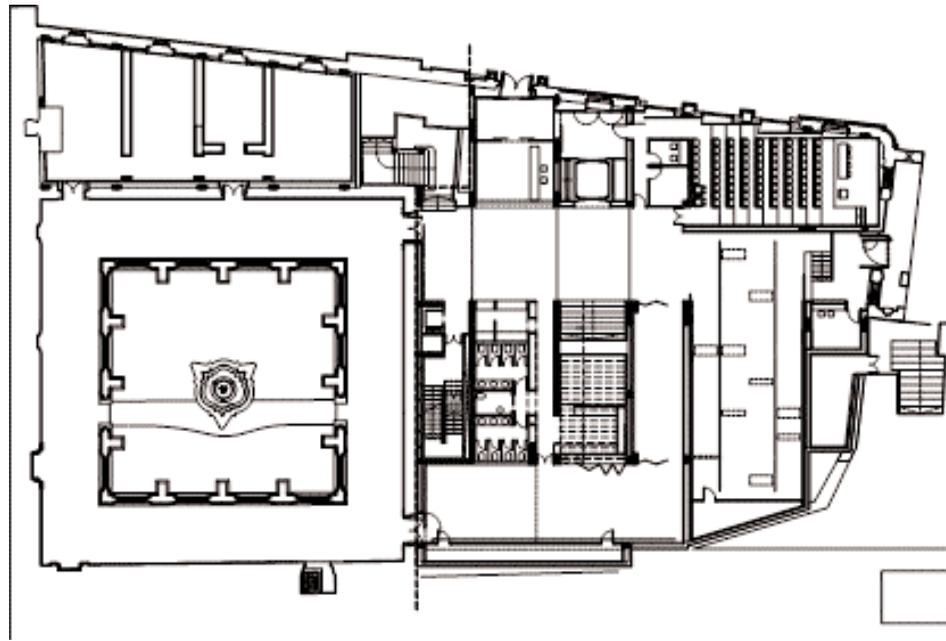


Figura 15: Planta baja

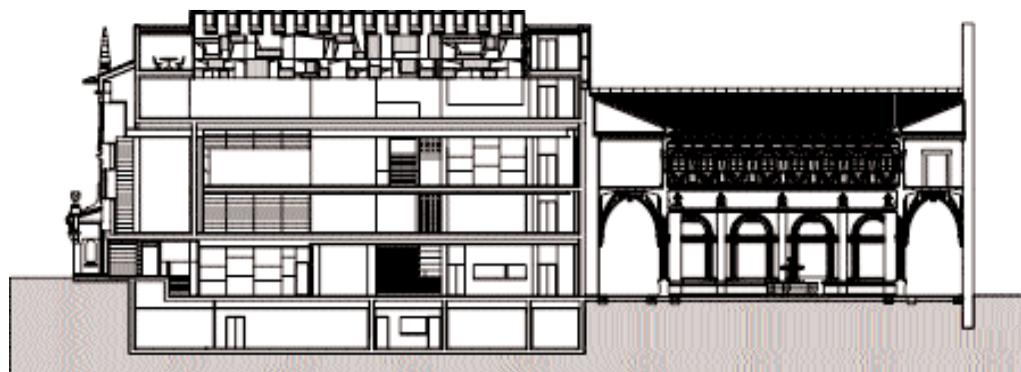
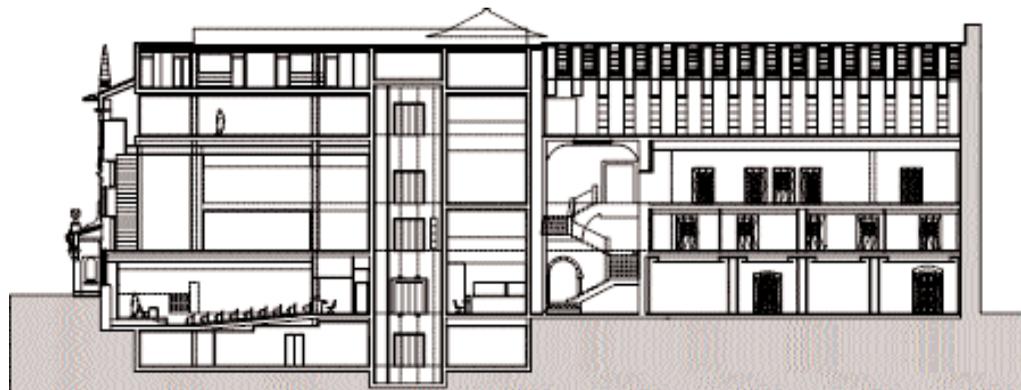


Figura 16: Secciones longitudinales

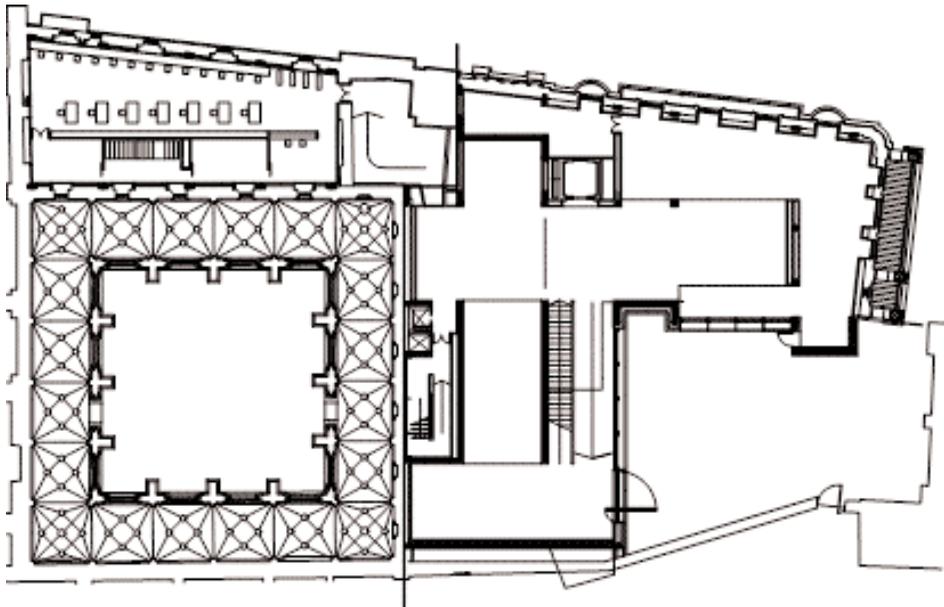


Figura 17: Planta primera

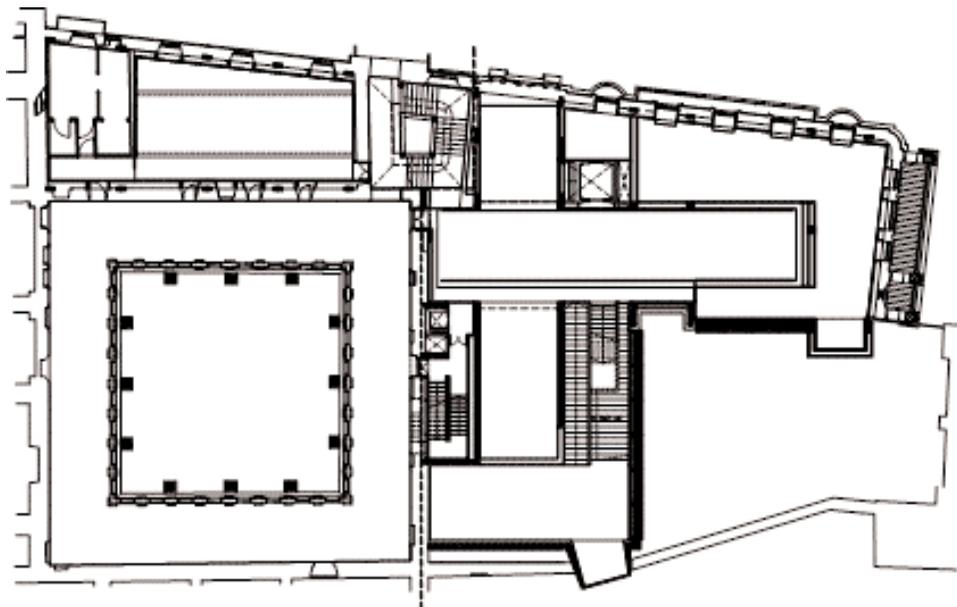
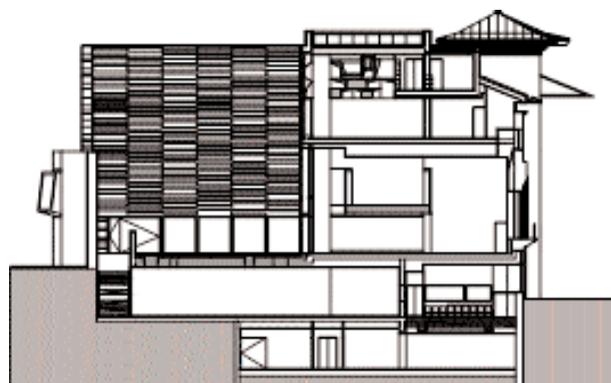
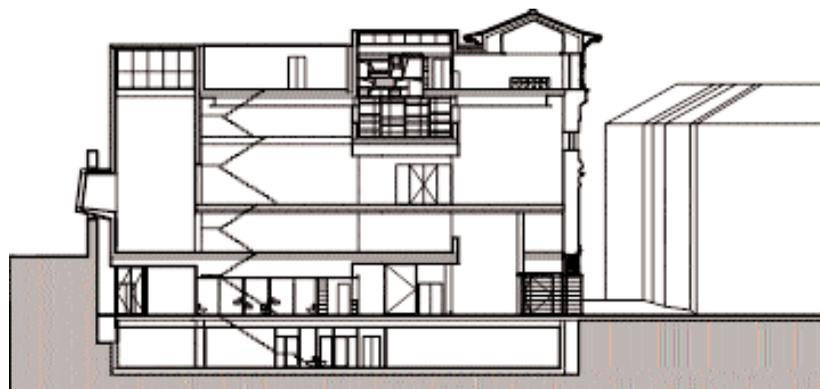


Figura 18: Planta segunda

Figura 19: Secciones transversales



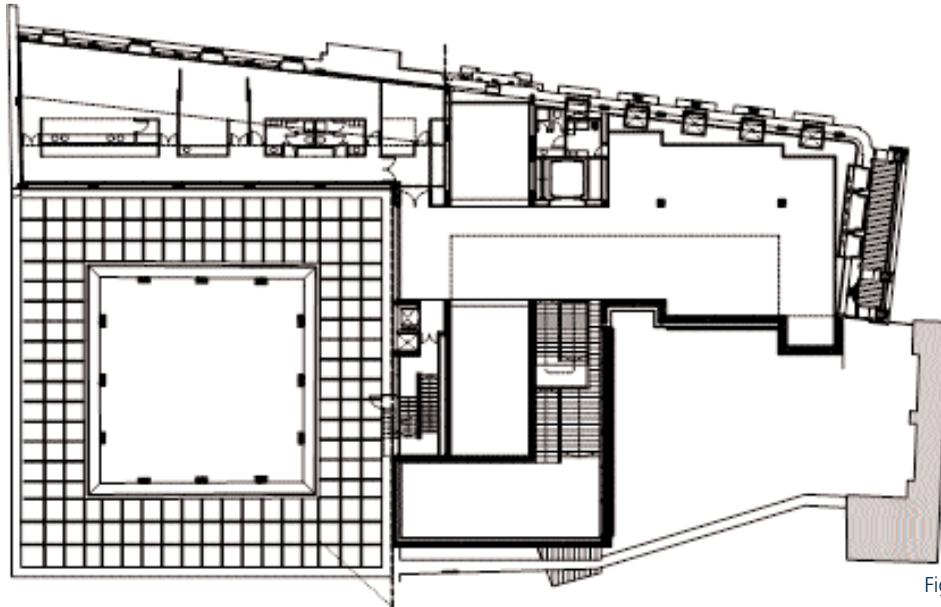


Figura 20: Planta tercera

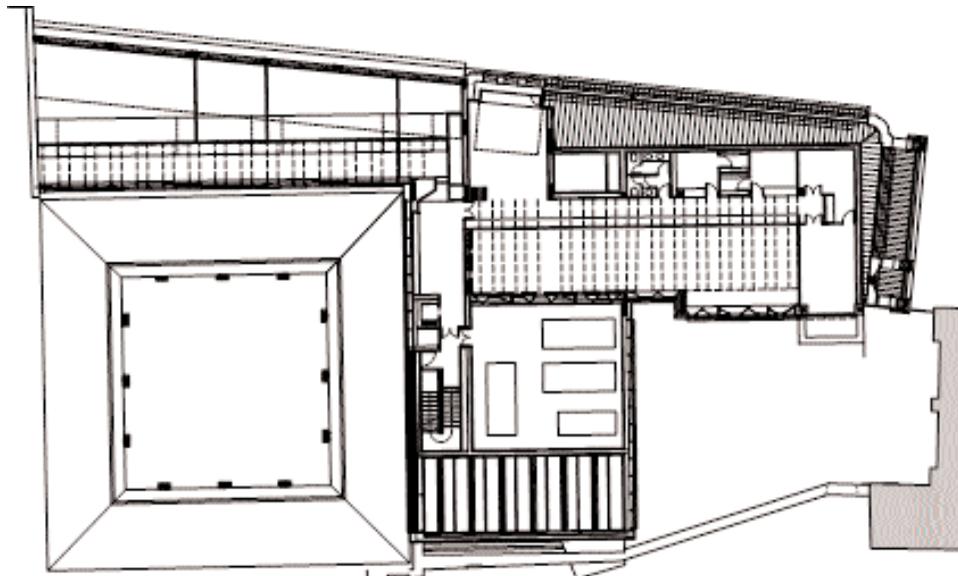


Figura 21: Planta cuarta

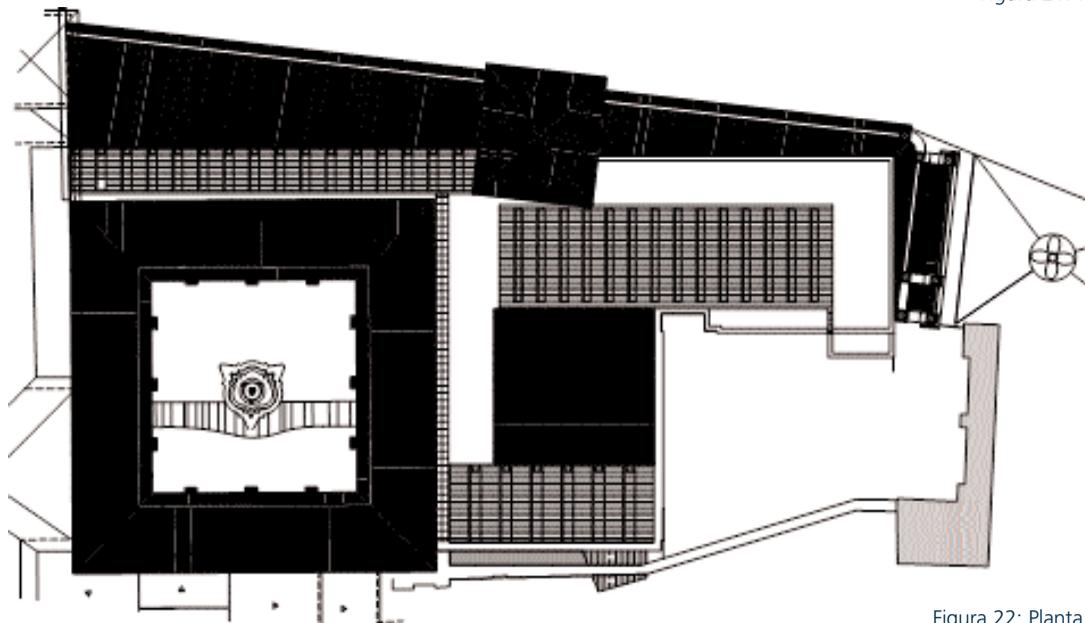


Figura 22: Planta de cubiertas