

LA CONCEPCIÓN ARQUITECTÓNICA DEL MUSEO DE ALBACETE

RUBÍ SANZ GAMO
M.^a VICTORIA CADARSO VECINA

INTRODUCCIÓN

Las primeras tentativas de creación de un Museo en Albacete, al igual que en casi todas las provincias españolas, datan del siglo XIX por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos, pero esos intentos no pasaron de la recopilación de unas decenas de objetos —de los que se perdieron referencias de localización—, y de la custodia de algunos cuadros procedentes del extinto «Museo Nacional de la Trinidad» y del «Museo de Arte Moderno»¹. No obstante, esos objetos sirvieron de base para que en 1927 se crease el «Museo de la Comisión Provincial de Monumentos», donde por primera vez se ordenaron y registraron, se expusieron al público, y se intentó dotarlos de una infraestructura que contemplaba también la investigación científica. Los fondos entonces existentes se expusieron en la planta segunda del edificio de la Excm. Diputación Provincial.

En 1943, interesada esa Institución en la creación de un Museo, las colecciones del «Museo de la Comisión Provincial de Monumentos» pasaron al recién creado «Museo Arqueológico Provincial», que se instaló en la planta baja de la Diputación, pasando posteriormente a ocupar la planta baja del anejo edificio de la Casa de la Cultura hasta 1978. De la titularidad de la Diputación, el Museo pasó a depender del Patronato Nacional de Museos, y desde 1984 es gestionado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

¹ De las obras citadas fue levantado el depósito por O.M. de 8-5-84, excepto una parte que se encuentra depositada en diversas instituciones provinciales. Referencias al Museo de la Trinidad se encuentran en GAYA NUÑO, J. A., 1955: *Historia y guía de los Museos de España*. Madrid.

Las colecciones, que inicialmente fueron de arte y arqueología, pasaron a ser fundamentalmente arqueológicas debido a la práctica inexistencia de compras, y al importante aumento de materiales arqueológicos procedentes de excavaciones y hallazgos, casuales en su mayor parte, de tal forma que prácticamente hasta 1978, poco antes de inaugurarse el nuevo edificio, los fondos de Bellas Artes, Etnografía, o los de Artes Industriales y Decorativas, no experimentaron más incremento que la entrada casual de alguna pieza. En 1978 la donación Benjamín Palencia motivó que en los fondos de Bellas Artes, en su mayoría formados por obras del siglo XIX, adquiriese un peso específico el arte contemporáneo, modificándose los planteamientos iniciales de esa sección.

En efecto, hasta entonces y desde 1927, el Museo mostraba al público una amalgama de objetos y obras de arte que no habían sido seleccionados y ordenados para su exposición. Por el contrario, respondiendo al espíritu del coleccionismo, en sus salas se exhibían vitrinas y cuadros en sus paredes, tal como ocurría en muchos museos provinciales poco dotados de presupuestos e instalaciones para, como mínimo, establecer una ordenación lógica o cronológica de las colecciones². Por ende, las vitrinas existentes hasta 1978 eran las usuales a principios de siglo, donde numerosas bandejas permitían el amontonamiento de objetos, e indudablemente presentaban bastantes factores de riesgo (fragilidad, cierre débil). Sólo las piezas de arqueología ofrecían una personalidad definida. Los cuadros que colgaban de sus paredes, exceptuando algunas tablas y lienzos del siglo XVII entre los que se encontraban dos obras de Vicente Carducho, eran pintores poco conocidos del siglo pasado.

Desde el punto de vista de las instalaciones, las anteriores a 1978 carecían de las mínimas condiciones. En primer lugar la ubicación: aunque en pleno centro de la ciudad, la cohabitación con otras instituciones imponía una servidumbre de servicios, y el práctico relego del Museo a zonas que no impidieran el normal funcionamiento de aquéllas. En consecuencia, el espacio disponible y su distribución estaban constreñidos por otras dependencias, y la estructura de los edificios no permitía mucho más que la apertura de vanos entre sala y sala que facilitasen la comunicación entre éstas y las dotasen de una mayor amplitud aparente. Así, no es de extrañar el consejo de Gaya Nuño cuando, al describir el Museo instalado en la planta baja de la Diputación, aconsejase al visitante pasar a la última sala a fin de poder seguir un recorrido lógico³. La iluminación la aportaban, únicamente, grandes globos colgados del techo. Las instalaciones de seguridad no existían, sólo la precaución de mantener bien cerradas puertas y ventanas, así como las frágiles vitrinas. Los objetos se conservaban gracias al microclima creado en

² La necesidad de nuevas instalaciones para la casi totalidad de los museos españoles, fue planteada por Gallego Burin en el prólogo del libro de GÓMEZ MORENO, M.^a E., 1955: *Anuario guía de los Museos de España*. (Madrid). De ellos un buen recorrido puede hacerse a través de las informaciones publicadas en las *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*.

³ GAYA NUÑO, 1955, *op. cit.*, p. 35.

unas instalaciones casi cerradas, aunque el deterioro de algunos materiales orgánicos fue inevitable. Las instalaciones no mejoraron con el traslado del Museo a la planta baja de la Casa de Cultura. Todo ello movió al entonces director del Museo, Samuel de los Santos Gallego, a solicitar de la Diputación y del Patronato del Museo la perentoria construcción de un edificio que permitiese la adecuación del Museo a los postulados del ICOM. En 1968 se decide la construcción de un edificio enclavado en un rincón del parque de la ciudad. Sin embargo, habrían de pasar diez años hasta su inauguración el 10 de noviembre de 1978 por S.M. la Reina.

UBICACIÓN

El Museo de Albacete es un edificio de nueva planta que se creó conforme a un plan coherente, concordando los aspectos técnicos con las funciones museológicas; es una arquitectura flexible para la que se tuvieron en cuenta tanto su finalidad como las exigencias humanas de un posible futuro, de aquí su ubicación en un parque.

Como ya apuntó el ICOM en 1978: «el museo es una institución al servicio de la comunidad... El emplazamiento del museo en su comunidad y sus relaciones con ella son en cualquier caso de una importancia primordial para la eficacia del papel jugado por el museo al servicio de esta comunidad»⁴.

Un parque es un lugar que presenta numerosas ventajas para la existencia de un museo: el cinturón de árboles que lo rodean constituye un filtro natural eficaz contra el polvo y contra los desechos químicos que polucionan la atmósfera. También contribuye a estabilizar la humedad y la temperatura. Por otra parte, soluciona la disposición de espacios para extensiones eventuales, bien para ampliaciones o bien para construcciones anexas y también puede facilitar la exposición al aire libre (cuando el clima sea idóneo); todos estos factores permiten una mejor conservación de las colecciones.

Las desventajas que hace unos años se atribuían a la instalación de un Museo en la periferia urbana o en un parque o jardín, por la lejanía del centro neurálgico, por el peligro de la excesiva proximidad de árboles al edificio, han sido sobradamente solventadas⁵. En primer lugar, el desarrollo e incremento de la infraestructura ciudadana facilita un sistema de comunicación rápido y relativamente barato con cualquier punto; habida cuenta, además, que el Museo de Albacete, situado en el extremo NE del Parque de Abelardo Sánchez, no dista mucho de la zona centro y está rodeado por amplias calles y avenidas que posibilitan un fácil acceso. En segundo lugar, el problema que podría presentar la proximidad de árboles por interrumpir o tamizar la luz que alteraría el color, es un inconveniente fácil de paliar y

⁴ *Novvelles de l'ICOM*. 1973, vol. 25, nº 3, p. 125.

⁵ MOLAJOI, B., 1959: «Architecture du musée», en *L'Organisation des musées, conseils pratiques*. UNESCO. París.

que realmente no afecta en gran medida a este Museo, como más adelante expondremos.

Nos encontramos ante un Museo que se ha integrado plenamente en el desarrollo de la vida urbana, aunando arquitectura y naturaleza al estar situado en un parque y contando así con una amplitud espacial y un aislamiento que atienden el carácter peculiar e interno del mismo ⁶.

Los museos locales y provinciales son el reflejo de un espacio geográfico y cultural determinado ⁷. En el caso que nos ocupa, la historia y situación de la ciudad, condicionan la estructura y objetivos del Museo. Albacete es una ciudad moderna en la que se ha producido un incremento poblacional y urbanístico asombroso, en muy pocos años. A este crecimiento y al carácter «moderno» de la ciudad, responden la arquitectura y emplazamiento de este Museo.

La composición general del edificio se hizo sobre la base fundamental de integrarlo al máximo en el terreno que le rodea, tratando de minimizar el gran volumen del Museo a base de quebrar los parámetros opacos mediante hendiduras y huecos.

EL PROYECTO

En la gestación del proyecto arquitectónico hay que celebrar la feliz participación entre el arquitecto, Antonio Escario Martínez, y el museólogo, Samuel de los Santos Gallego, logrando la conjunción de dos puntos de vista en principio diferenciados, pero que eran propugnados por modernas corrientes museográficas. Así, se abría la posibilidad de que el edificio no resultase ser una obra bella de arquitectura, sino sobre todo una construcción cuya concepción estética estuviese al servicio de los objetos a exponer y conservar. La experiencia entonces iniciada, no hacía sino retomar otras preexistentes ya desarrolladas en otros museos ⁸.

La concepción del Museo trata de dar solución a los problemas que plantean la distinta naturaleza de sus colecciones, mediante la creación de espacios adaptados a sus necesidades. El proyecto se nutrió de los postulados ofrecidos por ICOM a través de sus publicaciones, especialmente por el compendio editado por la UNESCO en 1959 ⁹, donde se dan una serie de directrices fundamentales aún hoy no superadas, y que esquemáticamente vamos a recordar por cuanto marcaron algunos conceptos fundamentales en el Museo de Albacete. Las recomendaciones de B. Molajoli ¹⁰ celebran las

⁶ A. ESCARIO MARTÍNEZ: «Memoria General del proyecto de terminación de la zona etnológica». 1976.

⁷ LEÓN, A., 1978: *El Museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid.

⁸ Como ejemplo, citemos la colaboración entre arquitecto y conservador en la construcción del Museo Buzenol-Montauban en 1960 por C. L. Brodsky, citado en FRAIDER-FEYTMANS, G., 1967: «L'architecture des musées». *Museum*, vol. XX, nº 4, París, p. 247 y sigs.

⁹ EVANS, L.M. et alii, 1959: *L'organisation des musées. Conseils pratiques*. París.

¹⁰ Idem, artículo de B. MOLAJOLI: *op. cit.*, p. 159 y sigs.

ventajas de ubicación de los museos en parques y jardines; la adaptación arquitectónica a las colecciones existentes; la importancia de la escala del edificio; la iluminación; la importancia de los espacios de reserva; la conformación de las salas de exposición, ventajas y desventajas de determinados materiales de construcción; los servicios; e instalaciones de climatización y seguridad, recomendaciones todas de carácter general adaptables a las más variadas concepciones arquitectónicas. El libro, entre los fondos bibliográficos del Museo, fue utilizado por el conservador y seguramente por el arquitecto. Ahora, casi treinta años después de su edición, sigue siendo aún válido y sus planteamientos no superados en lo fundamental¹¹, debido sin duda al ofrecimiento de un cuerpo teórico basado en los problemas de conservación de los objetos, pero también al convencimiento de que la presentación pública de los mismos es actualmente una exigencia social con el trasfondo que conlleva de investigación, presentación, etc.

Como señalábamos más arriba, el intento de conjugar teoría y práctica fue debido al intercambio de opiniones entre arquitecto y conservador, escasamente logrado en buena parte de los museos proyectados o reestructurados en los últimos decenios¹². La labor fundamental del conservador fue, por una parte, poner a disposición del arquitecto cuantas experiencias teóricas y prácticas estaban a su alcance, y sobre todo la información técnica sobre las tres secciones de las que inicialmente estaría formado el Museo, Bellas Artes, Arqueología y Etnografía. El arquitecto, por su parte, supo crear espacios útiles como Museo, no sólo salas de exposición de carácter monumental. El proyecto realizado trata, pues, de dar respuesta a toda una serie de problemas que un edificio museístico plantea en orden a la conservación y exposición de las colecciones, y en orden a su accesibilidad y aceptación pública. La elección de una zona verde solucionaba objetivamente algunos problemas de conservación tal como la ausencia de contaminación, ya comentada, al tiempo que el edificio se convertía en una prolongación del paseo por el parque¹³. Ahora bien, restaba darle la forma atendiendo a algunos condicionantes —la menor destrucción posible de arbolado— y a

¹¹ En este sentido, publicaciones relativamente nuevas como la A. LEÓN (1978: op. cit.) no aportan novedades de utilización práctica. Por otra parte, sorprende observar cómo museos de reciente construcción responden con mayor frecuencia de la deseada al lucro personal de un arquitecto que ve, en el proyecto del edificio museístico, una ocasión única para desarrollar su propio concepto estético, al margen de la funcionalidad que habría de tener, que en ocasiones carece de infraestructuras mínimas de conservación, almacenaje, etc., denunciadas por GUICHEN, G., 1982: «Un desafío a la profesión». *Museum*, vol. XXXIV, nº 1, París, p. 5.

¹² El problema fue nuevamente puesto de relieve por FEILDEN, B. y SCICHLONE, G., 1982: «Una arquitectura adaptada al Museo». *Museum*, vol. XXXIV, nº 1, París, p. 10 y sigs.; el problema es recogido insistentemente y más recientemente en el libro editado por el Ministerio de Cultura y la Dirección de los Museos de Francia en 1986: *Faire un musée. Comment conduire une opération museographique?*, p. 63 sigs.; y por CARDINAL, D. y MACDONALD, G., 1986: «La construcción del Museo Nacional del Hombre en Canadá: diálogo entre especialistas». *Museum*, nº 149, París, p. 11.

¹³ «Musées et environnement», en *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 25, nº 3, septiembre de 1972, p. 25.

algunas propuestas museológicas —la adaptación arquitectónica a las colecciones, y la prestación de una serie de servicios públicos interrelacionados pero capaces de adquirir una personalidad individualizada dentro del conjunto del Museo. Para ello se optó por una arquitectura orgánica, formada a base de varios cuerpos conexonados que permitiesen el acceso independiente a cada uno de ellos, e incluso una hipotética ampliación arquitectónica, al igual que otros museos situados en zonas verdes ¹⁴. El desarrollo en horizontal del edificio ha permitido la penetración de los distintos módulos en la naturaleza, y la apertura de vanos laterales en aquellas salas donde las oscilaciones lumínicas no suponen posibles riesgos para grabados, óleos, dibujos, etc.

El Museo, además, tiene una escala humana ¹⁵ y las salas, exceptuando las de Bellas Artes, en atención a problemas lumínicos, no poseen una altura superior a los 3,5 m., aunque la presencia de balconadas interiores permite la exposición de piezas de gran altura. Por otra parte, aspectos tales como las amplias dimensiones de los almacenes, el establecimiento de pequeñas áreas de descanso visual, la creación de cámaras de aire en los muros maestros, etc., fueron aspectos tenidos en cuenta por el arquitecto.

Su aspecto exterior, fuerte y sólido, está concebido para ser cubierto por follaje. Para que los paramentos blancos y rugosos permitan el paso de plantas trepadoras, y la cubierta aterrizada, protegida por varias capas de chinarro, permite el florecimiento de pequeñas plantas y de hierbas. Interiormente, toda la planta sótano está dedicada a almacenes de reserva y salas de máquinas. El espacio noble presenta diversas alturas diferenciadoras de cada área.

Al Museo se accede mediante una única puerta de entrada para el visitante. Un primer espacio arquitectónico, el vestíbulo de entrada, sitúa frente a diferentes opciones: zonas de museos, de administración y servicios, o salón de actos, a fin de evitar recorridos inútiles y permitir el cierre de determinadas áreas. A partir de ahí, el concepto de espacio centralizador y distribuidor va a repetirse, si bien cada zona o área concreta adoptará soluciones constructivas diferenciadas. Es decir, partiendo siempre de un espacio concreto, el visitante podrá optar por un recorrido cronológico, lógico y unidireccional que le evite cansancios y fatigas ¹⁶, o por la elección alternativa de salas cuyo ordenamiento evita la multiplicación de itinerarios libres que despistan y hacen retornar inútilmente a puntos ya visitados ¹⁷.

¹⁴ Como ejemplos citemos el Museo de la Fundación Soto, en LASSALLE, H., 1985: «El Museo de Arte Moderno de Ciudad Bolívar: la Fundación Soto». *Museum*, nº 147, París, p. 156 y sigs.; el Museo de Montauban en FAIDER-FEYTMANS, 1967, *op. cit.*, pág. 247. Las plantas libres aparecen recomendadas por A. LEÓN, 1978: *op. cit.*, p. 217.

¹⁵ BELTRÁN LLORIS, M., 1972: «Teoría del Museo. II». *Caesarangusta* 35-36, p. 24.

¹⁶ OSUNA RUIZ, M., 1983: «Las nuevas instalaciones del Museo de Cuenca». *Museos*, nº 2, Madrid, p. 135.

¹⁷ El problema de los itinerarios libres del Centro Pompidou fue solucionado gracias a la reorganización de Gae Aulenti en 1980, cit. en LASALLE, H., 1987: «El viejo y el nuevo Beaubourg». *Museum*, nº 154, París, p. 61.

La zona de museos repite un esquema similar: un gran hall distribuidor, horizontal y abierto a los dos puntos da acceso al edificio, donde se sitúa el control de entradas, y que ofrece nuevamente itinerarios alternativos: las salas de Benjamín Palencia, el espacio para exposiciones temporales, la sala «Samuel de los Santos», todas en el ala sur, o la sección de arqueología de Sánchez Jiménez en el ala Norte. En esta última vuelve a repetirse el esquema de espacio centralizador: una plataforma con tramos de escaleras de acceso a dos plantas diferenciadas y a cada una de sus salas, permitiendo la visita de una sola de ellas, o la realización de un recorrido cronológico.

Por otra parte, la comunicación establecida en sentido horizontal entre las distintas dependencias museísticas y a través de la planta de sótanos, facilita en gran manera el movimiento de piezas y el propio trabajo interno de la institución.

MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

Las ventajas que presenta una edificación de nueva planta son entre otras, la permisibilidad de contar con los materiales, instalaciones y técnicas más apropiados a las colecciones que se albergarán y a las peculiaridades del medio. Siempre el reacondicionamiento y la readaptación de un edificio antiguo es más problemático.

Ya hemos señalado que al iniciarse el proyecto de la obra de nueva planta del Museo de Albacete, hubo una total y continua comunicación entre arquitecto y conservador-Director del Centro que permaneció hasta la conclusión de la misma. Este hecho es sumamente importante porque facilita la resolución de cualquier imprevisto y de posibles inadaptaciones parciales.

El objetivo fundamental de los equipos técnicos y materiales de construcción consiste en obtener las mejores condiciones de resistencia, aislamiento de la humedad, del ruido y las vibraciones bruscas de temperatura. Todo ello ha sido tenido en cuenta en la construcción formal del Museo de Albacete, como vamos a ver a continuación:

La estructura general se compone de hierro forjado y hormigón con basamento atirantado. Los muros exteriores son de hormigón con revestimiento pétreo y cámaras de aire que separan un doble muro para un mejor aislamiento y protección de las colecciones del medio ambiente externo.

Los vidrios son de luna securit de 12 mm., de un color ahumado para impedir que los rayos ultravioletas deterioren o alteren el color de las piezas expuestas. En la techumbre están situados lucernarios de plástico vitrificado que tamizan la luz y permiten una iluminación natural complementaria, luz cenital proyectable y regulable. El enmarcado de las ventanas es de madera y aluminio anodizado, con dos cierres de seguridad.

La cubrición de todo el edificio está realizada mediante una gran terraza en distintos niveles según las diferentes alturas de cada sección del Museo.

Está formada por losetas anti-ignífugas, una capa de rejilla junto a los desagües y tres capas de chinarro. Para poder caminar cómodamente sobre este chinarro, se instalaron unos travesaños de madera reutilizados de las antiguas vías de la estación de trenes de la ciudad. Estos travesaños forman un camino que comunica todas las partes de la enorme terraza, salvando los desniveles con escaleras de hierro verticales.

Es interesante señalar que para evitar la tala de grandes árboles en la zona del Museo se efectuaron orificios en la techumbre dejando que los árboles atravesaran el edificio, de manera que se ven asomar por encima de la terraza; se sujetaron con anillos de hierro para que no golpearan al ser movidos por el viento. Se puede apreciar en esta solución una muestra más de su perfecta integración en el conjunto natural del parque donde se ubica.

En cuanto al interior, el revestimiento de los muros es de un color claro a base de estuco rugoso que evita la monotonía y absorbe una parte de la luz incidente contribuyendo a realzar los objetos; por su parte, la techumbre está revestida de madera de cedro tratada con un producto endurecedor o protector¹⁸. Algunos muros de la zona de administración y Biblioteca también están forrados de madera, esta vez de pino de Suecia.

El suelo está pavimentado mediante losetas de gres vidriado sobre mortero de cemento y con mármol tipo Sierra Elvira; su color y textura realzan los objetos en exposición y además es de fácil cuidado y mantenimiento. Las escaleras de servicio son de terrazo corriente de color claro.

Las grandes puertas de acceso a las distintas secciones están integradas en los muros y forradas por una tela tipo arpillera de color claro, de tal manera que al estar abiertas e introducidas en la misma pared apenas se diferencian del resto del muro, no siendo elemento de ruptura ni contraste entre sección y sección.

Por último, hay que mencionar que los conductos de aire acondicionado se distribuyen por paredes y sótanos, estando forrados de amianto, material peligroso para las personas. Ésta sería su única desventaja, ya que en el sótano está al descubierto y puede resultar nocivo a largo plazo.

ZONA DE MUSEOS

Es la parte donde se exponen las distintas colecciones, con un hall distribuidor y escaleras de acceso a las salas. Podemos diferenciar las siguientes secciones:

- Museo Arqueológico.
- Museo Samuel de los Santos.
- Museo de B. Palencia (Bellas Artes).
- Sala de exposiciones temporales.

El vestíbulo principal cubre a modo de puente el centro del Museo atravesando una calle peatonal del Parque que se une con otra rodada (c/

¹⁸ Notas tomadas del proyecto-memoria de construcción del Museo de Albacete.

Arcángel San Gabriel). Se dota así de continuidad a todos los espacios del edificio.

A la entrada principal se accede, bien desde el interior del Parque o bien desde la calle; al atravesar los dobles portones acristalados que la forman nos encontramos en un distribuidor general desde el que se accede por la derecha a tres niveles: dirección y secretaría en el superior, biblioteca debajo y almacenes en el inferior; de frente encontramos la cafetería y los servicios públicos; y por la izquierda se accede mediante una amplia escalera al mostrador de control de visitantes y venta de publicaciones. Esta zona enlaza y comunica los distintos Museos. Hacia la derecha está el museo arqueológico dividido en tres niveles: el intermedio es el que sirve de comunicación entre el superior y el inferior, ocupados por las colecciones, cada uno de ellos con 4 salas abiertas que se suceden cronológicamente.

En la planta alta, la 1.^a sala corresponde al Paleolítico; a ella llega directamente el montacargas desde el almacén. Es una estancia aproximadamente rectangular con ocho lucernarios, y ventanales al exterior por la parte del extremo izquierdo, que comunica con el paso de acceso a la sala nº 2, que alberga paneles con fotografías y dibujos (calcos) de Pinturas Rupestres. Es una sala bastante más oscura que el resto, ya que el material que contiene así lo requiere, sólo tres pequeños puntos de luz natural en los extremos laterales iluminan la sala, la ausencia de lucernarios se justifica por el mismo motivo. La iluminación general es aquí mayoritariamente artificial. La tercera sala está dedicada al Neolítico.

Cruzando transversalmente por encima del tramo final del nivel medio llegamos a la sala nº 4 con ciertas peculiaridades: una gran balustrada maciza permite contemplar la sala que está debajo. Se modificó el proyecto original para relizar esta abertura de cara a contener el monumento turriforme de Pozo Moro que finalmente se trasladó al M.A.N. (Madrid). La sala, en general, pertenece a la Edad del Bronce. El techo tiene 18 lucernarios que sirven para iluminar también la sala nº 8 (inferior). En el extremo lateral izquierdo se abre una ventana alargada. Y en la parte que comunica con la sala nº 5 se abren ventanales como vimos con el paso de las salas 1 a 2.

En cuanto a la sala nº 5, última del recorrido en la planta alta, está dedicada a la escultura ibérica. En esta sala los ventanales que acompañaban el tránsito desde la sala anterior, se prolongan por todo un muro proporcionando una gran luminosidad; además cuenta con nueve lucernarios en el techo.

Al terminar esta sala tomamos la escalera que sale de ella y comunica con el nivel intermedio para desde él tomar otra escalera que nos lleva a la sala nº 6 del nivel inferior. Está dedicada a los materiales obtenidos de excavaciones en poblados ibéricos. A esta sala también llega el montacargas puesto que se sitúa exactamente debajo de la nº 1. La disposición de las ventanas es la misma que en la sala superior, careciendo lógicamente de lucernarios.

El paso hacia la sala nº 7, de mayores dimensiones (como el caso de la

nº 2, encima), se hace por un pequeño pasillo con grandes ventanales al exterior. Está dedicada a las necrópolis ibéricas.

La iluminación se consigue con un vano abierto en el centro del muro que da al exterior y en los extremos con ventanas alargadas, tal como hemos visto en las otras salas. Al igual que la sala siguiente, el muro exterior se retranquea para permitir la instalación de aberturas acristaladas longitudinales que proporcionan la luz cenital rasante.

Al atravesar el breve pasillo hacia la sala nº 8, cortando en perpendicular (como en el nivel superior) el pasillo distribuidor del nivel intermedio, encontramos un gran vano que relaja al visitante dejando contemplar el parque al exterior. La sala dedicada a las villas romanas, la que comentamos, se pensó comunicar con el nivel superior para dar cabida al monumento turriforme de Pozo Moro. En su lugar se han colocado los mosaicos de las distintas estancias que componían una hermosa villa romana de Balazote. De forma simétrica a la sala nº 7, tiene una ventana en la mitad del muro al exterior y dos alargadas en los extremos, además de los lucernarios que iluminaban desde el techo de la sala nº 4 ya comentada. También en la arista que forman muro y techumbre se situó una línea de luz natural rasante.

En cuanto a la última sala de la sección de arqueología, la nº 9, se repite el mismo esquema que en el nivel superior y que hemos estado viendo con otras salas: ventanales en el pasillo de comunicación con la sala anterior y prolongación de estos ventanales como en la sala nº 5 (superior). El espacio está dedicado a la vida doméstica romana y tardorromana.

Esta sala y la nº 8 dan a la calle rodada, pero las ventanas no asoman directamente a ella sino a los huecos donde se prolonga el parque, bien con árboles y plantas, bien con césped. Además, el edificio está algo introducido en la zona verde de manera que nos contacta directamente con esta calle transitada.

Hay que comentar, por último, que en el nivel inferior, exactamente debajo del pasillo distribuidor, está situada una zona de proyecciones para el público visitante: varias filas de butacas, una gran pantalla y un visor, permiten hacer más didáctica cualquier visita al Museo, siendo a la vez una zona de descanso.

Del conjunto general del Museo Arqueológico destacan los distintos niveles y numerosos retranqueamientos de muros y espacios; de esta forma el recorrido por sus salas nunca resulta monótono, la propia arquitectura sirve de guía, sin anular la libertad individual del visitante. La perfecta visualización de salas enteras desde determinados puntos, así como la continuidad ininterrumpida entre ellas, hacen que la atención del espectador no se vea dispersada ni interrumpida excepto por el entorno natural que se sigue a través de los ventanales, que por otra parte permite un relax muy positivo.

En dirección opuesta a la sección del Museo Arqueológico se encuentra la sección recientemente inaugurada «Samuel de los Santos», la sala de

exposiciones temporales, y a la izquierda de ambos el Museo de Bellas Artes con la colección pictórica donada por el propio B. Palencia.

El primero se proyectó en principio para Museo de Etnografía; su disposición arquitectónica responde a ello: se pensó situar un porche y un patio típico manchego, pero la escasez de material etnológico llevó a planteamientos diferentes. Actualmente se compone de un espacio general a un sólo nivel y un pequeño porche en sótano; está dedicado a contener importantes exposiciones de carácter temporal o itinerante, cuya magnitud excede las dimensiones de la sala inicialmente dedicada a ello.

Toda la techumbre es de madera de cedro (al igual que en la sección de arqueología), así como los pilarillos que habrían sostenido el porche original. El lateral izquierdo de la gran sala está cubierto por ventanales que dan a un estanque de agua en el exterior, realizado para contribuir al aspecto armonioso y agradable del Museo en su conjunto. También los retranqueamientos de muros caracterizan esta zona, rehuyendo la monotonía arquitectónica y logrando una mayor dinamicidad espacial y volumétrica.

En cuanto al Museo de Bellas Artes, hay que resaltar su compartimentación en tres niveles descendentes, comunicados entre sí como en el arqueológico por pequeñas escalinatas. El recorrido nuevamente puede efectuarse de forma cronológica.

Los tres espacios compartidos se integran en el jardín exterior que puede servir al mismo tiempo para exposiciones al aire libre. Es necesario comentar que en esta sección ya no se ha forrado el techo con madera de cedro, sino que se ha dejado el muro estucado para evitar la propagación de un hipotético incendio, puesto que se trata de lienzos y papel, materiales muy combustibles.

Además, los muros de separación entre niveles siguen un ritmo descendente de forma que a una gran pared se enfrenta otra más pequeña que delimita la gran pared del nivel inferior siguiente.

Las techumbres de los tres niveles siguen igualmente el sentido descendente, con lucernarios y grandes vigas de hierro pintadas de blanco, como los muros que siguen la forma retranqueada de toda la estructura; la parte superior de cada nivel se abre al parque mediante pequeños ventanales horizontales que cruzan de un extremo a otro las salas en tres líneas sucesivas (los tres niveles); a través de ellos la luz pasa tamizada por suaves rejillas, que recuerdan los vanos abuhardillados. Los muros más cortos de separación sujetan pilares de hierro que enlazan con las vigas de la techumbre.

Siempre al pasar de un nivel a otro podemos relajar la vista contemplando el parque a través de las grandes ventanas situadas en estos puntos estratégicos de cambio y acceso, bien al final de la sala (o nivel) o bien al fondo de una escalera.

Separando las salas «Samuel de los Santos» y «Benjamín Palencia» se encuentra una pequeña sala cuadrangular, destinada a exposiciones temporales,

con dos estrechos ventanales laterales abiertos al estanque. Al igual que en las salas de Bellas Artes, el techo está estucado.

Finalmente, para el transporte de objetos a estas zonas del Museo se proyectó un segundo montacargas no instalado, y cuyo espacio ha sido cegado.

ADMINISTRACIÓN Y SERVICIOS PÚBLICOS

Si retomamos mentalmente la estructura arquitectónica del edificio, desde el vestíbulo de entrada existen otras opciones que contribuyen a hacer del Museo de Albacete un centro cultural, y en cierto modo cívico. El proyecto arquitectónico incluyó un espacio para cafetería con acceso directo desde el vestíbulo de entrada. Esta pequeña zona, que aparece como un cuerpo independiente, está organizada a base de un pequeño espacio abierto comunicado interiormente con una puerta exterior de descarga, y del mismo parten dos cortos tramos de escaleras que dan paso a dos alturas estrechas con ventanales en sus lados mayores. Ello permitía el establecimiento de una zona real de esparcimiento que ocasionalmente podía ser abierta a un patio interior. Dificultades de índole económica, que no tienen cabida en estas líneas, motivaron un destino diversificado para la proyectada cafetería. Inicialmente fue dedicada a exponer la obra de algunos artistas contemporáneos de Albacete. Pero lo inadecuado del espacio, unido a la selección realizada con posterioridad, han determinado un doble uso de las salas: el espacio de entrada y la planta baja se dedican a exposiciones temporales, mientras que en la alta se ha instalado el «Taller del Gabinete Pedagógico y Acción Cultural», tratando de responder así a la demanda cada vez más perentoria por parte de educadores, al tiempo que en el Museo ofrece un servicio contemplado como uno de sus fines.

Cerca se sitúa el Salón de Actos, concebido como si de un aula magna se tratase: un hemiciclo escalonado, revestido de moqueta en suelos, paredes y techo, con un pequeño espacio sobreelevado al que puede accederse por una escalera de comunicación interior. El espacio permite su uso para conferencias, reuniones científicas, proyecciones, etc.

Las dependencias de administración y dirección se sitúan a la derecha del vestíbulo de entrada, así como la Biblioteca, ocupando dos alturas. La planta alta dedicada a despachos, la baja a la biblioteca especializada y abierta al público. La comunicación de esta zona es además directa con los almacenes, y desde allí con el resto del Museo.

Existen, además, otras dependencias de trabajo distribuidas en diversas plantas. Así un laboratorio de fotografía en el semi-sótano. Un espacio proyectado inicialmente como vivienda de conserje fue transformado en salas de documentación, investigadores y restauración, con acceso directo a la terraza del edificio. La conversión de las primitivas habitaciones se impuso como una necesidad: la vivienda nunca fue utilizada como tal,

debido por una parte a la vigilancia permanente de que dispone el Museo, y por otra a que su entrada y comunicación directa con otras zonas del Museo era elemento de riesgo a tener en consideración. En segundo lugar, la necesidad de archivar la información científica y administrativa, el aumento de investigadores en la consulta de fondos y la previsión de un laboratorio de restauración, unido a la comunicación directa con almacenes por medio de montacargas y por tanto la facilidad del transporte de materiales no pesados, demandaban la conversión del espacio. En consecuencia, el Museo cuenta con una sala de documentación, otra de archivo administrativo, una tercera de amplias dimensiones para trabajo de investigadores, y una sala para restauración, con un pequeño anexo oreado para almacenamiento de sustancias tóxicas.

Otras dependencias del Museo, dedicadas a sus propios servicios, cuentan con espacio para almacenamiento de productos de limpieza, otro para las taquillas de los empleados, así como algunos servicios sanitarios de uso interno. Los de uso público se sitúan en la zona de arqueología y junto a la entrada de la zona de cafetería.

ALMACENES Y SERVICIOS GENERALES

Los almacenes están situados en un semisótano que ocupa la práctica totalidad de la superficie de la zona pública y de los distintos museos. A ellos se puede acceder directamente desde la calle por la puerta del garage (necesario para carga y descarga de materiales), a través de la parte de acceso bajo administración, o desde las distintas secciones del Museo. El montacargas queda situado cercano a la entrada de vehículos, comunicando directamente, como vimos, con la sección de arqueología.

La organización del almacén arqueológico se ha llevado a cabo mediante baldas metálicas con una rigurosa numeración topográfica para la rápida localización de cualquier objeto.

Más próximo al montacargas se encuentra el almacén de Etnología, de dimensiones más reducidas, ya que el material etnológico, como se ha comentado, es mucho más escaso.

Un área del almacén, próxima al acceso desde administración y biblioteca, está acotada para albergar el fondo bibliográfico antiguo, de infrecuente uso.

Trasladándonos hacia la sección de Bellas Artes, el sótano sigue la misma estructura en descenso de las salas, pero está sin acabar.

La característica primordial de la zona de almacenaje del Museo de Albacete es la intercomunicación. Se accede de un almacén a otro sin atravesar laberintos. También en esta zona se encuentran las salas de máquinas, de calefacción y mantenimiento; una maquinaria específica para cada sección y por supuesto en distintas estancias cercanas cada una a su zona correspondiente.

La falta de presupuestos adecuados ha impedido la conclusión de los almacenes; es el problema económico un monstruo con el que se enfrentan

muchas de nuestras instituciones, al margen de que en ocasiones, y por problemas arquitectónicos, los fondos se relegan a un segundo plano. De todas formas, en Albacete los almacenes inacabados son consecuencia de insuficiencia presupuestaria y no de negligencia personal.

INSTALACIONES

Es evidente que la distribución espacial del Museo es un aspecto de su arquitectura, que se complementa con otros orientados a facilitar la conservación de los objetos. Aquí nos encontramos con la participación indispensable del arquitecto que posteriormente, una vez inaugurado el edificio, facilitará al museólogo la adopción de otras medidas en orden a la conservación y custodia. Ello nos lleva a considerar las instalaciones del Museo como un todo del que es difícil separar sus aspectos diversos. Es decir, en orden a la conservación de los objetos es igual de importante la ubicación que el conservador elige para los mismos, que las soluciones técnicas dadas por el arquitecto a las distintas salas del edificio museístico.

En este sentido, la estrecha relación entre el conservador y el arquitecto permitió el diseño de espacios diversificados cuyo tratamiento requirió soluciones también diversas consecuentemente adaptadas a la problemática planteada. Para ello se tuvieron en cuenta algunas consideraciones de índole general. Así, todo el museo está climatizado, puesto que en un funcionamiento teóricamente perfecto posibilita el mantenimiento de constantes térmicas e hygrométricas a lo largo del año¹⁹. Las salas de máquinas cuentan con la infraestructura necesaria para purificación de aire. Por otra parte, si tenemos en cuenta que uno de los factores de conservación deriva de la iluminación a que están sometidos los objetos y obras de arte expuestas²⁰, las soluciones dadas en el Museo de Albacete fueron varias en relación con la apertura de vanos para la luz natural y utilización de la artificial. Los vanos laterales se abren hacia el Oeste, es decir, hacia el interior del parque, quedando en cierto modo filtrados los rayos UV gracias al arbolado. Los abiertos hacia el Este son escasísimos, y la apertura directa sólo se produce en el vestíbulo distribuidor y en las ventanas de la sala de investigadores.

La sección de arqueología tiene orientación SW-NE y la iluminación adopta diferentes soluciones. La luz natural lateral entra por los espacios situados entre sala y sala —los espacios de descanso visual— de manera que no afectan directamente a los objetos expuestos, aunque la materia de los mismos (principalmente cerámica, piedra y materiales metálicos) muestra poca o nula sensibilidad a las radiaciones solares. Las ventanas laterales abiertas al Este sólo proporcionan luz directa a la sala de mosaicos romanos. Los grandes ventanales abiertos en las salas de escultura ibérica (planta

¹⁹ LEWIS, L., 1957: «La climatisation des Musées». *Museum*, vol. X, nº 2, París, p. 132 y sigs.

²⁰ ALMAGRO, A. y CASAL, J. M., 1976: «Alumbrado en el Museo Arqueológico Nacional». *Óptica pura y ampliada*. vol. 9, p. 127 sigs.

alta) y romanización (planta baja), están situados en el frente SE del retranqueamiento de muros de la fachada Este. La luz cenital entra de diferentes modos: a través del techo colgado sobre el espacio distribuidor de la sección, con luz natural y artificial tamizadas ambas por difusores. Las salas de la planta alta, exceptuando la de arte rupestre, poseen lucernarios en los que también se combina la luz artificial fría y cálida filtrada por rejillas parabólicas. Finalmente, dos salas de la planta baja poseen luz natural rasante para exposición de epígrafes. La luz artificial es utilizada mediante focos de 100 w que contribuyen a resaltar algunas piezas situadas fuera de vitrinas, pero evitando que se produzcan excesivos contrastes del claroscuro o dramatizaciones. Las vitrinas, también diseñadas por Antonio Escario, están realizadas a base de cristal y metacrilato, con apertura disimulada, y tan sólo dos elementos opacos, la bandeja forrada de tela y el techo. En éste la luz la proporcionan ocho tubos de neón de 33 y 20 W cada uno, con filtro difusor blanco opaco de plástico. Una vitrina, donde se exponen muñecas romanas de Ontur, de marfil y ámbar, está sellada y carece de iluminación interna a fin de evitar concentraciones caloríficas y mantener constantes de humedad.

Una vitrina recientemente diseñada para guardar un busto de Salzillo de cerámica policromada y peana de madera, posee las mismas características que la dedicada a las muñecas romanas, pero la bandeja ha sido modificada: la parte superior posee un grueso tablero perforado y tapizado con tela tipo arpillera. Bajo la misma se sitúa un depósito para gel de sílice al que se accede por una trampilla exterior. Con la vitrina así diseñada se pretende establecer constantes de humedad y evitar la concentración del calor producida por fuentes lumínicas en el interior de la vitrina. Como en el caso anterior, es iluminada por focos exteriores a la propia vitrina ²¹.

Las salas dedicadas a Benjamín Palencia, proyectadas para albergar el fondo de Bellas Artes, poseen también distintas soluciones: ventanas laterales dispuestas en los extremos Norte y Sur de las salas, es decir, en los lados menores, y en el extremo Sur de los muros orientados al W, y frente a las escaleras de acceso a las distintas salas. Los muros, de gran altura, en especial los del frente Este, están iluminados por luz cenital abierta al NW, tamizada por difusores de rejilla metálica, que dan a las salas luz ambiental sin incidir directamente sobre las obras expuestas. Pequeños lucernarios similares a los instalados en las salas de arqueología, se sitúan junto al flanco Oeste de las distintas salas.

La sala «Samuel de los Santos» también presenta distintas soluciones: el vacío interior posee luz cenital filtrada a través de dobles difusores traslúcidos y toldo impregnado de filtro ignífugo, del tipo Dralon de laboratorios Bayer. Los grandes ventanales se sitúan en el flanco W, frente al estanque, y dos pequeñas ventanas al E se sitúan en los lados menores de un lienzo retranqueado, por lo que la orientación de las mismas es Norte y Sur.

²¹ BRAMER, B., 1985: «La modificación de vitrinas para poder controlar la humedad». *Museum*, nº 146, París, p. 91 y sigs.

Los sistemas de seguridad, sobre los que no nos vamos a extender por razones obvias, se cubren mediante detectores electrónicos anti-incendio y anti-robo, y vigilancia permanente ²².

En la instalación de las colecciones participaron, además del conservador y un equipo de técnicos, Pedro García Ramos y Juan Ignacio Macuor. A ellos se debe el diseño de señalizaciones, paneles informativos y textos complementarios. El montaje del Museo se efectuó tratando de ofrecer al visitante información precisa y puntual sobre los variados aspectos del arte y la arqueología provincial, evitando la acumulación de objetos y la excesiva presencia de elementos didácticos que pudiesen distraer al visitante del objeto en sí ²³. No se pretendía sacralizarlo como si de un objeto de culto se tratase, sino simplemente de contextualizarlo.

²² Distintas recomendaciones aparecen en el monográfico de *Nouvelles de l'ICOM*. (1975, vol. 28, nº 4) sobre seguridad. TILLOTSON, R. G., 1980: *La seguridad en los museos*. (Traduc. de A. Carretero). Ministerio de Cultura, Madrid.

²³ USLAR, R. von, 1957. "Presentation des collections dans les musées d'archéologie locale». *Museum*, vol. X, nº 2, París, p. 114 y sigs.