Doctorando en Teoría y Práctica del Proyecto
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad Politécnica de Madrid

El tiempo como sustancia de la forma

Una aproximación al Museo de Arte Romano de Mérida desde los
presupuestos del vitalismo

Tesis Doctoral
Arturo Tomillo Castillo
Arquitecto

Director de Tesis
Miguel Martínez Garrido
Doctor Arquitecto

2016

Figura de portada. (s. II d.C.) Aión-Chronos. Catálogo Colección MNARM. Tinti Fotógrafos

Tribunal nombrado por el Mgfc. Y Excmo. Sr. Rector de la Universidad
Politécnica de Madrid, el día

Presidente D.

Vocal D.

Vocal D.

Vocal D.

Secretario D.

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día

.....

en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

Agradecimientos:

A mi director de tesis Miguel Martínez Garrido a quien debo buena parte del contenido intelectual que ha hecho posible esta tesis.

A todos mis compañeros del Grupo de Investigación *Geometrías de la Arquitectura Contemporánea* por su respaldo y seguimiento crítico de este trabajo. Especialmente a Juan Antonio Ortiz Orueta, compañero y arquitecto emeritense, al que debo la generosa aportación de diversos datos, fuentes y contactos.

A mis profesores a lo largo de los cursos de doctorado en la Escuela que tanto han contribuido a la orientación de esta tesis: Antonio Miranda, Joaquín Ibáñez, Iñaki Ábalos, Antón Capitel, José Miguel de Prada Poole y Miguel Martínez Garrido.

A todos aquéllos que tan amablemente me han concedido la oportunidad de entrevistarme y aportar su conocimiento sobre el Museo de Mérida. Rafael Moneo, Dionisio Hernández Gil, Enrique de Teresa, Carlos Baztán, José María Álvarez, Rafael Sabio, Antonio Vélez, Rafael Luque y Rafael Mesa. De entre ellos tengo especial deuda con Rafael Moneo, autor del proyecto, quien me abrió en varias ocasiones las puertas de su estudio; con Dionisio Hernández Gil, quien me recibió en su casa a pesar de sus problemas de salud; con José María Álvarez, director del museo, quien me abrió las puertas del museo a los efectos de mi trabajo; y con Rafael Luque, aparejador de la obra, quién puso a mis disposición su archivo fotográfico y documental de la obra.

A mi amigo y colega Pedro Yuncal por tantas conversaciones e inquietudes compartidas en la arquitectura.

A mi entorno familiar y de amistad que me ha apoyado y seguido con paciencia. A Ana Santidrián y a Neil Pearson por su colaboración en la revisión de algunas traducciones al inglés. A Enrique y M^a Pilar. A mi familia política, por su comprensión. A los que se fueron; a mi madre, M^a Pilar, a la que debo todo; a mi padre, Arturo, a quien debo mi inquietud por la arquitectura y por numerosos afanes intelectuales, muchos de los cuales han permitido este trabajo; a Manuela San Germán- Manolita

Y especialmente, a los auténticos motores «vitales» de esta tesis; a Carmen Sanz Díaz y a Álvaro Tomillo Sanz.

¡Salud, hijas de Zeus!, concededme un canto conmovedor; celebrad el sagrado linaje de los sempiternos inmortales, los que nacieron de Gea y del estrellado Urano; los de la oscura Noche y los que crió el Salino Ponto. Decid cómo nacieron al principio los dioses, la tierra, los ríos, el mar sin límites, que furioso se precipita con su oleaje, los brillantes astros y el amplio cielo en lo alto, y los que de estos surgieron, los dioses distribuidores de bienes, cómo se dividieron la riqueza, cómo se distribuyeron las esferas de influencia y cómo, por primera vez, ocuparon el sinuoso Olimpo. Contadme esto, Musas que desde el comienzo habitáis las moradas olímpicas, y decidme lo que hubo antes de ellos.¹

¹ Proemio a la Cosmogonía de Hesíodo. En HESÍODO (2003). *Teogonía, trabajos y días, Escudo, Certamen*. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial. Madrid. p. 34

Figura II. Ingreso al Museo

INDICE

<u>Índice</u>	1
---------------	---

INTRODUCCIÓN

<u>Introducción al tema y objetivos. Sinopsis</u>	11
<u>Abstract</u>	14
<u>Estado de la cuestión</u>	16
<u>Investigaciones complementarias</u>	24
<u>Hipótesis</u>	26

METODOLOGÍA

<u>Consideraciones sobre esta metodología</u>	31
<u>Cuadro metodológico</u>	36
<u>Descripción de la metodología empleada</u>	37

RESUMEN Y JUSTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA DE ESTA TESIS

<u>Resumen y justificación de la estructura de esta tesis</u>	41
---	----

TESIS**1 EL TIEMPO COMO MOVIMIENTO****1.1 Contexto general**

1.1.1	<u>La ciencia mecánica en el desarrollo de la modernidad</u>	63
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El reloj mecánico y la experiencia del tiempo ▪ Tiempo verdadero y tiempo vulgar ▪ La idea de movimiento en la Era Moderna 	
1.1.2	<u>El tiempo en la Antigüedad</u>	71
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El movimiento en Platón y Aristóteles 	

▪	La renuncia a un tiempo primordial	
1.1.3	<u>La condición mecánica del museo moderno</u>	74
▪	Recorrido, programa e iluminación en la historia del museo	
▪	El paso del gabinete a la galería y a los salones barrocos	
▪	Forma lineal y forma centrada en los museos de los siglos XVIII y XIX	
▪	El espacio descarnado y el tiempo reciclado	
▪	La experiencia del recorrido en las vanguardias y su relación con la dinámica clásica	
1.1.4	<u>La programación en el campo del museo</u>	94
1.2	<u>Contexto específico</u>	
1.2.1	<u>Antecedentes del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida</u>	96
1.2.2	<u>El programa para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida</u>	100
1.2.3	<u>El lugar</u>	109
1.3	<u>El proyecto</u>	
1.3.1	<u>La asunción del lugar</u>	112
1.3.2	<u>La respuesta al programa</u>	118
▪	Organización general en planta, en sección y cubiertas	
▪	Descripción de la gran sala de colecciones	
▪	La gran sala de colecciones, su proceso proyectual y la tradición de espacios para museo	
▪	La temática de las salas	
▪	Las críticas respecto a la adecuación al programa	
1.3.3	<u>La estática y la dinámica modernas en el museo</u>	136
▪	El sustrato de la composición de J.N.L. Durand y de la razón natural	
▪	La incorporación de la dinámica de las vanguardias	

2 EL TIEMPO COMO DURACIÓN

2.1 Contexto general

2.1.1 La experiencia íntima del tiempo 145

2.1.2 El concepto de *durée* en Henri Bergson 148

- Acerca de las reservas frente a Henri Bergson
- La multiplicidad cualitativa de la conciencia frente a la multiplicidad cuantitativa del espacio
- El *movimiento mismo* frente al movimiento mecánico

2.1.3 El espesor del tiempo en José Ortega y Gasset 155

- El sentido orgánico de la cultura
- La realidad como perspectiva y el bosque como posibilidad
- La idea de profundidad temporal

2.3 El proyecto

2.3.1 Duración y durabilidad 162

2.3.2 Luz y penumbra en la sección 168

2.3.3 Campos cualitativos 173

- Espacio anisótropo y campos de fuerza
- Sobre el concepto de yuxtaposición

2.3.4 El recorrido 180

- Una "*promenade architecturale*" a la luz de la *durée*
- Un recorrido por el Museo de Mérida

2.3.5 La dualidad interior y exterior 189

2.3.6 Frontalidad y escorzo 197

3 EL TIEMPO COMO EXPERIENCIA

3.1 Contexto general

3.1.1	<u>Experimentación y experiencia</u>	203
3.1.2	<u>Aldeanos del instante</u>	206
3.1.3	<u>El tiempo de la conciencia y el tiempo del mundo.</u>	209
3.1.4	<u>La experiencia íntima y el símbolo en Moneo</u>	211

3.2 Contexto específico

3.2.1	<u><i>Chronos, Aión y Kairós</i>. Divinidades del Tiempo</u>	215
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Las representaciones emeritenses de <i>Aión</i> ▪ Las representaciones clásicas de <i>Kairós</i> y de <i>Aión</i> y la simbología medieval de <i>Chronos</i> según Erwin Panofsky ▪ Occasio y Virtud según Rudolf Wittkower ▪ El origen <i>kairológico</i> de <i>tempus</i> en las tesis de Émile Benveniste y Giacomo Marramao 	

3.3 El Proyecto

3.3.1	<u>El tiempo acumulado y el tiempo proyectado</u>	224
3.3.2	<u>Los límites de la materia</u>	231
3.3.3	<u>Conciencia inmediata y conmensurabilidad</u>	242
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Conciencia íntima y compromiso colectivo ▪ De la construcción como <i>sinceridad</i> a la construcción como <i>analogía</i> ▪ Lenguaje y abstracción como distancia 	
3.3.4	<u>Las <i>temporalidades</i> en el Museo de Mérida</u>	251
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ La reivindicación de un tiempo no aldeano ▪ <i>Chronos, Aión, Kairós</i> 	

4 EL TIEMPO COMO MEMORIA

4.1 Contexto general

4.1.1	<u>Memoria y materia</u>	259
4.1.2	<u>Memoria y amnesia</u>	263
4.1.3	<u>La memoria de un tiempo perdido</u>	266
4.1.4	<u>El papel de la memoria en Aldo Rossi</u>	272

4.2 Contexto específico

4.2.1	<u>El cambio de rumbo en la museología española</u>	281
4.2.2	<u>Imagen del tiempo y legitimación política</u>	283
4.2.3	<u>Didactismo o deleite</u>	284

4.3 Proyecto

4.3.1	<u>La trama urbana como testigo acumulado</u>	290
4.3.2	<u>La arquitectura como teatro de la memoria</u>	295
4.3.3	<u>Cartografía del espíritu</u>	311
4.3.4	<u>Recuerdo y olvido</u>	318
	<ul style="list-style-type: none"> ▪ El sueño y la vigilia ▪ Lazos y desconexiones 	

5 EL TIEMPO COMO HISTORIA

5.1 Contexto general

5.1.1	<u>La razón histórica</u>	327
5.1.2	<u>Las nuevas alternativas y el papel de la historia</u>	334
	▪ La influencia del debate italiano ▪ La historia como alternativa a la modernidad ▪ La historiografía del <i>Aión</i> ▪ La crítica de Moneo a los equívocos del Postmodernismo	

5.2 Contexto específico

5.2.1	<u>El testimonio emeritense a través de su arquitectura</u>	350
5.2.2	<u>Las contribuciones de Auguste Choisy y Giuseppe Lugli</u>	353

5.3 El proyecto

5.3.1	<u>Los referentes tipológicos; el tipo como testigo y anticipación</u>	358
	▪ Primeras aproximaciones a la noción de tipo como instrumento de proyecto ▪ Los referentes históricos: la Mezquita de Córdoba, la arquitectura romana, y algunos ejemplos contemporáneos ▪ La autonomía vital de la forma ▪ La singularidad del contexto y la congenialidad del tipo ▪ La operativa disciplinar	
5.3.2	<u>La presencia de G.B. Piranesi en el MNARM</u>	391
	▪ Introducción ▪ Fantasía y cultura veneciana en la obra de Piranesi ▪ En contexto ilustrado y el carácter romántico ▪ El papel de la historia ▪ Libertad y necesidad en la arquitectura ▪ Las distopías modernas en las cárceles de Piranesi ▪ El recelo utópico de Moneo. La concepción del espacio en Mérida.	

6 EL TIEMPO COMO NARRACIÓN

6.1 Contexto general

6.1.1 Arquitectura, museo y discurso 431

6.1.2 El lenguaje como *sentido* 437

- El *lógos* narrativo
- Lenguaje y arbitrariedad
- Texto y contexto. Una crítica a Peter Eisenman

6.2 Contexto específico

6.2.1 El muro como articulación 456

6.3 El proyecto

6.3.1 La condición radical: la casa estudio de John Soane y el Museo de Mérida 461

6.3.2 El *lógos* narrativo en Mérida 467

6.3.3 Construcción y expresión 475

6.3.4 Elementos semánticos y sintácticos 481

6.3.5 El proyecto de montaje de la exposición 486

7 EL TIEMPO COMO FORMA.

7.1 Conclusiones 495

ENTREVISTAS

Relación de entrevistas realizadas con el autor de esta tesis 511

<u>Entrevista con Rafael Moneo</u>	513
---	-----

MEDIOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

<u>Medios y fuentes</u>	520
--------------------------------	-----

<u>Bibliografía</u>	522
----------------------------	-----

1. Bibliografía sobre el Museo de Mérida	522
2. Bibliografía seleccionada. Rafael Moneo (Fuentes primarias y escritos sobre Rafael Moneo)	526
3. Bibliografía general sobre arquitectura y arquitectura de museos	534
4. Bibliografía sobre museografía	543
5. Temática general	544

<u>Crédito de las ilustraciones</u>	551
--	-----

INTRODUCCIÓN

Figura 1 Interior de la nave central

Introducción al tema y objetivos. Sinopsis

La experiencia del Movimiento Moderno y, en conjunto, de la arquitectura de la primera mitad del siglo XX recoge y desarrolla los planteamientos del pensamiento ilustrado y de las Eras Moderna y Contemporánea en lo referente a una concreta visión del mundo, la cual se constituye, a su vez, como modelo para una determinada acción sobre el mismo. Las características de dicho modelo pueden ser analizadas desde muchas perspectivas; nos centramos en aquella que tiene como hilo conductor el concepto del tiempo junto con todos los registros con él relacionados. Algunos pensadores del siglo XIX comienzan a cuestionar el peso que hasta entonces tenía y sigue teniendo la aproximación gnoseológica del Cosmos como naturaleza. Este modelo asume la presencia del hombre como sujeto dentro del gran engranaje mecánico del Cosmos. Asimismo, recoge una idea acerca del *ser* natural dentro de la tradición ontológica iniciada por el eleatismo presocrático que concibe a éste como lo único, inmutable y estático frente al cambio y el movimiento, los cuales se constituyen como meras apariencias.

Este modelo se pone en entredicho cuando el hombre ya no es concebido como pieza de un sistema más amplio, sino como centro radical del pensamiento. La condición radical del hombre es, por tanto, su propia vida, siendo éste el concepto troncal del denominado vitalismo cuyo más influyente representante en España es José Ortega y Gasset y que tendrá además continuidad entre sus herederos intelectuales, especialmente en lo que respecta a la figura de Julián Marías. El estatismo del ser –del hombre– pierde sentido; en palabras del propio Ortega, “*no es un ser sino un estar siendo* lo que caracteriza a la vida humana; “*Ese «ir siendo» es lo que, sin absurdo, llamamos «vivir». No digamos, pues, que el hombre es, sino que vive*”¹. La razón cartesiana es ahora la razón vital y su objeto de estudio no es la naturaleza sino el propio devenir, es decir, el tiempo, la historia. Este planteamiento es fundamental para comprender el edificio que será objeto de este estudio, el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-1986) de Rafael Moneo. Por ello el concepto de *tiempo* será utilizado como marco y estructura de la presente tesis, a sabiendas del notorio y muy significativo papel que este edificio desempeñó en la carrera de su autor y en el panorama nacional e internacional de la arquitectura.

Durante las décadas precedentes a este proyecto se produjo un esfuerzo colectivo tendente a la definición de una modernidad alternativa a la que habían propuesto las vanguardias y que trató de tomar conciencia del pasado sin por ello

¹ ORTEGA Y GASSET, José (1.983) *La razón histórica*. Obras Completas Vol. XXII –El Espectador. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 39 (Original de 1944)

dejar de reconocer la pertenencia a un momento particular constituido por el presente. Los pensadores vitalistas habían aportado una previa reflexión respecto a las relaciones del binomio *arque-telos*. Frente al aval que suponía la autoridad de los antiguos, la modernidad progresista hizo uso de los logros de la razón y de la técnica para la búsqueda y consecución de un ideal utópico y teleológico. Pero ambas actitudes, bien fuera el sentimentalismo del anticuario y del reaccionario, o la tecnocracia progresista de la modernidad, no eran sino la plasmación de una idea mecánica del tiempo. La crítica al mecanicismo, así como la aproximación a los valores de la historia desde esta perspectiva en el marco de la disciplina arquitectónica durante la segunda mitad del siglo XX son inquietudes compartidas por buena parte de la profesión.

Sin embargo, algunas actitudes a este respecto son asumidas por Rafael Moneo de una forma propia en sus diversas facetas como proyectista, como teórico y como docente. Trataremos de mostrar que hay un modo específico suyo a la hora de pensar y proyectar con el tiempo como parámetro, que si bien puede detectarse en otras obras, es en ésta donde alcanza su mayor plenitud. En nuestra opinión, ello da idea de la coherencia con que afronta su trabajo, pues no existe un lenguaje personal, congelado, sino un tronco común de pensamiento, un germen aglutinador que evoluciona desde los inicios de su carrera y que a pesar del apelativo de arquitecto ecléctico con que habitualmente la profesión se refiere a él, se aprecian síntomas notorios de una actitud unívoca en los planos más profundos de su pensamiento. Este proyecto, nos permite acercarnos al pensamiento de su autor, a través de un edificio que, aun habiendo sido ampliamente reconocido, no cuenta con un estudio suficientemente exhaustivo que recoja la amplitud y riqueza que encierra. Trataremos de mostrar en esta tesis el modo en que Moneo hizo uso de estos referentes intelectuales para dar cuerpo a un proyecto tal como queda patente en este edificio.

Las crisis que la arquitectura experimentó durante los siglos XIX y XX en lo referente a la historia, corrieron en paralelo a las que sufrió el museo como institución. Con la eclosión de las vanguardias, y debido al recelo frente al papel de la historia como discurso, el museo ilustrado quedó relegado en el borde ante los abismos de su extinción; el museo se hizo sospechoso como indeseable aparato del poder. Posteriormente, otra oleada amenazó mortalmente al museo desde finales de los años 60 al ponerse en entredicho, no ya su anterior carácter enciclopédico, sino su propia razón de ser. Los artistas saltaron a la calle y abandonaron el museo con el propósito de tomar el pulso real de la vida. La superación de esta nueva crisis sólo podrá llevarse a cabo, al dotar de vida al museo, al tomar distancia, al dejar reposar las ideas y replantear la condición radical del mismo, asumiendo así los retos de la nueva museología con que

hemos afrontado los últimos 30 años. Este será el importante papel que el Museo de Mérida, como máximo exponente, jugará en nuestro país.

Pocos edificios han logrado con tanto éxito una acumulación tan compleja y expresiva de los elementos de los que se sirve la arquitectura, pero a la vez, ha supuesto en nuestro país un hito de gran proyección en el devenir de la museografía y en especial en la relación entre las disciplinas de la arquitectura y de la museografía por lo que también indagaremos acerca de la incidencia que este edificio ha supuesto en el mundo de la museografía.

Sin embargo, conviene señalar que nuestra propuesta no es un compendio de lo que ya se ha investigado sobre Mérida; es una aproximación global e interpretativa cuyo sentido sólo puede concebirse al vislumbrar la estructura completa de la misma en sintonía con el *lógos* narrativo que el proyecto encierra y del que esta tesis trata de dar cuenta. Los antecedentes de este trabajo no radican en la voluntad de estudiar un edificio concreto; se trata más bien del resultado de un cúmulo de intereses e inquietudes por nuestra parte respecto a los fundamentos de la arquitectura, y en relación a determinadas intuiciones previas sobre la misma, entre las que se encuentran aquéllas relativas a la condición durativa de la experiencia arquitectónica o al interés por aspectos museológicos transmitidos por Carmen Sanz Díaz. A ello cabría añadir los muy estimables estímulos recibidos por parte de las enseñanzas de Arturo Tomillo Cubero, como arquitecto y padre del autor de esta tesis, así como los aprendidos de la mano del director de la misma, Miguel Martínez Garrido, a quien debemos también la generosa aportación de su importante labor docente, sin la cual no hubiera sido posible esta tesis. Decimos entonces que la confluencia de estos factores nos dio pie para elegir este edificio al comprender que en él se engloban algunas de estas inquietudes.

Se ha elegido un solo edificio al entender que ello constituye la unidad canónica de la arquitectura, de modo que su análisis nos permitirá un mayor grado de profundidad. Pero conviene recordar lo que nos dice George Kubler al respecto: "*La monografía sobre una sola obra de arte es como la piedra tallada lista para ser colocada en una pared de mampostería que se ha construido sin propósito ni plan*"². Sin embargo, esta tesis trata de mostrar la pertinencia del concepto de *sentido* como *conexión*. Por ello, debemos reseñar algunas notas; en primer lugar, el estudio que aquí acometemos sobre un edificio supone una mirada como ante un espejo en el que reverberan innumerables aspectos que atienden a la globalidad de la arquitectura misma en su condición universal y a su relación con otras disciplinas³. Y ello, en tanto que éstas remiten al hecho humano y vital como condición radical tal como, en esta tesis, se expondrá. Y será la

² KUBLER, G. (1988): *La configuración del tiempo*, Madrid: Ed. Alberto Corazón. p. 45

³ Para no incurrir en equivoco véase, en el apartado sobre metodología y en capítulo V, en el epígrafe *La operativa disciplinar*, los comentarios entorno a la idea de autonomía disciplinar

remisión a este núcleo central de la vida humana lo que, como tendremos ocasión de analizar, garantice la pertinencia de las reflexiones expuestas como un orteguiano “*saber a qué atenerse*” y no como conjunto de estrategias descentradas y desconexas con los consiguientes riesgos a los que Moneo se refiere con el adjetivo de “*equivocos*”⁴.

Por otra parte, se utilizará en estas páginas un método comparado respecto a otras obras del autor, a otros arquitectos o autores cuya obra o pensamiento hemos considerado significativos, así como respecto a los términos bajo los cuales hemos glosado los conceptos que serán expuestos. Pero además, si hay algo reseñable en la obra a la que nos remitimos, es precisamente el papel del tipo en tanto que éste supone una reflexión sobre la permanencia y la continuidad de la arquitectura en la historia y sobre su acepción como elemento de comunicación. Y ello nos lleva a la consideración de la arquitectura en el marco de un tiempo que no será concebido como sustrato de una morfología uniforme y abstracta con su consecuente y trivial taxonomía.

Abstract

The dominant model during the Modern Era placed man as a subject inside the great mechanism of the Cosmos. It is also based in an idea about natural *being* within the ontological tradition initiated by the pre-Socratic Eleatism that conceives it as something immutable and static in respect with change and movement, which are considered as mere appearances. Prior to the emergence of the great Greek philosophers occurred a transformation where concepts of cosmology linked to a primordial time, changed to a view of the universe as indestructible, timeless, unchanging, perfect, geometric and spatial. If Democritus accepted a universe subjected to randomness and necessity, Plato thought that the universe only worked by necessity. This ontological model is called into question when man is not conceived as a piece of a broader system, but as a radical center of thinking. The radical condition of man then is his own life. This is the core concept of so-called Vitalism, whose most influential representative in Spain was José Ortega y Gasset. The stillness of being – of man - loses its meaning; in the words of Ortega, “*no es un ser sino un estar siendo*” that characterizes human life. The Cartesian reason is now the vital reason and its subject of study is no longer nature but its own evolution, in other words, time and history.

This approach is fundamental to understand the building which is the subject of this study, the Museum of Roman Art in Mérida (1980-1985) by Rafael

⁴ Véase el anexo *Entrevista con Rafael Moneo* adjunta a esta tesis

Moneo. The concept of time is used as a framework and structure of this thesis, demonstrating the notorious and very significant role this building has implied in the career of its author and in the national and international panorama of architecture and museology. This project allow us to approach the thought of its author through a building that, even whilst widely recognized, does not yet have a sufficiently comprehensive study covering its breadth and richness. This thesis is not a compendium of what already has been researched on Merida; it is a global and interpretative approach whose meaning can only be conceived as a study of its complete structure in line with the vital, historical and narrative *logos* the project implies.

We will review the historical idea where spatial configuration of the form would have had primacy with respect to temporary configuration, because the latter refers to a spatial and circumstantial condition. The vicarious nature of the circumstance will be elevated by Ortega to the category of essential, thus showing a paradox which reformulation leads us to the conception of a substantial time. The dictionary of the Spanish Royal Academy, in its third meaning, defines substance as "*that which remains in something that changes*". This is a reference to ancient thought. It will be shown that what remains does not necessarily imply a static and Eleatic conception of form. It will also be shown that the essential architecture is not uniquely the timeless architecture of Platonism and that it is possible to conceive the *firmitas* parallel to the *durée* of Henri Bergson. As a result of this traditional association between substance and stillness, it marginalizes the time and the duration to the non-substantial; for this reason, we will try to approach terms of time and substance to define the shape. This will involve studying significant pathologies resulting from an assumption of chronological time in our contemporary world against which, the insights contained in Merida, will be aligned with the current revisionist attitude in the fields of philosophical and scientific thought.

In Merida, memory includes aspects of consciousness as well as aspects linked to the intimate and collective experience as a foundation for the achievement of discourse. The duality between intuition and intelligence is put forward by Moneo with the idea of transcending its lack of communication, by means of a resource consisting of the vindication of an irreducible memory, whose home would be embodied in the time of duration and life and not in the coextensive spatiality of the present and in the functional action on the matter. Moneo demonstrates the role of memory as a central condition of form as a theatre. In response to the contradiction between the physical fact and the psychological effect of human experience lies the relevance of narrative time. Language then assumes the responsibility of giving meaning to the work through

the dramatization of experience, i.e., through a connection between the intimate consciousness and the intrinsic social and collective character of architecture.

Estado de la cuestión

Introducción

Poco hay que decir sobre la trayectoria y el peso que Rafael Moneo ha supuesto en el terreno de la arquitectura, bien sea en el marco nacional como en el internacional, bien sea desde el punto de vista de la crítica como desde el punto de vista de la opinión pública. Los estudios sobre su obra son muy numerosos, lo cual no resulta extraño al constatar el amplio seguimiento generalizado de su carrera así como los muy numerosos y prestigiosos premios y distinciones que ha recibido. Por otra parte, su labor docente ha dejado una visible huella en aquellos lugares en que ha cursado como profesor, ya sea en Madrid, en Barcelona o en Harvard, entre otros.

A pesar de las publicaciones y estudios que relacionaremos sucintamente a continuación, a fecha presente no existe aún un trabajo en profundidad que dé cuenta del alcance de este edificio desde los presupuestos que aquí analizamos. Nos consta la existencia de las tesis que relacionamos más adelante sobre la figura de Rafael Moneo o sobre su trabajo en el campo de los edificios con uso de museo. También nos consta la existencia de numerosos estudios en trabajos de alumnos de carrera no publicados o bien de tesinas o trabajos de diplomatura como la realizada sobre el Museo, escrita en alemán en la *Technische Universität München* (Lehrstuhl für entwerfen von Bauten und Industrialle formgebung - Profesor Bernhard Winkler) a cargo de Susana Gonzalo . En todos estos trabajos se afrontan aspectos que, como es lógico, nos resultan de interés, sin embargo, como ya hemos indicado, la presente tesis no consiste en una recopilación de los mismos sino en una interpretación desde el enfoque que se describe en el resto de los apartados de este texto, y que atañen a una determinada concepción del parámetro tiempo a la luz de esta arquitectura concreta.

Sobre la temática acerca del pensamiento vitalista y sobre el tiempo se han utilizado las fuentes directas de los autores que hemos considerado más significativos a los efectos de esta tesis. Se han utilizado también fuentes indirectas realizadas por autores de reconocido prestigio sobre los temas en los que hemos investigado. Esta tesis se apoya en pensadores que abarcan un periodo muy dilatado de nuestra historia y que atañe a diversos ámbitos de la cultura. Como puede constatarse fácilmente, la temática que aborda el concepto de tiempo es extraordinariamente extensa. Ha sido necesario un estudio general

de la cuestión con la suficiente profundidad como para analizar críticamente los aspectos arquitectónicos objeto de estudio.

En lo que respecta al estado de la cuestión es obvio que la temática está aún abierta. Como síntesis podemos indicar que la filosofía vitalista prospera fundamentalmente a finales del siglo XIX, y continúa en el caso español con José Ortega y Gasset. En el caso de Henri Bergson, su legado ha sido recogido por notables pensadores en los campos filosófico y científico durante el siglo XX. Algunos aportes planteados por el vitalismo están a fecha de hoy en el debate. Indicamos esto pues bien cabría criticar el uso de instrumentos teóricos cronológicamente anteriores a la fecha de redacción del proyecto de Mérida. Pero cabe también alegar la pertinencia de tales instrumentos, y a tal efecto conviene recordar un comentario de Julián Marías fechado en 1981 –en la misma fecha que se inician las obras de Mérida – en el periódico El País como cierre de un artículo sobre el bicentenario de la “Crítica de la razón pura” de Kant y sobre la conveniencia de estudiar la historia desde los aspectos “vitales” de las generaciones; se pregunta entonces Marías como cierre del texto: *“¿Cuándo se comprenderá que ni la cronología ni la estadística bastan para hacer historia, para entender algo humano, sino que hace falta además la razón histórica?”*⁵

En especial, son objeto actual de reflexión algunos aspectos referidos a la semantización que, a lo largo de la historia de Occidente, se ha producido de las concepciones temporales tal como nos han sido legadas desde la Antigüedad. Repensar el tiempo es entonces una tarea afrontada por la filosofía al constatar alguna de las patologías observadas en nuestra contemporaneidad. Pero este repensar el tiempo no es una tarea exclusiva de la filosofía, pues, como trataremos de mostrar en esta tesis, también ha sido objeto de intuición en el campo de la arquitectura.

Publicaciones periódicas

Existen numerosas publicaciones sobre la obra; buena parte de las publicaciones periódicas europeas y nacionales de arquitectura editaron algún texto sobre el edificio, bien sea una vez proyectado, o una vez concluido entre los años 1984 y 1987. La gran mayoría de estas publicaciones están firmadas por arquitectos y críticos muy prestigiosos de la talla de Peter Buchanan, Francesco Dal Co, Antón Capitel, Enrique de Teresa, Javier Frechilla, etc. Sin embargo es de reseñar que tales artículos son de un carácter muy sintético y suelen contener alrededor de cinco páginas de texto. Sin perjuicio de la calidad de los comentarios

⁵ Marías, Julián <Kant y las generaciones. En el centenario de la “crítica de la razón pura”> El País 10-May-1981

contenidos, es obvio que el contenido que este edificio abarca no queda en modo alguno agotado por estas publicaciones.

Citaremos como ejemplo el caso de Francesco Dal Co quién en su escrito “Murature romana. Il Museo d’Arte Romana a Mérida”⁶ aborda cuestiones sobre la escala del edificio respecto a las ruinas existentes y la humilde trama urbana de la ciudad contemporánea, sobre el uso del binomio establecido en la recíproca confrontación entre norma y libertad, o entre el uso de la tipología y la arbitrariedad. También se hace eco de la conexión con las raíces culturales españolas, la influencia ejercida por Ortega en los planteamientos intelectuales, etc.

En 1984, con el edificio aún en construcción, la revista *Arquitectura* del COAM⁷ dedicó un número al mismo. Este número constaba de un extracto de la memoria del proyecto, una relación de plantas, secciones, alzados, isométricas y fotografías en construcción y dos artículos a cargo de Javier Frechilla⁸ y Antón Capitel⁹, ambos, junto a Gabriel Ruiz Cabrero, directores de la revista en aquella época. Nos remitimos a lo expresado en el párrafo anterior en el sentido de que ambos artículos, no tenían la voluntad de un análisis extensivo del Museo. Frechilla aludía a una aparente sencillez que huía -al contemplarse desde el exterior-, de un planteamiento de representación literal y figurativa. Pero detrás de esa sencillez se escondía una obra de gran riqueza y complejidad, como suma de muchas lecturas e ideas. Se trataba, según Frechilla de una obra *voluntariamente compleja y matizada* que daba cuenta de una verdadera *obra de romanos*. De igual modo, nos indicaba que “*el carácter es la construcción, firmitas romana para un museo de arte romano*”, a la vez que el edificio se expresaba como edificio romántico y moderno. Por su parte, Antón Capitel hacía hincapié en los aspectos *ilusorios* de esta arquitectura romana. Nos recordaba el carácter romano al entender el espacio como interior mientras se sometía a una interpretación ligada al análisis neoplásico. Asignaba al edificio una doble condición, a saber, una virtual - en la sucesión de los muros de la atarazana que conforman una nave por seriación de los mismos-, y otra material con la presencia efectiva de los muros de fábrica. “*Tiendo a creer que el éxito del proyecto está en haber huido, al considerar esta confrontación, de los caminos más modernos o actuales; esto es, exhibir el conflicto como tema principal de la composición*”¹⁰. La revista *Arquitectura* del COAM, además del número anteriormente referido, ha hecho mención en otros números al Museo de Mérida. Es reseñable el artículo de

⁶ DAL CO, Francesco. (1985) “Murature romana. Il Museo d’Arte Romana a Mérida” *Lotus Internacional* 46 p. 23-35

⁷ ARQUITECTURA COAM nº 248 (1984) *Número dedicado al Museo de Mérida*. Incluye memoria del proyecto

⁸ FRECHILLA, Javier (1984) <Museo de Arte Romano; paseando por el museo> Revista *Arquitectura COAM* nº 248 p. 23

⁹ CAPITEL Antón (1984) “Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano” Revista *Arquitectura COAM* nº 248 p. 46

¹⁰ *Ibidem* p. 46

Federico Soriano en 1988 titulado *Los planos del lugar*¹¹ publicado en el número 271-272 con un pequeño epígrafe al efecto sobre el Museo de Mérida. Desde un croquis inicial de Moneo en donde se aprecian diversos tanteos en relación al entorno y al edificio, Soriano extrae una reflexión que puede sintetizarse en el último párrafo del texto: *“Hay el uso de una falsa estructura tipológica o de un icono formal leído del plano urbano y recompuesto en un espacio que lo niega como tal”*¹².

Más adelante se han seguido publicando algunos artículos. En 1989, en la revista *Anales de la Arquitectura*, Enrique de Teresa, que había trabajado con el equipo redactor del proyecto, publicó *“Idea y orden formal: una hipótesis sobre el proceso proyectual”*¹³ que, en nuestra opinión, pasa por ser uno de los trabajos que más ha profundizado en el proceso de diseño de este edificio. Se presentaban en este artículo un conjunto de croquis de trabajo de la mano del autor del proyecto, que nos permiten estudiar el aludido proceso de desarrollo bajo la perspectiva de De Teresa. Desde un inicio, el programa preveía una doble condición en los espacios; unos espacios generales para el visitante, de mayor atractivo y donde se ubicarían las piezas principales, y otros espacios secundarios con un uso más específico dirigido a investigadores y estudiosos. De esta dualidad parece surgir, nos dice De Teresa, el esquema generador del proyecto. La sección jugaría un papel inicial, pues ya desde los primeros croquis puede apreciarse una voluntad por resolver tanto los problemas de la escala, como lo referente a la iluminación. La relación entre salas secundarias y laterales y la sala central, en un principio opaca y yuxtapuesta, da lugar a un espacio fluido y característico de lo finalmente construido. Es aquí cuando el proyecto adquiere el momento clave, *“al instante donde los elementos mediadores entre los dos tipos de piezas inicialmente definidas cambian su papel, de delimitadores de ámbitos autónomos pasan a ser elementos insertos en un espacio continuo, derivando su valor de la distinta posición y relación que establecen entre sí, del orden que indican y de la tensión que se produce entre ellos. El muro transversal a la nave principal se convierte de este modo, ya libre de interferencias, en el definidor del orden general. Se muestra con toda su potencia como creador, en su reiteración, del espacio museístico”*¹⁴. También es estimable el artículo que en el mismo número redactó Juan José Echevarría.

Por su parte, la revista AV editó en 1992¹⁵ un monográfico sobre Moneo que incluía un artículo de Alan Colquhoun¹⁶ dedicado al Ayuntamiento de Logroño

¹¹ SORIANO, Federico (1988) “Los planos del lugar” *Arquitectura COAM* 271-272 p. 52-63

¹² *Ibidem.* p. 61

¹³ de TERESA TRILLA, Enrique (1.989) “Idea y orden formal. Una hipótesis sobre el proceso proyectual” *Anales de Arquitectura* nº 1 p. 73-79

¹⁴ *Ibidem.* p. 75

¹⁵ AV-Monografías de arquitectura y vivienda nº 36 (1992) *Rafael Moneo. Monográfico*

¹⁶ COLQUHOUN, Alan (1992) “Entre el tipo y el contexto: formas y elementos de una obra singular” AV Rafael Moneo nº 36. 1992

y al Museo de Mérida, otro de Luis Fernández Galiano¹⁷ sobre tres obras maestras de Moneo y otro de Daniele Vitale¹⁸. En general tratan de actitudes del arquitecto en referencia a su obra, y en donde, como es lógico, se aportan comentarios sobre el Museo. Al igual que hacía Dal Co, Alan Colquhoun se centra en reflexiones sobre la asunción de la tipología por un lado y del contexto por otro. Los tipos son elegidos dentro de un repertorio de soluciones posibles, mientras el contexto aporta la singularidad al edificio en tanto que éste satisface a una serie singular de requisitos programáticos. También se refería al concepto de muro como elemento compositivo en la obra de Moneo, y lo hacía en referencia al proyecto de Mérida. Por otra parte nos decía: *“En Mérida, Moneo logra lo que otros muchos no han podido hacer en el pasado: crear un museo cuya monumentalidad arquitectónica realza, más que merma, el valor de los objetos que exhibe”*¹⁹. Fernández Galiano se remitía a nueve ciudades significativas en la carrera de Moneo y a las tres obras, en su opinión, maestras: Bankinter en Madrid, Mérida y el Kursaal de San Sebastián. Daniele Vitale nos recordaba que: *“Lo que hace Moneo es una operación de reescritura. Se vale de trozos o fragmentos de arquitecturas y los recompone a partir de nuevas asociaciones”*²⁰

La revista *El Croquis*, ha realizado tres números dedicados a Moneo, más una antología que recoge el conjunto de los tres números anteriores. Por supuesto el edificio ha sido publicado, pero de una forma también muy sucinta que sólo permite una lectura muy general del mismo. Una referencia importante en nuestro trabajo, son los artículos publicados en esta revista a cargo de José Quetglás sobre Rafael Moneo. El primero, titulado *La Hermandad Postrafaelita* apareció en el nº 20 (1985). En segundo lugar se publicó *“La danza y la procesión: Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo”* en el nº 64 (1994). Este último aborda la relación entre la obra de Moneo y el tiempo, haciendo referencia a la asunción de los paradigmas contemporáneos y respecto a varias obras de Moneo. Este autor nos indica *“...comprender la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo es una buena herramienta para acceder a su clave, porque creo que su arquitectura propone una temporalidad distinta a la de muchos otros arquitectos”*²¹. Posteriormente alude a la forma de concebir el tiempo en Aldo Rossi y en Louis Kahn con idea de establecer las diferencias significativas. En estos arquitectos, la forma se constituye como una empalizada que trata de resistir los embates del tiempo; por el contrario, *“en Rafael Moneo hay una propuesta distinta. No hay enfrentamiento al tiempo ni huida. Para*

¹⁷FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (1992) “Un arquitecto de carácter. Rafael Moneo; tres edificios, nueve ciudades” AV Rafael Moneo nº 36. 1992

¹⁸VITALE, Daniele (1.992) “Más allá de las ideas. Razón y arbitrio en el proyecto construido” AV Rafael Moneo nº 36. p.2-5

¹⁹COLQUHOUN, Alan (1992) “Entre el tipo y el contexto: formas y elementos de una obra singular” AV. *Monografías de arquitectura y vivienda* nº 36 *Rafael Moneo*. p. 10

²⁰VITALE, Daniele (1.992) “Más allá...p.4.

²¹QUETGLAS, José (1994) “La Danza y la Profesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo” *El Croquis* nº 64. p. 28

*preservar la forma, él no trata de apartarla del tiempo, sino de incorporar el tiempo en su interior, adoptándolo como material constitutivo de su propia obra*²². A continuación reflexiona sobre distintas posturas en relación a la forma de concebir el tiempo, bien sea en los paradigmas lineales del mismo, bien sea en el de aquellos que se han opuesto a una concepción lineal, uniforme, abstracta y vacía. Frente al tiempo lineal o circular, es posible un modelo según el cual *“cada instante tiene en sí la densidad de todos los instantes producidos, cada momento presenta, hace presente, todos los tiempos”*²³. Alguno de estos comentarios nos ha sido de utilidad y han constituido puntos de partida para ulteriores investigaciones que se recogen en esta tesis.

Hacemos mención especial al arquitecto Carlos Baztán, porque en él se da la coincidencia de ser un arquitecto especializado en el ámbito de la museografía, que además fue el arquitecto coordinador del Ministerio de Cultura a cargo del edificio que estudiamos. Tuvimos ocasión de asistir a un curso sobre Museos y Arquitectura en la Fundación COAM, en la que intervino este arquitecto, y de la cual hemos recogido apuntes relacionados con sus comentarios y opiniones sobre el Museo que nos han sido de mucha utilidad. Además hemos tenido la oportunidad de concertar una entrevista con él. Por otra parte ha realizado varias publicaciones que relacionamos en la bibliografía. No olvidamos las contribuciones de A. di Lieto, de Enrico Morteo o de Giacomo Polin, cuyos artículos también hemos analizado

Son reseñables también algunos escritos que, aún no tratando directamente este edificio, contienen aportes sobre que nos han resultado de interés al estar redactados por arquitectos cercanos al estudio de Sáenz de Oíza. Tal es el caso, por ejemplo, de Alfonso Valdés quién, en 1982, publicó en *Arquitectura COAM* nº 236²⁴ un artículo titulado *Rafael Moneo: Retórica y Experimentalismo* sobre actuaciones de Moneo anteriores al Museo de Mérida. Otro tanto puede decirse de los comentarios de Juan Daniel Fullaondo en *Nueva Forma*²⁵ en 1975. En la bibliografía de esta tesis se aporta una relación de fuentes escritas sobre Rafael Moneo que consideramos de interés para nuestro estudio.

Otras publicaciones

Se han realizado numerosas publicaciones sobre la obra en general de Moneo, en donde, en ocasiones, aparece documentado el Museo de Mérida. Sin embargo en estos casos es habitual que la referencia al edificio sea somera o con

²² Ibidem p. 29

²³ Ibidem p. 33

²⁴ VALDÉS, Alfonso (1982) “Rafael Moneo: Retórica y Experimentalismo” Revista *Arquitectura COAM* nº 236 p. 41

²⁵ FULLAONDO, D. (1975) “Editorial...La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1.962-1.974” Revista *Nueva Forma* nº 108

carácter meramente divulgativo. Algunos estudios sobre temas específicos se han referido al proyecto y abarcan distintos aspectos de la obra de Moneo. Debemos también mencionar el caso de las publicaciones y manuales de tipo generalista sobre la arquitectura o sobre su historia. En este caso es de destacar el caso de William J. R. Curtis quien, en su libro *La arquitectura moderna desde 1900*, dedica un capítulo a la memoria en la arquitectura titulado *la arquitectura moderna y la memoria: nuevas percepciones del pasado*²⁶. Este capítulo hace especial referencia al Museo de Mérida.

Hemos referido en la bibliografía adjunta algunos libros y publicaciones de carácter divulgativo, bien sea en el terreno del arte o en el de la arquitectura, pues aun no siendo las fuentes adecuadas para un trabajo preciso y riguroso de análisis, sí los consideramos como otro tipo de fuentes a estudiar. Estas fuentes pueden contribuir a dar cuenta de aspectos tales como el interés público de la obra, la rigurosidad o no en las formas de divulgación, etc. En este sentido se ha contado con numerosos artículos de prensa, tanto nacional como regional, que en su día cubrieron las noticias referentes a la inauguración del Museo.

También hemos relacionado en el apartado de bibliografía una selección de textos que nos permiten conocer el estado de la cuestión en todos aquellos aspectos no estrictamente arquitectónicos, pero que consideramos tienen una especial incidencia en la gestación del proyecto así como para entender el alcance y magnitud del mismo. Nos referimos a los aspectos arqueológicos, históricos, museológicos, museográficos, iconológicos etc. de los que existen numerosas publicaciones a cargo de los especialistas correspondientes. El propio Museo como institución ha editado textos sobre los temas específicamente propios que le competen. Son de reseñar especialmente las aportaciones del director del Museo, José María Álvarez, las de M. Bendala, Trinidad Nogales o J.M. Blázquez así como las del concejal de urbanismo durante el proyecto y posteriormente Alcalde de Mérida durante la construcción, Antonio Vélez.

Tesis

De entre las diversas tesis leídas hasta la fecha en diversas universidades sobre la figura de Rafael Moneo, extraemos las que consideramos como referencia.

- KOUKOUTSI-MAZARAKIS, Valeria (2001) *José Rafael Moneo Vallés: 1965-1985*
MIT, Dept. of Architecture.

²⁶ CURTIS, William (2.006) *La arquitectura moderna desde 1.900*. Ed. Phaidon Press London. Véase capítulo 33 en p. 617

Relaciona la labor docente y teórica del autor con su obra durante los veinte años indicados y en referencia a Ortega y Gasset del que, en resumen, adopta una actitud contextualista. La influencia citada es muy importante en nuestra tesis, sin embargo, es nuestra intención abordarla desde temas y contenidos que no son centrales en esta tesis.

- WILLERT, Barbara (2002) *Die Museumsgebäude von Rafael Moneo (1980 - 2000)* The Museum Buildings of Rafael Moneo (1.980-2.000)
Historischen Fakultät de Rupert –Karls- Universität Heidelberg
Kunsthistorisches Institut
Philosophische Fakultät
Director; Hesse, Michael

En esta tesis se aborda el estudio comparado de siete museos de Moneo: el de Mérida, la Fundación Pilar y Joan Miró en Mallorca, el Thyssen-Bornemisza en Madrid, el Davis Museum, en Wellesley (Massachusetts), el Moderna Museet y Arkitekturmuseet de Estocolmo, el Museum of Fine Arts, en Houston (Texas) y la ampliación del Prado en Madrid. Se dedica un capítulo al Museo de Mérida en donde se abordan temas relacionados con el espacio interior, la exposición en la sala principal, la relación entre tipología y tradición y se indica que la intención es mostrar la identidad oculta que el proyecto consigue hacer patente. Las citas a la historia, nos dice la autora, carecen de comentario irónico o apariencia de collage, como sí ocurre en algunas actitudes postmodernas. Al contrastar los referidos siete museos, se nos muestran algunas permanencias así como algunas divergencias, especialmente esto último, en lo que concierne a la respuesta al contexto urbano y al programa específico, lo cual permite, en cada caso, la continuidad del lugar, de su historia y de su presente.

Tenemos también constancia de otra tesis relacionada que, en el momento presente, se está redactando. “*Rafael Moneo, la obra de arte y la arquitectura de los museos*”, de José Ángel Ferrer Sánchez (director J. M. López Peláez). De esta última se ha publicado un artículo sobre los recorridos en diversos museos de Moneo²⁷.

Fuentes directas

²⁷ FERRER SÁNCHEZ, J.A (2011) “El movimiento en los Museos de Rafael Moneo” en Diez tesis en curso. Colección dirigida por J.M. López Peláez. Colección de textos académicos ETSAM-UPM

Contamos con los textos y testimonios, así como la obra construida del propio Rafael Moneo, que será para este trabajo de inestimable valor. De todos los textos y fuentes directas, hemos seleccionado en la bibliografía, aquellas que se remiten al Museo de Mérida, así como todas aquéllas que consideramos dan cuenta de su pensamiento. Entre estos textos se incluyen aquellos que abarcan desde los inicios de su carrera, haciendo especial hincapié en los más cercanos en el tiempo a la fecha de redacción del proyecto, hasta los que, siendo posteriores, también contribuyen a entender sus planteamientos de trabajo. Esto último es así porque entendemos que existe una clara línea directriz en su trabajo a lo largo de los años, que aun habiendo evolucionado, mantiene una notable coherencia en lo que concierne al respaldo intelectual de su obra.

Contamos, como es lógico, con el propio edificio, con los documentos del proyecto, con las fotografías realizadas durante la construcción, así como con los testimonios de los agentes que intervinieron de forma directa o indirecta en la construcción del edificio. Nos ha sido de gran valor recabar las opiniones de los profesionales que trabajaron en el Museo, así como las de los usuarios a nivel de público visitante y la de los ciudadanos emeritenses. Hacemos especial mención a los vigilantes de seguridad cuya experiencia del Museo cubre las veinticuatro horas del día y con los cuales tuvimos una distendida conversación. Ello nos resulta de valor en tanto que, como sostenemos, la percepción de la arquitectura trasciende el ámbito de lo profesional. Por otra parte, señalamos el reto y la dificultad que, para nosotros, supone el trabajar sobre la interpretación de un edificio con un autor vivo de la talla de Rafael Moneo. Por ello, lejos está de nuestro ánimo la temeridad de soslayar el conjunto de todas las fuentes directas a nuestro alcance, así como de someter esta tesis al juicio y criterio de su autor y cuantos han participado en esta obra. Pero a un tiempo, también hemos tratado de no realizar un trabajo como mera combinación lineal de lo ya estudiado. Por ello, nos hemos entrevistado con Rafael Moneo, con Dionisio Hernández Gil, con Enrique de Teresa, con Carlos Baztán, con José María Álvarez, con Rafael Sabio, con Antonio Vélez, o con Rafael Luque²⁸. Y agradecemos especialmente la ayuda de Juan Antonio Ortiz Orueta, arquitecto y compañero doctorando en esta Escuela, quien ha fijado durante años su residencia y labor profesional en la ciudad de Mérida.

Investigaciones complementarias

Como complemento a lo que en esta tesis se expone, hemos realizado una serie de trabajos que, además de los elaborados durante los cursos de

²⁸ Véase en apéndice de esta tesis una relación de los cargos y participación de estas personas junto con un extracto de la entrevista mantenida con Rafael Moneo

doctorado y los destinados a la obtención de la suficiencia investigadora, relacionamos a continuación.

En el marco de la dirección de esta tesis y dentro del Grupo de Investigación *Geometrías de la arquitectura contemporánea* de la ETSAM que dirige Miguel Martínez Garrido, y al que pertenecemos, se han realizado las siguientes ponencias:

2013

- *Una entrevista con Rafael Moneo.* (16/02/2013)
- *El tiempo como materia de la arquitectura: apología del tiempo creativo.* (29/05/2013)
- *La presencia de G.B. Piranesi en el Museo Romano de Mérida* (16-10-2013)

2014

- *El concepto de razón histórica en el MNARM; Consideraciones acerca de la metodología y la tipología en el proyecto* (17/03/2014)
- *Permanencia y pertinencia de la materia; acerca del tiempo oportuno* (11/06/2014)

2015

- *Materia y Memoria; la arquitectura como teatro de la memoria* (14/01/2015)
- *Vida y lenguaje en la arquitectura* (16/04/2015)

Además se han realizado los siguientes trabajos:

- -Artículo titulado: *Distancias y narraciones: consideraciones sobre algunos elementos lingüísticos en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.* Para publicar en Colección de textos académicos ETSAM-UPM.
- -Conferencia titulada *G. B. Piranesi. Libertad y necesidad en la arquitectura.* Impartida en el Museo Cerralbo con motivo de la Semana de la Arquitectura 2013
- -Ensayo con el mismo título que el epígrafe anterior publicado en la web de Museo Cerralbo
<http://museocerralbo.mcu.es/actividades/historico/cursosCongresosConferencias.html>
- -Comunicación en el *1º Congreso Nacional sobre Pioneros de la arquitectura moderna española: Vigencia de su pensamiento y*

obra (9-10 de Mayo de 2014), titulada: La dialéctica entre progreso y desarrollo en la arquitectura moderna española. El caso de las ciudades sindicales y el tiempo funcional.

Aborda una reflexión sobre el tiempo tal como ha sido concebido en la modernidad española.

- -A la fecha de redacción de estas páginas se han enviado los siguientes artículos, aún pendientes de revisión por pares:
 - La influencia del pensamiento de Ortega en la arquitectura contemporánea: el caso del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo*. En la Revista de Estudios Orteguianos.
 - Tiempo, tipos y métodos de proyecto*. En Revista de Arquitectura de la Universidad de Santiago de Chile.

Otros trabajos de carácter divulgativo, no directamente vinculados a esta tesis, nos han permitido explorar aspectos de importancia, especialmente en lo que respecta a los fundamentos científicos de la arquitectura, a su vinculación con la Ilustración o el Romanticismo, etc., cuyo estudio nos ha arrojado luz acerca de esta tesis.

- Conferencia titulada *Arquitectura y Ciencia en el s. XIX*
Impartida en el Museo Nacional del Romanticismo con motivo de la Semana de la Ciencia 2009
- Conferencia titulada *Técnica y Arquitectura del hierro en el s. XIX*
Impartida en el Museo Nacional del Romanticismo con motivo de la Semana de la Ciencia 2010

Hipótesis

- El proyecto para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida está, en extracto, soportado intelectualmente por el pensamiento vitalista de finales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX. La reflexión sobre el valor de lo vivo se llevó a cabo de la forma más pertinente en un periodo en el que ello se estaba demandando en el mundo de la museología y en el contexto de transición política de nuestro país.
- Tal adscripción filosófica es constitutiva de una actitud respecto al parámetro *tiempo* específica del autor, que atañe a diversos matices y significaciones respecto al mismo, siendo a su vez un

elemento generador del proyecto. Esta idea acerca del tiempo supone la intuición desde la arquitectura de algunas patologías contemporáneas cuya crítica debe remontarse a la Antigüedad y a la Era Moderna, pues implican la asunción larvada de una semántica acerca del tiempo que debe ser revisada. Las categorías establecidas en esta tesis, aun siendo interpretativas, nos acercan de un modo global al contenido del mismo, dando cuenta de una complejidad, que es resuelta de un modo unitario, con economía de medios y con la máxima rentabilidad de resultados.

- Desde un plano anterior a lo estrictamente funcional, se asume el papel de un discurso, lo cual permite a la arquitectura adoptar su responsabilidad a la hora de participar en los interrogantes y respuestas principales que conciernen al contenido mismo del Museo.

METODOLOGÍA

figura 1 Fotografía cedida por Rafael Luque

figura 2 Fotografía cedida por Rafael Luque

Consideraciones sobre esta metodología

Trataremos en esta tesis de acometer el trabajo tomando como eje central y aglutinador el referido concepto de *tiempo*, el cual, siendo la categoría central de este edificio, lo será también del planteamiento de esta tesis, pues es en nuestra opinión, el que mejor permite analizar y a su vez sintetizar el alcance del proyecto. Esto nos permitirá entender su génesis con mayor profundidad, si bien no podrá acometerse si no es en alusión a los anteriormente referidos supuestos intelectuales de su autor, así como al estudio acerca de las actitudes que sobre el tiempo ha tenido la contemporaneidad en el entorno cultural más amplio. Sin embargo, esta tesis no pretende abordar de forma exhaustiva el papel del tiempo en la arquitectura, pues sabemos que tal labor es inabordable a los efectos de obtener un resultado suficientemente provechoso. Nuestro esfuerzo estará encaminado hacia los aspectos que hayan podido tener, de una forma directa o indirecta, una incidencia reseñable en el proyecto objeto de este trabajo. Puede no obstante indicarse, que la especificidad de un proyecto concreto como éste, alcanza una significación cuya extrapolación es posible constatar en un ámbito mayor, en tanto que atañe a los aspectos troncales de la conciencia humana; como cualquier somero estudio sobre este edificio puede delatar, nos encontramos frente a un edificio de muy estimable valor, y que por ello refleja y asume alguno de los aspectos que más profundamente atañen a la arquitectura.

La crítica que hace Moneo a la modernidad no trata de sustituir sus valores sino de acumularlos una vez convenientemente filtrados, analizados y asumidos. Esta actitud, que es a la vez progresiva y acumulativa, supone no tanto la superación de las experiencias del pasado sino la asunción crítica de las mismas con la pretensión de ser capaz de destilarlas, y de esta forma conservarlas y aprovecharlas. De ahí la importancia que daremos en la metodología de esta tesis a un procedimiento que nos permita, en paralelo, establecer esa misma acumulación progresiva de las categorías establecidas. Se trata de este modo, de adoptar una actitud en donde, la experimentación, de la que tanto se ha hecho gala en los paradigmas modernos, se constituya también como experiencia. Desde los inicios de su carrera, Moneo se refiere con frecuencia, al hacer alusión a su idea de progreso, a que éste no debe ser entendido en el sentido ortodoxo como lastre a despojar. Así, cuando en 1966 se refiere a las alternativas para afrontar y superar la crisis del racionalismo indica:

[...] al escribir "*superarlo*" me ha sacudido un cierto desasosiego; aunque tal vez sea la expresión correcta y mi malestar, por tanto, no sea justificado, preferiría haber escrito "*recuperarlo*". Pienso que hoy son más

precisas las operaciones de salvación y rescate que las de aligerar, una vez más, sin darse cuenta del valor de aquello que se tira por la borda¹.

El método que describimos en este apartado toma conciencia de ser un modo operativo a fin de obtener el mayor rendimiento posible del trabajo, así como de dar cuenta, de la forma más integral posible, del edificio objeto de estudio. Por ello, el trazado del cuadro metodológico se ha realizado para dar satisfacción y acomodo a la complejidad del proyecto mediante un procedimiento consistente en interpretar la estructura del proyecto y, en paralelo, configurar una estructura equivalente en el texto. Hemos tratado de esquivar el error consistente en concebir el método como un elemento apriorístico respecto al objeto de estudio. En el documento para aprobación del título de esta tesis se presentó una metodología que, en sustancia, se ha conservado. Pero también ha sido alterada a lo largo de su propio desarrollo en virtud a la atención a los contenidos abordados mediante un proceso de prueba y error y mediante un progresivo perfeccionamiento del cuadro y de la configuración de los elementos a estudiar.

Cuando el método no se ha ajustado adecuadamente al contenido, entonces éste ha sido modificado al entender que todos los elementos son susceptibles de una cierta variabilidad en la organización metodológica. En este sentido, hemos suprimido la categoría que, en un inicio, denominamos *el tiempo como crecimiento*, a la vez que hemos alterado el orden de *el tiempo como experiencia* para adecuarlo a los propósitos que perseguimos. Uno de los textos de referencia para este trabajo, *La Historia cómo sistema*, de José Ortega y Gasset, parte de una crítica a los modelos predeterminados de metodología utilizados en la ciencia occidental para la resolución de sus problemas y así nos indica:

[...] si sus métodos actuales [los de la ciencia], no bastan para dominar hoy los enigmas del Universo, lo discreto es sustituirlos por otros más eficaces. Pero la ciencia usada está llena de problemas que se dejan intactos por ser incompatibles con los métodos. ¡Cómo si fueran aquéllos los obligados a supeditarse a éstos, y no al revés! La ciencia esta llena de ucronismos, de calendas griegas².

En referencia a la cualidad trasformadora de las formas en arquitectura, y en concreto, a la idea sobre la tipología aportada por Moneo, éste nos indica:

¹ J. R. Moneo(1966) "A la conquista de lo irracional" Revista *Arquitectura COAM* nº 87

² ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI Alianza Editorial-Revista de Occidente .Madrid. p 13-50 (Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941). Cita extraída de la p. 22

El concepto de tipo en sí mismo está abierto al cambio – al menos en cuanto que supone conciencia de la realidad y, por tanto, inmediato reconocimiento de la necesidad y posibilidad del cambio- pues los procesos de obsolescencia que inevitablemente se producen en arquitectura tan solo pueden ser detectados, y al detectarlos cabe actuar sobre ellos si las obras se clasifican tipológicamente discriminando y diferenciando dicha clasificación cuanto sea posible. De ahí que el tipo pueda ser comprendido como cuadro o marco en el que la transformación o cambio se llevan a cabo, siendo así, por tanto, término necesario para la dialéctica continua requerida por la historia. Desde este punto de vista el tipo deja de ser un “mecanismo rígido” que inmoviliza la arquitectura, y se convierte en el medio necesario tanto para negar el pasado como para anticipar el futuro³.

Moneo no descarta el papel fundamental de una metodología; ésta se reivindica en la labor del arquitecto en la medida en que permite acotar los términos de la disciplina y en tanto que pone a disposición del autor las herramientas que son, al mismo tiempo, las condiciones de posibilidad de su oficio. Es conocida la actitud de Moneo en defensa de la autonomía disciplinar y a ello nos referiremos en este trabajo. Pero ello no implica en modo alguno la renuncia a los referentes intelectuales y culturales, los cuales son asumidos por el autor, pues, en efecto, esta posición dista diametralmente del *especialismo* que Ortega identificó con la barbarie. Cuando ejerce como crítico o como docente, Moneo afirma querer llegar a los niveles más profundos y universales del hombre. Ello pasa, desde luego, por un conocimiento de los elementos arquitectónicos, pero también de los soportes en que éstos se fundan. El proyecto de arquitectura se abordará desde los cauces específicos al efecto, pero en nuestra labor de exégesis de la obra debemos remontarnos a los fundamentos intelectuales que lo soportan.

Moneo “*constantemente pensará en «arquitecto»*”⁴ nos dice Daniel Fullaondo; de acuerdo. Sin embargo, esto no significa que su reflexión no se incardine en elementos prearquitectónicos, en tanto que éstos atañen solidariamente a la arquitectura. Como muestra de ello, puede tomarse el referido artículo *Sobre la noción de tipo*⁵ del año 1978. Este artículo nos resulta de especial importancia porque quizá sea uno de los escritos que mejor perfilan su posición teórica, pero también, debido a su cercanía en la fecha a la redacción del

³ MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de tipo” En *Oppositions* n° 13 para el Institute for Architecture and Urbanism Studies. MIT press. Editado también en 2004 en *El Croquis- Rafael Moneo (1967-2004); Antología de urgencia* p. 588

⁴ FULLAONDO, D. (1975) “Editorial...La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1962-1974” Revista *Nueva Forma* n° 108. p. 4

⁵ MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de tipo”...

proyecto de Mérida. Si nos remontamos al periodo comprendido entre el origen de la filosofía, en el siglo VII a.C., y la figura de Sócrates, podemos sintetizar los intereses de los pensadores griegos de esta época, en elementos tales como el problema del movimiento y del devenir, la experiencia del cambio, etc. Ello suscitará preguntas tales como: ¿qué es lo real? ¿existe un principio que subyace y permanece respecto al cambio que se ofrece a nuestra experiencia?. Y si es así, ¿está este sustrato sometido al tiempo? ¿es compatible la experiencia del cambio que nos ofrecen los sentidos con las conclusiones de la razón?

Se dice que Sócrates planteó el problema de los universales -los universales morales, en su caso- como elementos subyacentes a los casos particulares de nuestra experiencia, y todo ello constituye los precedentes sin los cuales no es posible comprender la filosofía de Platón y de Aristóteles. Pero, por otra parte, si leemos con atención el artículo referido, no podremos sino concluir que estas cuestiones son vigentes de forma notable en el pensamiento de Moneo, pues es precisamente la reflexión acerca de los universales lo que fundamentará su aproximación al tipo y, por ende, a la arquitectura. Se tratará entonces de saber hasta qué punto, y en qué relación, la arquitectura atiende, como dice Alan Colquhoun, a la singularidad de contexto, a la generalidad del tipo, o a ambas. Trataremos de mostrar a lo largo de esta tesis que no es posible comprender la obra de Mérida sin abordar estas inquietudes, y que en ellas subyace la especificidad que el planteamiento de Mérida respecto al tiempo supone en relación a la obra de otros arquitectos coetáneos. Por otra parte, será la filosofía vitalista, que por hipótesis tomamos como soporte en Mérida, la que volverá a plantear y someter a juicio los temas referidos.

Este estudio parte del análisis inicial de la obra de Mérida así como de la consideración de intuiciones pertenecientes al ámbito de la arquitectura. Pero hemos encontrado su respaldo en la concordancia con lecturas y experiencias previas pertenecientes al ámbito de la literatura, de la filosofía, del arte o de la cultura en general. Por ello, aún a conciencia de la autonomía y singularidad del hecho arquitectónico, y con el objeto de una mayor claridad en la exposición, hemos optado por establecer una secuencia que parte del contexto general, continúa en el contexto específico y aborda en tercer lugar la propuesta que supone el proyecto. Pero todo ello a sabiendas de que todas las aportaciones referidas al contexto cultural general y paradigmático, encuentran su pertinencia en la medida en que han sido auscultadas por el prisma del Museo de Mérida, y no serán aceptables en tanto no queden soportadas por la presencia misma de la arquitectura. A este respecto, sustituyendo el término “lenguaje” por el de “arquitectura”, nos resulta de interés la siguiente afirmación de Marcel Proust:

Y acaso es más bien la calidad del lenguaje que el género de estética lo que permite juzgar el grado a que ha llegado el trabajo intelectual y moral. Mas, a la inversa, esta calidad del lenguaje de la que los teóricos creen que pueden prescindir, los que admiran a los teóricos creen fácilmente que no demuestra un gran valor intelectual, valor que ellos, para discernirlo, necesitan ver expresado directamente y que no deducen de la belleza de la imagen. De ahí la grosera tentación para el escritor de escribir obras intelectuales. Gran indelicadeza. Una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se deja la marca del precio⁶.

Como se muestra en las fuentes bibliográficas utilizadas para este trabajo, en especial en los escritos del propio autor, se ha hecho especial hincapié en los textos de los años inmediatamente anteriores al encargo de Mérida. Se han recogido también algunos de los primeros escritos e incluso algunos en años posteriores de su carrera. Otro tanto puede decirse en lo que se refiere al análisis que aquí se adjunta respecto a otras obras del autor. Esto se justifica en tanto que existe un nexo coherente que soporta su producción a lo largo de los años. Y ello a pesar de algunas alusiones a su componente ecléctica, pues como ocurre en F.J. Sáenz de Oíza, la asunción de las numerosas contradicciones que su talante y su obra nos muestran, no invalidan la existencia de un trasfondo dotador de sentido, tal como será analizado a lo largo de este trabajo y, en especial, en el capítulo sobre el *tiempo como narración*.

⁶ PROUST, Marcel (2011) *En Busca del Tiempo Perdido*. Alianza Editorial. Madrid (escrito entre 1.908-1.922). Cita tomada del volumen VII *El tiempo recobrado*. p. 252-253.

Cuadro metodológico

MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA									
EL TIEMPO	CONTEXTO GENERAL		CONTEXTO ESPECÍFICO		PROYECTO				
					MOVIMIENTO				
El tiempo como sustancia del MOVIMIENTO	Mecánica, física clásica, Newton, Kant. Tiempo como función, Meditaciones de la técnica, L. Mumford. La condición dinámica del museo moderno. La idea de programa	Lugar, Antecedentes, Función, programa museológico El solar	Una experiencia durativa en Mérida Luz, sol tiempo de los ritmos humanos, tiempo de las estaciones <i>Chronos, Aión, Kairos</i>		MOVIMIENTO, DURACIÓN				Lugar, Antecedentes, Función, respuesta al Programa museológico Promenade, , funcionalismo. Estática y dinámica modernas
El tiempo como sustancia de la DURACIÓN	La Montaña Mágica. Tiempo humano y experiencia íntima. La <i>durée</i> en Bergson. Prolongación del tránsito. Espesor del tiempo en Ortega. Escorzo como profundidad					MOVIMIENTO, DURACIÓN, EXPERIENCIA			Luz, tiempo solar. Luz y penumbra en la sección La relación Interior-Exterior. Umbral. Espesor del muro. Recorrido a la luz de la <i>durée</i> .
El tiempo como sustancia de la EXPERIENCIA	Experiencia frente a experimentación. Aldeanos del instante. Tiempo de la conciencia y tiempo del mundo La experiencia íntima y el símbolo								El tiempo acumulado y proyectado Acumulación y posibilidad. Conciencia inmediata y commensurabilidad. Las temporalidades en Mérida
El tiempo como sustancia de la MEMORIA	Memoria y materia. Memoria y amnesia Memoria de un tiempo perdido. F.A. Yates (El arte de la memoria) Nietzsche (Consideraciones intertemporales) La memoria en A. Rossi					MOVIMIENTO, DURACIÓN, EXPERIENCIA, MEMORIA			Trama urbana como tejido acumulado, Tramas giradas, Palimpsesto. Ladillo/materia/abstracción. Arquitectura como teatro de la memoria Cartografía del espíritu Recuerdo y olvido
El tiempo como sustancia de la HISTORIA	Razón histórica /razón vital. Dilthey Arge/Telos El contexto italiano Tafuri y la historiografía del Aión. Las nuevas alternativas y el papel de la historia					MOVIMIENTO, DURACIÓN, EXPERIENCIA, MEMORIA, HISTORIA			Los referentes tipológicos. Córdoba, Mercados de Trajano. Piscinas Mirabilis. Autonomía vital de la forma. Singularidad del contexto y congenialidad del tipo Pitones en el MNARM
El tiempo como sustancia de la NARRACIÓN	Arquitectura, museo y discurso (Discurso /tiempo) Lenguaje como sentido Lógos y reconciliación. Arbitrariedad Eisenman					MOVIMIENTO, DURACIÓN, EXPERIENCIA, MEMORIA, HISTORIA, NARRACIÓN			Edificio como texto. La condición radical. Soane. Rechazo a la arquitectura de espacio neutro. Crítica al binomio contenedor/contenido. El lógos narrativo. Coherencia como zeitgeist y linaje Construcción y expresión Elementos semánticos y sintácticos
El tiempo como sustancia de la FORMA									

Descripción de la metodología empleada

Se establecen siete categorías en correspondencia con los capítulos de esta tesis y vinculadas todas ellas al valor tiempo. Estas son las siguientes: el tiempo como movimiento, el tiempo como duración, el tiempo como experiencia, el tiempo como memoria, el tiempo como historia, el tiempo como narración y por último, a modo de corolario y conclusión, el tiempo como forma. Estas categorías nos servirán como guía para el despliegue de un cuadro metodológico que adjuntamos, de modo que se dispondrán en orden creciente en virtud del criterio que a continuación exponemos.

Como analizaremos con más detalle, las nociones que la ciencia contemporánea aporta respecto al tiempo, recuperan la componente protogónica y primordial del mismo ya presente en las cosmogonías anteriores a Platón, hasta el punto que, no cabe concebir una visión del Cosmos sin atender a su gestación en la historia. Desde el punto de vista de la ontología, ello se traduce en una gnoseología que toma tal evolución en su esfuerzo por aproximarse al ser. Cabría entonces concebir tres grandes hitos en la historia. En primer lugar, con la gran explosión que supone el Big Bang, aparece el *ser* como ente general e inerte de conocimiento. En segundo lugar, hace 3.500 millones de años, aparece la vida en nuestro planeta; con ello, la complejidad del ser crece hasta obtener un ente cualitativamente diverso que llamamos *ser vivo*. El último estadio habría surgido con la aparición del hombre y de aquello que lo define especialmente como tal, es decir del lenguaje; por tanto, ahora, debemos hablar del *ser vivo dotado de lenguaje*. Este incremento progresivo de la complejidad del ser del que hay que dar cuenta según la pauta temporal, se ofrece como una secuencia de veladuras cuyo orden será recogido en nuestro discurso y en virtud del cual afrontaremos la disposición de las anteriormente aludidas categorías.

Nuestras referencias a lo vital y al lenguaje en la arquitectura se hacen bajo la conciencia de que tales alusiones implican una determinada relación del hombre con el mundo y, por tanto, con el mundo físico que supone la arquitectura. En el apartado *Resumen y justificación de la estructura de esta tesis* pueden verse con más detalle los criterios que hemos seguido para la elaboración de la misma. A continuación ofrecemos una síntesis. La idea de “*movimiento*” se remite al modo en que éste ha sido concebido desde la Antigüedad hasta la Era Moderna, en virtud de su condición inerte. Posteriormente, introduciremos el concepto de “*duración*” en tanto que movimiento en su condición vital. Esto será generalizado en el concepto de “*experiencia*” desde donde revisaremos algunos aspectos de las componentes temporales tal como han sido asumidas por la conciencia y el pensamiento occidentales. La acumulación de esta experiencia nos dará pie para remitirnos a la “*memoria*” en su componente subjetiva e

irreductible en el ámbito de la arquitectura. Pero no será suficiente constatar la temporalidad subjetiva del ser vivo a nivel individual, pues tal ser vivo conforma una comunidad con la naturaleza y con el resto de sus congéneres de la que es necesario dar cuenta. De modo que esta memoria deberá ser elevada a aquella memoria interpersonal y colectiva que conforma un devenir colectivo registrado en el estudio de la *“historia”*. Entonces, trataremos de mostrar que, en todo caso, la labor del arquitecto, adquirirá sentido cuando sea puesta en conexión a través de una *“narración”*, y será entonces la remisión al lenguaje lo que nos permita dar cuenta de la temporalidad de lo humano. Por último en *el tiempo como “forma”* se nos revelará la condición deudora de ésta respecto al resto de categorías, con lo que, como decimos, no podrá sino constituir el capítulo de conclusiones.

Se trata de ofrecer una estructura como soporte para la tesis, de la misma forma que la arquitectura de Mérida lo es para este pequeño cosmos que supone la colección y el legado romano, y de un modo semejante a cómo se establece la configuración del Teatro de la Memoria de Giulio Camillo al que nos referiremos. El Teatro de Camillo ofrecía una disposición gradual cuyo último escalón se remitía a la capacidad humana para reinterpretar el Universo a través del arte, a la vez que aludía al número siete como idea orgánica de totalidad y completitud al modo en que lo hacían los pensadores neoplatónicos renacentistas. Es evidente que una arquitectura que alude a un tiempo contingente, no puede referirse a esta componente clásica de lo unitario. Sin embargo sí cabe concebir una idea de unidad si ésta es interpretada como *sentido, lógos, y reconciliación*, y es precisamente a ello a lo que dedicaremos en capítulo sobre la componente narrativa del proyecto.

Con objeto de desarrollar esta tesis por medio de un método que permita el trabajo desde un punto de vista descriptivo y analítico por un lado, y sintético por otro, procederemos del modo que detallamos. Cada uno de las categorías se analizará por separado y como corresponde a un estudio analítico. En el cuerpo principal del desarrollo de la tesis, cada categoría constituirá un capítulo. El índice tendrá por tanto, en su estructura general, un aspecto parecido a la secuencia expresada de categorías. En el cuadro metodológico adjunto puede observarse un conjunto de siete filas correspondientes a cada una de las categorías.

A su vez, cada capítulo contendrá tres apartados que corresponden a cada una de las tres columnas del cuadro. La primera columna hará referencia al contexto general en el ámbito cultural más extenso. Realizaremos aquí una aproximación a los temas desde los puntos de vista de la filosofía, la ciencia, el arte, la arquitectura, la literatura, la museología, etc. en los aspectos que consideramos suponen una repercusión significativa para el proyecto concreto que estamos analizando. En este caso, cada casilla cuenta con un número variable de apartados en función de los aspectos que hemos considerado

razonable agrupar y en función del peso relativo que cada referencia supone. La selección del campo de trabajo la hemos realizado en función de los conocimientos adquiridos durante los trabajos previos de investigación, a la luz principalmente de las visitas a la obra, de las lecturas directas de escritos de Moneo, de las recomendaciones y sugerencias del propio autor tras la entrevista que nos concedió, de los trabajos de otros autores sobre el tema, etc.

Las dos siguientes columnas se remiten a los elementos que atañen de forma concreta al Museo, y a todos los aspectos a él vinculados. Distinguimos aquí entre la segunda columna que se refiere al contexto, y la tercera en la que se dará cuenta de los elementos propiamente del proyecto. La correspondencia entre los elementos a analizar y la categoría a la que pertenecen no es casual, pues el esquema empleado es el resultado de una reflexión previa sobre el orden y la implicación mutua entre los elementos que configuran el proyecto.

Como puede apreciarse, la columna correspondiente al contexto específico se analizará de un modo descriptivo y analítico, de forma suficientemente exhaustiva como para poder realizar del modo más riguroso posible el estudio de la tercera columna. Es en esta última donde se realizará un estudio con carácter más interpretativo. Hemos indicado anteriormente la voluntad de desarrollar un procedimiento analítico y a la vez sintético. Es en esta última columna donde cada categoría se estudiará de una forma acumulativa dando cuerpo a lo indicado en el epígrafe anterior. Esto nos permitirá relacionar cada capítulo con los anteriores, de modo que, en el último caso, el *tiempo entendido como forma*, nos remitiremos a su relación con la idea de *narración* y ésta a su vez con la idea de *historia* y así sucesivamente.

Lo hasta aquí expresado supondrá el cuerpo del desarrollo de la tesis, sin perjuicio de la elaboración de una estructura habitual que contendrá una introducción, una descripción del método empleado, el desarrollo de la tesis, un anexo con la transcripción de la entrevista con Moneo y la correspondiente bibliografía.

Por último debemos hacer mención a lo que respecta a los aspectos museológicos que incluye este trabajo. Esta es una tesis adscrita al Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. No obstante, como hemos indicado en la introducción al tema, el destino de este edificio es el de museo, por lo que el uso programático del mismo es de por sí un factor a considerar. Más si cabe al constatar cómo se produce una significativa intersección entre los campos disciplinares de la arquitectura y de la museología. Señalaremos que la intervención en Mérida fue capaz de incorporar una serie de aportes que exceden al marco estrictamente funcional. Y nos referiremos también a cómo el valor historia ha sufrido crisis similares relativamente paralelas en ambas disciplinas durante el siglo XX. En el contexto español se hacía necesaria la implementación

de una nueva museología que fuera capaz de sortear el peso de lo que los museos implicaban anteriormente en tanto lugares *eruditos*, *autoritarios* y *hostiles* en palabras pronunciadas por Paul Valéry en 1924, es decir, del peso de los relatos del poder.

De este modo, en las últimas décadas, el museo ha debido solventar unos retos inherentes a su reorganización como tal museo. Se han incorporado nuevos planteamientos narrativos, se le ha dotado de una componente de difusión, comunicación y educación, junto con una serie de servicios para la comunidad de los que antes carecía. Es bien sabido el papel extra cultural que el museo ha adquirido como catalizador del desarrollo turístico y urbano de muchas ciudades. No es en absoluto ajeno a todo esto el Museo de Mérida, al contrario, en gran medida y como trataremos de transmitir, el museo que estudiamos cumplió un papel de avanzada en este sentido. Es por ello que, en esta tesis, hemos elaborado una bibliografía independiente sobre el museo en tanto arquitectura, pero también sobre museología como disciplina propia. En este sentido, y para comprender adecuadamente el contexto en el panorama museológico, se incorporarán algunos apartados referentes a los planteamientos museológicos así como a los programas museográficos. Es bien sabido también el interés que, en Moneo, han suscitado los museos y buena prueba de ello es la numerosa producción de obras realizadas con este uso.

A finales de los años 70, la museología atraviesa un punto de inflexión importante en el marco internacional y en el contexto de nuestro país. En 1978 se aprueba la Constitución; estamos en plena transición respecto del régimen político anterior. De igual forma, el museo demandará un cambio significativo, y se hará especialmente patente que el modelo de museo enciclopédico heredado no se corresponde con las nuevas demandas sociales. El nuevo modelo de museo ha de ser un modelo “vivo” de museo. Trataremos de mostrar esta correspondencia entre los planteamientos vitalistas del Museo de Mérida y el modo extraordinariamente pertinente en que éstos se dan cuerpo en el proyecto para dar respuesta a las inquietudes colectivas de su época.

RESUMEN Y JUSTIFICACIÓN DE LA ESTRUCTURA DE ESTA TESIS

1 El tiempo como movimiento

La apreciación que sobre la idea de movimiento ha tenido la historia de las ciencias físicas en Occidente ha ido variando significativamente, hasta el punto que, podríamos realizar una sintética clasificación de nuestros modelos de pensamiento, en un abanico que abarcaría, desde la Antigüedad clásica, pasando por Galileo Galilei, hasta el pensamiento contemporáneo.

Entre los siglos XIV y XVI se produjo un cambio gradual en Europa respecto a la percepción colectiva de las categorías de tiempo y espacio; al contemplarlas como un sistema de magnitudes abstractas, éstas se encuadraron dentro de una retícula ideal de referencia en la que ambas quedaron coordinadas a través del movimiento. Pero, más allá de la concepción aristotélica del movimiento como estrechamente unido al sujeto, este movimiento se entendió como una función cinemática de parámetros independientes y anteriores respecto al hecho físico. El desarrollo de la ciencia física, una vez asimiladas estas ideas, condicionó notablemente la subsiguiente evolución de la civilización occidental durante la modernidad. Es por ello que utilizaremos el citado término de *movimiento* como el primer sustrato para referirnos a esa componente moderna que alude a una determinada concepción ontológica de tiempo y de espacio, así como a la relación que se produce entre ambas. No es éste el único modelo acerca del concepto de movimiento, sin embargo, será en esta tesis el punto de arranque sobre el que se superpondrán otros puntos de vista diversos.

Debemos investigar también en lo que respecta a las concepciones antiguas sobre el movimiento, al constatar la presencia de algunos invariantes sobre el mismo. La filosofía de Platón y de Aristóteles deriva fundamentalmente del pensamiento de la escuela eleática y, en este sentido, representan un esfuerzo de superación del mismo con enormes consecuencias para el desarrollo posterior del pensamiento. En el caso de Aristóteles se asocian al valor tiempo toda una serie de atributos tales como la continuidad, la divisibilidad, la analogía con la magnitud, y en definitiva, la condición deudora y derivada respecto del espacio.

Por otra parte, en el pensamiento griego anterior, el tiempo sería un principio cósmico y primordial, lo cual supondría la condición generativa del mismo, de modo que el Cosmos no podría concebirse sin el conocimiento de su decurso temporal. En el transcurso del pensamiento griego, al llegar a Parménides y a Platón, se constatan algunas transformaciones de notable

importancia; ahora, el tiempo no será primordial y se obtendrá una visión del Cosmos como ente indestructible, atemporal, inmutable, perfecto, esférico, geométrico y espacial.

Analizaremos entonces la expresión platónica que define al tiempo como «imagen móvil de la eternidad»¹ pues ésta dista mucho de ser trivial, hasta el punto que, el análisis acerca del proceso de su resemantización en la historia, así como su reinterpretación contemporánea están siendo objeto de controversias en el campo de la filosofía. De ello se extrae una revisión crítica respecto a la conciencia cronológica moderna cuya intuición en términos arquitectónicos trataremos de mostrar en el edificio que nos ocupa.

Hemos apuntado en la metodología que la actitud de Moneo, como tendremos ocasión de estudiar con más detalle, es una actitud acumulativa, en el sentido que la asunción de la contemporaneidad no excluye la incorporación plena de los ingredientes de la modernidad. En referencia a esto, el propio R. Moneo nos dice: *“In the Post-Modern/Modern debate, I think that those who argue on the side of Post-Modernism don’t realize how deeply we have absorbed Modern principles”*². Por ello se hace necesario el estudio de esta modernidad, que, a través del concepto de *movimiento*, nos permitirá incorporar el primer estrato que subyace en el edificio a analizar. Trataremos así de ver cómo la idea que algunos arquitectos de la segunda mitad del s. XX hayan podido tener sobre el mecanicismo no necesariamente excluye la funcionalidad propia de los edificios. Es más bien una crítica al funcionalismo ingenuo en los términos en que se refiere Aldo Rossi³, entendido como una correlación directa entre forma y función, o como una preeminencia de la función a la hora de dar cuenta de la arquitectura.

Analizaremos por tanto en este capítulo las preexistencias que determinan el contexto de partida y que se refieren al lugar, a las necesidades de índole museológico predefinidas, así como a los programas de orden funcional en general y las respuestas que el edificio ofrece frente a ellas. Es decir, nos referiremos a aquellos elementos pertenecientes al contexto que pueden ser catalogados como *naturaleza* por la ortodoxia racional de la modernidad, en oposición a los que la filosofía vitalista califica como *históricos*, de los que nos ocuparemos en los siguientes capítulos. Haremos mención al modo en que el edificio rescata la moderna idea de movimiento empleada por las vanguardias en tanto que recorrido en la arquitectura y que, como es lógico, supone una

¹ PLATÓN (1960) *Diálogos: Filebos, Timaos, Kritias*. Ediciones ibéricas. Traducción de Juan B. Bergua. p. 225

² AA.VV (1986) <Rafael Moneo: Museum Mérida, Spain> *Progressive architecture* nº 6 p. 73-85. Incluye entrevista con R. Moneo

³ ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad* Gustavo Gili. Barcelona. Original (1966) *L’architettura della città* Padua

determinada asunción de la dinámica. En los sucesivos capítulos incorporaremos los aspectos fenomenológicos y narrativos del recorrido.

2 El tiempo como duración

Abordamos aquí la categoría de tiempo entendido como duración, es decir, como el tiempo de los ritmos biológicos y de los ritmos astrológicos tal como son percibidos por el hombre en su experiencia individual e íntima del espacio. Aunque la experiencia del tiempo es obviamente anterior a la condición mecánica del mismo, el reinante monopolio del mecanicismo en la Era Moderna ha condicionado su exitoso modelo respecto a los desarrollos arquitectónicos coetáneos. Desde el siglo XIX, el pensamiento vitalista ha contribuido notablemente a la puesta en crisis de los modelos dominantes en el pensamiento moderno. En este sentido, el concepto de duración, pone en entredicho el carácter unilineal, homogéneo, neutro y apriorístico del tiempo tal como ha sido arrastrado por la cultura occidental desde Platón y Aristóteles y, posteriormente, en el siglo XVI y en la Ilustración. Desde estos presupuestos es desde donde analizaremos la condición contemporánea del proyecto a que se refiere esta tesis.

La duración nos permite vincular la experiencia arquitectónica del espacio, de la luz o del momento del día con la configuración formal del edificio expresado espacialmente a través de la sección y de los diversos recursos proyectuales que toman conciencia de la particular heterogeneidad de nuestra experiencia como sujetos en el mundo. Como fundamento para este estudio, recurriremos a los soportes literarios y filosóficos que le dan cobertura intelectual, especialmente en lo que respecta a Henri Bergson y a José Ortega y Gasset. En el primer caso, se analizará su importante aportación, la *durée*, así como los vínculos que esto supone en relación a las ideas de conciencia, movimiento y libertad. En el caso de Ortega, se analizarán sus contribuciones acerca de la idea de profundidad temporal. Si las aspiraciones del llamado *Estilo Internacional* se centraron en la categoría de espacio, el Museo de Mérida ha reivindicado con fuerza el papel del tiempo como categoría sustancial de la arquitectura

Utilizaremos los conceptos anteriormente estudiados como elementos de análisis del Museo de Mérida sin por ello olvidar las referencias arquitectónicas que, desde nuestro punto de vista, dan respaldo al proyecto. Se hará mención a las contradicciones que pueden suscitar los términos de duración y durabilidad y trataremos de mostrar la particular idea de Moneo respecto a la perdurabilidad en la arquitectura. Analizaremos desde el punto de vista de la condición lumínica la importante dualidad que en este museo representan los ámbitos de la cripta y de la sala de colecciones. Nos centraremos también en el modo en que frente a la idea ortodoxa de espacio entendido como clausura o delimitación, el Museo nos

propone más bien un campo de fuerza cualificado por los fenómenos que contiene para constituir un “archivo” de la memoria de Mérida.

También será objeto de análisis el recorrido que se nos propone a la luz de la conciencia del espectador y por último, nos centraremos en el modo en que el edificio da respuesta y se acomoda a los condicionantes que suscitan la consideración del espacio exterior de forma cualitativamente diversa respecto al espacio interior.

3 El tiempo como experiencia

Una comparativa entre dos términos etimológicamente tan cercanos como *experimentación* y *experiencia* nos permite acercarnos a lo que puede denominarse como *síndrome de la prisa* tan presente en nuestra modernidad y que estaría caracterizado por una notable descompensación entre el ritmo del progreso y la adecuación a una finalidad. Ello habría producido una patología en la componente teleológica del devenir en donde, lejos de su condición libertadora, se hubiera trastornado en una rutina de la innovación que alejaría al tiempo mismo fuera del control del individuo y que se evadiría como una posible solución a nuestros problemas vitales. La carencia de espesor temporal que nos muestra esta aceleración de los tiempos de consumo, así como los cambios fugaces de imagen requeridos para seguir adelante con el proceso de producción, han impreso a todas las producciones un carácter de obsolescencia programada. El valor atribuido al signo y a la imagen dentro de una concepción espacio temporal telemática, anula el valor que la materia tuvo en la historia de la arquitectura. El peso y la tangibilidad de la materia no son necesarios en esta escenificación virtual de la telemática.

Por otra parte, la modernidad de las vanguardias se centró en una definición del provincianismo restringida a su carácter espacial, mientras que, a fecha de hoy, como ya adelantó T. S. Eliot, existiría otro tipo de aldeanismo que, a diferencia del clásico, ahora lo sería del tiempo. Esto último sería el resultado de una constatable confusión entre el conocimiento –integrador e intérprete de la continuidad histórica- y la experiencia- adelgazada hasta un espesor temporal nulo- que nos lleva a establecer la afirmación del presente como única realidad temporal. Este *adelgazamiento* del tiempo sería también aplicable a la experiencia del pasado, que habría quedado también reducida a mero icono o foto fija. De este modo la reivindicación política de la identidad, hace uso de una valorización del pasado vinculado a imágenes o instantáneas agradables que no son sino recreaciones y re-presentaciones de una tradición congelada que ya no atiende a su imbricación contextual, pues son vehiculadas en un sentido meramente instrumental. De este modo, los poderes político y económico se habrían

apropiado del cliché y del estereotipo para elaborar un discurso ilegítimo referido a la memoria colectiva y soportado en base a meros productos desprovistos de cualquier capacidad de ser interpretados como objetos de conocimiento. Buena prueba de ello es la reciente proliferación de toda una abundante serie de museos etnográficos. Desde esta perspectiva, y en oposición a ello, cabe reivindicar el sentido del devenir mismo al que nos remitimos a la hora de analizar el Museo Romano de Mérida.

En el apartado dedicado a la dialéctica entre lo que llamamos el *tiempo de la conciencia* y el *tiempo del mundo* nos centramos en las aportaciones que, desde el conocimiento científico, se han realizado, especialmente de la mano de Ilya Prigogine. Para Prigogine, la esperanza de fundar una síntesis o alianza entre ambos quedó cancelada por la filosofía kantiana, al relegar el conocimiento científico al estudio positivo de los fenómenos. Por otra parte, la radicalización de las posturas románticas según las cuales, el acceso a un conocimiento *verdadero* implicaría una resonancia estética directa con la naturaleza, ajena por tanto a la metodología científica, impediría al científico el acceso a la intuición profunda de la misma. Prigogine recoge el pensamiento de Bergson al anteponer el estudio del tiempo desde la perspectiva de nuestras descripciones fenomenológicas respecto a la verdad del tiempo físico definida en el nivel de las teorías fundamentales, sin embargo, recrimina a éste haber fracasado ante su tentativa de fundar una metafísica sobre su idea de intuición. La contribución de Prigogine ha sido el descubrimiento de las llamadas «estructuras disipativas», que permiten incorporar entre los procesos naturales estudiados por la ciencia, el desarrollo y crecimiento de los organismos vitales opuestos al 2º principio de la termodinámica. Si sus tesis son ciertas, ello permite deducir de los principios de la física, las estructuras activas de conformación de la materia viva, auto generativa y creciente en complejidad, lo cual implica una crítica a las concepciones estáticas, equilibradas e inertes de la ciencia ortodoxa.

En todo caso, la divergencia entre una experiencia directa e incommensurable de la arquitectura y el compromiso por parte del arquitecto en el sentido de hacer inteligible el contenido de la misma, nos llevará a estudiar el papel de lo simbólico en tanto que elemento capaz de garantizar esta ansiada comunicación. Lo simbólico permitirá establecer este diálogo mediante un procedimiento no racional al entender al símbolo como la *imagen absoluta* de esa vida *vivida y sentida*.

En el apartado dedicado al contexto específico abordamos el estudio acerca de la mitología clásica, medieval y moderna sobre el tiempo. Y ello porque las aporías que surgen a la hora de estudiar la historiografía de la arquitectura desde el punto de vista crónico, nos abren la puerta para la indagación acerca de estas otras temporalidades, a saber, el tiempo de *Aión* y el tiempo de *Kairós*

desde las que también abordamos el estudio del Museo. Más si cabe, al constatar la presencia de las representaciones de *Aión* en los antiguos cultos mitraicos presentes en las excavaciones de Mérida y algunas expuestas en el Museo. Para ello, nos apoyaremos en el estudio realizado por Erwin Panofsky respecto a las antiguas representaciones iconológicas y su evolución durante la Edad Media. Ello nos permitirá analizar el modo en que, ante las imágenes clásicas de *Kairós* (oportunidad fugaz) y *Aión* (eternidad creadora), el Renacimiento ha concluido en una imagen del tiempo como destructor y agente entrópico.

Rudolf Wittkower nos permitirá aproximarnos al estudio de *Kairós* y su correlato latino *Ocassio* desde los que analizaremos la afinidad renacentista entre la Ocasión y la Virtud. Según Wittkower, y a pesar de las muy numerosas excepciones, durante el Renacimiento llegó a prosperar la concepción estoica según la cual la Virtud y la Fortuna, o si se quiere, lo virtuoso y lo azaroso, debían entenderse como elementos irreconciliables, lo cual parece negar Prigogine. De este modo, las virtudes de la constancia y la estabilidad estarían en contradicción con la móvil fugacidad de la Ocasión y de la viciosa Fortuna, en algunas concepciones identificada con el espíritu del mal. Por último, aludiremos a las recientes tesis de Giacomo Marramao al indagar en la etimología de *tempus*, como término común, al menos en las lenguas latinas, de un tiempo entendido como flujo y de un tiempo entendido como confluencia de meteoros atmosféricos. Según Marramao, lo que uniría ambas acepciones sería su condición de mezcla adecuada, oportunidad, punto de encuentro o calidad del acuerdo. *Tempus*, se vincularía así a lo que los antiguos griegos llamaban *Kairós*. Esta concepción sería, en opinión de Marramao, una tabla de salvación frente a la anteriormente referida descompensación entre la hipertrofia de la expectativa y la pobreza de la experiencia de la que se resiente la Era Contemporánea.

Pasaremos ahora, desde estos elementos, al estudio del proyecto en tanto que, tal como entendemos, traducen las inquietudes de Moneo al respecto. En primer lugar propondremos la adscripción a un *tiempo acumulativo* desde el que, al asimilar la experiencia, se recupere el espíritu de conexión con la realidad, a la vez que suponga una ligazón respecto a la producción de la arquitectura. Moneo nos recordará la coherencia entre arquitectura y colectivos sociales y culturales característica de los diversos periodos históricos, cuya ruptura supondrá el comienzo de un *largo declinar de la arquitectura* y cuyo punto de inflexión se hubiera producido con la creación de la Ecole des Beaux-Arts en París. La espontaneidad de una arquitectura vinculada estrechamente a su contexto quedó rota. La *revitalización* que persiguió la arquitectura moderna no podía sino plantearse desde los mismos presupuestos a los que nos hemos referido en el primer capítulo. La modernidad utilizó como estandarte la vinculación horizontal respecto a las vanguardias estéticas coetáneas como

adecuación a los tiempos, así como un afán experimental que no siempre ha sido capaz de atenerse al escrutinio de una realidad a la que está condicionada, por mucho que se apele al valor utópico de las propuestas.

En tanto *tiempo acumulado*, el Museo de Mérida es un *gran bazar*, o si se quiere, un *archivo*, por utilizar los mismos términos con los que Moneo lo definió, pero no en el sentido en que Matila Ghyka aludió a la arquitectura decimonónica, sino como el resultado de una reconsideración de los parámetros temporales que han gobernado el desarrollo de la arquitectura moderna y que han tratado de recuperar un sentido acumulativo del tiempo sin por ello renunciar a su vitalidad que lo encuadra en los contextos sociales y económicos a que pertenece.

En el apartado denominado *los límites de la materia* nos referiremos a la conciencia respecto a éstos que su naturaleza impone, no sólo en el sentido negativo, sino en tanto que elemento configurador de una arquitectura atenta a escuchar las cualidades de la materia, así como presta a asumir la poética que el propio material nos brinda y que podrá ser expresada mediante su puesta en servicio a través de su construcción. La realidad con la que se mide el arquitecto, más allá de intelectualismos subjetivistas y desconexos, es la medida que nos expresa la pertinencia o no de nuestra arquitectura, así como la consistencia de nuestras ideas, pues como nos dice Moneo, en ocasiones, “*el arquitecto se evade al no poder controlar la realidad que le rodea*” y se refugia en un intelectualismo de las ideas representadas en unos dibujos que no muestran conexión alguna con el contexto real y colectivo.

En nuestra opinión, el referido pensamiento de Moneo, se nutre también del pensamiento poético del Romanticismo. El tiempo deja su huella en los objetos, y con ello, los labra y los pule, revelando así las condiciones intrínsecas de la materia, pero a la vez, revelando su integración en la totalidad de la naturaleza frente a la que interactúan. El tiempo rompe y desgasta, parece decirnos el Museo de Mérida, pero no basta con esto; es necesario expresar el modo en que el tiempo erosiona en virtud de la resistencia que, frente a ello, la materia ofrece; es la ruina, más allá de la componente rememorativa a la que aludía Aloïs Riegl, la que verdaderamente nos muestra la consistencia de la materia. En el Romanticismo, a la labor poética que descubre y reconoce en la materia su vida propia, su necesidad interna, debe unirse la participación activa del arquitecto para dotar a las cosas de su forma, de aquello que quieren llegar a ser, no como desarrollismo explotador e inerte de lo natural, sino como aval de su fecundidad; no como totalitaria imposición de su forma, sino como canal de reconciliación con la misma.

Trataremos en detalle los aspectos expresivos de este edificio respecto a recursos tales como la utilización del ladrillo, el carácter atmosférico del espacio o la relación de las piezas y esculturas con el mismo. Mérida propone una

interconexión lejana a la disección enciclopédica que desata y clasifica; crea una atmósfera que une y solidariza, que establece un vínculo recíproco entre el visitante y la pieza y entre las piezas entre sí. En Mérida percibimos su arquitectura como la casa de estos habitantes romanos que aún perduran; para ellos se ha proyectado su receptáculo, según deseo expreso de Moneo. Sólo por extensión, al constatar como el Museo acoge a estos habitantes romanos, sentimos que la casa también nos acoge a nosotros.

Pasaremos a continuación, en relación a lo indicado más arriba, a referir el modo en que, en este proyecto, se aborda la relación entre la conciencia inmediata de la arquitectura y el compromiso inexcusable que todo proyecto debe cumplir en tanto a tomar forma mensurable. En Mérida, hay *inmediatez* en la experiencia propia del tiempo de la conciencia, pero hay *mediatez* en el sentido de compromiso a la hora de dar sentido a las experiencias, de comunicarlas, de socializar la arquitectura. La apelación en Moneo a lo irracional se remite a nuestras emociones auténticas, pero hay racionalidad y *lógos* cuando se trata de compartir experiencias. Para ello, con el objetivo de enlazar ambos mundos, el arquitecto, como indicábamos, recurre al símbolo. El papel de la construcción y, como veremos, el de la narración de una memoria, serán en último término, los responsables del significado que este edificio ofrece, al entender el significado, en palabras del propio Moneo, como “*aquel inevitable testimonio del mundo en que vivimos que todo edificio está obligado a dar*”⁴.

Someteremos a consideración la relación entre energía, materia y memoria de un *archivo*- el que constituyen los muros sucesivos de la atarazana-, que bien puede ser también entendido como *batería*, pues se trata de una carga que vincula la materialidad de los muros como una energía que supone una adecuada distancia entre ellos. Nos inclinamos a pensar que la relación entre estos elementos conlleva un conocimiento que forma parte de la intuición adquirida por el arquitecto como consecuencia de su propia experiencia directa de la naturaleza y frente a la que, el objetivismo científico, le permitirá adecuar los canales e instrumentos para trascender la arquitectura en el marco de lo social.

Estudiaremos los aportes que el proyecto de Mérida ha supuesto respecto a otras obras anteriores de Moneo que podrían resumirse, a juzgar por los títulos que hemos elegido, según los dos siguientes aspectos: por una parte, el paso de una construcción entendida como *sinceridad* a una construcción entendida como *analogía*; y por otra, a la relación entre lenguaje y abstracción como distancia. Esto, adelantado aquí, será objeto de mayor estudio en el capítulo denominado *el tiempo como narración*. Analizaremos entonces el valor del lenguaje como redentor, es decir, en tanto capaz de superar la carga que supone la inmediatez onomatopéyica que limita nuestra libertad, y que le

⁴ *Apuntes sobre 21 obras*. Ed. GG (capítulo sobre Mérida p. 103 -134). p. 117

convierte en garantía última para la fertilización de la acción humana por medio de la palabra. Por otro lado, el empleo medido de la abstracción, permite a Moneo prescindir de una literalidad que nos remitiría necrológicamente a aquello que no es actual, a mero historicismo.

Analizaremos cómo estas reflexiones sobre el tiempo vertidas en Mérida fueron extremadamente pertinentes en el contexto histórico y político en que fue gestada la idea de construir un museo de arte romano en Mérida tras el bimilenario de su fundación en 1975. Por último, y con las reservas que debemos mantener respecto a la sensibilidad que en el pasado representó la diversa mitología acerca del tiempo, resumiremos las posibles apelaciones de este edificio respecto a la iconología que la historia entronizó en relación a *Chronos*, *Aión* y *Kairós*.

4 El tiempo como memoria

En el antiguo arte de la retórica, la *memoria* figuraba como una de las cinco partes esenciales junto a la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y la *pronuntatio*. La asociación entre memoria y arquitectura se hace evidente al estudiar las fuentes clásicas sobre el arte de la memoria y al comprobar la confianza que este arte depositó en la asociación entre *loci* e *images*, lo cual, a su vez, se fundaría en la estructura lógica del discurso. En virtud de ello, y gracias al *sentido* del mismo, a su trama, a su ritmo, según la *dispositio*, el orador estaría en condiciones de poder asimilar la misma configuración del discurso al intuir su lógica en una secuencia ordenadamente presentada. En Mérida, la memoria recogerá los aspectos de la conciencia así como los aspectos vinculados a la experiencia íntima y colectiva, como soporte para la consecución de un discurso elaborado y patente en una narración de esa misma memoria.

La tradición moderna occidental rechazará el estudio de la memoria al reducirla al ámbito de lo especulativo y de lo no abarcable desde la razón positiva. En este sentido, las aportaciones de Bergson se orientarán en el sentido de manifestar la condición inalienable y ontológica de la misma. La dualidad entre intuición e inteligencia será recogida por Bergson con idea de trascender su incomunicabilidad, mediante una operación que consistirá en la reivindicación de una memoria irreductible, cuya morada estaría incardinada en el propio tiempo de la duración y de la vida y no en la espacialidad coextensiva del presente y de la acción práctica sobre la materia.

Indagaremos por ello en las inquietudes de este autor en lo referente a las relaciones entre materia y memoria y, a la vez, trataremos de correlacionar sus reflexiones con la arquitectónica tarea de trascender el ámbito de lo inconmensurable en el ámbito de lo conmensurable y viceversa. Estos referentes

nos permitirán entonces analizar el Museo de Mérida en los términos que hemos fijado bajo las denominaciones de *teatro de la arquitectura* y *cartografía del espíritu*.

Frente a la condición vicaria a que, desde el mundo de la museología así como desde el ámbito de la arquitectura moderna, se relega a la arquitectura, Moneo asumirá el papel de la memoria como condición central de una forma que se encarnará al concebirse como un teatro. La arquitectura asumirá así la encomienda de servir como garante de la memoria del mundo romano, no como elemento físico operativo, sino como partícipe de una profunda conexión entre el hombre interior y su materialización evocativa a través de una cartografía. Esta cartografía sólo será pertinente en la medida en que plasme los invariantes del espíritu humano y el legado de su historia, historia que, como tal, es continuamente susceptible de transformación. Subyace así la intención de fijar en una arquitectura –acogedora de los estratos acumulados en el tiempo– los signos de un conocimiento depositado en la memoria emeritense. Ello se mostrará, no sólo en los estratos visibles en planta, sino en la sección, pues ésta nos revelará una contradicción, a saber, aquella que por un lado nos muestra el ámbito de lo latente, *oculto* en la penumbra y sin contornos de la cripta, y aquella otra realidad *luminosa* en la nave donde se alojará la inmensa biblioteca pétrea que se someterá a la mirada del público y al escrutinio del estudioso. Plantas y sección que, aun presentándose en superficie, se dilatarán en un sentido profundo al ser susceptibles de interpretación. Moneo entonces, como estratos que se superponen en el tiempo, solapará la Mérida contemporánea con la Mérida romana, a sabiendas de que la historicidad es un hecho irreductible perteneciente a la conciencia. Por ello, la cartografía que Moneo nos muestra, será un detonante que nos pondrá en relación con la conciencia vivida y sentida, es decir, permitirá a Moneo representar somáticamente dos momentos distintos con los que captar, a través de símbolos, la conciencia de la duración.

Por otra parte, estudiaremos el conflicto entre memoria y vida planteado por Nietzsche, entendido no tanto como rechazo a la memoria, sino al considerar a ésta como lastre y gravamen inerte para la vida. El veneno de la memoria se asociará así a la enfermedad de lo crónico y no, a la continua fertilización de un pasado capaz de transferir los acontecimientos pasados en historia presente. A su vez, recogeremos también la crítica respecto a una concepción de la historia como consecución de un futuro orientado dialécticamente hacia su culminación salvífica con el consiguiente riesgo de incurrir en una idolatría de lo efectivo.

A la luz de estos aspectos, someteremos a juicio la actitud de los arquitectos modernos más rigoristas, cuyo discurso se fundó en la identificación entre vida y actualidad, entre vida y necesidad o, entre construcción y razón efectiva. Esto nos servirá como apoyo para subrayar la crítica respecto a estas

tesis que Moneo suscribirá, -como lo hará también buena parte del colectivo profesional en la segunda mitad del siglo XX-, sin por ello negar el valor de lo vital, de la construcción o de la razón. Al contrario, pues se tratará de reinterpretarlos desde los presupuestos que aquí exponemos y que asumirán la memoria y la historia como componentes fundamentales de la vitalidad.

Nos preguntaremos también sobre el valor que Moneo asigna al origen como recuerdo de un paraíso perdido. Éste no ha de ubicarse en un pasado literalmente cronológico sino en los resortes de una conciencia que ha de buscarse con anterioridad a la posterior naturalización de la razón y de la existencia humana. Veremos cómo, para Moneo, será de especial importancia concebir el hecho de construir como aquella actitud inmediata del hombre frente al lugar y los materiales. Nos apoyaremos en la figura de Marcel Proust para avalar estas posiciones al constatar cómo este autor, encontrará en la superficie de su conciencia el conflicto con un tiempo distante y lejano, pero a la vez tan cercano como el retumbar de un arcano tambor cuyo origen insondable parece repetirse gracias a un azar que sólo la memoria involuntaria estaría en condiciones de acoger.

La figura de Aldo Rossi se refleja con rotundidad en la obra de la que aquí tratamos, por ello, creemos justificado un acercamiento con detalle al estudio de su legado y, especialmente, a aquellos aspectos que conciernen al papel de la memoria en la arquitectura. Retomaremos el punto de vista de Rossi, para desde él, analizar la posterior asimilación en la obra de Moneo, bien sea para asumir, bien sea para rechazar, las tesis de Rossi. En la pretensión de Rossi respecto a aunar elementos tales como razón y memoria, creemos existe algún síntoma de conflicto que se hace patente al aproximarnos a la idea que sobre el tiempo subyace en su obra. Para Rossi hay una barrera entre lo permanente y el devenir, que es posible vincular a través de la memoria, aún a costa de relegar el presente a una condición pasiva. Afrontaremos el modo en que Moneo, al vislumbrar algunas de las tensiones no resueltas en Rossi, abordará su propio trabajo en Mérida.

En el apartado dedicado al contexto específico, nos proponemos revisar el ámbito de lo que atañe al mundo de la museología, especialmente en lo referente a lo que en la época se denominó como *nueva museología*. En el periodo comprendido por la década de los años setenta y la de los años ochenta se produce una renovación en el terreno de la museología tendente a transformar la caduca situación precedente en el campo del museo; si el museo tradicional fue tildado como museo *conservatorio*, la *nueva museología* pretenderá hacer del museo un centro de participación activa respecto al visitante. Frente a un museo concebido como *prótesis de la memoria*, ahora se pretenderá encargar al museo la misión de garantizar la lógica de *interconexión de las informaciones*. La

condición de comunicación activa se vinculará al debate entorno al valor didáctico del museo, debate éste en el que el proyecto de Mérida reflejará una decidida actitud que aquí tratamos de reseñar. Nos remontaremos entonces a la dicotomía ya presente desde finales del siglo XVIII entre los partidarios de un museo concebido como lugar de toma de conciencia y los partidarios de un museo portador de la historicidad de los hechos artísticos.

Además de lo anterior, cabe reseñar, en el ámbito nacional, la coincidencia en el tiempo de la redacción del proyecto con el proceso de renovación política que hemos convenido en llamar la Transición. Con la llegada de la democracia puede apreciarse una voluntad por paliar las carencias precedentes mediante la incorporación de una más adecuada y eficaz gestión de la planificación museística. Es por ello que el Museo de Mérida se lleve a cabo en un momento significativamente oportuno de cara a su ulterior consideración como valioso testimonio y que no es ajeno a su condición de instrumento como legitimación política de esta nueva situación. Esto nos llevará a preguntarnos acerca de lo que podemos entender como paradójico respecto a lo que a la memoria del Museo se refiere, porque a pesar de las temporalidades a que el Museo se remite, y que aquí estudiamos, es probable que buena parte del éxito social y político del mismo deba ser explicado, precisamente, por su incardinación en una dinámica de la memoria tal como nos muestra la “verdadera” imagen de un tiempo colectivamente asumido, es decir, la imagen teleológica y sintética del mismo.

5 El tiempo como historia

En el siglo XIX, surge en Wilhelm Dilthey la denominada “crítica de la razón histórica” cuya intención consistirá en el esclarecimiento de la naturaleza y estructura de la vida humana y su originaria y radical dimensión histórica. Esta idea será retomada por José Ortega y Gasset y constituirá el núcleo central de su pensamiento, tal como queda recogido en el concepto de razón vital. Ello implicará un rechazo a la ontología eleática dominante en Occidente cuyo objeto es el estudio de lo natural y que concibe al *ser*, en términos estáticos y permanentes, como principio invariable de las variaciones. Desde el punto de vista de Ortega la esencia del ser no sería objeto natural alguno, sino la condición existencial de la vida cuya sustancia es el tiempo, el cambio. Desde este contexto, el tiempo, la historia, deben ser contemplados en su propia radicalidad como objeto de estudio no accidental. El título de la presente tesis, *El tiempo como sustancia de la forma*, se remite así a esta reincorporación del tiempo que el vitalismo reclama en la esencia de las formas.

El concepto de razón vital representa el fundamental aval intelectual que ha hecho posible el proyecto que aquí estudiamos. Es desde esta referencia, desde la que estudiaremos la relación entre dos formas complementarias de abordar el proyecto de arquitectura, tal como fueron teorizadas por Ernesto Nathan Rogers; nos referimos a la confrontación entre metodología y tipología, entendiendo que la inclinación de Moneo hacia el valor de la tipología como herramienta de proyecto es un correlato respecto de las tesis implícitas en la idea de razón vital. Para entender el contexto en que surge, en arquitectura, la reivindicación del tipo como valor, debemos repasar alguna de las inquietudes teóricas y prácticas, especialmente en la arquitectura italiana a partir de los años 50, en tanto que respuesta a los presupuestos dominantes del Movimiento Moderno. En Ortega, como en Moneo, el peso del pasado, así como la idea de futuro concebido como posibilidad, no anulan la condición progresista en el hombre, aunque, tal progresividad, no puede ser entendida como a priori en los términos en que ha sido interpretada por la ortodoxia teleológica moderna. El Museo de Mérida da buena cuenta de las tesis orteguianas en virtud de las cuales, el progreso exigiría una evolución en donde la nueva forma superaría a la anterior al conservarla y atesorarla. En este sentido, el carácter personal de Moneo queda testimoniado al constatar un eclecticismo entendido como acumulación y reivindicación de nuestra congenialidad con el pasado.

En el apartado dedicado al contexto específico, haremos una sucinta mención al riquísimo patrimonio histórico de la arquitectura en Mérida, y ello en la medida en que, como es lógico, constituye un elemento sustancial del contexto que aquí estudiamos. En este mismo apartado, mostraremos la pertinencia tanto de la obra de A. Choisy como la de G. Lugli como estudiosos de la arquitectura romana y de los que Moneo supo tomar buena nota. Como veremos en el siguiente capítulo, las dos axonometrías que Moneo dibujó para el proyecto de Mérida nos permiten entender el singular valor que los términos *construcción* y *expresión* tienen en el mismo. Ambos términos sintetizan buena parte del legado de Choisy en la disciplina. Respecto de Lugli, nos centraremos en la importancia concedida al valor mural de lo romano.

En el apartado dedicado al análisis del proyecto, se analizarán las referencias históricas de que éste se sirve, así como los instrumentos de que se vale Moneo respecto a ellas. La Mezquita de Córdoba, será la pieza clave para entender el recurso a la serialidad y a la frontalidad que tan brillantemente se han empleado en Mérida. Veremos también las diversas analogías respecto a la arquitectura romana, bien sea en la propia ciudad de Mérida, bien sea en los mercados de Trajano o en la piscina Mirábilis, en Italia. De igual modo, estudiaremos algunos puntos de apoyo de las propias experiencias contemporáneas. En este último caso, nos será de especial interés, contrastar las

actitudes teóricas de arquitectos como Vittorio Gregotti, Louis Kahn, o Aldo Rossi, en la confianza de que nos permitirán ubicar correctamente la actividad específica de Moneo. En general, la inquietud acerca de la recuperación de la historia en la arquitectura, ya venía ocupando a los arquitectos de la segunda mitad del siglo, quienes acuñaron el término de *nuevas alternativas a la modernidad* en alusión a una reivindicación de lo histórico desde el corazón mismo de la modernidad. Desde este prisma, podremos retratar sucintamente las experiencias en orden a una recreación de la historia, y en especial, en lo referente a las divergencias respecto a las relaciones de trascendencia de la antigua cultura humanística.

Según las premisas de la temporalidad crónica, la estructura misma de la realidad obedece a una secuencia lineal de causa efecto, de la cual, la representación histórica de la arquitectura moderna es deudora. Al vincularse a la componente teleológica y utopista en el marco de una visión dialéctica positiva y sintética de la historia, ha derivado en una profunda interiorización de la evolución temporal como *marcha triunfal del calendario*. Es esto lo que será puesto en crisis por Manfredo Tafuri desde el momento en que, al analizar los desarrollos históricos de la arquitectura, se esfuerce en evidenciar la inviabilidad de los instrumentos historiográficos al uso. Por otra parte, y como nos enseña Miguel Martínez Garrido⁵, sólo al hacer estallar las contradicciones que sobrevienen al paso de un determinado proceder y, al evidenciar las aporías en su dualismo, se nos abre la posibilidad de comprensión de la propia complementariedad de los contrarios. Prescindir de esta visión sintética de la historia, así como reconocer la presencia del «*complexio oppositorum*» en la arquitectura, son elementos de los que Moneo ha sabido tomar buena cuenta y que trataremos de mostrar mediante el proyecto de Mérida.

Desde este punto de vista nos centraremos en mostrar los rasgos formales implícitos en el edificio en tanto que confieren al mismo su vitalidad, y por ello su duración en el tiempo. Son estos rasgos definidos por el arquitecto en la estructura formal, los que salvaguardan al edificio de su erosión corrosiva contraponiendo una energía que se entiende como pertinente confluencia de factores sabiamente aglutinados en la integridad de una forma. De ahí que la *vida* del edificio se mida como autonomía respecto a los cambios a los que está sometido, pues las transformaciones a que aboca el devenir serán subsumidas por la fertilidad de un *Aión*, que acogerá al tiempo en su mismo seno, y que se mostrará en continua confrontación respecto a la inercia necrológica de *Chronos*. Veremos también los compromisos que el proyecto adopta a la hora de acoger, por un lado, la congenialidad con otras experiencias que supone el tipo, y por otro, la constatación de la singularidad del contexto así como del talante individual y

⁵ MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel, (tesis 1986 ETSAM-UPM); *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura posmoderna: (notas para una hermenéutica de la arquitectura actual)*
Director: Francisco Javier Sáenz de Oíza

poético del autor. No podremos soslayar la bien conocida actitud de Moneo respecto a la autonomía disciplinar como reivindicación de los instrumentos operativos del oficio, no tanto como rechazo a una visión holística de la arquitectura, sino como toma de distancia y como identificación de los límites que la propia experiencia histórica nos muestra, lo cual, a su vez, supone el conocimiento de las condiciones de posibilidad del ejercicio disciplinario.

Por último abordaremos la importante contribución que ha supuesto la figura de Giovanni Battista Piranesi, pues, más allá de las semejanzas evidentes, ésta atañe a los fundamentos mismos que han regido el proyecto de Mérida. Piranesi representa la asunción, a la vez que la crítica, de lo que se ha identificado como una *primera modernidad* en el siglo XVIII, y cuyas consecuencias siguen ocupando la reflexión intelectual de Moneo. La obra de Piranesi ha sido estudiada por el autor de esta tesis y documentada en el ensayo *G.B. Piranesi; Libertad y necesidad en la arquitectura*⁶, al entender que tal binomio sintetiza los elementos comunes en la obra de Piranesi y en el Museo de Mérida. Mediante un procedimiento comparado, trataremos aquí de mostrar tales conexiones en lo que respecta a la dialéctica piranesiana, y en torno a los valores ilustrados y románticos de los que se concluyen los dualismos objeto de nuestro estudio. De este modo abordaremos el papel de la *civilización* genérica de la obra abstracta, frente a la constatación del flujo del tiempo, así como el reconocimiento de la historia en tanto testigo y anticipación en el proyecto de arquitectura. Abordaremos los aspectos que atañen al debate acerca de lo orgánico, frente a lo fragmentario y los puntos de vista de Moneo al respecto.

Pero no sólo el tiempo es objeto de estudio en Piranesi; como ya ha sido indicado por varios pensadores, el análisis de sus famosas cárceles, pone en evidencia lo que ha sido denominado como una distópica *pérdida del centro* en la condición moderna. En las cárceles podemos apreciar las paradojas y contradicciones de nuestra modernidad, en virtud de una concepción determinada acerca de las categorías de tiempo y espacio, que sólo han sido denunciadas a lo largo del siglo XX. La ilimitada capacidad con que la técnica nos dota de comunicaciones es negada por una latente inconexión espiritual carente de puntos fijos; el ambicioso desarrollo urbano del siglo XX y las propuestas arcádicas y de cercanía a la naturaleza que las vanguardias nos propusieron en el terreno del urbanismo, resultaron esconder los más terribles monstruos de la razón. La espacialidad y temporalidad en el Museo de Mérida no son ajenas a estas reflexiones.

⁶ TOMILLO CASTILLO, Arturo (2013) *G.B. Piranesi; Libertad y necesidad en la arquitectura* Publicado en el Museo Cerralbo (<http://museocerralbo.mcu.es/actividades/historico/cursosCongresosConferencias.html>) con motivo de la conferencia dictada por el mismo autor el 3 de Octubre de 2013 con el mismo título en el Museo Cerralbo con ocasión de la X Semana de la Arquitectura COAM.

6 El tiempo como narración

Desde los finales años sesenta algunos arquitectos se afanaron en considerar la teoría de la arquitectura como un caso particular de la teoría general del lenguaje. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida supondrá una referencia fundamental para entender buena parte de la arquitectura museológica en los años posteriores en nuestro país, especialmente en lo que respecta a la asunción de su responsabilidad para constituir un relato.

La contradicción entre el hecho físico y el efecto psíquico, entendida por algunos críticos como génesis del arte, tendrá como correlato la mentada paridad entre el tiempo subjetivo y el tiempo del mundo, en donde, a los efectos de nexo y unión, residirá la pertinencia de un tiempo narrativo. Podemos entonces aquí subrayar la especificidad de este proyecto, el cual, recogiendo el testimonio histórico de la modernidad, incorporará los elementos del tiempo subjetivo y de la memoria, así como las ciencias dilttheyanas del espíritu, para con ello dar cuenta de la razón histórica por medio de una narración. Gracias a ello, la fragmentariedad desnortada que se extrae de una decodificación de los textos sin voluntad clara de recomposición, quedará ahora hilvanada al recuperar el antiguo *logondidonai* como un «dar cuenta de» la vida humana.

Será entonces el lenguaje el encargado de aportar sentido a la obra mediante el recurso fundado en la dramatización de la experiencia, es decir, a través de una conexión entre la conciencia íntima y el carácter social y colectivo intrínseco a la arquitectura. El arquitecto se centrará aquí en la tarea de dar razón de los objetos de un pasado que no conservan su significación y que, precisamente por ello, debe asumir la labor creativa y a la vez didáctica orientada a lograr una reconciliación.

Desde este prisma, puede constatarse en Mérida un tiempo que se remonta dos mil años atrás, y otro tiempo efectivo y musical cuya duración se encarna en el recorrido a través de una geometría, a la vez espacial y temporal. El ritmo espacial se acompasa con la duración de la conciencia de modo que ambos tiempos se solapan; el tiempo de un contenido que de nuevo resuena como un eco latente, cordial y recordado, y el tiempo narrativo que liga y conecta permitiendo así re-presentar ese pasado que ahora es actual porque el símbolo nos ha puesto ante su inefable sombra.

Se tomará como principio de la arquitectura aquello que J. Ortega denomina la *condición radical*, esto es, la vida en su condición original. La razón consistirá entonces en una narración; se trata de comprender la realidad mediante la iluminación de esquemas intelectuales, no mediante una narración superficial, sino mediante la búsqueda de lo que la posibilita y hace inteligible en la totalidad de su ser histórico. La razón histórica es entonces «logos», lo cual, en la

antigüedad clásica se traduce como «palabra», «discurso», «habla» y «razón»; como aquello «que se quiere decir», lo cual identificaría el mismo devenir histórico con el discurso y con su lógica. A su vez, según Ortega, *lógos* es *sentido*, *conexión* y *unidad* de forma que la vida sólo adquiere sentido cuando halla su *lógos*; cuando es interpretada. El uso de los aspectos anteriormente descritos en Mérida, adquirirán el *sentido*, cuando sean puestos en conexión mediante, precisamente, una razón narrativa. Es desde este punto de vista desde el que someteremos a juicio el proyecto para la casa estudio de J. Soane, pues las referencias que Moneo hace de la misma nos permiten interpretarlas en clave de justificación y defensa intelectual de su propio proyecto en Mérida, en línea con las ideas que aquí desarrollamos.

Los postulados de I. Prigogine parten de una concepción de lo vital en el marco de un cosmos dotado de sentido, afirmación ésta sin duda objetable. Pero en todo caso, y a los efectos de la producción humana, cabe suponer, como lo hace M. Proust que, -aunque sea parcialmente y ante la evidencia de una corrupción segura- es posible revertir la tiranía de *Chronos* mediante la tarea que supone la labor literaria y la arquitectura, y con ello, es posible la vida; es posible recobrar el tiempo perdido. Entramos entonces en lo que, en el mundo de la escritura -y por tanto, en lo que correlativamente atañe a la poética de la arquitectura-, constituye el lenguaje en su valor como redención. Esta tesis es retomada más recientemente por Víctor Gómez Pin, según el cual, el peldaño máximo de la evolución sería la aparición del lenguaje en el hombre, y sería entonces éste el verdadero creador de sentido en la experiencia humana. El lenguaje, más allá de su instrumentación dirigida a servir a los intereses de la conservación biológica, quedaría sublimado en la literatura al permitir la realización de las potencialidades del hombre.

Desde Ferdinand de Saussure sabemos que el lenguaje humano se caracteriza, al menos, por dos distintivos principales, a saber: la dualidad y la arbitrariedad; sería esta arbitrariedad en el signo lingüístico lo que nos permitiría salvar la inmediatez, por así decir, necesaria y positiva respecto al orden natural y respecto a la vivencia psicológica interna. Quedaría patente el papel de una actitud literaria que alcanzaría su mayor valor, al multiplicar sus planos de significación, hecho éste que, enfatizado también por Ortega, nos permitirá analizar el Museo de Mérida.

M. Tafuri sostiene que G.B. Piranesi habría tratado de mostrar la artificialidad del lenguaje, visualizando así un trabajo arquitectónico que operaría más allá del significado. Se ha encontrado en Piranesi un antecedente respecto de la idea de fragmentación entendida como mera desintegración de la forma orgánica, lo cual implica una remota alusión a la arquitectura deconstructiva y estructuralista coetánea de Mérida. Hay en Piranesi, en efecto, una destrucción

de los valores sobre la forma unitaria, cerrada y absoluta perseguida por el Renacimiento, pero asumiendo ello dentro del marco paradigmático moderno. Por otra parte, se atribuye al Romanticismo esta búsqueda de lo fragmentario que parece acercarlo a las corrientes del Postmodernismo. Algunas interpretaciones del Romanticismo conllevan a una visión reaccionaria del mismo en la que sólo cabría el lamento de un mundo perdido e irrecuperable y, en donde el devenir, sólo conllevaría a la merma y a la decadencia del objeto.

Por el contrario, según J. Hernández Pacheco, el poeta romántico, busca en el fragmento y en el vestigio la esencia de un absoluto perdido, y es precisamente en la referencia a la totalidad, en donde la herida y la arruga guardan sentido, por lo que cabe entonces albergar el esfuerzo orientado hacia la búsqueda de una reconciliación. De igual modo, la arquitectura será ahora concebida desde el prisma de Soane, no como integración de las partes respecto a la totalidad al modo canónico, sino como constatación de la historicidad misma y búsqueda de su razón de ser. La historia y el fragmento se dispondrán en su casa, no como nostalgia reaccionaria e inerte, sino como autobiografía y *sentido*. Hablamos entonces de un espacio relacional donde el fragmento no adquiere un valor intrínseco sino en virtud de su posición relativa en el conjunto del espacio en que se integra, conformando así un campo solidario y atmosférico. En el campo, las propias piezas se religan activamente por medio de una arquitectura que conforma, que no sólo es soporte sino estructura, generando así una atmósfera común y solidaria.

Contrastaremos la actitud de Moneo con la de P. Eisenman, pues ello nos revelará elementos de importancia de cara a interpretar el proyecto. Este autor centrará su objetivo en el valor autónomo del significante como elemento constitutivo de la obra, soslayando la remisión al contenido semántico y adoptando una narrativa meta arquitectónica y autorreferencial. Lo contextual abarcará en Eisenman una temporalidad *dilatada*, que absorbe una memoria y una proyección potencial de futuro, pero que, a diferencia de Moneo, pretenderá superar el concepto heredado de centralidad antropológica. Paradójicamente, la arquitectura de Eisenman arranca en una reflexión sobre el lenguaje, y concluye en un imposible diálogo entre pares porque el origen lógico- vital común a todos los hombres se ha perdido.

Analizaremos el empleo de los instrumentos lingüísticos en Mérida, los cuales, tomando notables referencias respecto al estructuralismo, también se desmarcará de ellas, al asumir los presupuestos vitalistas que aquí comentamos. Veremos entonces como la idea de coherencia y su acepción en la historia es sometida a revisión, porque Moneo abarcará, al menos, dos acepciones sobre la idea de coherencia: *Zeitgeist* y linaje; habla o sincronía por un lado y lengua o diacronía por otro. Moneo tomará el diacronismo, por así decir, vertical, del

lenguaje y de la memoria, sin por ello renunciar al sincronismo que la construcción representa y que le permitirá afianzar los estribos frente a lo que él mismo llamará “*los equívocos del lenguaje*”⁷. A la luz del binomio patente en las dos isométricas de la nave, la *expresión* y la *construcción*, trataremos de mostrar una contradicción fundamental cuya polaridad hemos visto reflejada en términos de libertad del autor frente a determinismo y necesidad de la propia obra; es ante ello ante lo que Moneo nos propone una síntesis.

Estas isométricas apelan a la huella material que la construcción romana nos proporciona en el soporte de la arquitectura, como ocurre en Choisy, pero a la vez, se trata como hemos visto, de una cartografía del espíritu que alude a la memoria, de la cual, el arquitecto debe dar cuenta por medio de una narración expresiva. La voluntad del autor y su poética permitirán a la arquitectura evadir la inmediatez determinista y refleja que relegan al arquitecto a mero brazo instrumental sin capacidad de interpretación, sin por ello evadir la asunción de una razón en el sentido a que ya nos hemos referido y que de nuevo nos permiten asociar a nuestro arquitecto con Soane como arquitecto de la *razón poética*. Nos referiremos a las contribuciones de Jacques Monod sobre el azar y la necesidad para enjuiciar las alusiones al error, la ruptura, y la heterodoxia, en el marco vital de un devenir, que extrae el pasado con lucidez, para sublimar el progreso con valentía; que conoce con solvencia los límites pero, a su vez, asume a éstos como la mejor condición de posibilidad.

Nos referiremos al papel que el lenguaje clásico asumió -especialmente en el terreno del museo-, como mediador entre la obra y el espacio arquitectónico. Como nos dice M. Besset “*la función de la ornamentación es explicitar metafóricamente la articulación de los componentes estructurales*”⁸. En lo que respecta al muro y con la llegada de las vanguardias, constataremos su progresiva desvinculación como soporte de la obra para, a continuación, proceder a una comparativa respecto al papel que éste juega en Mérida. Cuando llegamos al Museo de Mérida nos encontramos con dos elementos significativos. Por un lado, con la evolución en la tradición moderna en lo referente a la liberalización de la imagen y de la colección respecto a un marco y una configuración tradicionalmente impuesta por medio de una sintaxis determinada, aquella heredada de la arquitectura clásica. Y por otro, con la necesidad de recuperar, a través de la dilatación temporal, el sentido de una arquitectura que debe hacer uso de nuevo del discurso narrativo como elemento vertebrador e incluso justificativo de la arquitectura en su papel mediador entre el observador, el espacio y la colección. El papel de la articulación clásica a través del elemento ornamental no será rechazada en Moneo, sino alterada.

⁷ MONEO, Rafael (17 de Enero de 2013) *Entrevista con el autor de esta tesis*

⁸ BESSET, Maurice (1993) <Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo> A&V Monografías de arquitectura y vivienda nº 39: p. 6.

La articulación espacial que en Brunelleschi se muestra como un tratado de geometría euclidiana, ha sido sustituida por el campo atmosférico, por la componente durativa, y por la conciencia histórica y temporal que toma sentido al centrarse en la condición radical, en la vida; estos serán ahora los elementos que asuman la otrora función de la articulación estructural. Si en la vanguardia, la obra ha sido liberada del muro, si éste ya no media en el sentido clásico del mismo, si ha sido descarnado en su espesor estrictamente espacial, ahora se retoma su espesor y su profundidad, pero en su doble sentido, esto es, en su acepción espacial y en su acepción durativa.

7 El tiempo como forma. Conclusión

Por último, este capítulo se plantea a modo de conclusión de esta tesis, por lo que nos remitimos al capítulo correspondiente, enfocado de un modo sintético.

1 EL TIEMPO COMO MOVIMIENTO

figura 1 Lámina VII. Entrada: Anatomie. En AA.VV (1751-72) *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Dirigida por Diderot D. D'alambert J.L.R. y editada originalmente por Le Breton. París

1.1 CONTEXTO GENERAL

1.1.1. La Ciencia Mecánica en el Desarrollo de la Modernidad

El reloj mecánico y la experiencia del tiempo

En la Edad Media las relaciones espaciales se organizaban en torno a símbolos y valores; no existía una relación métrica entre ellos conforme a la distancia en el sentido en que nosotros lo entendemos. De este modo, el espacio se dividía o se delimitaba arbitrariamente por medio de artificios simbólicos que daban cuenta de estos valores. Por ejemplo, el tamaño de una figura nos mostraba una determinada jerarquía del personaje y no una posición espacial vinculada a su entorno. Otro tanto ocurría respecto al tiempo. El espacio y el tiempo formaban dos sistemas relativamente independientes y lo que hoy entendemos como anacrónico, es decir, lo que valoramos como un desajuste entre el espacio y el tiempo, era interiorizado en el medioevo como algo natural, en tanto que correspondía a su particular concepción de estas categorías.

figura 2 Sancho y Florencio. (960) *Miniatura de la Biblia de San Isidoro de León*. Moisés consagrando el tabernáculo de la ley

Como relata Lewis Mumford¹, la vida monacal dio lugar a la necesidad de medir el tiempo de una forma pautada y regular. El desarrollo del reloj mecánico tuvo como consecuencia una disociación del tiempo cronológico respecto de los acontecimientos humanos. Esto ha gobernado el desarrollo de la ciencia del siglo XVII, así como de la Ilustración y de buena parte de las vanguardias estéticas del siglo XX, en tanto herederas de esta línea de continuidad. La nueva impronta que impuso el reloj mecánico en nuestra

¹ MUMFORD, Lewis (1989) *Técnica y civilización*. Alianza (original 1934)

conciencia hizo al hombre occidental olvidar la condición heterogénea del tiempo de su experiencia en virtud de una nueva y segunda naturaleza cuya incorporación ha resultado extraordinariamente brillante y fructífera. En función de cómo el hombre concibe el Cosmos, así tratará de imprimir carácter a sus creaciones. De este modo, el tiempo no es entendido como una secuencia de experiencias sino como un continuo isométrico de horas.

Esta subversión del tiempo de la experiencia por el tiempo cronológico o abstracto ha llegado incluso a supeditar el ritmo de las funciones biológicas de nuestro organismo de modo que se duerme porque el reloj lo indica y no porque así lo determine nuestro ritmo biológico. Tanto es así que incluso algunos pediatras y estudiosos del sueño han elaborado pautas muy detalladas como procedimientos para regular los ritmos de los recién nacidos de modo que estos se sometan a los ritmos temporales de los padres, esto es, a los ritmos colectivos de la comunidad. Sobre la concepción interna o auténtica del tiempo humano trataremos en el próximo capítulo, y sobre la conciencia occidental acerca del tiempo cronológico trataremos en el capítulo dedicado a la experiencia. Pero si queremos constatar aquí el hecho de que esta asunción colectiva de un tiempo homogéneo, teorizada posteriormente a nivel filosófico durante la Ilustración, ha resultado de una practicidad técnica extraordinaria, pues supone, como indicamos, una colectivización de la experiencia del tiempo. Al despojar al tiempo su carácter como experiencia íntima se nos ofreció la posibilidad de un marco global, común y comunicable, tan importante para el desarrollo social de una civilización. Se trataba por tanto de un tiempo y un espacio externos a su condición de percepción inmediata.

Efectivamente, el desarrollo de la máquina se convirtió en el nuevo salvador de la humanidad, capaz incluso de sustituir los antiguos ideales de trascendencia. El mecanicismo se convirtió en el reflejo de una determinada concepción del mundo. La máquina se adaptaba a esta concepción acerca de la naturaleza, como el guante a la mano, de modo que llenaba completamente las expectativas e ilusiones que el hombre moderno proyectaba. De igual modo que el tiempo se dispuso en un plano externo, la moneda local de valor variable derivó hacia una estructura internacional de crédito de valor constante por mediación del número y de la magnitud. Y esto permitió el desarrollo del capitalismo, en tanto que permitió la anticipación de resultados, el uso del poder mediante un valor abstracto, y el empleo de la máquina como garantía de eficiencia. Pero como señala Lewis Mumford: *“La necesidad de estimular cambios y mejoras continuas (característica del capitalismo) introdujo un mecanismo de inestabilidad técnica e*

*impidió que la sociedad asimilara los perfeccionamientos mecánicos y los integrara en un molde social adecuado*².

Por ello podemos afirmar, como nos dice Roger Penrouse que *“El profundo cambio que el siglo XVII aportó a la ciencia fue la comprensión del movimiento [...] con la publicación de los Discorsi de Galileo en 1638, nacía la nueva ciencia de la dinámica ¡y empezaba la transformación del antiguo misticismo en ciencia moderna!”*³.

Tiempo verdadero y tiempo vulgar

Hemos citado anteriormente el valor que esta idea externa del espacio ha jugado en la ciencia mecánica por su valor de puesta en común. Galileo era consciente de esto hasta el punto de declarar que efectivamente su trabajo se caracterizaba por:

- 1) El descarte de lo cualitativo y la reducción de lo complejo a lo sencillo. Al detenerse en lo fácilmente pesable o medible, Galileo, pudo ganar en comunicabilidad y rigurosidad lo que perdió en la comprensión íntegra de la totalidad emergente.
- 2) El objeto de su estudio se centró en aquella parte de la naturaleza que podemos calificar como exterior e independiente de nosotros mismos. De este modo el espectador, el investigador, quedaba neutralizado respecto al objeto de su conocimiento
- 3) La globalidad de lo orgánico quedó descartada en tanto que el método científico quedaba circunscrito a pequeñas partes aisladas y desvinculadas de la totalidad de la que formaban parte.

De este modo la ciencia física desterró de su estudio todos aquellos valores acerca de la experiencia subjetiva y del sentimiento humano. Lo humanístico, la moral, y todos aquellos elementos que hacen del hombre un ser irreductible se marginaron, al menos temporalmente, del mundo de la investigación científica. *“En pequeñas porciones, la verdad podía ser perfecta”*⁴. Galileo, fundador de la física moderna, restringió el ámbito de lo medible. Sin embargo, ello no suponía una limitación en términos de principio, sino sólo en términos de la praxis, pues a esto cabe añadir que también es objeto de la física el conseguir que pueda medirse lo que no se puede medir. Es especialmente importante esta afirmación

² Ibídem

³ PENROUSE, Roger (2006) *La Nueva Mente del Emperador* Ed. Mondadori. Barcelona. Original 1989 Oxford University Press

⁴ Ibídem

en el pensamiento de José Ortega y Gasset, porque representa el germen de su crítica a la por él llamada razón pura. Según Ortega, Galileo confundió inevitablemente a un método puro como es la matemática, cuya exactitud es de orden primario, con la física, cuya exactitud es sólo de aproximación. Ello se debe, según Ortega, a que entre la física y el objeto de su conocimiento se interpone inevitablemente la necesidad de la medida. La física es por tanto de carácter mediato. Y la medida es como tal, relatividad, en tanto que parte de una arbitrariedad. Es el hombre el que mide, y por tanto “*el hombre mide las cosas materiales porque no las posee, porque no las tiene en su inteligencia. Tiene que salir de sí para conocerlas*”⁵.

Hasta el s. XIX, resultaba evidente en la física, que las leyes de la geometría constituían en sí las mismas leyes físicas. Sin embargo, y desde el punto de vista de Ortega, la realidad no coincide con la matemática. Ninguno de los espacios contruidos por las geometrías es el espacio real de la física, sino más bien, la matemática es un instrumento para sistematizar las observaciones.

La definición que Newton hizo del tiempo queda bastante clara en la cita que a continuación extraemos, y en la que se advierte la remisión a dos tiempos distintos, el tiempo “absoluto” y “verdadero” por un lado, y el tiempo “relativo” y “aparente” por otro;

El tiempo absoluto, verdadero y matemático, en sí y por su propia naturaleza, sin relación con nada externo fluye uniformemente, y se dice con otro nombre: *duración*. El tiempo relativo, aparente y vulgar es alguna *medida* sensible y exterior (precisa o desigual) de la duración mediante el *movimiento*, usada por el vulgo en lugar del tiempo verdadero; hora, día, mes y año son medidas semejantes. [...] Es posible que no exista un movimiento uniforme con el cual medir exactamente el tiempo. Todos los movimientos pueden ser acelerados o retardados, pero el flujo del tiempo absoluto no puede ser alterado. La duración o perseverancia de las cosas existentes permanece invariada, siendo los movimientos rápidos, lentos o nulos, y por eso debe distinguirse esta duración de lo que son sólo medidas sensibles suyas, a partir de las cuales es deducida mediante la ecuación astronómica⁶.

Es importante aquí advertir que los referidos términos de *movimiento* y *duración* (que se corresponden con los dos primeros capítulos de esta tesis) son

⁵ ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Meditación de la técnica*, Col. El Arquero, Revista de Occidente, Madrid. 1º ed. 1939

⁶ NEWTON, Isaac (1982) *Principios matemáticos de la filosofía natural y su sistema del mundo* (traducción de A. Escotado y M. Sáenz de Heredia), Madrid, Editora Nacional (cursivas del autor) p. 228 y ss.

empleados por Newton, en un sentido completamente inverso a cómo la filosofía vitalista ha hecho uso de ellos, tal como tendremos ocasión de mostrar más adelante. A los efectos de este trabajo, conviene señalar que los significados a que nos remitimos se encuentran en línea con los que le atribuye el siglo XX, especialmente desde Henri Bergson. Consideramos importante poner en evidencia esta inversión, porque, en cierto modo, da buena cuenta del reseñable paso que se produce a estos efectos durante el siglo XIX, y que a nuestro entender, supone uno de los puntos de inflexión entre la modernidad que culminan las vanguardias arquitectónicas y la modernidad de nuestra contemporaneidad, al menos la que corresponde a la segunda mitad del siglo XX.

Hay una voluntad clara en Newton por distinguir netamente entre un tiempo absoluto, inalterable y universal por un lado (duración), y un tiempo relativo, cuya vulgaridad consiste en depender de la experiencia humana sensible (movimiento). A la par, y de forma correlativa, hay una distinción entre *número* y *medida*. El número nos da la pauta de la invariancia de ese tiempo cuya duración es verdadera por ser matemática, es decir, por no estar sometida al error de los sentidos. Por el contrario, la medida, al estar referida a la referencia externa del movimiento, pertenece a lo vulgar, esto es, a lo sensible, a lo meramente humano.

La idea de movimiento en la Era Moderna

Son pues, esa idea absoluta del tiempo, así como la idea absoluta del espacio, las que fueron intuitas por los artistas del Renacimiento. Frente a la anterior idea simbolista del espacio y del tiempo durante la Edad Media, y especialmente desde el siglo XIV, se produjo un cambio evolutivo en donde el sistema de magnitudes se convirtió en referente para la aprehensión del Cosmos. El uso de la perspectiva dio cuenta de cómo esta relación simbólica de valores se tornó en una relación de medidas. La tercera dimensión no explícita directamente en el plano del lienzo podía ser manifestada a través de este recurso dando así idea de la profundidad, y por tanto también de la distancia. Una distancia que representaba una escena en un tiempo concreto, es decir, un aquí y ahora arbitrarios y coordinados, y no en una eternidad extra mundana al modo medieval. El vincular un espacio concreto con un tiempo concreto a través de una escena, se dio pie a que el movimiento hiciera entrada como elemento de coordinación. El movimiento, se constituyó así, al menos en este primer peldaño, como el soporte que dio sentido y coherencia a la idea de sincronía que tanta importancia ha tenido y sigue teniendo en la arquitectura moderna. Tendremos ocasión de referirnos con más detalle a estos aspectos en el capítulo acerca del tiempo como

experiencia y en especial a la vinculación entre el tiempo de la sincronía y el *Zeitgeist* moderno.

figura 3. Rafael Sanzio (1512-14) *La Escuela de Atenas*. Museos vaticanos. Roma

Desde este marco, la visión científica del movimiento que recogió Newton confería a nuestra visión de la naturaleza una unidad de orden superior a la del universo heliocéntrico de Copérnico. Las leyes físicas podían extenderse a todo el universo sin referencia a ningún astro privilegiado⁷. Ya anteriormente, Galileo había asumido un carácter universal para el tiempo y el espacio. El movimiento tenía un carácter relativo, en tanto que, por su propia definición ponía en relación el espacio con el tiempo. La gran dificultad se presentaba no ya a la hora de medir el tiempo o el espacio, sino a la hora de medir el movimiento, pues éste dependía del sistema de referencia escogido. Ello llevó a Galileo a sus famosas leyes de relatividad, en donde el movimiento respecto a un sistema arbitrario de referencia viene dado por el sumatorio del movimiento en otro sistema cualquiera y el movimiento entre ambos sistemas. La idea fundamental que subyacía era que no existe ningún sistema de referencia privilegiado o absoluto, lo cual venía a traducir el hecho de que las leyes físicas son las mismas, es decir son universales, independientemente del sistema de referencia en movimiento no acelerado que escojamos, de hecho, las transformaciones de Galileo dejan intactas las ecuaciones de la dinámica.

⁷ FRASER, J.T (1987) *Time: The familiar stranger*, Amherst, The University of Massachusetts Press

Notamos aquí una cierta dificultad respecto a la idea newtoniana e ilustrada del espacio y del tiempo, pues según la relatividad galileana, no podemos asociar ningún significado físico local al concepto de estar “en reposo” y como se pregunta Roger Penrouse:

¿Qué punto del espacio euclídeo tridimensional de la experiencia física en un instante dado es el mismo punto de nuestro espacio euclídeo tridimensional en otro instante? No hay manera de decirlo. ¡Parece como si debiéramos tener un espacio euclídeo completamente nuevo para cada instante de tiempo! La forma de que esto tenga sentido es considerar una imagen de la realidad física en un espacio- tiempo tetra-dimensional. Los espacios euclídeos tridimensionales correspondientes a los diferentes instantes de tiempo se consideran realmente como independientes uno de otro, pero todos estos espacios están unidos para formar la imagen completa de nuestro espacio- tiempo tetra-dimensional⁸.

figura 4 Penrouse R. (2006) Diagrama representativo del espacio-tiempo galileano . De Penrose, R (2.006) *La Nueva Mente del Emperador*. Ed. Mondadori. Barcelona. Original 1989 Oxford University Press

Recalcamos esta cita que contempla el continuo temporal como

una sucesión de instantes independientes unos de otros, porque constituye, a nuestro juicio, una de las características más arraigadas que sobre el espacio y el tiempo ha heredado la modernidad de las vanguardias. De hecho, creemos, que la idea de recorrido en la arquitectura, esto es, la llamada “*promenade architecturale*” es efectivamente un movimiento físico en el espacio, una secuencia de experiencias, si se quiere; pero que como tal, responde a la idea moderna de movimiento. Sin embargo, como veremos en los sucesivos capítulos, existe una distinta concepción del movimiento que aportó la filosofía vitalista ya desde el siglo XIX, y es esta visión desde la que analizaremos el Museo de Mérida.

⁸ PENROUSE, Roger (2006) *La Nueva Mente del Emperador* Ed. Mondadori. Barcelona. Original 1989 Oxford University Press. p. 250

Pero, por otra parte, del hecho de que del estado de movimiento de un sistema no pueda derivarse ninguna condición fundamental acerca del mismo, se concluye que el movimiento, y por extensión, el tiempo, no tienen nada que decir acerca de cuál sea la ontología del sujeto. Recordemos que en la física de Newton las fuerzas actuaban “a distancia” y de “forma inmediata”. Este destierro del tiempo como sustancia (tan arraigado en la cultura occidental desde la Antigüedad, como también tendremos ocasión de analizar) es otra de las afirmaciones que tanto la física de Albert Einstein por un lado, como la filosofía vitalista por otro, han contribuido a desmontar. Como sabemos, sólo las anomalías en relación a esta concepción del movimiento detectadas durante el siglo XIX al estudiar el comportamiento de los fenómenos electromagnéticos, dieron pie a la gran revolución en la física que supuso la relatividad especial de Einstein y Henri Poincaré. El estudio de las fuerzas que ejercían las partículas cargadas hizo ver a los físicos que las interacciones electromagnéticas dependían no sólo de la distancia, sino también de la velocidad y de la aceleración.

figura 5 Le Corbusier (1927) *Dibujos de Villa Stein- de Monzie, en Garches. Francia.* Fundación Le Corbusier

Posteriormente, el trabajo con las ecuaciones de Maxwell permitió constatar que éstas sí cambiaban su configuración ante una transformación galileana, es decir, ante un movimiento, cosa que no ocurría al analizarlas desde el sistema inercial desde el que se estudiaban. Fue necesaria la sustitución de las ecuaciones de transferencia de Galileo por las de Lorentz para salvar el principio de relatividad. De ellas se desprende que los intervalos temporales y de distancias cambian en función del sistema inercial elegido. Frente a ello, Einstein se dio cuenta de que las implicaciones de estas transformaciones trascendían el campo de la electrodinámica y así postuló: 1) *las leyes físicas adoptan la misma forma en todo sistema de referencia que se considere en movimiento uniforme* y 2) *La velocidad de la luz en el vacío es la misma para cualquier sistema de referencia inercial*. Al establecer la velocidad de la luz como una constante universal, se atribuyó un

carácter absoluto a una magnitud que en Galileo sólo tenía un carácter relativo. Para dos observadores que se mueven, la descripción de lo que les ocurre cambia. Otra importante consecuencia que se desprende de la teoría de la relatividad especial es la ruptura del concepto de simultaneidad.

Dicho de otro modo, el papel que el movimiento juega en la física prerrelativista es sólo circunstancial. El movimiento, y por extensión el tiempo no condicionan la caracterización fundamental de los fenómenos. Lo que en el universo de Galileo y de Newton era absoluto (el tiempo y el espacio) es relativo en Einstein. Por el contrario, lo que era relativo, el movimiento, se convierte en absoluto (la constante universal de la velocidad de la luz). La conclusión es que el movimiento y el tiempo sí juegan un papel fundamental en la física.

Nos hemos detenido en mostrar qué papel desempeña el movimiento en la relatividad por el aval que esto supone a la hora de mostrar el muy significativo papel que esto ha desempeñado en el siglo XX. No es objeto de esta tesis establecer una relación entre esta teoría y el edificio objeto de la misma. Sin embargo, creemos que para entender el pensamiento vitalista al que alude esta tesis, especialmente en lo que se refiere a José Ortega y a Henri Bergson, debe ponerse en todo momento en conexión con la citada teoría.

1.1.2. El tiempo en la Antigüedad

El movimiento en Platón y en Aristóteles.

Pero la crítica de Bergson, no se remonta a la modernidad sino a Platón y, más explícitamente, a Aristóteles, pues ésta abarca a los elementos subyacentes que ya habían sido enunciados por ellos. La filosofía de Platón y de Aristóteles deriva fundamentalmente de las paradojas planteadas por la escuela eleática y, en este sentido, representan un esfuerzo de superación de las mismas con enormes consecuencias para el desarrollo posterior del pensamiento. Según el racionalismo de Parménides y en virtud de las paradojas de su discípulo Zenón - planteadas como aval de las teorías del primero-, los objetos de nuestra experiencia son irreales y, con ello, no son posibles el cambio y el movimiento. Platón heredará de esta escuela un racionalismo que condena toda posibilidad de diálogo entre la razón y la experiencia. La realidad sólo será accesible para Platón desde el pensamiento, condenando así a los sentidos en tanto que fuente de conocimiento. Platón asociará el concepto de lo real con lo eterno e inmutable.

Aristóteles planteará también la problemática del tiempo. Respecto al tiempo leemos en su *Física*:

De una parte, ha sido y no es, y, de otra, va a ser, y no es aún. Lo que se compone de no-seres parece no poder participar de la sustancia. Además, la existencia de toda cosa divisible como tal, entraña necesariamente la existencia de todas o algunas de sus partes, y las partes del tiempo son unas pasadas y otras futuras. Ninguna existe, y el tiempo es, sin embargo, una cosa divisible⁹.

El tiempo no participa de la sustancia; por otra parte, para Aristóteles, la forma es la esencia o naturaleza de aquello que es sustancial, luego el tiempo no determina a la forma. En otro apartado se refiere a la generación entendida como cambio o movimiento y nos dice: *“La generación absoluta pertenece sólo a las sustancias. Para todo lo demás es necesario un sujeto, lo que es engendrado. La cantidad, la cualidad, la relación, el tiempo, el lugar, son engendrados, porque sólo la sustancia no se considera sujeto de otra cosa, y todo lo demás se considera de la sustancia”*¹⁰; las consecuencias son elocuentes. Desde Parménides el movimiento sólo puede explicarse al admitir la existencia de algún tipo de realidad que permanezca a lo largo del movimiento. Aristóteles admite que incluso la sustancia puede cambiar, pero aún así, algo permanece: permanece un no ser relativo, lo que está en potencia. Si Platón buscó lo permanente en las ideas, Aristóteles lo situará en esta *materia primera* o sustrato de lo que está en potencia. Analizaremos esto con más detalle en adelante pues es el fundamento sobre el que Ortega contrapondrá su idea de un tiempo sustancial. Llama la atención esta apelación a la potencia como, por así decir, algo futurible y cabe entonces preguntar: ¿la memoria acumulada en la semilla no juega un papel para su transformación en árbol?, y desde la perspectiva de la conciencia interior, podemos plantear: ¿juega un papel la memoria? Respecto a esta pregunta, será Agustín de Hipona quién, en sus *Confesiones*, afrontará la insuficiencia de un tiempo aristotélico.

Pero debemos seguir con Aristóteles en lo que respecta al movimiento; sobre ello nos dice: *“Puesto que la naturaleza es principio de movimiento y de cambio, y nuestra investigación a la naturaleza atañe, importa no dejar en la sombra lo que el movimiento es. El que no entiende el movimiento, no entiende la naturaleza”*¹¹ Las dificultades se hacen notables; Aristóteles aportará su teoría del acto y la potencia al objeto de salvar tales obstáculos.

⁹ ARISTÓTELES (2011) *Física; El estudio de las causas primeras de la naturaleza y del movimiento en general*. Colección La Crítica Literaria. Madrid (Traducción de Juan B. Bergua y Edmundo González-Blanco). p. 339

¹⁰ *Ibidem*. p. 284

¹¹ *Ibidem*. p. 305

La célebre definición aristotélica del tiempo dice así: [el tiempo es] “*el número del movimiento según la relación del antes y después*”¹² y lo que es importante a nuestros efectos, con ello se asocian todas una serie de atributos tales como la continuidad, la divisibilidad, la analogía con la magnitud, y en definitiva, la condición deudora y derivada respecto del espacio, porque en efecto, las analogías que Aristóteles hace entre la línea y el tiempo o el instante y el punto son numerosas. Se trata entonces de lo que Bergson llamará *la espacialización del tiempo*. Para este pensador, como veremos en los siguientes capítulos, esta condición sería un recurso de corte inmovilista por parte de la inteligencia a los efectos de control práctico sobre la materia.

La renuncia a un tiempo primordial

Pero hay otro elemento cuya enunciación por los grandes filósofos griegos ha dejado una huella especialmente importante. Debemos entonces remontarnos al periodo anterior al clásico. Según leemos en Serna Arango¹³, tanto en la poesía y teogonía órficas como en la escuela pitagórica y en otras, el tiempo sería un principio cósmico y primordial, lo cual supondría la condición generativa del propio tiempo, es decir, no podría entenderse el Cosmos sin el conocimiento de su evolución en el tiempo. El conocimiento no podría entonces abstraerse de la temporalidad, como ocurrirá posteriormente en el pensamiento de Platón. Podemos constatar esta condición primigenia del tiempo en Hesíodo y entonces Serna Arango nos dice: “*A diferencia de Urano que confina a sus hijos en el seno de Gea, como una vuelta al punto de partida de acuerdo con el esquema del tiempo circular, Kronos, siguiendo con Hesíodo, los devora, como una alegoría del tiempo que todo lo destruye, es decir, del tiempo irreversible. Es cuando el tiempo cíclico es renovado por el tiempo lineal*”¹⁴. Sean o no acertadas estas tesis, es claro que, en Platón, el tiempo no es primordial, igual que el Parménides, para quien lo que hay es inengendrado, indestructible e inmutable. ¿Cómo podría crearse algo de la nada? Dice Platón en el Timeo:

Y siendo éste [en referencia a Dios] Viviente eterno, buscó el medio de dar al Universo toda la perfección posible. La naturaleza del modelo era eterna y el carácter eternidad no podía adaptarse enteramente a lo que había sido engendrado. Entonces, Dios, resolvió hacer una imagen móvil de la eternidad. Y en virtud de la disposición que puso en todas las partes

¹² Ibidem. p. 342

¹³ SERNA ARANGO Julián (2009) *Somos tiempo: Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Ed. Anthropos. Capítulo 2 “Chrónos protogonos, el principio creador, el tiempo primordial” p. 23 a 38

¹⁴ Ibidem. p. 37

del Universo, hizo de la eternidad que reposa en la unidad, esa imagen eterna, pero divisible, que progresa según la ley de los números a la que llamamos *el Tiempo*¹⁵.

Las consecuencias que esta concepción de tiempo ha tenido en la arquitectura y en la configuración de la forma, por ejemplo en el Renacimiento, están ampliamente documentadas. Nos interesa señalar que desde la renovación de los paradigmas modernos de la física, especialmente desde la teoría de la relatividad de Albert Einstein, se recuperará una visión renovada de un tiempo primordial, como bien puede constatarse simplemente al leer el título de *Historia del Tiempo; del Big Bang a los agujeros negros*¹⁶ que Stephen Hawking publicó en 1988.

Por otra parte, la citada expresión platónica que define al tiempo como «imagen móvil de la eternidad» dista mucho de ser trivial; Platón alude a dos figuras a las que nos referiremos en el capítulo *el tiempo como experiencia*, y entonces la expresión puede escribirse de la siguiente forma: «*Chronos* es la imagen móvil de *Aión*». La significación de los términos empleados por Platón es notablemente compleja y es objeto de numerosas controversias en el campo filosófico. La interpretación trivial de la misma relega a *Chronos*, -tiempo medido- a copia, corrupción o traición respecto del *Aión* -tiempo de la fertilidad infinita y eterna, en su aspecto durativo-. La tesis de Giacomo Marramao es, por el contrario, que entre ambas temporalidades se ofrece una complementariedad necesaria e insoluble de modo que, para Platón: «*Chronos es imitación verdadera de Aión, en cuanto segmento, declinación rítmica de la duración*»¹⁷.

Nos limitamos aquí a tomar estas reflexiones como referencia en tanto que, como trataremos de mostrar, la arquitectura que el Museo de Mérida nos ofrece, participa de una temporalidad subyacente que dista de la ortodoxa trivialización del sentido cronológico del tiempo. En la indagación de estos aspectos temporales, Marramao trata de encontrar una conciliación entre el *tiempo de la vida* y el *tiempo del mundo*, y es en este prisma en que nos apoyaremos al analizar el Museo de Mérida.

1.1.3. La Condición Dinámica del Museo Moderno

Recorrido, programa e iluminación en la historia del Museo

¹⁵ PLATÓN (1960) *Diálogos: Filebos, Timaios, Kritias*. Ediciones ibéricas. Traducción de Juan B. Bergua. p. 225

¹⁶ HAWKING, S (1999) *Historia del Tiempo; del Big Bang a los agujeros negros* Alianza Editorial. Madrid (Original de 1988)

¹⁷ MARRAMAO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa. p. 46

Podemos situar el museo como un edificio programado con uso exclusivo para tal fin en los finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, coincidiendo, de este modo, con la voluntad de abrir este tipo de institución al público general para fines de su instrucción. El museo por excelencia en este sentido fue el Louvre, convertido como tal en 1791 por la Convención Revolucionaria y donde unos años después, Napoleón, convencido por sus arquitectos, alojó el cúmulo de las antigüedades que le fue posible adquirir con el fin de hacer de París un gran centro de las artes. Pero es en la Dulwich Art Gallery proyectada por Sir John Soane de 1811 donde se constata el primer intento de formulación tipológica de un museo concebido como tal. ¿Cuáles son las pautas que se ofrecen al arquitecto para el diseño de un edificio de estas características? Es evidente aquí que el camino entre la pequeña sala de los gabinetes renacentistas hasta la culminación del museo en el siglo XX centrado en la idea de recorrido es un camino largo que puede y debe analizarse a la luz de esta particular conexión: movimiento y programa, a que aludimos en este apartado. No cabe duda de que otra componente es esencial a la hora de entender el papel que el museo juega en tanto transmisor de un determinado contenido al público. Nos referimos al papel del museo como discurso, como relato. Este último aspecto, aunque difícilmente disociable de los que analizamos en este bloque se referenciará con más extensión en el capítulo dedicado al *tiempo entendido como narración*.

Es fundamental para entender la evolución histórica del museo atender al modo en que se produce la relación entre el objeto a exponer, el espacio destinado a la contemplación del objeto y por último el propio visitante receptor de los mensajes museísticos. La comprensión de cuál haya sido la relación entre estos factores, junto a la diversa idiosincrasia de cada época y lugar, nos permitirá entender la conformación arquitectónica de estas salas de exhibición que constituyen el núcleo fundamental en el diseño del museo, junto a las componentes de imagen urbana y las diversas relaciones con el contexto de la ciudad.

Podríamos remontarnos muy atrás en el tiempo para encontrar testimonio de cómo la arquitectura sirvió de soporte para albergar colecciones y el modo en que éstas fueron almacenadas o exhibidas, sin embargo, este capítulo se centra en concebir la idea de movimiento como síntesis de lo que fue la evolución en la Era Moderna del sentir colectivo y por lo tanto, en el terreno específico del museo, y de cómo éste ha servido de referencia para la elaboración del museo contemporáneo. Trataremos más adelante de mostrar cómo el conocimiento acumulado en el terreno del museo desde el Renacimiento hasta las vanguardias del siglo XX, bien sea el modo de configuración de las salas, la programación de

las mismas, las circulaciones, la iluminación, etc., ha sido asimilado por Moneo para la confección de sus proyectos de museo y en particular para el que es objeto de esta tesis.

El paso del gabinete a la galería y a los salones barrocos

Durante el Renacimiento, los nobles solían almacenar sus colecciones, generalmente dedicadas al arte o a las ciencias, en sus propias residencias o en pequeños espacios a modo de gabinetes destinados al uso y disfrute propios, y sólo esporádicamente podían ser visitados por pequeños y exclusivos círculos cercanos a sus propietarios. Estos espacios contaban con mobiliario específico para alojar los diversos objetos expuestos, desde pequeñas figuras artísticas a elementos de mayor porte. Tal es el caso, por ejemplo de las colecciones relacionadas con las diversas ciencias naturales, las cuales, dada su amplia variedad de objetos, fueron requiriendo una mayor especificidad, tanto funcional como iconográfica en sus diseños como elementos intermediarios entre las piezas y los espacios arquitectónicos. Es quizá el mejor ejemplo de este tipo de montaje el que testimonia el *studiolo* del duque Federico de Montefeltro. Federico quiso hacer de Urbino una corte humanista y así trató de convertir su ciudad medieval en una ciudad renacentista. Tal era su espíritu cuando mandó disponer en su palacio ducal de Urbino una magnífica obra de mobiliario y marquetería con multitud de referencias simbólicas, en un pequeño gabinete de 35 m² dedicado a la contemplación y al estudio. Para ello encargó a los más sublimes artistas de la época, entre los que se encontraban Paolo Uccello, Pedro de Berruguete o Sandro Botticelli la realización de tal empresa. La referencia fue tomada del famoso cuadro de San Jerónimo en su Estudio de Antonello da Mesina (1474-1475) y que nos muestra una sugerente arquitectura dentro de otra arquitectura como testimonio de un pequeño mueble de estudio que tanto representa al humanista de corte renacentista.

figura 6. Varios (1473-1476) *Studiolo del duque Federico de Montefeltro*. Palazzo Ducale. Urbino. Italia

figura 7. Da Messina, Antonello (1474-1475) *San Jerónimo en su estudio*. National Gallery de Londres.

Con el paso del tiempo, las colecciones de algunos grandes personajes fueron creciendo de modo que se fue viendo la necesidad de ampliar estas pequeñas salas. Ya no fue suficiente la utilización de una pequeña sala, sino que hubo que recurrir a la asignación de varias de ellas. En un principio se destinaron las salas más nobles para la instalación de las piezas de mayor relevancia, mientras que los corredores que las conectaban fueron empleados para la disposición de piezas de menor valía o importancia. Y aquí obtenemos un hito especialmente importante en la historia de los espacios museísticos, porque es aquí cuando de forma incipiente la sala de exposición se vincula de forma estrecha a la misma idea de circulación del visitante. En el apartado anterior hemos visto cómo el Renacimiento supone la coordinación del valor tiempo con el valor espacio; ahora vemos cómo, en el campo del museo, se produce esta misma coordinación entre el movimiento y el objeto a exponer. Y son estos dos hechos los que más han determinado, en nuestra opinión, la configuración de los museos modernos. En el primer caso, hablamos de un ingrediente en la sensibilidad del hombre moderno que daría lugar a los grandes avances en el conocimiento del mundo físico durante los siglos XVI y XVII, posteriormente al siglo de las luces que tanta prevalencia dio a la razón, y por último, al positivo siglo XIX que tantos logros aportó a la cultura museística como culminación del camino que aquí estamos relatando. En segundo lugar, y desde entonces, no es posible analizar la arquitectura del museo sino es con referencia a los valores

dinámicos de sus circulaciones y al modo en que éstas se relacionan con el contenido cultural a mostrar.

Surge, por tanto la galería, cuyo término ha sido tan incorporado al lenguaje museístico que incluso así es como se denomina genéricamente en la actualidad a cualquier sala para exposición independientemente de que tenga o no esta configuración. Aun con el precedente del Palacio de Fointanebleau en el que Francisco I de Francia montó un corredor para las obras de arte, el referente en donde mejor se constata esta vinculación dinámica a que nos referimos se produce en el Palazzo Uffici de Florencia. Cosme I de Medici quiso devolver a Florencia el punto neurálgico de las artes que había pasado a Roma para lo cual trae a artistas y artesanos con objeto de crear los talleres medíceos. Encarga a Giorgio Vasari, quien en ese momento estaba escribiendo “Las Vidas”, la realización de un edificio en donde agrupar toda la administración a su servicio.

figura 8. Plano de Florencia con las transformaciones medíceas. Pasaje desde los Uffici hasta el Palacio Pitti.

Éste estructura todo el edificio alrededor de un patio longitudinal a modo de calle. Posteriormente el descendiente de Cosme, Francisco I decide crear un paseo cubierto desde la Signoría, pasando por el río Arno y hasta el palacio de la antigua familia rival, el Palacio Pitti y en su interior se dispone la magnífica colección de pintura de que dispone. Para ello encarga a Bountalenti el

acondicionamiento de los espacios. Este añadiría alguna sala anexa como la Tribuna hexagonal con referencia a las maravillas artificiales, que dan fe de este nuevo sentir que ha acompañado a la modernidad en tanto confiada en la capacidad del hombre para crear una segunda naturaleza tras el modelo de la propia naturaleza.

Ya anteriormente Cosme I de Medici había convertido el espacio bajo de la Logia de las Lanzas como espacio público donde contener esculturas. Ambos casos, galería y logia están caracterizados por la presencia de un elemento longitudinal rematado por los testeros menores a los que, como en el caso de las basílicas, se les asigna el papel frontal de la cabecera. Veremos también este papel cuando analicemos el Museo de Mérida. Por lo que respecta a los paramentos laterales, estos manifiestan una clara homogeneidad en lo que se refiere a la ubicación de las piezas, sólo alterada por el ritmo de las ventanas para iluminación por uno o dos lados, y que como veremos, con el tiempo serán en muchos casos sustituidas por la más conveniente iluminación cenital. En general, pinturas o esculturas se alojarán en los muros laterales, no sin la articulación que la arquitectura permite por medio de nichos, hornacinas, molduras, encasetonados, etc. Siguiendo con la analogía de la tipología basilical, o incluso de la iglesia cristiana, los laterales se configuran como elementos propicios para la adecuación de pequeños espacios al modo de las capillas, permitiendo así la formación de pequeños receptáculos específicos para albergar piezas en una cierta situación de aislamiento e independencia. Esto mismo puede apreciarse con claridad, al observar el plano de planta de la gran galería que constituye la planta principal del Museo de Mérida.

La correlación entre un trazado lineal de recorrido unívoco, la existencia de uno o dos laterales en función de la presencia de ventanas, y en definitiva la configuración clara y contundente de esta disposición permitía, en paralelo, la ordenación de las colecciones con criterios cronológicos. Lo que en un principio era una disposición alternada y aleatoria, en un segundo momento se pasó a contemplar la posición relativa de las piezas respecto a la mejor o peor iluminación respecto a las ventanas. Se dispusieron así las piezas principales frente a las ventanas y las secundarias en los intervanos. En un tercer momento, se trasladaron las piezas principales a los intervanos para controlar mejor la luz. Junto con el modelo de patio de esculturas, la galería fue incrementando su complejidad en tanto que las colecciones crecían y cada vez se hacía más visible la necesidad de ordenar dichas colecciones para mostrarlas de una forma coherente, para dotarlas de sentido. Este es un aspecto de muy especial relevancia en nuestra tesis que, como decimos, será abordado más adelante, pero sí queremos constatar aquí el papel que el espacio arquitectónico fue

adquiriendo con el tiempo en tanto que elemento articulador del discurso expositivo y cómo las salas del museo fueron desplegándose en virtud de un recorrido a la vez que fueron advirtiéndolo la necesidad creciente respecto la utilización de los elementos lingüísticos y sintácticos que la arquitectura podía ofrecer en su función de mediadora entre el objeto y el espectador.

Es en este sentido cómo debemos entender los primeros espacios realmente concebidos para exponer durante el barroco. La pieza fue perdiendo su condición de elemento singular para sucumbir ante una vorágine de la escenografía que la sustentaba. La conformación característica de los palacios en los siglos XVI y XVII con salas en hilera e iluminación alta, junto a esta idea escenográfica del barroco, explica muy bien las características de los salones barrocos y del modelo de enfilada como sucesión continua de este modelo. La enfilada fue muy utilizada en los edificios museísticos en épocas posteriores.

figura 9. El Greco (1575) *La curación de un ciego*. El Greco realizó tres versiones de este cuadro dando buena muestra de su interés por la narración de una escena mediante el empleo de la escenografía. En Gemäldegalerie Alte Meister. Dresde

La perspectiva, tan ensayada en la pintura durante el Renacimiento, adquiriría un carácter especial en los salones barrocos, pues ésta ya no quedaba restringida al lienzo virtual del plano del cuadro. Ahora, con el desarrollo de las técnicas expositivas, las relaciones entre la obra de arte y el espacio se vinculaban estrechamente por medio de la técnica perspectiva, una perspectiva

que de modo escenográfico abarcaba a la misma arquitectura integrada en un todo espacial con la colección, e incluso con un desarrollo virtuoso de arquitecturas fingidas que se incorporaban también a esta labor escenográfica. En ocasiones, este uso de la perspectiva, o si se quiere, de la distancia, se utilizaba de un modo simbólico para manifestar las relaciones de jerarquía de las piezas. Es en este sentido muy representativo el caso del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, mandado instalar para el rey Felipe IV, o el Salón del Palacio Nuevo del Capitolio.

figura 10. Rainaldi, C y G (1650). *Salón del palacio nuevo del Capitolio*, Museos Capitolinos. Roma

Forma lineal y forma centrada en los museos de los siglos XVIII y XIX

En 1704 el arquitecto Leonhard Christoph Sturm realizó un proyecto auto encargado y no construido en donde, a pesar de no contemplar novedades significativas, sí realizó un esfuerzo por sectorizar las salas en función del tipo de colección. Este proyecto puede considerarse como un precedente de la incipiente ciencia museológica. Puede apreciarse también en este museo la voluntad por ofrecer la existencia de otras salas de uso complementario y subsidiario a las salas expositivas. Pero quizá sea en el Museo de Kassel, construido entre 1769 y 1777, el que mejor nos muestra el paso que desde el salón barroco se dio hacia el museo neoclásico, pues es aquí donde realmente hay una voluntad de superar el prototipo de palacio restringido hacia un desarrollo más complejo que trata de combinar la gran sala única con la sucesión de salas en hilera constituyendo un anillo completo. Este modelo tendría un éxito extraordinario en el futuro.

En la línea de ir conectando estas anotaciones con el objeto de esta tesis, cuando describamos la gestación del Museo de Mérida, veremos cómo en los

primeros croquis de Moneo se observa esa voluntad de enlazar una serie de salas dispuestas a modo de enfilada y cómo, en la elaboración ulterior de las plantas, las barreras físicas que cercaban y clausuraban las salas se van haciendo más permeables hasta obtener un espacio seriado a un tiempo, a la vez que diáfano, a modo de gran sala única. La gran sala de Mérida no es un espacio de rotonda, pero sí comparte con ella esta idea de gran sala central, y en cierto modo comparte los ideales de los arquitectos renacentistas por la integración de la tradicional planta basilical con la planta centrada del Renacimiento.

Sabemos el hincapié que un arquitecto como Alberti hizo en la planta centrada. Si la naturaleza aspira a la perfección absoluta, la forma redonda es la mejor y más divina maestra, nos dice Wittkower en relación al maestro. Sobre el modelo de iglesia ideal nos recuerda lo siguiente:

“[...] Alberti deja bien claro su punto de vista en el capítulo introductorio del mismo libro¹⁸: La basílica, como sede de la jurisdicción en la Antigüedad, se relaciona íntimamente, según él, con el templo. La justicia es un don divino: el hombre logra la justicia divina a través de la piedad, y ejerce la justicia humana a través de la jurisdicción. El templo y la basílica, centros de la justicia divina y humana, están por tanto estrechamente ligados, y en este sentido la basílica pertenece al dominio de la religión”¹⁹.

Alberti nos habla en este caso de los edificios con uso de iglesia, pero pensamos que sus planteamientos son muy relevantes para entender la voluntad renacentista y posteriormente neoclásica por integrar la esfera con la condición lineal en la arquitectura. Pero también es obligado citar a Luca Pacioli quién al estudiar los sólidos platónicos nos indica:

“[...] La cuarta correspondencia consiste en que, así como Dios nunca puede cambiar y está todo Él en todo y todo en todas partes, de igual modo nuestra proporción es siempre, en toda cantidad continua y discreta, grande o pequeña, la misma y siempre invariable, y de ninguna manera puede cambiar ni de otro modo puede aprehenderla el intelecto [...]”²⁰.

La rotonda se nos ofrece durante el siglo XVIII como alternativa a la galería. La rotonda carece de la claridad lineal ligada a un movimiento unívoco de

¹⁸ En referencia a ALBERTI, L.B. (1582) *De Re aedificatoria. Los Diez Libros de Architectura*.

¹⁹ WITTKOWER, Rudolf (1969) *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* Alianza Editorial

²⁰ Extraído de PACIOLI, Luca (1991) *La Divina Proporción*, del capítulo V donde justifica el título de divina proporción como correlato con Dios.

la galería; sin embargo, y a cambio, nos ofrece un espacio muy adecuado para la exposición. Por un lado, nos ofrece una unidad centrada del espacio, cuyo ejemplo más notorio lo tenemos en el Panteón de Roma. Por otro lado, nos ofrece una mejor rentabilización de la iluminación que ahora podrá tener un carácter uniforme sin perjuicio de una cierta matización puntual de la misma. Junto a la cristalera cenital y el uso de linternas, la rotonda implica la elevación de los techos para una mayor difusión de la luz y además, permite una visualización global del espectador al posibilitarle la contemplación de un solo golpe de todos los objetos expuestos en ella. De este modo, podemos apreciar los objetos a una misma distancia y de una forma homogénea. Hemos visto en el apartado anterior la importancia que se atribuye al espacio entendido en virtud de las características bien conocidas de homogeneidad e isotropía tal como fueron fijadas por la ciencia moderna del siglo XVII. Y cómo es sabido, fue en el siglo XVIII con la contribución del filósofo prusiano Immanuel Kant, cuando las categorías de tiempo y espacio se fijan como intuiciones previas o apriorísticas a la sensibilidad, recogiendo de este modo en el marco filosófico, lo que ya había sido intuido por los físicos del siglo XVII. Las experiencias de E. L. Boullée, así como el Museo del Louvre o el Prado dan buena cuenta de lo que supone el museo del siglo XVIII y de su camino hacia el siglo XIX.

figura 11. Boullée E. L. (1785) *Biblioteca del rey*. En Biblioteca Nacional de Francia. París.

Hemos citado anteriormente a la galería Dulwich de John Soane. Se trata del primer edificio proyectado de nuevas para una colección de pintura. Contaba además con un mausoleo y una serie de dependencias para alojar a un grupo de

monjas encargadas de la labor de conservación del edificio. Éste fue proyectado en enfilada a lo largo de una crujía principal constituida por cinco salas de tamaño alternativo y todas ellas iluminadas cenitalmente a través de los lunetos de la bóveda que fueron dispuestos de forma que la luz no produjera contrastes ni deslumbramientos.

figura 12. Soane J. (1811) *Galería Dulwich* Esquema de salas en enfilada (dibujo de Cageao V.)

figura 13. Soane J. (1811) *Planta de la Galería Dulwich* (dibujo de Moleón P.)

figura 14. Gandy J.M. (1823) *Acuarelas de la Galería Dulwich de Soane J.*

Al contemplar y comparar la planta y los alzados, apreciamos con claridad que se trata de un edificio de una notable coherencia entre la función interior y el carácter exterior del mismo, lo cual nos da idea de su marcado carácter neoclásico. Pero Soane no es un arquitecto neoclásico. Es, sin embargo, uno de los más relevantes ejemplos de un arquitecto con esa doble condición de clasicismo y romanticismo a un tiempo, que no es síntoma de incoherencia o

debilidad, sino al contrario, es testimonio de la asunción de esa doble condición humana que contiene a un tiempo elementos racionales y emotivos. Más adelante mostraremos la importante conexión de nuestra tesis con el otro gran referente de Soane, a saber, su propia casa en Lincoln's Inn Fields, y trataremos también de mostrar de que modo se alinea Moneo con esta doble condición, aparentemente contradictoria de Soane.

El sentido democrático que adquiere el museo desde finales del siglo XVIII, así como las nuevas experiencias respecto a la iluminación de las salas o la simplificación del lenguaje escenográfico que había caracterizado el museo barroco, ayudan a la definición de lo que sería la tipología del museo en el siglo XIX. Este museo supone la madurez y culminación de lo que podemos llamar el museo ilustrado en tanto que representa a los valores positivistas y enciclopédicos. Esta tipología trataría de resolver a un tiempo los planteamientos anteriormente expuestos sobre circulación, iluminación, etc., mediante la fusión de los modelos de galería y de rotonda. Debemos señalar aquí el proyecto de Leo von Klenze entre 1816 y 1830 para la Glyptoteca de Munich constituida por cuatro alas con salones sucesivos cubiertos con bóveda de cañón alrededor de un patio central, de modo que podían rodearse completamente. Todas las salas, incluidas las de las esquinas dispuestas en rotonda, contaban con iluminación cenital.

figura 15. Von Klenze L. (1823) Alte Pinakothek, Munich. Planta (dibujo de Cageao. V.)

El mismo arquitecto proyectó la Alte Pinakothek de Munich en 1823. Nos interesa de este museo la condición tripartita de sus salas. Un eje longitudinal de un solo brazo se desdoblaba en tres hileras paralelas, a saber; en la central se disponían las piezas grandes y se iluminaba con claraboyas, en la secundaria se albergaban las piezas de pequeño formato en una sucesión de pequeños gabinetes, por último, un tercer elemento hacía las veces de corredor. Esta disposición permitía no sólo la distribución de las piezas en virtud de consideraciones técnicas sino que daba pie a la vinculación de discursos en paralelo. Veremos esta disposición tripartita a lo largo de un eje en el Mundaneum de Le Corbusier que abrió posteriormente una importante línea de investigación en su arquitectura. Este modo de “desdoblar” un mismo eje longitudinal lo veremos en Mérida pues le permitirá a Moneo la combinación de un recorrido

primario, destinado a las piezas más importantes, y otro secundario que en paralelo nos permitirá una experiencia del museo más detallada. Un recorrido para el no iniciado que aspira a tener una visión rápida del conjunto, y otro para el estudioso.

Es inevitable apuntar la importante contribución que supuso la figura de Durand para entender el desarrollo de la arquitectura durante el siglo XIX. En especial su modelo para museo planteaba un edificio de planta única con planta cuadrada, con galerías abovedadas en los cuatro lados y crujías centrales en cruz, dando lugar a cuatro patios y una rotonda en el centro. Cada brazo presentaba una organización tripartita con una crujía iluminada cenitalmente y dos laterales con ventanas altas. Todo el conjunto se disponía al modo de los principios compositivos que tanta influencia tuvieron en la arquitectura y respecto a lo cual veremos la actitud de Moneo. Buena prueba de ellos es el muy significativo Altes Museum de Berlín de Karl Friedrich Schinkel o la actual Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico en Madrid, proyectado por Francisco Jareño. No es casualidad que Jareño, hubiera pertenecido a la primera promoción de arquitectos de la que hoy es la Escuela de Arquitectura de Madrid, pues ésta es el resultado de las demandas de los arquitectos españoles por la superación por la anterior Academia en la búsqueda de una formación politécnica al modo francés encabezado por las figuras de Monje o Durand entre otros.

El espacio descarnado y el tiempo reciclado

Antes de entrar en el siglo XX, debemos referir el caso de la cristalera que había permitido el desarrollo de la tecnología. El gran precedente lo encontramos en el proyecto ideal para biblioteca de J.L.Boullée o su proyecto teórico para museo. En la biblioteca se aprecia la voluntad ilustrada de un gran espacio en bóveda de cañón e iluminado cenitalmente mediante una gran perforación en la cúspide. El desarrollo posterior de la tecnología del hierro y del cristal, permitieron a Joseph Paxton la materialización de su Palacio de Cristal (1851) que tanto éxito tuvo durante las exposiciones universales celebradas en la segunda mitad del s. XIX. Los espacios diáfanos con iluminación garantizada que esto suponía, permitían la exposición de grandes artilugios sin las restricciones impuestas a las salas construidas con fábrica. Todo cabía en estos contenedores, que facilitaban la disposición de las piezas de mil formas distintas y que permitían mostrar objetos de la más variada condición. Pero a su vez, los objetos podían apreciarse desde multitud de puntos de vista, ya no sólo desde el suelo. Las galerías y triforios de la catedral ya no eran espacios intersticiales residuales o de servicio. Ahora, sus equivalentes, las pasarelas a distinta altura que el hierro permitía,

hicieron posible incorporar los recorridos del espectador a lugares anteriormente insospechados. Las máquinas de vapor, los telares o cualquier otro adelanto podían ser vistos desde lo alto y en conjunto, en una atmósfera global que evidenciaba el progreso tecnológico auspiciado por la modernidad. Una modernidad que aprovechó esta ocasión de mostrar esta nueva experiencia del espacio y coherente con una cierta voluntad taxonómica y enciclopédica de mirar el mundo. Se entiende así el éxito que este modelo de edificio industrializado, homogéneo y neutro tuvo en los futuros museos de historia natural o de las diversas disciplinas científicas.

figura 16 Paxton J. (1851) Palacio de cristal. Londres

Pero la superación del museo ilustrado no implica la renuncia a los descubrimientos que este aportó. El Museo de Mérida nos muestra de una forma clara la incorporación de estos elementos de la modernidad que se hacen evidentes en los dos pisos superiores laterales de la gran sala que Moneo nos propone.

figura 17 Moneo R. Bodegas Chivite. Navarra

figura 18 Moneo R. Museo de Mérida. Sala y corredores

Como veremos, Moneo reivindica el peso de la materia, la permanencia de la misma, la configuración de un carácter con voluntad de permanencia, pero a la vez, todo ello, sin la renuncia a los beneficios de esta referida percepción del espacio. Encontramos aquí la constatación de otra paradoja, pues el modelo propuesto por Paxton parece descarnar a la arquitectura de su materia. La radicalización de este modelo de gran contenedor, y el carácter versátil de estos grandes espacios, parece señalarnos a una arquitectura desinhibida de su condición material en pro de la manifestación de esta condición homogénea del espacio. Frente a la inmovilidad sustancial que nos propone Borchers y frente a la capacidad que la arquitectura, con su presencia, con su estructura, y con su permanencia tangible para constituir un discurso, los grandes pabellones de vidrio nos acercaron al mundo de la arquitectura de espacios isótropos, y a la posibilidad de la organización de exposiciones temporales debido a la relativa facilidad de montaje y desmontaje de estos pabellones. Las técnicas industriales permitían la prefabricación de elementos que se proyectaban con la idea de poder ser desmontados y vueltos a montar. Así fueron previstos los edificios de hierro en las exposiciones cuya duración ya tenía una fecha de caducidad prevista desde el principio, y en este sentido, podemos considerar a estas exposiciones como los primeros ejemplos significativos de exposiciones temporales.

Como ejemplo de la acumulación de algunas experiencias sobre el museo que hemos relatado, tenemos un ejemplo tardío en Madrid, como es el Museo Geominero en la nueva sede para el Instituto Geológico encargada en el año 1918 al arquitecto Francisco Javier de Luque. La gran Sala de Colecciones fue proyectada como un cuerpo diáfano cuadrado de 26,05 x 23,20 con ángulos curvados y una altura libre de 19 metros. En toda la altura se dispusieron tres corredores perimetrales en voladizo para exposición, y se previó la instalación de una gran vidriera que cubría la práctica totalidad de la superficie. Tres factores son fundamentales a la hora de concebir una sala para exposición, a saber: la relación entre el espacio arquitectónico y el discurso museográfico, la asunción del carácter adecuado al papel que desempeña, y la obtención de una iluminación natural homogénea que evite claroscuros o deslumbramientos. Los tres factores fueron aquí integrados en un solo gesto mediante esta gran cristalera que se ofrecía como cielo sobre las ciencias de la tierra que aquí se nos muestran. Se recogía así la tradición ilustrada iniciada por Boullée para este tipo de iluminación cenital en espacios diáfanos y la voluntad manifiesta durante el siglo XIX por aunar los espacios centrados de la rotonda y los lineales de la galería en el perímetro en una síntesis que también ensayarían los maestros de la arquitectura del Movimiento Moderno como Wright o Le Corbusier. Esta concepción del espacio no es sino la culminación de los paradigmas científicos iniciados en el

siglo XVII y desarrollados en la Ilustración y en el siglo XIX ante los cuales Francisco Javier de Luque era perfectamente consciente en su condición de arquitecto y de doctor en Ciencias Físicas y Matemáticas.

La experiencia del recorrido en las vanguardias y su relación con la dinámica clásica

La experiencia de las exposiciones universales y de las nuevas tecnologías desarrolladas a principios del siglo XX permitió la superación del habitáculo arquitectónico tradicional. Las salas podían ser compartimentadas con paneles que podían ser dispuestos con total libertad pues no formaban parte de la estructura. La planta libre que nos proponían las vanguardias parecía adecuarse perfectamente a esta nueva disposición versátil de las obras en el museo. Al separar completamente el marco que suponía la fábrica arquitectónica respecto a la obra de arte, ésta ya no estaba vinculada a la primera por medio del lenguaje. Por otra parte, la iluminación quedaba garantizada gracias a la implementación de las nuevas tecnologías del hierro y del hormigón. De este modo la obra reivindicaba su condición de completa autonomía respecto a la forma arquitectónica, la cual, se desvinculaba así de su papel discursivo y permitía al espectador una experiencia estética más inmediata e intensa. El conservador tenía total libertad para organizar su exposición de la forma que éste estimase conveniente. La Neue Nationalgalerie en Berlín de Mies Van der Rohe (1968) llevó al extremo esta liberación del espacio, y en consecuencia, del recorrido del museo. Esta sala, y en general la arquitectura miesiana expresa la culminación de esta evolución en la que el cuadro y el objeto, se desvinculan totalmente del marco y de la pared, a la vez que el cerramiento se desvanece completamente hasta permitir una absoluta permeabilidad del interior respecto al exterior.

¿Pero qué hay de Le Corbusier? A pesar de considerar a Le Corbusier como el padre de gran cantidad de ideas planteadas por la vanguardia, como testimonia el Pabellón Esprit Nouveau (1925), sería incorrecto clasificarle como un arquitecto que promocionara esta condición neutra de la arquitectura respecto al discurso museológico. A sus escritos nos remitimos, y en especial al caso de la polémica que suscitó su proyecto para el Mundaneum²¹ al que nos referiremos en el capítulo sobre la historia y en el dedicado al tiempo como narración. El Mundaneum dio pie a los subsiguientes museos de crecimiento ilimitado en espiral cuadrada en los que puede apreciarse una muy estimable complejidad en lo referente a la relación entre el espacio y el discurso del museo. Se trataba de

²¹ LE CORBUSIER (2005) <En defensa de la Arquitectura> Colegio de Aparejadores de Murcia. Originalmente en Stavba(1929) Praga

una espiral y por tanto de un elemento lineal que sugería un recorrido único y forzoso. Sin embargo, como nos recuerda Maurice Besset²², la espiral remitía a un planteamiento centrado que podía ser atravesado por radios, los cuales, a su vez permitían una sectorización de la planta. Ello daba lugar a combinar una total libertad para el conservador a la hora de disponer las colecciones, como a los visitantes en su elección del recorrido.

figura 19 Le Corbusier (1928) Bocetos para el Mundaneum.

El Movimiento Moderno propuso un nuevo universo de formas en base a una sintaxis que pretendía superar la decimonónica confrontación entre arte e industria planteando así su respuesta ante lo que Giedion²³ llamó la *demande de moralidad*. Los beneficios de la industria podían y debían ser utilizados en beneficio de las masas, y esto sólo podía conseguirse al superar el citado binomio, como bien testimonia la experiencia de la Bauhaus, y cómo muy bien relata Pierre Francastel²⁴ al mostrarnos los diversos modos de confrontación de esta dualidad durante el siglo XIX y el modo en que estos fueron abordados en las primeras décadas del siglo XX. Esto era tan aplicable a la arquitectura como al museo, así que no es extraño que podamos seguir en paralelo la crítica a la arquitectura académica que suponen las vanguardias como la crítica al museo tradicional que estas mismas realizaron.

Nos interesa más aquí recordar el papel de las vanguardias en relación a la idea de movimiento que aquí estamos desarrollando. Por mucho que la

²² BESSET, Maurice (1993) <Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo> A&V nº 39: 4-15 Madrid

²³ GIEDION, Sigfried (2009) *Espacio, tiempo y arquitectura : origen y desarrollo de una nueva tradición* Ed. Reverté

²⁴ FRANCASTEL, Pierre (1990) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX* Ed. Debate

incorporación de este concepto haya resultado fundamental para la comprensión de este periodo, desde la perspectiva actual, debemos verlo como la culminación del desarrollo de la Era Moderna que se remonta al Renacimiento y que culmina en la primera mitad del siglo XX, pues en definitiva, no es sino la asunción plena y si cabe sumaria de una idea cronológica y mecánica del tiempo. La experiencia de la arquitectura como un itinerario siempre estuvo presente en la historia, tanto, que podemos considerar a la arquitectura y a la experiencia de un recorrido como elementos indisolubles. Es indudable que las vanguardias supieron incorporar la idea de *promenade* como elemento esencial utilizado de forma consciente y definitoria en el proyecto. El cubismo trató de romper la tradicional fijación del espectador a un único punto de vista, mediante la fragmentación de la perspectiva cerrada y la desfocalización del espacio. Y esto mismo, como muchas veces ha sido analizado, fue recogido por el proyecto de arquitectura, que de este modo se deshacía de todos los elementos jerárquicos de una arquitectura académica centrada y sometida a ejes perspectivos, fachadas frontales y composiciones estáticas. Se trataba por tanto de la reivindicación de una experiencia dinámica de la arquitectura. Pero no hay que olvidar que esta apelación a la dinámica no es otra que aquella dinámica tradicional incorporada a los paradigmas clásicos de la física. La dinámica es, junto a estática, una parte de la mecánica, aquella que estudia los cuerpos en movimiento, o en nuestro caso, el modo en que un observador se desplaza en el espacio.

Conocemos el muy importante hito que supuso en este terreno la teoría de la relatividad, y conocemos también las vinculaciones que este gran aporte para la sensibilidad del siglo XX implicó en las vanguardias plásticas, en el cubismo, y en concreto, en lo que respecta a la ruptura del concepto tradicional de simultaneidad. Pero sin embargo, la teoría de la relatividad, tanto restringida como general, conserva algunas de las más importantes características del espacio mecánico concebido como espacio físico. El propio Einstein se encargó de recordar, en su debate con Bergson²⁵, la existencia de concepciones distintas acerca del tiempo, a saber: el tiempo físico (al que pertenece su teoría junto a la de Newton) y el tiempo interno o psicológico (al que pertenece la filosofía de Bergson). El espacio de Galileo tiene tres dimensiones equivalentes. La distancia entre dos puntos viene determinada por el teorema de Pitágoras. Por el contrario, el espacio einsteiniano incorpora el tiempo para así concebir el espacio-tiempo como un continuo indisoluble. Ahora debemos utilizar la geometría de Hermann Minkowski para establecer la distancia entre dos puntos. Para mayor exactitud, debemos hablar de distancia no ya entre dos puntos, sino entre dos

²⁵ Reunión celebrada el 16 de abril de 1922 en la Sociedad Francesa de Filosofía, en la que participaron Albert Einstein y Henri Bergson

acontecimientos. Estos acontecimientos acotan no un segmento, sino lo que los físicos llaman una *línea de universo*, que representa su generalización a la nueva concepción espacio-temporal de Einstein. En ambos casos se da un elemento común: una distancia puede ser incrementada indefinidamente por yuxtaposición de otras distancias y a la vez una distancia determinada puede ser infinitamente subdividida hasta, en el límite, obtener el punto, o el instante, completamente descarnado de su espesor. Nos interesa aquí reseñar este aspecto, porque entendemos que esta característica subyace en toda idea moderna de *promenade*.

Tomemos como referencia más representativa el caso de la *promenade* corbuseriana. Al incorporar la experiencia del recorrido, estamos incorporando al tiempo como parámetro de la arquitectura. Pero ese parámetro temporal define una trayectoria que en poco discrepa de la idea ortodoxa de trayectoria definida en la física mediante una ley o mediante una función que define y vincula un movimiento en el espacio. La *promenade* nos habla de una experiencia, pero esa experiencia no puede ser sino representada en el espacio, al menos si tratamos de representarla con los elementos tradicionales que el arquitecto emplea (el dibujo, la perspectiva, la sección, etc.). Preso de esta limitación para representar la arquitectura, Le Corbusier nos aporta sus croquis o dibujos en donde el espacio queda atrapado en un instante. Partimos de la presunción de un recorrido temporal, pero en la representación de la experiencia arquitectónica, reducimos su espesor a cero, y de este modo el valor t queda reducido a $t = c$, siendo c un instante cualquiera. De este modo, al haber suprimido el tiempo en la representación, sólo nos queda la representación del espacio. Llegamos por tanto a la errónea conclusión de que la arquitectura se reduce a espacio, y de que a mayor riqueza espacial, y de forma directamente proporcional, mayor riqueza de la arquitectura. Por supuesto, hay aquí que añadir una idea del espacio entendida como clausura o semiclausura, como delimitación de un continuo homogéneo, apriorístico y neutro a que nos hemos referido anteriormente. Esto condicionará de una forma fundamental la percepción que el arquitecto ha tenido durante el siglo XX y sigue teniendo acerca del binomio arquitectura-espacio.

figura 20 Le Corbusier (1929) Dibujo a tinta y lápiz. Villa Saboya. Poissy

En *Saber ver la arquitectura*, Bruno Zevi se remitirá a la importancia del espacio como protagonista de la arquitectura, e incluso nos señalará las dificultades inherentes a toda representación para expresar una idea íntima y auténtica del espacio. En referencia a las aportaciones del cubismo nos dirá: *“Desde la primera choza del hombre primitivo hasta nuestra casa, hasta la iglesia, hasta la escuela, hasta la oficina donde trabajamos, toda obra de arquitectura, para ser comprendida y vivida, requiere el tiempo de nuestro recorrido, la cuarta dimensión. El problema pareció resuelto una vez más”*²⁶. Para Zevi, en pintura o escultura, la cuarta dimensión y el movimiento son elementos de su realidad, sin embargo, en arquitectura es el hombre quien al moverse *“crea, por así decir, la cuarta dimensión, comunica al espacio su realidad integral”*²⁷. Es, en su criterio, el espacio (y el tiempo) quienes detentan la materia de la arquitectura, hasta el punto de que *“lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura”*²⁸. Para Zevi, por mucho que el tiempo pueda tener valor en la arquitectura, su referencia espacio-temporal es equivalente a la de Einstein. Zevi reivindica la componente subjetiva de la experiencia humana de la arquitectura; sin embargo, la alusión a Bergson que realiza Salvatore Vitale en la primera nota a pie de página del libro, sólo le sirve a Zevi para desmarcarse de una interpretación filosófica; y quizá esto le haya impedido asumir el valor de la *durée*, que en el fondo demanda.

Dedicaremos el segundo capítulo de esta tesis a abordar el, a nuestro juicio, fundamental concepto introducido por Bergson, la *duración*, en tanto que esto supone una verdadera ruptura respecto a la idea mecánica del tiempo que tanto ha nutrido a la arquitectura moderna. Pero, más allá de lo que esta idea de *duración* haya podido suponer en la idea de experiencia del recorrido arquitectónico, el concepto de *duración* es inevitable para entender la relación

²⁶ Zevi Bruno (1991) *Saber ver la arquitectura* Poseidón Barcelona (original 1951) p.. 25

²⁷ *Ibidem*, p. 26

²⁸ *Ibidem*, p. 26

particular de Moneo respecto al binomio libertad- necesidad del que trataremos en el último capítulo de esta tesis.

Por su parte, el futurismo no trataba de diversificar el punto de vista del espectador, sino que trataba de expresar el movimiento y la velocidad del objeto mediante la dilatación del tiempo del objeto, de modo que el instante se multiplicaba por repetición a lo largo de una secuencia

figura 21. Balla, Giacomo (1913)
Velocidad de una motocicleta

El lenguaje utilizado en el manifiesto futurista poseía un enorme parecido con el lenguaje utilizado por Henri Bergson, aunque la interpretación que los futuristas hicieron del filósofo resultó excesivamente literal. Es más, el esfuerzo de Bergson por superar el mecanicismo no fue en absoluto comprendido por los artistas futuristas, pues aunque, en efecto, estos plasmaban y atrapaban un intervalo temporal, lo hacían por la vía de mostrarnos la secuencia cuantitativa de instantes y de este modo se evidenciaba el propio carácter mecánico del tiempo moderno.

1.1.4. La Programación en el campo del museo

La programación de un museo supone la reflexión previa a la ejecución de un proyecto, y ello debe siempre realizarse ante los presupuestos de lo que el ICOM define como museo: *“El Museo es una Institución permanente, sin fines lucrativos, al servicio de la Sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, de educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y de su entorno”*²⁹. Ante esta definición y ante la tarea de llevar a cabo el desarrollo de los museos desde toda la complejidad que suponen la creación, los fines políticos, la gestión, el desarrollo de los programas particulares, las colecciones, la arquitectura, la financiación, y un largo etcétera, encontramos manuales y recomendaciones de toda índole. En éstos, ante la experiencia internacional en las últimas décadas, se proponen pautas a seguir para el desempeño de esta tarea, y ante las cuales, el encargo del proyecto a un arquitecto, se contemplará como una fase de la global

²⁹ Estatutos del ICOM de 1974, ratificados en la Decimosexta Asamblea General de la Haya de 1989

estructura organizativa de estas tareas. Así, por ejemplo, el Ministerio de Cultura francés nos recomienda tres etapas fundamentales que extractamos:

- a) La previsión general de superficies y predefinición de superficies.
- b) Un programa base que haga posible la elaboración de un anteproyecto arquitectónico, detallando los objetivos, los elementos funcionales, el personal, el régimen de apertura, las necesidades arquitectónicas, el mantenimiento, etc.
- c) Un programa definitivo que se adecue al proyecto. En este sentido la correspondencia entre proyecto y programa es de especial importancia en orden a encontrar un equilibrio entre el continente y la colección³⁰.

En el caso español, el Ministerio de Cultura, y con afán de clarificar los procedimientos de planificación, distingue entre el concepto de *plan museológico*, encargado de la organización general e integradora de todas las fases afectas al museo, *los programas*, entendidos como documentos para actuaciones de futuro en cada uno de los ámbitos concretos, y por último, *los proyectos* como documentos ejecutables para la materialización de los objetivos en virtud de las especificaciones técnicas en ellos recogidos y elaborados en base a los programas y al propio plan.

figura 22. Plan Museológico: síntesis de fases y responsabilidades. Según AA.VV (2005) *Criterios para la elaboración de un Plan Museológico*, Ministerio de Cultura, Madrid.

³⁰ HERNÁNDEZ, Francisca (1994) *Manual de Museología*. Síntesis, Madrid.

1.2 CONTEXTO ESPECÍFICO

1.2.1 Antecedentes del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

Una vez pacificada Hispania, la *Colonia Augusta Emerita* fue fundada en el año 25 a.C. por Augusto, con el objetivo de asegurar el poderío romano, fijar una capital para la futura provincia de *Lusitania* y establecer una base estratégica para el control de las rebeldes tierras del norte y noroeste que contaban con riquísimos yacimientos de oro y otros minerales. La ciudad debía servir de gran referencia para la romanización de las nuevas tierras conquistadas y ya desde los primeros momentos empezó a acumular gran esplendor con numerosos edificios para espectáculos y obras públicas, así como muy variados testimonios de una amplia actividad artística que nos informan del importante peso que Mérida llegó a tener en todo el área de la península. No resulta por tanto extraño el gran legado de valiosos restos que la arqueología emeritense ha llegado a acumular lentamente durante los últimos siglos. Es importante reseñar que prácticamente todo este legado atesorado pertenece al propio patrimonio de la ciudad de Mérida, y de este modo, el Museo se nutre, ya desde su origen hasta nuestros días, de los yacimientos arqueológicos propios. Los recintos monumentales del Teatro, Anfiteatro, etc., junto a las piezas que el Museo guarda representan toda una lección de la cultura romana y presentan una de las colecciones más completas de la civilización romana provincial¹.

Ya desde el Renacimiento encontramos muestras de interés por la recuperación de piezas tales como inscripciones, esculturas, y otro tipo de vestigios. Encontramos los primeros testimonios de colecciones en el siglo XVI en manos de nobles emeritenses como Fernando de la Vera y Vargas y posteriormente de su hijo, el Conde de la Roca, erudito humanista que alojó sus piezas en su propio palacio en las inmediaciones de la Iglesia de Santa Clara. Otro testimonio de coleccionismo erudito lo encontramos en el siglo XVII con el historiador Bernabé Moreno de Vargas cuyo interés por la recuperación de los vestigios dio pie a consolidar el afán ilustrado por los mismos que el siguiente siglo mostraría. En efecto, las primeras colecciones públicas fueron auspiciadas por el espíritu ilustrado de las recién creadas Academias y así, tenemos constancia de la colección promovida por Agustín Francisco Forner y Segarra,

¹ NOGALES BASARRATE, T. (1.994) "Influjo del Museo en la ciudad. El ejemplo del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)". Revista de Museología, Nº1, Enero-marzo, 1994, p. 3-5.

denominada “Jardín de Antigüedades” instalada en el convento de Jesús el Nazareno, actual Parador de Turismo².

Como consecuencia de la precariedad legal, de los diversos traslados de las piezas y de los expolios durante la ocupación francesa, se acordó, en virtud de la Real Orden de 26 de Marzo de 1838, la creación de un Museo Público con el objetivo de reunir todas las piezas emeritenses que en adelante supondría la gran referencia arqueológica para la Roma hispánica. Fue durante el siglo XVIII cuando comenzaron las excavaciones regulares en la ciudad. En 1848, se decidió emplazar la colección del Museo en la Iglesia de Santa Clara aunque no de forma completa, pues ésta siguió utilizándose con otros fines prioritarios como los de escuela o local de teatro. Las carencias de espacio y la inadecuación de éste como una sede apropiada, junto a los continuos y progresivos hallazgos en las excavaciones que fueron ampliando notoriamente las colecciones, supusieron un muy molesto gravamen para la consecución de los fines propios del Museo, que no han sido satisfactoriamente resueltos hasta la construcción del edificio que aquí nos ocupa.

figura 1 Passaporte A. Fotografía de antigua disposición de las piezas entre 1925 y 1936 (Mitra, Venus y Cupido y Ceres) en la Iglesia de Santa Clara

La arqueología moderna en Mérida comienza a principios del siglo XX con la importante y decisiva

contribución que supusieron los trabajos del gran arqueólogo que fue José Ramón Mélida y la colaboración del erudito local Maximiliano Macías. Es aquí cuando se producen algunos muy significativos hallazgos y se inician las excavaciones del Teatro, el Anfiteatro y el Circo. Como consecuencia de estos avances, entre 1929 y 1930 se acomete una nueva instalación en la que se destina la totalidad de la Iglesia de Santa Clara para el uso de Museo arqueológico.

En el periodo comprendido desde 1945 hasta 1985, el Museo fue dirigido por José Álvarez y Sáenz de Buruaga, a quién puede considerarse como uno de los mayores instigadores para la creación del nuevo Museo de Mérida. Fue él, junto con su hijo, José María Álvarez Martínez, actual director, quien allanó el

² BENDALA GALÁN, M (1995). <Museo de Mérida, de la Iglesia de Santa Clara al Museo Nacional de Arte Romano> Anas 7-8 /1994-1995. p. 21-31

camino para la elaboración de los documentos que constituyeron la base museológica sobre la que se proyectó el Museo. Tendremos ocasión en adelante de señalar algunos aspectos acerca de la colaboración entre José María Álvarez, (quien era director en funciones durante el periodo de proyecto) y la figura de Rafael Moneo, en lo que respecta a la programación de los planes museológicos y el desarrollo del proyecto.

figura 2 Passaporte, A. Sala del Museo entre 1927 y 1936 en la Iglesia de Santa Clara

Ya desde 1931 existía la voluntad de crear una nueva sede para un nuevo Museo Nacional de Arte Romano, pero los años de la guerra civil y de la posguerra no permitieron

ningún tipo de concesión para tales fines. A cambio, Sáenz de Buruaga dedicó sus esfuerzos a sistematizar y estudiar los fondos de arqueología emeritense. En 1975 se cumplió el Bimilenario de la ciudad, lo cual, según afirma la conservadora del Museo, Trinidad Nogales:

La celebración de los dos mil años de existencia de la Colonia Augusta Emerita, en 1975, no pasó a ser un hecho social en el devenir cotidiano de la ciudad, una ruptura de la monotonía adobada por algún adorno externo. Sin embargo, en el terreno científico, el encuentro del Bimilenario supone un punto de partida y llamada de atención para la marcha de los estudios locales, que deja su huella en la sensibilización hacia el desfase palpable en las entidades citadas: Museo y Yacimiento³.

El empeño dedicado por los arqueólogos a la valoración del patrimonio emeritense hizo que la ciudad fuera convirtiéndose cada vez más en un concurrido foco de proyección internacional. Ello conllevó el reconocimiento por parte de la Administración de la singularidad del Museo. Desde este momento la institución dejó de llamarse Museo Arqueológico y paso a denominarse Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (en adelante MNARM). La creación de un

³ NOGALES BASARRATE, T. (1994) "Influjo del Museo ...", p. 4

nuevo Museo fue aprobada el 10 de Julio de 1975⁴ y ya desde un principio se optó por el llamado *Solar de las Torres* por su cercanía al Teatro y al Anfiteatro. El solar fue adquirido por el Estado en 1976 y se encargó el proyecto al arquitecto José Menéndez Pidal, muy vinculado desde tiempo atrás a Mérida por haber sido él el arquitecto encargado de la conservación de los monumentos. Su muerte, acaecida en 1978, hizo que, al siguiente año, la Administración contratase por su currículo al arquitecto J. Rafael Moneo Vallés. Y ello fue por mediación del arquitecto Dionisio Hernández Gil quien, como Rafael Moneo, había sido becado por la Academia de España en Roma y quién, a pesar de haber recibido en primera instancia el encargo, delegó en Moneo. En 1978, Dionisio Hernández Gil, había sido nombrado inspector técnico de Conjuntos Históricos del Patrimonio; posteriormente, en 1979, jefe de Servicios de Restauración de Monumentos, y en 1980, subdirector general del mismo departamento. Más adelante, en 1984, fue nombrado director general de Bellas Artes⁵. Además, es autor de numerosos proyectos de arquitectura y restauración. En el catálogo del MNARM, él mismo nos indica:

En 1979⁶, se encarga el proyecto a Rafael Moneo Vallés que unía a su condición de Catedrático de Composición en la Escuela de Barcelona, la de pensionado en la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma y la de haber realizado varias salas de exposiciones de pintura para galerías privadas, además de gozar de un amplio prestigio por sus importantes obras de la ampliación de la sede de Bankinter en Madrid, el nuevo Ayuntamiento de Logroño y la casa al borde del río en San Sebastián⁷.

Por su semblanza, nadie tenía mejor condición que Dionisio Hernández Gil para elegir al futuro arquitecto de este Museo. El edificio fue construido entre los años 1981 y 1985 y su inauguración fue celebrada el 19 de septiembre de

⁴ La Orden para la constitución del MNARM fue dada por Cruz Martínez Esteruelas, ministro de Educación y Ciencia y publicada en el BOE

⁵ El País (27 de Septiembre de 1.984) *El arquitecto Dionisio Hernández Gil nuevo director general de Bellas Artes*. Incluye semblanza y currículo

⁶ Según Antonio Vélez Sánchez, entonces Concejal de Cultura y Urbanismo, no fue hasta el mes de diciembre de 1980 y como consecuencia de un corrimiento de tierras en el muro de contención, cuando se personó Dionisio Hernández Gil en el solar, junto con el Alcalde, Martín López Heras y Antonio Vélez. En este momento se encargó, en trámite de urgencia y vía Ministerio de Cultura, la realización de un proyecto que inicialmente se denominó: "Cobertura de unos restos arqueológicos en Mérida" con un presupuesto de 180 millones de pesetas. Este proyecto fue posteriormente modificado con un reformado de obra y un presupuesto que alcanzó los 400 millones de pesetas. Para esta modificación nos dice Vélez: "el Interventor del Ministerio puso todas las pegas. Ya estaba Soledad Becerril de Ministra y gracias a su mediación, la entidad de la obra y el prestigio de Dionisio, se salvó la papeleta" Véase VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio (2010) <Y entonces llegó Moneo> del libro *Postales de la Memoria* p. 351, 354 Tecnigraf editores. Badajoz.

⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a. (2007) y otros: *(Guía del) Museo Nacional de Arte Romano*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura Madrid. Incluye algunos pequeños textos de varios autores sobre la arquitectura del Museo.

1986 en presencia de SS.MM. los Reyes de España y el presidente de la República de Italia.

Es bien conocido el auge que ha experimentado la ciudad en los últimos 25 años. El propio patrimonio, la creación del nuevo museo y la asunción de Mérida como capital de Extremadura, han acelerado un fuerte ímpetu constructivo que ha dejado una notoria huella en su desarrollo y en su fisonomía. La imagen que el binomio Ciudad-Museo ha proyectado al exterior ha contribuido favorablemente a su enriquecimiento mutuo. Se ha creado también el Consorcio de la Ciudad Monumental Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida que ha impulsado algunas iniciativas beneficiosas para el Museo.

1.2.2 El programa en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida

El programa previsto para el MNARM preveía todas las funciones características de un museo, que incluyen la conservación, custodia, exhibición, difusión y análisis científico de las colecciones, así como del yacimiento completo que supone la ciudad de Mérida. Como se ha indicado, Museo y Yacimiento forman una sola entidad indisociable. El objetivo general de los planes museísticos era el de ofrecer una amplia panorámica del proceso de romanización en Hispania, así como de la cultura romana heredada, y ello por medio de las fuentes propias emeritenses, pero sin renunciar a la vocación de centro de ámbito nacional. Ello debía realizarse con vistas tanto a la perspectiva del gran público como a la de los estudiosos conocedores de la realidad emeritense, aunque priorizando los recursos disponibles a la primera. Dado que la colección no era nueva, el plan museográfico había sido elaborado en cierto modo durante tiempo atrás. En la Iglesia de Santa Clara, a pesar de todas las carencias espaciales, las piezas se organizaban según un cierto orden cronológico y temático que supone el precedente programático del nuevo museo.

Para tener una idea del volumen de piezas que contiene la colección y el modo en que esta se ha ido incrementando, debemos señalar que en el primer inventario que se realizó en 1910 se computaron 557 piezas. En 1939 ascendían a 3.000 unidades y en el momento de la inauguración de la nueva sede, la cifra alcanzaba las 35.000⁸, por lo que la citada iglesia resultaba a todas luces insuficiente. En el año 1996 se computaban 4.000 obras expuestas y 33.000 obras en depósito. Recordando los trabajos previos al nuevo emplazamiento, su director, entonces en funciones, indica:

⁸ ÁLVAREZ MARTINEZ, J.M^a (1987) *El Museo Nacional de Arte Romano* Revista de estudios extremeños XLIII, II p. 285-310

Para la consecución de estos propósitos [del plan museológico] fue precisa una revisión de los fondos del Museo, en una tarea bien compleja, puesto que la mayoría de ellos estaba diseminada por diversos barracones que tuvieron que construirse al efecto en el recinto de la Alcazaba árabe ante la insuficiencia manifiesta de las instalaciones de la iglesia de Santa Clara. De acuerdo con la intención de presentar diversas facetas de la vida emeritense, se pudo realizar un anteproyecto de montaje que abarcaba los siguientes apartados o secciones: los espectáculos (Teatro, Anfiteatro y Circo), las manifestaciones religiosas, la casa, la vida pública, el foro, la política y la administración, el territorio asignado a la colonia, la sociedad, el arte y la cultura y las artes industriales⁹.

Además, esto incluía la colección del periodo paleocristiano que se instaló en la Iglesia de Santa Clara. Esta taxonomía completa facilitó a sus responsables la reflexión acerca de la más adecuada disposición en el nuevo emplazamiento.

La colección cuenta con objetos de la más variada condición¹⁰. Existen fragmentos arquitectónicos o conjuntos escultóricos originalmente integrados en arquitecturas como el Teatro o el Circo. De ello dan fe desde pequeñas inscripciones pintadas hasta distintos bronceos así como lápidas y diversas manifestaciones religiosas que se atestiguan en el Teatro. Estos edificios constituían un marco apropiado para la propaganda imperial, lo cual implicaba toda una escenografía para la glorificación de los emperadores, como bien podemos apreciar en las diversas esculturas conservadas en Mérida procedentes del Teatro.

⁹ ALVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a (2004) <Patrimonio sin fronteras: El Museo Nacional de Arte Romano, Museo de la capital de Lusitania> Actas dos X Cursos Internacionais de Verao de Chascáis (30 de Junho de 2003) Chascáis: Camara Municipal de Chascáis, 2004, Vol 2 p. 91 a 106

¹⁰ Para más información, véase la guía del M.N.A.R.; -ÁLVAREZ MARTINEZ, J.M^a.(2007) y otros: *(Guía del) Museo Nacional de Arte Romano*. Ed. Ministerio de Educación y Cultura Madrid

figura 3 Estatua de Ceres (s. I d.C.) MNARM Escultura encontrada en el Teatro Romano de Mérida

figura 4 Escultura de emperador en traje militar (s. I d.C.). Escultura encontrada en el Teatro Romano de Mérida

figura 5 Clípeos y cariátides del Foro (s. I. d.C.)

Los cultos tenían lugar en pequeños templos ubicados en la zona alta del graderío o en el pórtico posterior de la escena. Ello nos habla, en general, de la escenografía romana como elemento mediador entre las piezas artísticas, el

mensaje que debían transmitir y la disposición de todos los elementos en el contexto arquitectónico o urbano de la ciudad. Otro tanto podemos decir de los foros, donde podían admirarse las más altas dignidades del Estado, como la de Marco Agripa, junto a autoridades locales tanto civiles como militares. El ático de los pórticos del foro de la ciudad se decoraba con gran magnificencia. Sobre sus grandes columnas descansaba un entablamento ornado con grandes placas marmóreas, clípeos y figuras femeninas con túnica, cariátides, que actualmente se conservan en el gran paramento del fondo de la nave principal.

figura 6 Escultura de Agripa procedente del Foro (s. I. d.C.)

figura 7 Estatua de Isis. Mitreo. Cerro de San Albín (s.II. d.C.)

Se conservan también testimonios de los muy diversos cultos religiosos constatados en Mérida, en donde coexistían los oficiales del Estado romano, junto con los relacionados con los dioses orientales y las divinidades autóctonas. Existió, por ejemplo, un importante santuario dedicado a divinidades de influencia oriental en el cerro de San Albín, junto a la denominada “Casa del Mitreo”, más vinculada a los ritos de carácter popular.

figura 8 Estela funeraria (finales del s. II d.C.)

Existen de ello testimonios escultóricos y epigráficos así como las efigies de Isis, la de un devoto de *Mitra* y otra probablemente

representativa de *Chronos* o *Mitra* naciente con la serpiente enrollada en su cuerpo. También se conserva una columna de granito procedente del Templo de

Diana que se emplazaba en el foro y se dedicaba al culto imperial. Esta columna se ubica actualmente en la sala principal y constituye un referente importante debido a su tamaño, pues su altura se corresponde con el punto de arranque de los arcos de medio punto del edificio¹¹, dando así la medida y dimensión (que junto a otros referentes empleados por Moneo) este edificio debía tomar.

figura 9 Galería principal. Imagen de la columna del Templo de Diana

El legado del MNARM da cuenta de una variada tipología de

enterramientos, con sus correspondientes estelas, aras, cipos, etc. Era costumbre en Mérida que aquellas familias con posibilidades económicas acompañaran a la estela una representación de sus efigies. También hay sepulturas, llamadas *cuppa* (con forma de cuba) que correspondían a cuerpos incinerados, y de las cuales hay gran testimonio en Mérida. En lo que respecta a la casa romana, no se conservan ruinas de casas modestas, aunque sí de mansiones suburbanas desde los siglos I a IV d.C. (como las casas del “Mitreo”, “Anfiteatro” o la “Casa-basílica”) y las *villae* campestres en toda la extensión del territorio. Debemos hacer mención a las pinturas y especialmente a los mosaicos de pequeño o gran formato de importante valor que en el Museo se dispondrán bien en el pavimento, bien en las paredes, y que tanto condicionarán el carácter del espacio museístico del mismo.

Contamos con multitud de objetos de cerámica para uso diario, ornamental y simbólico, así como todo tipo de enseres y utensilios como las

¹¹ La columna tenía una altura inferior a la de la línea de imposta del edificio. Se decidió añadir un tambor de modo que coincidiera con esta línea de imposta

lucernas, los elementos de la industria del hueso o el vidrio, sin olvidar una amplia colección de numismática y orfebrería. De igual modo, todo un repertorio de piezas de la más diversa condición nos informan acerca de los usos y costumbres domésticas, así como de la administración ciudadana y provincial y del territorio de la colonia. También nos permiten estudiar los movimientos migratorios en Augusta Emérita, las diversas profesiones por medio de inscripciones, instrumentos y representaciones, los retratos y en general los diversos aspectos del arte y de la cultura. Todo ello sin olvidar los restos conservados que corresponde con la Mérida cristiana. Además debemos indicar, que incluso con anterioridad a los trabajos para la excavación del solar destinado al edificio, ya se tenía constancia de la existencia de restos de la ciudad extramuros bajo el futuro edificio, y se conocía por tanto que esto condicionaría de forma significativa el carácter del proyecto a desarrollar.

figura 10 Mosaico de la Villa de las Tiendas (s. IV d.C.)

figura 11 Brocal de pozo (s. IV d.C)

Hemos resumido de forma esquemática el conjunto de la colección para dar cuenta de la ingente cantidad de piezas que se habían acumulado en la fecha en que se acometió el proyecto. Estas abarcan los más diversos tamaños, materiales y formatos. Abarcan la evolución de toda una civilización desde su fundación en el año 25 a.C. hasta el siglo IV de nuestra era, que engloba buena parte de las influencias que el imperio asimiló a lo largo de toda su extensión, desde las lejanas tierras del Oriente hasta las tradiciones prerromanas peninsulares. Tenemos testimonios de carácter político, religioso, funerario, social y de toda índole o condición, e incluso, como hemos tratado de extraer, dentro de cada uno de estos dominios, existe una amplia variedad de modalidades, géneros y subgéneros. Lo popular se mezcla con lo imperial, lo doméstico con lo civil, lo religioso con lo festivo, etc. Por otra parte, la conservación de los restos corresponde a muy diversos estados y por ello, su museificación requiere de

distintas estrategias tanto en la intervención para conservación, restauración o reintegración, como en las técnicas de exhibición.

Los fondos escultóricos emplazados escenográficamente debían recuperar en lo posible su carácter y su espacio vital original. En todo caso los restos materiales de una civilización no son sino los fenómenos tangibles de toda una compleja red de relaciones determinada por el carácter de las diversas continuidades, conexiones, influencias culturales, sentimientos individuales o colectivos, que en cierto modo tienen un carácter estructural, pues no son los objetos mismos, sino el sustrato cultural al que atienden, el que verdaderamente da cuenta de su significación. Se podría, en este sentido, utilizar una metáfora matemática para expresar que todo este entramado al que aludimos tiene un paralelo con lo que desde finales del siglo XIX se denomina teoría de grupos. Se podría incluso referir a una topología latente que da forma al contenido mismo de una cultura. Y esto quizá solo nos sirva como imagen, pero nos permite comprender la importancia que el espacio arquitectónico puede llegar a tener a la hora de reintegrar esta estructura a que nos referimos, pues la arquitectura nos ofrece la oportunidad de establecer este tipo de continuidades y conexiones por medio del recorrido en el espacio. Ello, junto con otros elementos que desarrollaremos en los siguientes capítulos nos permitirá elaborar un discurso, es decir una narración, que dé sentido a las piezas museológicas que observamos.

Moneo conocía el guión del plan museológico¹², pero era perfectamente consciente del papel que la propia arquitectura debía cumplir como configuradora del discurso museístico. Hemos señalado en los apartados anteriores cómo la modernidad se corresponde con una sensibilidad ilustrada y enciclopédica muy vinculada a los paradigmas mecánicos establecidos por la ciencia física del siglo XVII. A ellos corresponde una taxonomía determinada que tanto ha caracterizado lo que llamamos el museo ilustrado. Frente al mecanicismo, que en aras de una mayor eficiencia, aislaba, parcelaba y yuxtaponía, Moneo, muy sensible a las aportaciones arquitectónicas durante la segunda mitad del siglo XX y que en ocasiones se han denominado como “otras alternativas a la modernidad”, encontró una ocasión extraordinaria para experimentar con su propia obra un paso respecto al museo ilustrado. De cómo lo hará, daremos cuenta a lo largo de esta tesis; en cualquier caso, reseñamos aquí que el programa expositivo, aun siendo consecuencia del legado emeritense y de los estudios realizados por los responsables del museo ha de entenderse siempre como una colaboración indisociable entre colección y arquitectura, no exenta a su vez de dificultades y diferencias de criterio.

¹² Véase el en el epígrafe sobre el Proyecto de Montaje en el capítulo *El tiempo como narración; proyecto*

Ante el despliegue de la colección, se vio desde un principio, la necesidad de establecer una jerarquía de la misma. Como es lógico, la importancia como testimonio histórico o como valor histórico de las piezas atendía a una graduación que debía ser considerada para la selección y programación del museo. Por otra parte, el conocimiento acerca de cómo son las visitas al Museo nos indica que el visitante no especializado sólo realiza un recorrido breve y general con idea de tener una visión global aunque somera del mismo. Por el contrario, el especialista, realiza visitas de investigación. Los espacios destinados a colecciones debían organizarse en base a los tres siguientes elementos:

- Un recorrido global para la entrada general y de visita rápida
- Un recorrido selectivo para el estudioso
- Un espacio de almacenaje para las piezas no exhibidas

En relación al modo en que programa museológico debe guiar al visitante, y especialmente en lo que afecta a la cuestión sobre si los recorridos deben ser intervencionistas o si se debe conceder libertad al usuario, existían ya desde antiguo, criterios contrapuestos entre sí. Por lo que respecta al director del MNARM nos aconseja *“facilitar el acceso general, orientar para que la elección sea consciente y libre por parte del visitante y eliminar las trampas que entorpecen la eficacia de los recorridos”*¹³. El guión de Mérida planteaba un itinerario claro y accesible para que el visitante pudiera percibir las piezas de mayor importancia por medio de una visión rápida y global del mundo romano emeritense. En todo caso, dado que todo museo implica inevitablemente un relato, es decir, la identificación al menos parcial de la estructura que subyace tras las piezas a exhibir, no es extraño que algunos conservadores sean partidarios de un orden predeterminado por tal relato para los que resultan más adecuados los circuitos unívocos. Ya desde los inicios del museo moderno, en el último cuarto del siglo XVIII, se plantearon las dicotomías entre el concepto de libertad asociado al didactismo progresista ilustrado, y el concepto de libertad de corte romántico más vinculado a la conciencia nostálgica de un tiempo irreversible. Tendremos ocasión de mostrar los conflictos derivados del binomio entre libertad y necesidad que alcanzarán una significación especial en esta tesis. Veremos en los siguientes apartados la respuesta que Moneo ensayó, en sintonía con el carácter propio de su personalidad, capaz de asumir las paradojas y contradicciones con una notable naturalidad.

¹³ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M^a. y NOGALES BASARRATE, T (1995) “La Exposición en el Museo” Rev. *Proserpina* nº 12 UNED. Ed Trinidad Nogales

Durante el último cuarto del siglo XVIII y el primero del siglo XIX, periodo en que instaura el museo de carácter público que conocemos como museo moderno, se produjo un debate acerca de la prioridad en los objetivos del museo que dio lugar a dos posiciones contrapuestas. Según nos recuerda Maurice Besset¹⁴, la actitud de los Jacobinos, con un carácter marcadamente ideológico y pedagógico puede entenderse como un compromiso revolucionario con los ciudadanos en el sentido en que las obras de arte, a través de lo Bello conducirían a la idea del Bien y al deseo de libertad en el ciudadano. El museo adoptaría la misión de instruir al ciudadano y de esta forma, la perfección formal de los objetos produciría un movimiento del espíritu como sólo las grandes obras podrían lograr pues ellas eran el resultado de la acción creadora de los hombres libres. A pesar de su progresismo revolucionario, esto traducía un sentimiento ejemplarizante en el arte a través de la validez intemporal de los modelos antiguos. Así es como Klenze concibió su Gliptoteca de Munich. En este sentido, *“las obras expuestas y la arquitectura que las cobija forman una unidad solemne e inmutable”*¹⁵. Hablamos, por tanto de una idea de libertad ilustrada guiada previamente por una voluntad didáctica atribuida en este caso al museo. Por otro lado, junto a ella, conviviría otra actitud matizada por una tradición sentimental de culto a las ruinas, en donde la disposición de los objetos obedecería no tanto a su belleza formal sino al poder evocativo que éstos podrían sugerir en el espectador. Para los partidarios de esta postura se trataba de transmitir fundamentalmente la nostalgia originada por la condición irrevocable del tiempo. Para Besset, el proyecto de Schinkel para el Altes Museum en Berlín intentó responder al mismo tiempo a estas exigencias contradictorias en un admirable esfuerzo de síntesis.

Pero el público de un museo contemporáneo no es sólo “visitante” en el sentido pasivo del término, sino que como gusta indicar a José María Álvarez, su director, es también un centro destinado a los “usuarios” en el sentido más general. En las últimas décadas, los museos actuales han incrementado notablemente la esfera de los servicios que prestan y ello ha elevado la demanda de espacios técnicos anexos, tales como salas de exposición temporal, salas de actos, biblioteca, salas específicas para personal (fotógrafos, restauradores, etc.), despachos administrativos, almacenaje y un largo etcétera. Tanto es así que en el ámbito español de las últimas décadas, la relación en términos de superficie ocupada por los espacios de exhibición y por los espacios servidores o complementarios, se ha invertido respecto al museo tradicional anterior a los años 80. Con anterioridad a la llegada de la democracia no existía una política planificada respecto al museo, y éste recogía la tradición de museo entendido

¹⁴ BESSET, Maurice (1.993) <Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo> A&V Monografías de arquitectura y vivienda nº 39: 4-15 Madrid

¹⁵ Ibidem

como almacén con una muy reseñable carencia de espacios complementarios. Frente al museo taxonómico ilustrado, las tentativas de lo que se ha venido llamando la nueva museología han optado por un museo de la experiencia, en donde, frente a la contemplación erudita de las obras, se nos propone una aproximación didáctica que abarca toda clase de estrategias complementarias. No hay que olvidar también, en este sentido el desarrollo económico que ha experimentado nuestro país, así como la asunción de nuevas tecnologías que el museo ha incorporado. Como no podía ser de otro modo, el programa previsto en el MNARM preveía todas estas nuevas demandas.

1.2.3 El lugar

figura 12

Emplazamiento. Del
Proyecto de Ejecución

El denominado solar de las Torres fue elegido por la cercanía al conjunto constituido por el Teatro y el Anfiteatro. Con

anterioridad a su excavación ya se preveía la existencia de yacimientos, aun no siendo éstos de la misma importancia que los existentes en zonas más céntricas del antiguo Foro. No obstante, la posibilidad de encontrar restos urbanos fue decisiva para la elección del lugar, pues esto permitía la conservación *in situ* de los mismos. Esta actuación podría servir de modelo para las sucesivas intervenciones en la ciudad de Mérida. En la época romana, el solar se ubicaba en la linde con el casco que delimitaban las murallas. Se trataba de un terreno extramuros que albergaba elementos domésticos y funerarios y que durante la Edad Media se utilizó para el vertido de escombros. El solar comprende un tramo de calzada y un tramo de conducción hidráulica que enlaza con el acueducto de San Lázaro. El resto del yacimiento emplazado en el solar, aunque estimable, no es de primer nivel arqueológico. Fundamentalmente apreciamos el arranque de los muros, en alguno de los cuales han aparecido restos de pinturas murales, aunque no de mosaicos. La trama urbana actual deriva de la ciudad medieval y del ulterior crecimiento hasta nuestros días. El desarrollo moderno de la trama ha tratado de regularizar el trazado de las calles adyacentes a la antigua muralla, de modo que las manzanas cercanas extramuros que rodean al solar de las torres

cuentan con una disposición ortogonal. Este es el caso de nuestro solar, que a su vez ha tenido que deformarse en la fachada sur a la calle Ramón Mélida, la cual se ciñe a la curva de cierre de la ciudad romana. Otro tanto ocurre en la alineación este que delimita con el recinto abierto del Teatro y del Anfiteatro.

Toda la manzana fue destinada al Museo, con la excepción de una pequeña esquina al Este, en donde se emplazaba un edificio residencial. Actualmente, este edificio ha sido demolido y adquirido por el estado para la ampliación del Museo. La sección transversal a la calle José Ramón Mélida presenta un acusado desnivel con respecto a la calle posterior y respecto a la cota de los restos romanos que supera los ocho metros. Ello obligó en su momento a la ejecución de un proyecto para un muro de contención que fue encargado al arquitecto Eduardo Barceló con el objetivo de minimizar los riesgos en la circulación. Esto aceleró la contratación del nuevo proyecto a Rafael Moneo, pues dado el alto coste del muro, se pensó que el propio nuevo edificio contribuiría a la estabilización del desnivel. En la dirección longitudinal, la calle José Ramón Mélida no presenta desniveles acusados. Se trata de la calle de acceso al Museo y cuenta con una anchura mínima de 10 m. Es, además la calle principal que da acceso al recinto de los monumentos desde el casco de la ciudad, por lo que es muy transitada habitualmente por los turistas y existen multitud de locales orientados de cara a los mismos. La calle posterior, denominada calle del Museo y la travesía tienen una anchura de 6,50 m.

figura 13 Imagen de solar después de las excavaciones

figura 14 C/ José Ramón Mélida recién inaugurado el Museo

El contexto urbano se caracteriza por edificios residenciales de la segunda mitad del siglo XX, de muy escasa calidad arquitectónica en bloques de manzana de cuatro o cinco plantas que alternan con viviendas de una sola planta.

1.3 EL PROYECTO

1.3.1 La asunción del lugar

Frente al museo tradicional destinado casi en exclusiva a la exhibición de sus colecciones, la creciente complejidad de los programas de museo en las últimas décadas lo ha asemejado a un templo laico que incluye todo tipo de servicios complementarios al público, al modo de los antiguos mercados, foros o teatros. En ocasiones, estos nuevos programas se agrupan en torno a un gran vestíbulo sobre el que se despliega todo este conjunto de elementos funcionales. En el caso español, tenemos el ejemplo del Museo de Picasso, en Barcelona, donde se planteó la relación entre el museo y la ciudad, de modo que esta última penetraba literalmente en el espacio de museo. De este modo, los usos de carácter público asignados al mismo, podían ser empleados desde la ciudad y de forma independiente respecto a las propias salas de exposición. Se trataba por tanto de ofrecer, frente al templo, en este caso frente al museo, una gran plaza pública como antesala del mismo. En el caso de Mérida, la cercanía del Museo a los monumentos romanos del Teatro y del Anfiteatro y especialmente la explanada abierta de carácter público que media entre los tres elementos, establece un ligamen entre ellos a modo de conector que permite a los turistas, una vez acceden desde la C/ José Ramón Mélida, el aparcamiento de estos tres componentes, mientras se ofrece todo tipo de servicios de restauración o entretenimiento en un agradable entorno al aire libre. El Museo fue proyectado a sabiendas de que ya contaba con este gran espacio público, por lo que el propio recinto del Museo no necesitó ofrecerse para este propósito. Sin embargo, con idea de fomentar la vinculación respecto al Anfiteatro, se proyectó un pasadizo subterráneo, que comunicaba directamente desde la planta de sótano del Museo. En la actualidad, tal pasadizo no se encuentra operativo al público como consecuencia de los desacuerdos a nivel de la gestión y de las competencias de cada ámbito.

Con excepción de los dos patios que dejan la calzada al aire libre, el Museo de Mérida ocupa la totalidad del solar, y la totalidad de la altura disponible. El edificio se cierra al perímetro, como lo hace el resto del caserío, y de este modo, al conservar las alineaciones, se respeta el carácter tradicional de unas calles bien delimitadas. Sin embargo, no existe voluntad alguna de mantener ningún mimetismo con la edificación previa. Los alzados sur y norte, especialmente en lo que respecta al bloque de exhibición, se nos muestran ciegos

y en toda la crudeza de su rotunda volumetría. Pero no son los edificios residenciales de su inmediato entorno con los que el Museo trata de medirse; es con el Teatro y con el Anfiteatro con quienes Moneo lidia.

figura 1 Croquis general. Dibujo de R. Moneo

figura 2 Emplazamiento
toma aérea

El croquis de emplazamiento bien nos muestra esta voluntad. Es quizá en este aspecto donde podemos apreciar la enseñanza venturiana que tanto reivindicó el papel de una

arquitectura atenta, a un tiempo, a la escala de sus inmediaciones, como a la de un contexto general más amplio. En el Ayuntamiento de Brujas, por ejemplo, hay

una escala que vincula al edificio respecto a la plaza en la que se ubica, mientras la gran torre asume su papel en relación al contexto de la ciudad completa¹.

figura 3 Campanario de Brujas. Torre reconstruida en 1296

Encontraremos esto mismo en Moneo en obras posteriores. En el Kursaal de San Sebastián, hay una clara voluntad de configurar el tejido lineal de la calle por medio del podio de los cubos, a la vez que estos últimos se remiten a una escala que excede a la trama decimonónica para rendir cuenta a la componente geológica que tanto define el aspecto de la ciudad.

Respecto a Mérida, Moneo nos indica:

[...] First, I wanted an image of the former grandeur to be reflected in the size, the volume, and the richness of the new spaces. Second, I wanted to use a construction system that would relate to roman techniques, in order to allow a favorable relationship with the site².

figura 4 Conexión del Museo con el Anfiteatro. Acuarela de Javier Vellés. Portada del nº 248 de la revista Arquitectura COAM

No sólo hay voluntad de conectar el Museo con los elementos valorables del entorno. Como tendremos ocasión de mostrar en sucesivos capítulos, el edificio también trata de establecer barreras respecto a aquellos aspectos no tan estimables de las inmediaciones. Así, en la

¹ VENTURI, Robert (1995) *Complejidad y Contradicción* Ed Gustavo Gili 1ª edición 1965

² AA.VV (1986) <Rafael Moneo: Museum Mérida, Spain> Progressive architecture nº 6 p. 73-85. Incluye entrevista con el autor

experiencia del recorrido, la disposición de elementos ciegos o acristalados, obedece a la apreciación favorable o no del entorno. Buena prueba de ello, nos la ofrece la altura de ventanal acristalado en la pasarela que cruza el patio, de manera que la visual sobre los edificios desarrollistas de la acera de enfrente, queda bloqueada.

figura 5 Pasarela. Imagen interior

Entre esos elementos valorables se encuentra la calzada, que cruza en diagonal el edificio. Se decidió dejar al descubierto de forma que fuera visible desde la calle. Por ello, en la concepción del edificio, y aprovechando su orientación al Sur, se previó un patio que nos permite apreciar la calzada junto a dos cipreses, una

palmera y una pequeña *cuppa* funeraria de la colección. La calzada no queda interrumpida en ninguno de los puntos. El acceso desde el volumen de entrada y la sala de colecciones cuenta con una galería carente de soportes que permite el paso continuo de la calzada por debajo. De igual modo, el bloque de talleres pasa por encima de la calzada y sólo la afecta por la presencia de un soporte del muro. Es destacable también la presencia en el yacimiento de un ramal del acueducto de los Milagros, datado en el siglo I d.C., y del que se conserva un pequeño testimonio en la zona este de la planta de sótano.

figura 6 Calzada romana bajo la pasarela

Una vez fue redactado el proyecto, la gran volumetría del edificio alertó a los responsables municipales al constatar la gran altura de la nave en relación con los edificios cercanos. Esto se veía agravado en el caso de la calle posterior al norte en donde, como consecuencia de la ya

considerable altura, así como del desnivel respecto a la calle de acceso y a la estrechez de la propia calle, resultaba una visible desproporción entre altura y ancho. Además, este muro se elevaba ofreciendo sombra a unas viviendas de una sola planta en la acera opuesta. Las objeciones del entonces alcalde, fueron solventadas por la intervención del concejal de urbanismo, Antonio Vélez Sánchez, tras las modificaciones que Moneo planteó respecto a esta fachada norte.

figura 7 Patio a la calle

Tales modificaciones implicaban un retranqueo a media altura que, por un lado aliviaron ligeramente esta desproporción, y por otro, permitieron la apertura de un lucernario corrido a lo largo que permitía la entrada de luz a los fondos de las naves laterales.

figura 8 Sección transversal por nave central definitiva y Sección transversal con anterioridad al retranqueo en el muro norte

DEBE OBSERVARSE COMO LA LINEA DE SANEAMIENTO
DEFINIDA POR EL RETRANQUEO PROYECTADO MEJORA
LA ESTABLECIDA POR LA APLICACION Estricta DE LA
ORDENANZA EN LA CALLE.

COTAS EXTREMAS DEL SOLAR
EN LA CALLE GENERAL MOSCARDÓ 99,29 / 104,86
COTA MEDIA = 99,57

ESCALA 1/200

figura 9 Moneo, R. Esquema sobre cumplimiento de la ordenanza en el alzado norte

COMO PUEDE VERSE LA ALTURA ALCANZADA
POR EL MURO COINCIDE CON LA QUE HA DEFINIDO
LA ORDENANZA.

COTAS EXTREMAS DEL SOLAR
EN LA CALLE JOSÉ RAMÓN MELIDA
104,68 / 107,20 ; COTA MEDIA 105,94

ESCALA 1/200

figura 10 Moneo, R. Esquema sobre cumplimiento de la ordenanza en el alzado sur

1.3.2 La respuesta al programa

Organización general en planta, en sección y cubiertas

figura 11 Planta de ruinas

figura 12 Planta de nave central

El esquema general de organización se atiene a la forma trapezoidal del solar y se constituye en tres cuerpos separados por la calzada romana sobre la que se ubica el patio abierto. El cuerpo principal, de mayor tamaño, se dedica en exclusiva a la gran sala de exposición permanente. El cuerpo de acceso, también de forma trapezoidal, acoge los servicios complementarios al público, tales como la taquilla o la pequeña tienda, y en plantas superiores, las dependencias administrativas de dirección, conservadores, así como una sala de conferencias, y una biblioteca en la última planta. Por último, un tercer bloque, a la calle posterior, se destina a las áreas de carga de material, a los espacios de almacenaje, a los talleres de restauración y al trabajo de campo sobre las piezas. Los elementos de mobiliario, igual que ocurre con el edificio, se atienen a una coherencia global, sin por ello dejar de ser específicos según su uso y según la adecuación a cada sala.

figura 13 Mesa de consulta en biblioteca. Sección lateral. Dibujo a lápiz. Escala en el Proyecto de Montaje 1/4. Cortesía de la Subdirección General de Museos del Ministerio de Cultura

Los tres bloques se conectan entre sí dos a dos, garantizando de este modo una adecuada circulación entre las diversas áreas, a la vez que los espacios servidos del Museo no son interferidos por los recorridos de servicio. El

patio abierto a la calle, permite la contemplación de la calzada a nivel del yacimiento desde el exterior y permite la entrada de luz a los talleres posteriores. Una galería cruza el patio dividiéndolo en dos y permite a los visitantes enlazar el recorrido desde la zona de acceso hasta la sala principal.

figura 14 Planta Primera pasarela

Todo el edificio se encuentra pautado por el módulo de 6,00 m (en origen 7,20 m.) que constituyen las naves laterales. Pero existe un punto en el edificio que vertebra el conjunto como si del origen de un sistema de coordenadas cartesiano se tratara. Desde el ingreso a nivel de calle aparece un recibidor con una anchura ligeramente superior a la de un módulo que se adentra en la dirección de los muros transversales (eje y). Este recibidor concluye en el punto donde se encuentra con el eje longitudinal (eje x) de la nave principal y de la pasarela que conecta sendos bloques, mientras, al otro lado, se ubica la escalera que da acceso a los dos bloques de servicio. Ligeramente desplazado respecto al cruce, aunque sin ocupar la totalidad de la anchura, y en la dirección vertical (eje z) un vacío se eleva hasta la última cubierta y se comporta como un zaguán sobre el que se articulan las conexiones a estos espacios administrativos y complementarios.

figura 15 Vacío interior a triple altura.

figura 16 Planta Segunda pasarela

De igual modo que en la planta el edificio se organiza en tres bloques, en sección, existen dos sectores claramente diferenciados. En los siguientes apartados nos referiremos con más detalle a la sección. Basta indicar ahora la

existencia de una planta inferior a la cota de las ruinas, y el resto, en donde se despliegan los usos nuevos que el edificio alberga. Por lo que respecta a la planta inferior de ruinas, y dada la existencia de éstas en la práctica totalidad del solar, la presencia de los tres bloques anteriormente referidos, queda completamente difuminada en favor de la mayor diafanidad del conjunto, lo cual permite percibir en continuidad la planta de ruinas. Lo que en la sala superior son ciegos muros lineales, aquí se diluyen en un sistema de arcos que permiten la visión transversal, longitudinal y transversal de toda la planta. De esta forma, sólo los elementos de la estructura, el acceso desde la rampa, un pequeño bar y un espacio de ingreso para las piezas, ocupan el suelo del yacimiento. Ya desde un principio Moneo optó por cubrir totalmente esta planta que debería ser entendida a modo de cripta. La presencia de numerosos pies derechos y de su correspondiente cimentación suponía el inconveniente de su interferencia con las ruinas, con las previsibles objeciones por parte de los arqueólogos. Pronto esta objeción dejó de inquietar, pues, por un lado, el yacimiento era de un valor moderado, y por otro, tal decisión estaba condicionada por argumentos que más adelante abordaremos y que se remiten, a la memoria, y a la superposición de tramas. No obstante, como se aprecia bien en el plano de planta, los machones del sótano se dispusieron de modo que pudieran sortear, en la medida de lo posible, la presencia de las ruinas.

Por lo que respecta a la cobertura, ésta se resuelve en todos los casos con faldones de teja, en general, a dos aguas. En el caso de la nave central, mediante hileras a lo largo de las naves laterales como ya ha sido descrito, y en el caso de los otros dos cuerpos, con sendos faldones a dos o cuatro aguas en las direcciones transversal y longitudinal, respectivamente a la C/ J. Ramón Mélida. Las irregularidades en el contorno del solar ocupado, en relación a esta geometría ortogonal de las cubiertas, es resuelta de diversos modos; en el caso de los testeros de las naves laterales a la fachada sur, éstos se van retranqueando de forma escalonada respecto a la calle de modo que el contorno a cubrir responde estrictamente a la forma rectangular de las naves. Otra situación se produce en el cuerpo administrativo; en este caso, la adaptación a un contorno trapezoidal se confía a la existencia de zonas de cubierta plana horizontal que evitan el conflicto. Tal conflicto, no está convenientemente resuelto en la vertiente sur, donde se produce un patrón de corte del faldón poco ortodoxo. Moneo recurre aquí a un peto que oculta el conflicto. En general los hastiales son poco visibles desde el exterior. En el caso de las naves laterales la pendiente de cubierta es de 69%, sin embargo, al ser escasa la altura del piñón como consecuencia del poco desarrollo de los faldones, y dado que las naves se repiten diez veces, se produce una sensación de horizontalidad no incompatible con el perfil en sierra que se aprecia

en la coronación del muro norte. En el muro sur, los hastiales no se aprecian por estar resueltos a un tercer agua. Las cubiertas de los cuerpos administrativo y de talleres tienen una pendiente más suave de 27 % (salvo los faldones laterales al 50%). En general, todo esto permite que, aun siendo un edificio con cobertura tradicional inclinada, el impacto visual de la misma no condiciona a la percepción general del proyecto y no se pierde así esa condición que los modernos asignaron al nuevo discurso de la figura cúbica.

figura 17 Planta tercera por biblioteca

figura 18 Planta de cubiertas

Descripción de la gran sala de colecciones

La mayor parte del Museo está ocupado por la gran sala de colecciones con el único destino de exposición permanente. Una losa a la altura de un nivel por debajo de la cota de acceso cubre todo el espacio de sala y divide en dos sectores la sección de la misma; por debajo, la cripta donde se encuentra el yacimiento del solar; por encima, una gran nave que abarca toda la altura disponible. Una sucesión de muros de suelo a techo a modo de atarazana se suceden dando lugar a un conjunto de diez naves transversales a la directriz. En línea con el eje de la pasarela, cada uno de los muros es perforado con unos arcos de medio punto dando lugar a una virtual gran nave longitudinal a modo de basílica. En el espacio no ocupado por la nave, entre los muros, se ubican dos plataformas en sendos pisos de distinto perfil en planta. La primera con una franja longitudinal y con vistas a los dos vacíos, el de la nave principal a un lado, y el de las transversales a otro. En el segundo piso, la plataforma ocupa todo el espacio no ocupado por la gran nave, con excepción de unos pozos abiertos de suelo a techo que liberan a los muros, al menos por un lado, de cualquier conexión con las losas. Aunque en un principio se pensó rodear los pozos a ambos lados, con sendas pasarelas, posteriormente se descartó para una mayor diafanidad. Esto último resulta espacialmente útil para la disposición de los grandes mosaicos en las propias paredes del muro y para su correcta visualización.

En la cripta, la iluminación es muy matizada a modo de penumbra, con huecos de medio punto en la fachada a poniente y pequeños huecos rectangulares a la fachada norte. En fachada sur y por delante del muro sur se previeron unas pequeñas aberturas longitudinales en el pavimento de la calle para la entrada de un pequeño haz vertical y tangente. Por el contrario, en la gran sala superior, la iluminación es mucho más generosa y principalmente de carácter cenital. El espacio comprendido entre cada dos muros transversales se cubre con una cubierta a dos aguas con canalización en la coronación de los mismos, al modo de la Mezquita de Córdoba. A todo lo largo, dos franjas a cada lado de la cumbrera son acristaladas, mientras una sucesión de paneles verticales impiden la entrada directa de los rayos del sol y contribuyen a homogeneizar el flujo de luz en el interior. En el muro sur, como consecuencia de la no correspondencia entre el muro interior de la nave y el exterior que se adapta al trazado de la calle, se produce un desdoblamiento que permite la canalización vertical de la luz sur. Un amplio ventanal se sitúa en la zona alta del muro. Al norte también se abren ventanas en la parte superior, mientras a mitad de la altura, el retranqueo anteriormente comentado, permite un nuevo flujo de luz vertical en el fondo de las naves.

figura 19 Axonometría de la Nave Central. Dibujo de proyecto

El conjunto de la sala se proyectó con total ausencia de sistemas activos de climatización. Los ventanales altos a Sur eran abatibles con objeto de permitir la ventilación durante los meses estivales. Por otra parte, en la gran losa del suelo se dispuso un sistema de calefacción al modo de los tradicionales hipocaustos romanos. En este caso, el hipocausto consiste en unas resistencias eléctricas repartidas en la superficie comprendida entre la losa y el pavimento de granito. Ninguno de los dos sistemas ha funcionado correctamente, y no han resultado suficientemente operativos para climatizar convenientemente el gran volumen de aire de la sala. Por fin, y ante la vista de estos inconvenientes se ha hecho necesaria la instalación de un sistema de aire acondicionado.

La gran sala de colecciones, su proceso proyectual y la tradición de espacios para museo

En el apartado dedicado a *La condición dinámica del Museo Moderno* hemos esquematizado la evolución de la sala destinada a museo desde el Renacimiento hasta el Movimiento Moderno. A continuación sintetizamos los hitos más significativos:

- El gabinete renacentista como sala única

- La galería como conexión entre dos salas y la *loggia*. En ambos casos, al modo de la basílica, como espacios longitudinales con testeros en los cabecales y laterales propicios para disposición de capillas.
- La enfilada barroca que articula una sucesión de salas en hilera
- La rotonda neoclásica y la voluntad por aunar la sala lineal con la sala centrada.
- El desdoblamiento a lo largo de un eje de varios ejes en paralelo
- El positivismo del s XIX y el modelo de Durand
- Los pabellones de hierro y vidrio de la segunda mitad del siglo XIX
- Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX

figura 20 Croquis del autor del proyecto. Bocetos a, b, c, d, e y f

Trataremos ahora de analizar el modo en que el Museo de Mérida recoge o no esta tradición. Para ello nos será de mucha utilidad el estudio de los diversos croquis que Moneo elaboró durante el proceso de proyecto, pues entendemos que su evolución encierra, en gran medida, el conocimiento y la voluntad de su autor por asumir tal tradición. En referencia a la gestación de la sala, nos

remitimos a los comentarios del arquitecto Enrique de Teresa Trilla³, quien fue colaborador del autor en el desarrollo del proyecto. El propio Rafael Moneo⁴ tuvo ocasión de ratificarnos la fidelidad de estos comentarios al proceso de gestación del proyecto. Como hemos indicado, el programa preveía una zona destinada a la exposición de las piezas de mayor singularidad y atractivo para el público en general, y otra zona para piezas de interés específico para investigadores. De esta dualidad arranca la idea generadora del proyecto. De este modo, en los primeros bocetos podemos apreciar una serie de salas principales con forma de cuadrado a las que se contraponen otra serie de salas secundarias con la mitad de anchura y a todo lo largo para los objetos de menor valor (bocetos a, b). En los primeros croquis vemos como las salas se yuxtaponen en serie, igual que en el caso de la enfilada, de modo que los muros que las circundan contribuyen a delimitarlas y a cercarlas como espacios autónomos (bocetos a, b, c, d). Véase el modelo de la galería Dulwich de John Soane anteriormente referido.

Al cotejar el ritmo a que se someten las naves secundarias, éste tratará de vislumbrarse en las salas principales por medio de la interposición de elementos que nos muestren este orden en las salas principales. Esto se consigue mediante la introducción de columnas que se alternan con los testeros de los muros, o bien, con la prolongación de los testeros dando lugar a la partición de las salas en dos (bocetos b, c). Por último se decide adoptar el ritmo de las salas secundarias en las principales (bocetos c,d). En este punto, las salas siguen siendo autónomas, aun estando entre sí comunicadas longitudinalmente a través de los arcos y consiguiendo de este modo garantizar la unidad de todas las salas principales. Pero observamos aquí cómo en sección, la resolución de las cubiertas atiende a criterios distintos. En correspondencia con la dirección longitudinal de las salas principales, estas se cubrirán en el mismo sentido, y por tanto, en dirección ortogonal a las secundarias. A su vez, la primera cubierta se elevará sobre las segundas permitiendo de este modo la recepción de luz norte, y ello permitirá cegar el muro al sur (bocetos e, f).

En el siguiente paso, se produce un giro importante. Según nos indica Enrique de Teresa, a partir de este momento, *“van a ser las naves laterales, reducidas, en principio, a un papel secundario quienes, al requerir su precisión formal se convierten en estímulo para llegar a una nueva dimensión espacial”*⁵. Desde este momento, un mismo orden, poderoso y muy parecido al de la Mezquita de Córdoba, se apropiará del conjunto de la sala, unificando los sistemas de cobertura como la iluminación cenital, y permitiendo la ulterior

³ de TERESA TRILLA, Enrique (1.989) <Idea y orden formal. Una hipótesis sobre el proceso proyectual> Anales de Arquitectura nº 1. p. 73-79

⁴ Entrevista personal del autor de esta tesis con Rafael Moneo el día 17 de Enero de 2.013

⁵ de TERESA TRILLA, Enrique (1.989) <Idea y orden formal. Una hipótesis sobre el proceso proyectual> Anales de Arquitectura nº 1. p. 73-79

configuración de un espacio fluido y continuo. Con todo, seguiremos viendo en croquis sucesivos (bocetos h,i,j) la existencia de un muro longitudinal interpuesto entre la sala y las naves laterales, que ejercerá como mediador entre ambas. Tenemos aquí un espacio de evidente relación con la basílica, y en especial, con la catedral. Un espacio principal y longitudinal se encuentra velado por una fachada interior en tres cuerpos. En la zona de piso, un pequeño hueco permite el paso lateral; en la zona intermedia, se aprecia un segundo hueco a modo de tribuna de mayor dimensión y por último, un cuerpo superior de carácter termal a modo de claristorio.

figura 21 Croquis del autor del proyecto. Bocetos g,h,i,j

La apertura cada vez mayor de los huecos en este muro, diluyéndose en arcos de arriostramiento, indicaba la posibilidad de un espacio más diáfano para llegar, en un siguiente paso, a su eliminación. El muro con sus diversos tramos se transforma en pasarela indicadora de límites espaciales sin interferir ahora su discurrir continuo.

Llegamos así al momento clave, a nuestro entender, del proyecto: al instante donde los elementos mediadores entre los dos tipos de piezas inicialmente definidas cambian su papel, de delimitadores de ámbitos autónomos pasan a ser elementos insertos en un espacio continuo, derivando su valor de la distinta posición y relación que establecen entre

sí, del orden que indican y de la tensión que se produce entre ellos. El muro transversal a la nave principal se convierte de este modo, ya libre de interferencias, en el definidor del orden general. Se muestra con toda su potencia como creador, en su reiteración del espacio museístico⁶.

El espacio de enfilada, ha quedado ahora totalmente comunicado en un continuó unitario, que aún no siendo el espacio centrado renacentista, sí ha soltado el lastre de su compartimentación (bocetos l,m). Se trata de un espacio abierto, pero no al modo miesiano, sino un espacio caracterizado por la presencia de unos muros que lo soportan, que lo cualifican como tal espacio, y que permiten a la estructura, constituir el espacio arquitectónico, sin inhibiciones, aunque salvaguardando la continuidad visual del recorrido.

figura 22 Croquis del autor del proyecto. Bocetos k,l,m,n.

La presencia de las losas sobre las naves, contribuirá a delimitar virtualmente el espacio de la sala, y lo harán como delgadas capas de hormigón pavimentado con granito para neutralizar su presencia respecto a la fábrica de ladrillo de los muros frontales. Son estas losas las que evidenciarán la condición moderna del proyecto. Se trata del modelo constructivo moderno de la casa dominó constituido por delgadas capas de forjado, pero cuyo antecedente nos remite a las posibilidades que el hierro permitió a la arquitectura decimonónica. Si bien la

⁶ Ibidem

catedral contaba con galerías y tribunas altas, éstas, salvo excepciones muy puntuales, nunca fueron concebidas como espacio útil, y menos para una experiencia diversa del espacio. Por el contrario, y como sí ocurría en el Palacio de Cristal de Paxton, las pasarelas, sin romper la continuidad espacial, nos permiten la experiencia de la arquitectura, y de los objetos museológicos que contiene, desde las más insospechadas perspectivas. Independientemente de lo que diremos sobre el recorrido, las salas superiores, como ya habían ensayado Leo von Klenze o Le Corbusier, constituyen un desdoblamiento del eje principal de la nave y permiten referencias cruzadas, no ya desde el punto de vista visual, sino también en lo que al contenido discursivo del Museo respecta.

Pero de nuevo encontramos una referencia al espacio basilical, bien sea en las naves transversales, bien sea en los pequeños espacios comprendidos entre los dos muros de cerramiento al sur, se trata de las tradicionales capillas. En el caso de la fachada sur, la no correspondencia entre el cerramiento interior y el perfil de la calle, dio lugar a la creación de unas cámaras verticales que, a modo de pozos, resultaron muy apropiadas para el tratamiento de la luz de Sur, al impedir la entrada indirecta de la misma.

figura 23 Capillas de la Nave Central

Estas cámaras se van adelgazando en la dirección hacia poniente, de modo que en el último tramo, sí se permite la entrada directa de luz solar. Esta luz se proyectará sobre el muro de fondo de la nave. Tendremos ocasión de hacer referencia a esto en el capítulo 2. En planta baja, el muro interior descansa sobre unos arcos rebajados, para

no alterar en exceso la condición horizontal de esta dirección, y que transmiten su peso a los muros transversales. De este modo, aparecen unos pequeños recintos, al modo de las capillas, iluminados desde arriba, en donde, como no podía ser de otro modo, se dispuso la estatuaría y las piezas de más relevancia, como las esculturas de Proserpina, Plutón, Ceres o Chronos.

En general el tratamiento de la luz por medio de ventanas altas se remonta a la antigua Roma, como bien prueban los modelos termales de iluminación. Por lo que respecta a la modernidad, el modelo de museo aportado

por Durand en el *Compendio de lecciones de Arquitectura*⁷ o la versión madrileña que Francisco Jareño⁸ proyectó originalmente para lo que ahora es la Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional, dan buena cuenta de este tipo de edificio ciego en sus alzados e iluminado cenitalmente.

Las críticas respecto a la adecuación al programa

La intuición de Le Corbusier que le llevó a la propuesta de un museo de crecimiento ilimitado, ha demostrado no estar fuera de lugar en el museo contemporáneo. El Museo de Mérida dista mucho de ser de este tipo, y en efecto, la constatación de las carencias mostradas durante estos últimos 25 años de servicio nos muestra con claridad las limitaciones que ello supone. En la actualidad, la ampliación del proyecto, no está sólo implicando una ligera ampliación de la superficie disponible, sino un replanteamiento de buena parte de las áreas de servicio.

Durante la construcción del edificio, algunos arquitectos comentaban que este es un edificio *más romano que los romanos*. Ya desde el momento de la inauguración el proyecto recibió numerosas críticas por parte de arqueólogos y museólogos. Quizá la más dura de ellas fue publicada por Fernando Valdés, arqueólogo de profesión, en 1986⁹. Después de recoger un elogio de la arquitectura del Museo, a continuación, realizaba una serie de airados reproches a las carencias funcionales y de respeto por el contenido.

Lo más sorprendente de todo es, sin embargo, el total olvido del contenido en beneficio del continente. Sólo se ha hablado, casi siempre de modo elogioso, de la propia obra, pero no creo haber leído una sola línea dedicada al Museo, lo que por otra parte no es de extrañar porque la construcción está concebida como una unidad y las piezas arqueológicas son una mera decoración de la arquitectura y no el motivo principal que justifica la existencia de ésta¹⁰.

Insistía a lo largo del artículo en un supuesto narcisismo arquitectónico, en su opinión totalmente injustificable, en tanto que ponía al *contenedor* en un plano prioritario respecto al *contenido*, a las propias piezas del pasado romano. En este sentido, la condición *moderna* del proyecto no podía ser un adecuado apelativo,

⁷ DURAND J.N.L (1981), *Compendio de lecciones de arquitectura*, Pronaos, Madrid. Edición prologada por Rafael Moneo

⁸ MOLEÓN, Pedro (2012) *De pasadizo a palacio: las casas de la Biblioteca Nacional*. Biblioteca Nacional de España. Madrid

⁹ VALDÉS, F (1986) "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Detrás de la apariencia" *Lápiz* 37 p.55

¹⁰ *Ibidem*.

en tanto que la realidad cotidiana de su *funcionamiento* distaría mucho de ser la óptima.

¿Quién reparará entonces en detalles tan poco significativos como el agrietamiento y fractura de muchísimos ladrillos de la fábrica por el único motivo de haber sido poco cocidos debido a razones estéticas? ¿Quién juzgará después lo adecuado de un sistema de calefacción cuyas características pueden provocar dolencias en las piernas de los trabajadores? ¿Quién considerará noticia el enorme andamio necesario para poder limpiar las cristaleras más altas por no haber previsto un sistema de acceso a las mismas?¹¹.

figura 24 Aspecto de algunas áreas en el aparejo de ladrillo

Para Valdés el edificio resultaba a todas luces insuficiente. *“En lo que se refiere a los objetos expuestos, porque da una colocación demasiado definitiva a un número*

*excesivo de éstos, en contradicción flagrante con las tendencias museísticas más modernas, encaminadas a hacer del museo algo móvil, cambiante, no fosilizado en su contenido”*¹². Pero la crítica seguía haciendo énfasis en la carencia de espacios de almacenaje, la ausencia de una sala específica con una climatización adecuada para las piezas más alterables, etc. de modo que concluía: *“Todas estas objeciones son, en definitiva, la expresión más evidente de una concepción del museo que nos parece aberrante, por muy feliz que resulte su resolución arquitectónica [...] ¿Se puede permitir un país deficitario en museos como es España la inversión de una suma enorme -aportada por los contribuyentes- en la construcción de un edificio que, fuera de los aspectos estéticos, no está concebida para cumplir su principal destino museístico?”*¹³.

¹¹ Ibídem

¹² Ibídem

¹³ Ibídem

figura 25 Humedades en el arranque del muro de ladrillo como consecuencia de la carencia de zócalo.

Más recientemente, Marcelo del Campo¹⁴, profesor en la Facultad de Bellas Artes de

Madrid, con motivo del cumplimiento de los 25 años del Museo, acomete de nuevo con una serie de acusaciones sobre el carácter *aparente* del mismo. Los promotores, nos dice, por medio de Dionisio Hernández y Javier Tusell, estuvieron más ocupados por crear un “*edificio espectacular*” y “*de buen gusto*” y sin embargo lleno de carencias de orden práctico. Así, junto a las otras críticas ya referidas, apela a una movilidad muy reducida para el público visitante, y en especial, para las personas en silla de ruedas; en efecto, sólo existe un pequeño ascensor para una silla de ruedas. No existe, continúa, una correspondencia entre el tamaño de las piezas y la escala espacial de la nave. No hay zonas de esparcimiento como aconseja la buena práctica de la museología contemporánea. En relación al acceso, éste es muy restringido y da lugar a problemas operativos cuando se juntan grupos numerosos en la entrada. Reprocha también que, siendo un edificio a modo de hito, “*destaca la falta de espectacularidad al exterior*”¹⁵. Por último, nos recuerda que si algo caracterizó a la arquitectura romana, esto fue su carácter pragmático y *funcional*, y que, por tanto, si éste fuera un edificio de verdad al modo romano, más le hubiera valido haber hecho abstracción de los valores simbólicos y extra funcionales de los que hace gala.

Entramos en varias de las paradojas de que se ocupa esta tesis, pues a la acusación de una supuesta *fosilización* contraponemos, en los sucesivos capítulos, la asunción del pensamiento vitalista en la propia concepción del proyecto. De igual modo, profundizaremos acerca de la misma idea de funcionalismo en la condición moderna de la arquitectura a la que alude Valdés y trataremos de mostrar hasta qué punto, lo que se presenta como una dualidad complementaria, el contenido y el contenedor, no es sino un prejuicio muy generalizado contemplado, incluso actualmente, desde los prismas de la arquitectura y de la museología. Por otra parte ¿podemos analizar la arquitectura como algo ajeno a estos aspectos funcionales de los que hablamos, como parece desprenderse de los comentarios expuestos? En todo caso, reseñaremos aquí

¹⁴ DEL CAMPO, Marcelo (2011) <El Museo de Mérida; 25 años después>
<http://marcelodelcampo.blogspot.com.es/2011/11/el-museo-romano-de-merida-25-anos.html>

¹⁵ *Ibidem*

que la crítica al funcionalismo desde la propia disciplina arquitectónica en la segunda mitad del siglo XX, no es una renuncia a la función, sino más bien ocurre que ésta deja de ser interpretada en clave ideológica. A este respecto el propio Moneo nos indica: *“La reivindicación de la forma no lleva, pues, a ignorar sin más la función, sino que pretende redimensionar su importancia en el proyecto de arquitectura”*. Es éste un asunto de especial importancia en la práctica habitual de la arquitectura, pues los aspectos funcionales, en tanto que obvios en la mayoría de los casos, en ocasiones nos ciegan a la hora de abordar otros aspectos de menor evidencia, pero sin duda, no menos importantes en la disciplina. En este sentido es muy clarificadora la actitud del escritor argentino Ernesto Sábato, quien, matemático de formación y físico teórico de envergadura, en 1943 abandonó radicalmente el mundo de la supuesta objetividad científica, y desde entonces centró su carrera en los mundos de la pintura y de la escritura, en donde sí aspiraba a encontrar por medio del símbolo y de la analogía las áreas de conocimiento que hasta entonces le habían sido vedadas. En su novela *Informe sobre Ciegos*¹⁶ nos dice: *“Qué gran capacidad de razonamiento tenemos y que bien manejamos las premisas A, B y C, ¡Claro!, el problema es que se nos olvida que también hay una premisa D, y una E, y una F...y así todo el alfabeto”*.

Respecto a las grandes sumas de dinero a que alude Valdés, el coste del Museo, construido entre el año 1980 y 1985, ascendió a la cantidad de 40.000 pesetas por metro cuadrado¹⁷ (aproximadamente 240 euros). Pero aún así, como J. Ortega y Gasset nos recordaba, la economía, tomada en su sentido más amplio, no es una cuestión estrictamente monetaria, sino un programa de prioridades¹⁸. Y en este sentido, entendemos, que la magnificencia del espacio que encierra este proyecto está lejos de resultar gratuita a la búsqueda de efectos sorprendentes, sino que responde a una planificación de proyecto que sopesa conscientemente estas prioridades. En relación a la acusación sobre el olvido de los aspectos de perdurabilidad en el edificio, veremos también el importante valor que Moneo concede a este aspecto en su arquitectura. En todo caso no es nuestra voluntad la de una defensa a ultranza de nuestro objeto de estudio. A pesar de la visión sesgada de la crítica que hemos resumido, sí debemos reconocer que, efectivamente, el Museo adolece de algunas carencias funcionales que no obviaremos. El que ha sido director del Museo desde su inauguración, José María Álvarez, aunque de una forma mucho más moderada, también se adhiere a algunas críticas:

¹⁶ SÁBATO, Ernesto (2.003) *Sobre héroes y tumbas* Ed. Seix Barral. Original de 1961. La novela *Informe sobre Ciegos*, aunque de estructura independiente, se integra dentro de *Sobre héroes y tumbas*

¹⁷ Dato aportado por Carlos Baztán, quién durante la ejecución de la obra fue el arquitecto coordinador responsable ante el Promotor del proyecto, la Gerencia de Infraestructuras del Ministerio de Cultura.

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, José (1.994) *Misión de la Universidad*. Obras Completas Vol. IV. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Original de 1930

El edificio, indudablemente, plantea ciertos problemas, sobre todo en lo relacionado con ciertos servicios y con el almacenaje de piezas, cuestión siempre difícil, pero que puede encontrar una favorable solución¹⁹.

figura 26 Aspecto del flanco oriental de la cripta y su actual uso como espacio del almacenaje

El mismo J.M. Álvarez, en el año 2007, a la hora de hacer balance del Museo y de analizar las perspectivas de futuro²⁰, nos trasmite, en criterio

suyo y de su equipo, los aspectos a considerar con antelación al encargo de la ampliación del Museo. A fecha de hoy se han realizado numerosas modificaciones en el uso de algunas dependencias, sin embargo, a pesar de que el proyecto de ampliación ha sido ya redactado por R. Moneo, las obras para su ejecución se encuentran paralizadas. Tan sólo se procedió al derribo de la edificación existente y a la excavación de los restos en donde, previsiblemente, se ha hallado otro tramo de la conducción hidráulica de San Lázaro.

figura 27 Aspecto del espacio a doble altura originalmente para talleres y que ahora constituye un falso techo sobre las salas de exposición temporal

En lo que respecta al aire acondicionado se pretendía su instalación, pues la carencia del mismo originaba problemas de una no adecuada climatización.

Las resistencias del hipocausto no alcanzaban a calefactar el local. El espacio para el tratamiento de las superficies musivas, pasó a ser el de salas de exposiciones temporales. Actualmente, los espacios para taller, inicialmente previstos en dos plantas a doble altura cada una, están siendo ocupados, en

¹⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.^a (1987) *El Museo Nacional de Arte Romano* Revista de estudios extremeños XLIII, II, p. 285-310

²⁰ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.M.^a (2007) <Perspectivas de futuro para el Museo Nacional de Arte Romano en Mérida> 3º Encuentro Internacional Actualidad en Museología. Mérida 24, 25 y 26 de Septiembre de 2.007 .ICOM España. p. 204-219

planta baja por la sala de exposiciones temporales, la cual se encuentra en un manifiesto estado de precariedad, y en planta alta, por diversas dependencias como el taller de fotografía, el taller de piezas de pequeño formato y usos no inicialmente previstos. Los espacios a doble altura no son apreciables pues han sido inutilizados por falsos techos provisionales de tela que ocultan las instalaciones de climatización. Se pierden con ello las visuales cruzadas desde el corredor y desde los espacios que dan a los inicialmente previstos talleres. Es voluntad de Moneo recuperar el espacio de estas dobles alturas para exposiciones temporales con una entrada independiente.

El muelle posterior de carga y la correspondiente grúa no están siendo operativos y el almacenaje de piezas pesadas encuentra dificultades. De hecho, buena parte de la colección de piezas pequeñas o medianas se almacena en un espacio de la planta del yacimiento, junto a las fachadas norte y oeste, con la intermediación de elementos de mobiliario y toda clase de herramientas y material de embalaje o tratamiento, en un recinto cercado pero visible desde el recinto abierto al público del sótano. El pequeño bar-cafetería ubicado también en el sótano nunca llegó a entrar en servicio y numerosos objetos de mantenimiento se apilan aquí o allá sin orden. En general, el programa para la ampliación supone significativos cambios en este sentido. Se ha previsto un nuevo salón de actos, aunque es voluntad de Moneo que el anterior conserve su uso. Frente a ello se ha propuesto el uso de archivo administrativo o como sala de investigadores. Por último, las colecciones cristianas, visigodas y árabes que el Museo atesora, se trasladarán a otro nuevo museo, proyectado por el equipo de Ángeles García de Paredes e Ignacio Pedrosa.

1.3.3 La estática y la dinámica modernas en el Museo

El sustrato de la composición de J.N.L. Durand y de la razón natural

Como profesor que fue de composición, Moneo es buen conocedor de los principios metódicos de J.N.L. Durand, que hicieron de ella una de las herramientas más fructíferas durante el siglo XIX. Es este conocimiento, bien asimilado, el que le ha permitido asumir la crítica vertida durante el primer tercio del siglo XX y que hizo que las enseñanzas de Durand fueran enérgicamente condenadas, y si cabe, olvidadas. Las investigaciones de algunos teóricos de la segunda mitad del siglo XX han tratado de recuperar el hilo conductor que, partiendo de los arquitectos revolucionarios, y en especial de la generación posterior representada por Durand, desemboca en la arquitectura más cercana a

nuestros días, en tanto que se nutre de un ingrediente esencial, esto es, de la razón. La arquitectura racional, tras el proceso revolucionario de institucionalización auspiciado por Napoleón, trataría de aportar los logros del siglo ilustrado al servicio de una sociedad más justa, con el objetivo prioritario de la utilidad pública así como el bienestar de los individuos y el de las familias. En este sentido, frente a la arquitectura entendida como mimesis, Durand nos propondrá un sistema basado en la composición, el cual se alzará como único garante de tales objetivos. Es entonces que el programa, como aglutinador de las demandas que cada institución propone para la consecución de estos propósitos, debe ser contemplado por el arquitecto como fundamento y origen de su actuación, y sobre el que la composición, por medio de la razón, nos permitirá lograr la mayor eficiencia. Serán principios como la utilidad, la conveniencia o la economía, los que reivindiquen en la arquitectura y, de forma natural, los valores de la simetría, la regularidad o la simplicidad.

En todo caso hay que resaltar que la postura de Durand se encuentra completamente asentada en lo que, con frecuencia, Miguel Martínez Garrido, denomina como paradigma newtoniano. En efecto, en la arquitectura de Durand, el espacio es intuido apriorísticamente como elemento neutro y homogéneo, de modo que la regularidad de la cuadrícula se nos mostrará en virtud de una condición fundamentalmente cuantitativa del mismo. A ello estará supeditada la correspondencia entre eficiencia y regularidad en la arquitectura. Así, la disposición de ejes, en un sistema ortogonal, la jerarquización de los mismos, o la asignación de *partis* que el método nos propone, nos permitirá llevar a buen puerto esta arquitectura social que Durand demanda. Pero el método que Durand nos propone, las letras con las que compone su texto, se basa en la utilización canónica de los elementos tradicionales de la arquitectura. Así, Moneo nos dice: *“Cuando cien años más tarde, en el primer tercio de este siglo [s. XX], tales elementos se disuelven, por mor de la técnica o por el influjo de la nueva imaginación, la composición pierde sentido y la arquitectura rechaza en busca de otros criterios formales el principio de agrupación y combinación de elementos sobre tramas geométricas simples que Durand predicaba; la arquitectura de Beaux-Arts, heredera directa de las enseñanzas de Durand, fue, en consecuencia, enérgicamente condenada y Durand quedó relegado”*²¹. Es significativo constatar que estas palabras de Moneo fueron escritas en 1981, fecha muy cercana a la redacción del proyecto de Mérida. Los elementos de Durand, serán rechazados en las vanguardias, pero no así el contenido troncal de modernidad ilustrada en que se asienta.

²¹ MONEO, Rafael (1.981) “Prologo” a J.N.L Durand, Compendio de lecciones de arquitectura, Pronaos, Madrid

figura 28 Rembrandt
H.V.R (1632) *Lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*. Mauritshuis. La Haya

Del
diccionario de la
R.A.E., extraemos las
dos primeras
definiciones del
término *componer*:

- 1.- *Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden.*
- 2.- *Constituir, formar, dar ser a un cuerpo o agregado de varias cosas o personas. Apl. A las partes de que consta un todo, respecto del mismo*²².

Pero la palabra orden, o la razón de que es deudora, es entendida en Durand al modo moderno, al modo natural, y se corresponde de este modo, con lo que J. Ortega y Gasset llamará la razón naturalista: “[...] *la ciencia, la razón a que puso su fe social el hombre moderno, es, hablando rigurosamente, sólo la ciencia físico-matemática, y apoyada inmediatamente en ella, más débil, pero beneficiándose de su prestigio, la ciencia biológica. En suma, reuniendo ambas, lo que se llama ciencia o razón naturalista*”²³. No es, por tanto extraño que, en este mismo sentido, Moneo se refiera a Durand en los siguientes términos: “*Durand, como un naturalista, clasifica todas las escaleras, todos los patios, todos los porches que conoce y los ofrece de una vez, en una lámina, a la consideración del arquitecto sin hacer un juicio de valor sobre los mismos, dotándolos de una disponibilidad que los neutraliza y que los convierte en elementos indiferentes, que sólo adquirirán su propio sentido cuando la composición les asigne un lugar que les permitirá entrar en uso*”²⁴, y de este modo, nos pone en evidencia el carácter taxonómico del pensamiento ilustrado con origen en la ciencia física del siglo XVII.

²² AA.VV (2001) *Diccionario de la lengua española de la R.A.E.* Vigésimo segunda edición

²³ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Primera edición en inglés en 1.935 y en castellano en 1941

²⁴ MONEO, Rafael (1981) “Prologo” a J.N.L Durand, *Compendio de lecciones de arquitectura*, Pronaos, Madrid

figura 29 Durand J.N.L. Compendio de lecciones de arquitectura. Lámina nº 10 de la parte gráfica de los cursos de arquitectura. Museo

figura 30 Soane J. (1808-1837) Casa Museo en Lincon's Inn Fields

Analizaremos más adelante el concepto orteguiano de *razón vital* y su relación con el concepto aquí expresado de *razón natural*. De igual modo que, frente a la *composición*, Moneo nos propondrá su característica idea acerca de la *tipología*, tanto en su planteamiento teórico, tanto como instrumento proyectual en la arquitectura. En todo caso, la razón vital, no excluye a la razón natural, sino que la abarca, de ahí nuestro interés, en este capítulo, por poner de manifiesto el modo en que es asumido por Moneo, esta idea de composición, como indicamos, vinculada a la tradición ilustrada de razón. Si observamos cualquier lámina del compendio de Durand, con la excepción de algún inmueble muy sometido a los conflictos de su alineación, sus edificios muestran una muy notable completitud que da muy buena cuenta de su carácter neoclásico. Quizá no sea del todo justo reprochar a Durand su olvido del contexto, pero en todo caso sí es muy visible la voluntad manifiesta por el empleo de la composición en el mismo sentido en que es definida por el diccionario en su segunda acepción, esto es "*Apl. a las partes de que consta un todo, respecto del mismo*".

No hay *partis* ni ejes jerarquizados de este modo totalitario en Mérida. Desde luego, tampoco hay elementos del repertorio clásico, sino una voluntad manifiesta por dotar de una clara abstracción moderna al edificio. Sin embargo, hemos analizado la existencia de diversas decisiones que vertebran el espacio, y en cierto sentido, lo componen. Hemos visto cómo los tres bloques funcionales se vinculan dos a dos, cómo el eje de la gran sala de exposición, aunque

desplazado, se conecta con el bloque de acceso. También hemos comentado la existencia de un sistema cartesiano que fija el conjunto y, cómo el edificio, se modula según las naves laterales. Sin embargo, como atizado por un relámpago, la completitud de Durand, ha sido fragmentada. El edificio ha sido herido por su contexto, por los *inputs* que, desde fuera y desde dentro, lo de-forman y nos muestran sus lazos con la complejidad circundante, en el espacio y en el tiempo. Los valores de la simetría, la regularidad y la simplicidad no han sido despreciados, no han sido abandonados, como tampoco lo ha sido el compromiso social o los requisitos de eficiencia. Más bien, todos ellos han sido testados por la asunción de otros parámetros que, al incorporarse, nos obligan a re-componer el proyecto. La deformación no será el fin, sino la voluntad de una nueva forma. Una nueva forma que asume la idea de organización implícita en Durand, y a la que se le incorpora la experiencia de las vanguardias. Por ende, también será objeto de las reflexiones de los contemporáneos de Moneo respecto a las denominadas como “otras alternativas a la modernidad”. Analizaremos el proyecto de Mérida en relación a la experiencia que para Moneo supuso el estudio de la arquitectura de J. Soane, del que adelantamos una muestra de su proyecto de casa- museo en Lincon’s Inn Fields para mostrar lo que indicamos. La distancia que media entre Durand y Soane será un elemento de juicio de gran valor para nuestra tesis.

La incorporación de la dinámica de las vanguardias

Ya hemos visto la estrecha conexión entre la idea de movimiento, la configuración física del museo a lo largo de la historia y cómo esto es asimilado en nuestro museo. También hemos analizado la condición dinámica de las vanguardias modernas a este respecto y es indudable que el concepto de *promenade architecturale* conlleva implícitamente el valor de la experiencia subjetiva o perceptiva de la arquitectura, así como el de la transmisión de una narración de la que el espectador es partícipe de forma indisociable. El propio Rafael Moneo, nos sugirió que, dadas estas componentes vinculadas a la idea de *promenade*, y dado que éstas están contempladas en otros capítulos de esta tesis, el concepto de *promenade* en este proyecto, se aborde en los correspondientes capítulos. Pero, independientemente de esto último, y más allá del evidente contenido discursivo de este proyecto, queremos señalar aquí los aspectos en los que la huella dinámica de las vanguardias ha dejado su impronta en la arquitectura, en tanto que heredera de los paradigmas modernos. A fecha de hoy, este apartado está siendo objeto de la redacción de una tesis a cargo de José Ángel Ferrer Sánchez sobre el movimiento en los museos de Rafael Moneo

y de lo cual existe un artículo publicado en la ETSAM²⁵. El artículo arranca con una cita de Le Corbusier²⁶ sobre la condición viva o muerta de la arquitectura, en virtud de si ésta se atiene a la regla del recorrido o no. Son claras las aportaciones que la dinámica tiene en la configuración de la arquitectura moderna. Pero ¿no se puede decir lo mismo respecto al arte barroco? En la arquitectura barroca, el movimiento se ha congelado en piedra. Los elementos de la arquitectura se retuercen en virtud de un dinamismo ensayado anteriormente en los ámbitos de la matemática y de la física y que dio lugar a la aparición de elipses, óvalos, espirales, etc. Sin embargo, la planta aún sigue sometida a una centralidad que no es dinámica en tanto que no llega a incorporar al recorrido del espectador como elemento consciente de diseño. Las aportaciones de las vanguardias, en nuestra opinión, siguen sin incorporar el dinamismo vital que aportará Bergson, y que en este caso, supone una ruptura con la dinámica moderna, incluida las de las vanguardias. En el último caso, se trata de un dinamismo *espacializado* en la terminología de Bergson, de ahí que la representación de la arquitectura, se limite a la representación del instante.

Frente a la planta libre, que propugna el Movimiento Moderno, Moneo nos propone la intromisión de la estructura como configuradora de los recorridos funcionales. La planta de Mérida nos muestra un compromiso entre un movimiento unidireccional (preferido generalmente por el conservador) y una multiplicidad de opciones que permite al visitante la elección del recorrido. En efecto, en Mérida, como nos muestra bien a las claras el plan temático, éste se ha organizado en paralelo a la dirección longitudinal de la planta baja, hacia el fondo de la nave. Es en este punto, cuando una escalera de un tramo nos conduce a la planta primera, donde realizaremos otro recorrido lineal pero a la inversa. Por fin, el mismo camino se vuelve a doblar, para acabar en la sala de restos visigodos. Pero, a la vez, y a diferencia de la tradicional sucesión de salas que representa el esquema en enfilada, y desde la visual global que permite la gran nave, el visitante puede tomar conciencia desde el momento que entra en la sala, de las diversas opciones que se le presentan, de forma que podrá elegir y programar la visita a cualquiera de las salas sin necesidad de recorrer obligatoriamente la totalidad del circuito.

²⁵ FERRER SÁNCHEZ, J.A (2011). "El movimiento en los Museos de Rafael Moneo" en Diez tesis en curso dirigidas por J.M. Peláez. Colección de textos académicos ETSAM-UPM

²⁶ LE CORBUSIER (1959) *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Ediciones infinito. Buenos Aires

2 EL TIEMPO COMO DURACIÓN

figura 1 Vista desde la nave transversal X del MNARM.

2.1 CONTEXTO GENERAL

2.1.1. La experiencia íntima del tiempo

Al contrastar este capítulo con el anterior dedicado al movimiento en su sentido cronológico, empezamos a prefigurar ya aquí la dialéctica entre el llamado “tiempo del mundo” y el “tiempo de la vida”, que ha sido objeto de debate en el campo de la filosofía contemporánea. Este diálogo puede expresarse sumariamente en un apunte esquemático¹ como los que conforman el binomio entre Ilustración y Romanticismo o el binomio entre razón y sensibilidad, presentes ambos en la cultura occidental en términos de oposición irreconciliable desde sus orígenes intelectuales en el mundo de la antigua Grecia. En el caso de la arquitectura, pocos autores han sido capaces de expresar con su obra una integración superadora de ambos extremos, como creemos que ocurre en la obra que es objeto de esta tesis.

La Odisea de Homero inicia una larga tradición en la literatura de viaje que podemos entender como una determinada vinculación entre tiempo y espacio a modo de *desplazamiento* no carente de esa tensión que en el viajero produce la siempre presente línea de horizonte como referencia de la *posibilidad*, según la concepción vitalista del tiempo. Frente a esta idea que concibe al viajero como peregrino, se nos presenta otro modelo que congela el desplazamiento hasta reducirlo a la mera inmovilidad, entendida ésta como disección del mundo. Se trata esta última de una técnica que Rafael Argullol engloba bajo la metáfora denominada como “técnica del cirujano”² (frente a la “técnica del viajero”) y que encuentra el mejor y más logrado ejemplo en la novela de Thomas Mann, *La Montaña Mágica*³. Mann nos presenta aquí un universo interior de costumbres, relaciones y características (el que la novela nos narra a lo largo de siete años en las inmediaciones del sanatorio antituberculoso de Davos), dentro de otro universo, el exterior. No es aquí el *movimiento* -entendido éste como desplazamiento- lo que transcurre sino un acontecer fenomenológico. En todo caso, incluso cuando hay desplazamiento, como ocurre en el viaje a la cumbre de la montaña, éste debe ser entendido en los términos de un viaje interior al modo que se refiere la voluntad alemana del *Bildung* o el viaje interior al modo de la

¹ Esquemático puesto que toda identificación de lo ilustrado con la razón y de lo romántico con el sentimiento, no da en absoluto cuenta de ambos movimientos.

² ARGULLOL, Rafael (1995) Ciclo de conferencias *Escritura transversal: literatura y pensamiento*. Conferencia titulada <Metáfora del escritor: el cirujano y el viajero> en la Fundación Juan March el día 27-04-1995

³ MANN, Thomas (2004) *La Montaña Mágica* Ed. Edhasa. Original 1924

comedia dantesca. En este pequeño ámbito al que se dirige el protagonista, Hans Castorp, con el único objeto inicial de visitar a su primo enfermo, se desarrolla toda una compleja reflexión relativa al tiempo, así como un exhaustivo análisis de acontecimientos que abarcan fenómenos desde el amor hasta el debate intelectual implícito en las inquietudes de su autor, recogiendo así la dialéctica entre el espíritu romántico tan presente en el carácter alemán, al que Mann pertenece, y los valores heredados por la Ilustración.

figura 2 Portada del libro *La Montaña Mágica* de Thomas Mann. Editorial Edhasa (2009) 14 º edición

Frente a la escenografía moderna que proponíamos en el capítulo anterior, en donde tiempo y espacio se tejían a través del movimiento, ahora se nos propone un escenario inmóvil como marco de la experiencia subjetiva del hombre, cuya vida se ve arrojada

a un mundo del que es testigo. Nos referimos al tiempo de los ritmos biológicos y de los ritmos astrológicos tal como son percibidos por el hombre en su experiencia individual e íntima del espacio. El monopolio del mecanicismo en la Era Moderna, así como la recuperación del valor del tiempo como duración en el pensamiento contemporáneo, nos permiten establecer a ésta como una incorporación a añadir, como un significativo paso adelante, pues pone en entredicho el carácter unilineal, homogéneo, neutro y apriorístico arrastrado en la cultura moderna occidental.

Sería, por tanto, un error concebir esta novela como una novela acerca del tiempo cronológico. Por el contrario, en nuestra opinión, el propósito emprendido por Mann es el de narrar ese otro tiempo fenomenológico que podríamos denominar como *tiempo de la duración*. Veamos, por ejemplo, la siguiente reflexión acerca de la naturaleza del hastío y el implícito emparejamiento entre el concepto de *adaptación a un lugar extranjero* y la necrosis de lo inerte. Thomas Mann nos indica:

En el fondo constituye una aventura singular esa “adaptación” a un lugar extranjero, esa auténtica transformación, a veces penosa, que se sufre en cierta manera por sí misma y con la intención decidida de renunciar

cuando haya terminado y volver a nuestro estado anterior. Ese orden de experiencias se produce como una interrupción en el curso principal de la vida con el objetivo de «recuperar», es decir, de cambiar y renovar el funcionamiento del organismo que corría peligro o comenzaba a debilitarse en el transcurso monótono e inarticulado de la existencia.

¿Pero cuál es la causa de ese debilitamiento y esa oxidación que se debaten en una continuidad demasiado tiempo interrumpido? No es sólo una fatiga del cuerpo y el espíritu gastados por las exigencias de la vida (pues para ésta el sencillo reposo sería el remedio más reconstituyente), sino también algo que atañe al alma: la conciencia de la duración, la vivencia del tiempo, que amenaza perderse en una monotonía persistente, la conciencia de que ella misma se halla emparentada y unida al sentimiento de la vida y de la que una no puede ser debilitada sin que la otra sufra y se debilite a su vez⁴.

Las continuas alusiones a la experiencia, a la costumbre o a la monotonía no son sino utilizadas por el autor para mostrarnos su rechazo a la concepción kantiana del tiempo, en tanto que el tiempo vacío o tiempo monótono no constituye su sustrato, al contrario, éste es llenado por la vida.

Sabemos que el *reloj* biológico de los recién nacidos no se corresponde con el reloj mecánico. “*El niño no sabe qué hora es, ni le importa*” afirma el doctor Eduard Estivill⁵, sin embargo su método pediátrico para la regulación del sueño infantil no consiste sino en imponer al niño la pauta regular de sus padres, y con ello, en virtud de un ulterior mayor rendimiento en su actividad (y en la de sus padres), no se consigue sino subvertir el ritmo de la duración en la pauta común de la vida colectiva y crónica.

Por otra parte, también sabemos que los años ricos en acontecimientos pasan con mayor lentitud y que la inserción de nuevas costumbres es el único medio con que contamos para mantener nuestra vitalidad. Frente al hastío, se opone la diversión, cuya etimología, que se emparenta con diversidad, no es ausencia de la monótona uniformidad, sino que procura hacer versiones diferentes de uno mismo, hasta el punto de provocar verdaderas transformaciones en nuestro ámbito interno. De igual modo comprobamos cómo la medida del tiempo es relativa a factores de edad o género. Todo ello enfatiza el modelo acerca de una percepción heterogénea del tiempo que, como nos recuerda Mann, “*no tiene nada que ver con la medida ni con la razón, es pura sensibilidad*”. “*El tiempo no tiene ninguna verdad*” nos recuerda, mientras se pregunta “¿Acaso

⁴ Ibidem pag. 147-148

⁵ ESTIVILL, Eduard, De BÉJAR, Silvia (2003) *Duérmete niño. Cómo solucionar el problema del insomnio infantil*. Ed. Debolsillo

podemos medirlo?". La respuesta a esta pregunta nos remitirá directamente, como veremos más adelante, a los planteamientos de Henri Bergson. Hans Castorp en un diálogo con su primo, nos ofrece esta reflexión:

[...] En realidad [el tiempo] es un movimiento en el espacio, ¿no es cierto? Escucha, medimos el tiempo por medio del espacio. Es por consiguiente, algo así como si quisiéramos medir el espacio con la ayuda del tiempo, lo que no les ocurre más que a gente desprovista de rigor científico [...] Percibimos el espacio con nuestros sentidos, por medio de la vista y del tacto. ¡Perfecto! ¿Pero quién de nosotros puede medir el tiempo? [...] ¿Y cómo podemos medir una cosa de la que no podemos definir ni uno sólo de sus caracteres? Decimos: el tiempo pasa. ¡Bueno, pues que pase! ¡Pero en lo que se refiere a medirlo...! Para que pudiera ser medido sería preciso que transcurriese de una manera uniforme, ¿y quién dice que es así? Nuestra conciencia no, desde luego. Tan sólo lo suponemos para garantizar un orden, y nuestras medidas no son por lo tanto más que convenciones"⁶.

2.1.2. El concepto de *durée* en Henri Bergson

Acerca de las reservas frente a Henri Bergson

Antes de entrar a mostrar la importancia que respecto a la obra de Mérida supone el pensamiento de Bergson debemos reseñar la crítica que el pensamiento positivo contemporáneo ha hecho respecto a su contribución. De forma paralela, encontramos en el terreno de la arquitectura numerosas alusiones a las matemáticas, a la ciencia, o a la filosofía que, en línea con la crítica que Bertrand Russel⁷ hace de Bergson, desvirtúan la rigurosidad de la producción arquitectónica. Conocemos el recelo, e incluso el rechazo que desde algunos círculos profesionales, suscitan términos tales como transversalidad, inspiración, artisticidad, creación, etc. pues no son sino el reflejo de numerosas imposturas difundidas de forma impropia. Así, no son pocas las metáforas que, apropiándose indebidamente de términos científicos al uso, y sin rigurosidad alguna, tratan de justificar sus propuestas arquitectónicas como alibíes de su carencia de contenido.

⁶ La Montaña Mágica. p. 98, 99

⁷ Russel, Bertrand (1961) *History of Western Philosophy*. Crítica citada por SOKAL, Alan, BRICMONT, Jean (1999) *Imposturas intelectuales*. Ed. Paidós. Barcelona (original 1998)

Las denunciadas imposturas de Henri Bergson se centran, por un lado, en su remisión a lo irracional, y por otro, en una mala comprensión por su parte de la teoría de la relatividad de Albert Einstein, especialmente, en lo que respecta a la concepción de la idea de simultaneidad⁸. No ponemos en duda la existencia de tales errores en la argumentación de Bergson, sin embargo, sí creemos en la pertinencia de la idea central de su filosofía, el concepto de *durée*, (al que haremos alusión en su versión original, tal cómo le gusta decir a Moneo) pues entendemos, por nuestra propia experiencia de la arquitectura, que resulta de muy estimable referencia a la hora de la comprensión de varios aspectos que la atañen.

En la reunión celebrada el 16 de Abril de 1922 en la Sociedad Francesa de Filosofía, Albert Einstein señalaba que, en su criterio, sólo existen dos tiempos: el tiempo psicológico y el tiempo físico. El primero lo experimentamos cada uno de nosotros de forma cotidiana con todo el rango de variaciones subjetivas de nuestras sensaciones. Giacomo Marramao ha estudiado el concepto del tiempo en la filosofía contemporánea y a tal respecto indica:

La moneda del tiempo tiene dos caras. El proverbio no es nuevo, por mucho que las expresiones más radicales de la filosofía del siglo XX, desde Henri Bergson hasta Husserl y Heidegger, lo hayan entonado como si lo fuera. Se trata de reflexiones distintas entre sí que coinciden en una tonalidad común: salvar el tiempo de la tiranía de Chronos, oponer a la *inautenticidad* del tiempo mensurado el tiempo *auténtico* de la duración interior⁹.

Pero ha sido Bergson quien ha formulado en términos contemporáneos este concepto de “duración real” como tiempo cualitativo de la vivencia psíquica y de la conciencia interior, que a su vez se opone al concepto de “tiempo absoluto” expresado en el capítulo anterior. A pesar de la asunción de la modernidad (en referencia al Movimiento Moderno) por parte de Moneo, éste ha expresado en más de una ocasión la pertinencia de la revisión que, en el territorio de la arquitectura, ha supuesto una ulterior etapa, que a falta de otro término, podría ser llamada contemporaneidad. En la base que sustenta la divergencia entre ambas etapas (modernidad y contemporaneidad o, si se quiere, las otras

⁸ Bergson se vio obligado a polemizar con Albert Einstein, debido a su disparidad de criterios respecto al concepto de simultaneidad y en concreto sobre sus ideas acerca del tiempo. Véase el artículo de Canales, Jimena < ¿Guerras de la ciencia? Los tiempos de Einstein, Bergson y Heidegger> en AA VV (2010) *La guerra del tiempo; Poincaré, Einstein y Bergson*. Revista de Occidente nº 353 Oct-2010 Ed. Fundación J. Ortega y Gasset. Se remite este artículo a la reunión entre Bergson y Einstein celebrada el 16 de Abril de 1922 en la Sociedad Francesa de Filosofía, lo cual es el origen histórico de un debate intelectual que ha continuado hasta nuestros días. En opinión de Gaston Bachelard el debate fue perdido por Bergson a favor de Einstein.

⁹ MARRAMAO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa. p. 31

alternativas a la modernidad), se encuentra, de forma correlativa, esta dualidad respecto a los conceptos del tiempo. Por ello, en adelante, trataremos de estudiar el concepto de *durée* desde esta perspectiva.

Pero cabe también justificar la pertinencia del concepto de *duración* en el ámbito de la arquitectura al revisar algunas intuiciones al efecto en pensadores decimonónicos como John Ruskin; sin bien Bergson presentó su *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia* como tesis en 1889, ésta no fue publicada hasta bien entrada la siguiente centuria. Por otra parte, Ruskin falleció en 1900, por lo que resulta improbable alguna deuda respecto a Bergson. Sin embargo, hay en Ruskin una implícita asunción de la duración en su defensa de la *traditio*. A tal efecto, y en relación al recelo progresista ruskiniano, nos dice Juan Calatrava: “frente a la idea de duración en el tiempo representada por la arquitectura tradicional, la contemporánea [de Ruskin] resulta en el fondo, pese a todos los progresos técnicos en el campo de lo que Vitruvio llamó la *firmitas*, tan efímera como el propio acelerado consumo de bienes y de ideas que caracteriza el nuevo imperio de la mercancía”¹⁰. Tendremos ocasión de referirnos a este tema en el siguiente capítulo.

La multiplicidad cualitativa de la conciencia frente a la multiplicidad cuantitativa del espacio

La *durée*, como concepto troncal de todo el pensamiento de Henri Bergson, fue introducida en su tesis doctoral de 1889, y publicada en 1927 con el título de *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia*¹¹. No podría entenderse su doctrina si prescindieramos de la intuición de la *durée*.

Si enumeramos las cualidades que la ortodoxia moderna asigna al concepto de espacio, tal como lo hemos descrito en el capítulo anterior, esto es, como homogeneidad, diferenciabilidad, independencia respecto a los hechos físicos, apriorismo (Kant), etc., veremos inmediatamente que estas cualidades se corresponden con las que asignamos al tiempo. Esto suscita la siguiente pregunta: ¿no será tal idea acerca del tiempo una idea bastarda tomada del espacio? Si la respuesta a esta cuestión es afirmativa, entonces las implicaciones nos resultarán reveladoras, porque, en primer lugar, debemos preguntarnos cuál es la auténtica condición de eso a lo que llamamos tiempo. Para Bergson, el concepto de *durée* sólo podrá descubrirse en oposición al concepto de espacio newtoniano.

¹⁰ CALATRAVA ESCOBAR (2006) <Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens>, en Ruskin, J., *La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada editores. P. 16. Calatrava escribe el término *duración* en cursiva.

¹¹ BERGSON, Henri (1927) *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia* Ed. Francisco Beltrán (Original de 1889 tesis doctoral)

Y será esta oposición dualista, a través de este concepto de *durée*, la que nos muestre la reivindicación de una filosofía que supone un choque frontal contra el positivismo cientista entonces pujante. Para ser más exactos, Bergson nos propondrá una aproximación no tanto contra-positiva, sino más bien un intento de superación integrador de las contradicciones que tal dualidad pudiera suponer.

En lo que se refiere al espacio, Bergson mantendrá la ontología moderna acerca del mismo; el espacio se ordena con el número, es decir, la homogeneidad del espacio está sometida a un patrón repetitivo hasta el infinito, y a la inversa, segmentable hasta lo infinitésimo. Las unidades canónicas que constituyen el número se yuxtaponen sin posibilidad de penetración entre ellas, es decir, cualquier entidad contable lo es en tanto que externa respecto a otras. Por ejemplo, dos objetos sólidos son externos uno respecto a otro, en la medida en que podemos numerarlos y precisamente debido a su condición numerable. En este sentido el verbo yuxtaponer al que alude Bergson se corresponde con el que aporta el diccionario de la RAE en el sentido de “poner junto a” sin interpenetración posible.

Por otra parte, el espacio es *coextensivo*, es decir, si prescindimos del tiempo, abarca la totalidad de todos los entes. O por así decir, en un determinado instante $t=0$, todo lo existente comparte algo en común, el espacio al que pertenece. Si admitimos que es el espacio el sustrato común que nos vincula, no es extraño también concebir que toda comunicación es sólo posible en virtud del espacio. Y es esta comunicación la que nos permite compartir información, ya sea en la ciencia, ya sea en el lenguaje o ya sea en el arte. Así Bergson nos dice:

La concepción de un espacio homogéneo vacío es cosa extraordinaria y parece exigir una especie de reacción contra la heterogeneidad que constituye el fondo mismo de nuestra experiencia. [...] tenemos [el hombre] la facultad especial de percibir o concebir un espacio sin cualidad. Esta facultad no es la de abstraer: incluso si se observa que la abstracción supone distinciones claramente establecidas y una especie de exterioridad de los conceptos o de sus símbolos, unos respecto de otros, se encontrará que la facultad de abstraer implica ya la intuición de un medio homogéneo. Lo que es preciso decir es que conocemos dos realidades de orden diferente, una heterogénea, la de las cualidades sensibles, y otra homogénea, que es el espacio. Esta última, claramente concebida por la inteligencia humana, nos pone en condiciones de realizar distinciones precisas, de contar, de abstraer y, quizás, de hablar¹².

¹² Ibidem. Pag 78, 79

Tenemos por consiguiente dos tipos de multiplicidad, aquella de los objetos materiales sometidos al número y al orden homogéneo del espacio, y otra multiplicidad que nuestra conciencia advierte de forma inmediata como una heterogeneidad cualitativa que se despliega en el fondo de nuestra conciencia. La *durée* sería la forma que toma “*la sucesión de nuestros estados de conciencia cuando nuestro yo se abandona al vivir, cuando se abstiene de establecer una separación entre el estado presente y los estados anteriores*”

Esta multiplicidad cualitativa que constituye una penetración mutua, una solidaridad, una organización íntima de los elementos de nuestra conciencia, puede someterse a un proceso del que sólo nuestro pensamiento es capaz de abstraer; yuxtaponemos los estados de conciencia de manera que los percibimos no ya el uno en el otro, sino uno al lado del otro. En definitiva, “*proyectamos el tiempo en el espacio*”

Dado que nuestra experiencia es intransferible, no existe en principio posibilidad alguna de comunicación¹³. Para tal fin es necesaria la participación de ese medio coextensivo que es el espacio. Tomemos como ejemplo el caso de una melodía. Esta nos producirá un determinado estado de conciencia, y la percibiremos toda ella como una misma unidad orgánica, como una única fusión del conjunto de sus notas, y por tanto imposible de diseccionar si no es con el desbaratamiento de la *durée* misma. Presente y pasado se amalgaman aquí en un intervalo cuyo *espesor* es inevitable por ser consustancial con la *durée*, por ser la sucesión misma indiferenciable. De este modo, y frente a una serie de instantes enhebrados en el espacio, el tiempo bergsoniano adquiere extensión.

figura 3 Pissarro (1870)
Camino de Marly High. Museum
of Art. Atlanta

Pero, ¿podemos conocer la experiencia que esa melodía supone en otra conciencia externa a nosotros? Bergson nos dirá aquí que nuestra única opción es proyectar la *durée* en una partitura, es decir, en el espacio. La

razón y la inteligencia humanas son así los instrumentos que operan en el

¹³ Si no fuera por la ventana abierta que Bergson concede al novelista (o al artista) del que afirma: *Estimulados por él, hemos separado por un instante el velo que interponemos entre nuestra conciencia y nosotros. Nos ha puesto en presencia de nosotros mismos.* Ibídem. p. 105

espacio, en donde se proyectan los datos *inmediatos a la conciencia*. Ello no podrá realizarse sino es mediante la representación simbólica, entendiendo esta representación en su etimología literal, es decir, hacer presente, aplanar la multiplicidad cualitativa de nuestra conciencia en un instante temporal sin duración. El deseo humano de discernir sustituye la realidad inmediata de nuestra conciencia por el símbolo abstracto, pues éste se presta mucho mejor a las exigencias de la vida social, en dónde, como indicamos, nos liga el dominio, en su sentido espacial, de lo común.

Pero la duración pura “*pudiera no ser más que una sucesión de cambios cualificativos que se funden, que se penetran, sin contornos precisos, sin ninguna tendencia a exteriorizarse los unos en relación a los otros, sin ningún parentesco con el número; esta sería la heterogeneidad pura*”. Como conclusión transcribimos la siguiente cita:

En nuestro yo, hay sucesión sin exterioridad recíproca; fuera del yo, exterioridad recíproca sin sucesión¹⁴.

El movimiento mismo frente al movimiento mecánico

Esta dualidad que supone el tiempo mecánico respecto a la *durée*, encuentra su correlato en esta otra: la que conforman el movimiento mecánico respecto a lo que Bergson llama el *movimiento mismo*. El movimiento, tal como lo entendemos, es una trayectoria en el espacio, a lo cual nos indica:

Ahora bien, reflexionando más, se verá que las posiciones sucesivas del móvil ocupan, en efecto, el espacio, pero la operación por la cual se pasa de una posición a otra, operación que ocupa la *durée* y que no tiene realidad sino para un espectador consciente, escapa al espacio. No tenemos, pues, que ver aquí con una cosa sino con un *progreso*: el movimiento en tanto que pasó de un punto a otro, es una síntesis mental, un proceso psíquico y, por consiguiente, inextenso¹⁵.

Se hace en estos párrafos evidente la crítica a la mecánica, pues ésta opera sobre ecuaciones, lo cual expresa un hecho ya prefigurado, un hecho que, por así decir, ha sido ya dibujado virtualmente como una trayectoria en el espacio. Y esto, contradice el papel que Bergson asigna a la *durée* y al movimiento mismo

¹⁴ Ibidem. p.87

¹⁵ Ibidem. p. 88

(o si se quiere, al devenir), pues estos se muestran en nuestra conciencia sin cesar en vía de formación.

Bergson indicó que su interés por el concepto de *durée* tenía como fin ejercer una crítica a los presupuestos intelectuales acerca de la idea de libertad. Según indicaba, todas las objeciones formuladas contra la idea de libertad, se desvanecerían inmediatamente si lográsemos aclarar un malentendido, a saber, el que existe entre duración y extensión, o entre cualidad y cantidad. El conflicto al que nos referimos no es sino el tradicional binomio entre necesidad y libertad, o entre determinismo mecanicista o indeterminismo azaroso. En opinión de Bergson, el determinismo no consigue comprender que entre los sucesivos estados de conciencia hay diferencias cualitativas que impiden deducir un estado a priori de los estados que le preceden. El indeterminismo asume sin darse cuenta la misma premisa que el anterior, esto es, que de un acto puedan darse con anterioridad el conjunto de las condiciones. La esencia de la libertad es la duración: el acto libre deviene, lo cual supone que sólo puede analizarse una vez transcurrido.

En capítulos posteriores abordaremos el modo en que Moneo ha tratado de establecer una síntesis de este par libertad-necesidad en sus proceso proyectual del Museo de Mérida. Pero como avance, y con objeto de aclarar la pertinencia en nuestra tesis de estas consideraciones, apuntamos los siguientes aspectos:

-Hay en la obra de Moneo un talante habitual y constante en su carrera que trata de sintetizar las contradicciones inherentes a la arquitectura y a su gestación. El discurso con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes se tituló "*Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura*"¹⁶. Sin embargo, éste no ha de ser entendido como una defensa de la arbitrariedad. Extraemos el siguiente párrafo:

Frente al concepto de arbitrariedad – la adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella- tal vez cabría hablar de "formatividad", concepto que aspira a dar razón de la forma desde su "hacerse" [...]¹⁷

-Esta "formatividad" a la que alude Moneo ha sido formulada por el filósofo italiano Luigi Pareyson. Al describirnos su idea sobre tal término, éste, nos indica:

¹⁶ MONEO, Rafael (2005) *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura: discurso*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Ed. RABASF

¹⁷ Ibidem. p. 55

Este [la “formatividad”] es el núcleo central de la investigación que he realizado. Y si mis análisis pueden evocar conscientemente el *nisus formativus* de Goethe, o congenialmente, *el schéma dynamique* de Bergson [...] es en esta idea de la síntesis de actividad y receptividad donde encuentra su fundamento especulativo y su original verdad¹⁸.

A modo de una primera aproximación, mostramos la línea de continuidad que existe entre el pensamiento vitalista de Bergson y la actitud de Moneo en su arquitectura. Esto se ve además reforzado al constatar el pensamiento de José Ortega y Gasset (otro de los referentes vitalistas que estudiaremos), especialmente en lo que respecta a su concepción ontológica de la forma entendida “en su mismo hacerse”.

2.1.3. El espesor del tiempo en José Ortega y Gasset

El sentido orgánico de la cultura

La obra temprana de Rafael Moneo ha sido estudiada en la tesis redactada por Valeria Koukoutsis- Mazarakis y titulada *José Rafael Moneo: 1965-1985*¹⁹. En este trabajo, su autora destaca aspectos en Moneo tales como la asunción de la especificidad en la arquitectura, la voluntad de conexión entre contenidos prácticos e intelectuales, la propuesta de una síntesis entre la modernidad y la tradición, etc, aspectos todos ellos analizados bajo el prisma de las aportaciones orteguianas en el contexto español de su época. En concreto, la autora nos dice: “*It was the tramutation of circumstance into doctrine and method so characteristic of all Ortega’s writings that was instrumental in the development of Moneo’s career. Following the Ortegian way of thinking, Moneo’s continuous attachment to his circumstances was a source of liberation from doctrines and orthodoxies he might have fallen heir to; it was an act of freedom and at the same time an act of necessity*”²⁰.

La bien conocida apelación de Ortega a lo circunstancial fue introducida en las *Meditaciones del Quijote*²¹, texto publicado en 1914 y que es, en cierto modo, fundacional respecto a su pensamiento posterior, pues ya contiene los apuntes más significativos de su filosofía. En lo que respecta a nuestro trabajo, entendemos que lo circunstancial, más allá de la posible asociación con la

¹⁸ PAREYSON, Luigi (1966)-*Conversaciones de estética* Ed. Visor –La Balsa de Medusa. En el artículo titulado *La contemplación de la forma*. p. 33.

¹⁹ KOUKOUTSI-MAZARAKIS, Valeria (2001) *José Rafael Moneo Vallés: 1965-1985* MIT

²⁰ Ibidem. p. 26

²¹ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote* Ed. Cátedra. Madrid. Original 1914

contextualización que pueda sugerir en lo que al proyecto arquitectónico se refiere, encierra un aparente contrasentido. Nos referimos al hecho de que tal condición circunstancial en el hombre, no denota sino su carácter ontológico. En este sentido, la contribución orteguiana que nos interesa destacar, nos muestra que la temporalidad en la que el hombre vive, no es adjetiva sino sustantiva²².

En los párrafos que siguen evidenciaremos el carácter romántico de Ortega que, en su caso, no hace sino translucir la formación que heredó de la tradición intelectual alemana. Pero a la vez, hay un desmarque respecto a algunos aspectos del Romanticismo que denotan el mismo talante dialéctico que posteriormente comprobaremos en la actitud de Francisco Javier Sáenz de Oíza y de Rafael Moneo.

Las terribles experiencias de ambas guerras mundiales nos han mostrado la más inquietante faceta de un romanticismo alemán que, en numerosas ocasiones, ha sido estudiado por su conexión a su más temible deriva: la que supuso el nacionalsocialismo. En términos sumarios, la idea de cultura alemana se opuso a aquella otra de civilización ilustrada, con lo que, con frecuencia, se ha enfatizado, no sin razón, los matices perversos del concepto romántico de cultura. Ortega nos advierte del carácter hierático de buena parte del pensamiento anterior, especialmente de la *alta cultura* romántica. *“Se ha exagerado mucho en los últimos tiempos el valor del arte, y, sin que yo pretenda ahora disminuirlo, haré notar que el arte supremo será el que haga de la vida misma un arte”*²³. Ortega intuía de cara al siglo XX una mutación de nuestra sensibilidad para las circunstancias, y ello frente la inquietud decimonónica que *“impelía los ánimos a desatender todo lo inmediato y momentáneo de la vida”*²⁴. Se trata, no tanto de atender a la vida para la cultura, sino al revés, a la cultura para la vida. *“La cultura adquirida sólo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas”*²⁵. Pero, como veremos, ello no impedirá la reivindicación de un sentido orgánico de la cultura.

Inicia Ortega sus Meditaciones del Quijote con una referencia al término *“amor intelectualis”*. Se trata de una aproximación a la conexión orgánica, que hilvanará argumentalmente con su idea de cultura, y posteriormente con las ideas que nos interesan en este capítulo: la perspectiva, lo latente, lo profundo, y en último término el *espesor* temporal.

La *“salvación”* busca la plenitud de significado; esto se consigue poniendo el tema *“en relación inmediata con las corrientes elementales del*

²² Véase el capítulo sobre el tiempo como historia en donde se analiza el concepto de razón vital o histórica y su relación con la idea expresada por Moneo respecto a la tipología en arquitectura

²³ ORTEGA Y GASSET, José (1984) <Para un museo romántico> (Conferencia) Obras Completas Vol. II –El Espectador. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid p. 514. Original de 1921

²⁴ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote*. p. 66

²⁵ *Ibidem*. p. 70

*espíritu, con los problemas clásicos de la humana preocupación. Una vez entretelado con ellos queda transfigurado, transustanciado, salvado*²⁶. Amor, conexión, razón, son los tres elementos convergentes en la constitución de la filosofía. Su búsqueda, indica, consiste en, *“dado un hecho, llevarlo por el camino mas corto a la plenitud de significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones*²⁷.

La salvación consiste en que el tema sea puesto en conexión con las corrientes elementales del espíritu. *“Lo amado es, por lo pronto, lo que nos parece imprescindible. Lo amado es entonces una parte de nosotros mismos*²⁸ y por consiguiente hay en el amor *“una ampliación de la individualidad que absorbe otras cosas dentro de esta, que las funde con nosotros*²⁹. Pero además, este ligamen, esta conexión, al dar plena realidad a lo amado, al descubrir sus virtualidades, nos lo revela en su profundidad y valor; y entonces descubrimos las conexiones de lo amado no ya con nosotros, sino con otras cosas a las que está ligado. De ahí la universal conexión que el amor edifica y construye, su carácter *“mundificante”. “De este modo va ligando el amor cosa a cosa y todo a nosotros en firme estructura esencial. Amor es un divino arquitecto que bajó al mundo, según Platón, a fin de que todo el universo viva en conexión*³⁰.

No puede, por tanto, entenderse la individualidad sin su enraizamiento en el medio o circunstancia. Espíritu, *lógos*, significa para Ortega sentido, conexión, unidad; todo lo que es meramente individual e inmediato, por ser inconexo, es insignificante y sin sentido; con otras palabras, la vida individual solo alcanza su plenitud de sentido cuando es puesta en conexión, cuando se halla su *lógos* o sentido, en suma, cuanto es *interpretada*; y esto pertenece a la *realidad* misma de la vida.

La realidad como perspectiva y el bosque como posibilidad

Ante lo anteriormente expuesto se concluye que es necesario *tomar distancia* y, así mismo, adquirir conciencia de nuestra condición *perspectiva*.

¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni alma, no es cosa alguna determinada- sino una perspectiva? [...] La realidad, precisamente por ser y hallarse fuera de nuestras mentes individuales, sólo puede llegar a estas multiplicándose

²⁶ Ibidem p. 47

²⁷ Ibidem p. 46

²⁸ Ibidem p. 48

²⁹ Ibidem p. 48

³⁰ Ibidem p. 49

en mil caras o haces [...]. La realidad se ofrece en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina y nuestro corazón reparte los acentos. La perspectiva visual y la intelectual se complican con la perspectiva de la valoración [...].

Lo decisivo es que, para Ortega, la perspectiva es uno de los componentes de la realidad, a saber, su organización, no su deformación. La palabra “realidad” carece de sentido para nosotros fuera de la perspectiva en que se constituye y organiza, en que es *real*; podríamos decir que “*la realidad sólo existe como tal perspectivamente*”.

Estas reflexiones conducen a mostrarnos cómo, lo que Ortega llama razón o “*proceso vital*”; no consiste, “*en la adaptación del cuerpo a su medio, sino del medio a su cuerpo*”, pues el “*sector de la realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo*”³¹.

figura 4 Pissarro C (1875) The little bridge. Pontoise. Kunsthalle Mannheim. Alemania.

Aborda ahora Ortega, en la meditación preliminar el concepto de *profundidad*. El capítulo arranca con una descripción sobre el bosque, del cual se pregunta “¿Con cuántos

árboles se hace una selva? ¿Con cuántas casas una ciudad? Selva y ciudad son dos cosas esencialmente profundas, y la profundidad está condenada de una manera fatal a convertirse en superficie si quiere manifestarse”³². Todo ello culminará en su teoría sobre la verdad. La manifestación o *patencia* acontece en forma de *superficialización* de algo que es profundo y en cuanto tal, latente. Se trata de un principio estructural, tanto de la realidad como del conocimiento. Hay que interpretar aquí lo latente como las entrañas ocultas del bosque. Se trata todo ello, aun sin citarlo, de una clara referencia a lo sublime. La *invisibilidad* de la

³¹ Ibídem. p. 76

³² Ibídem. p. 99

selva y de la ciudad son consecuencia de su carácter de realidades *profundas* y que, por consiguiente, sólo pueden ser accesibles mediante una *patentización*.

*“El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible- por eso en todos los idiomas conserva ese halo de misterio [...] nunca lo hallaré allí donde me encuentre. El bosque huye de los ojos”*³³. El carácter de latente, no se agota en la no presencia. Lo latente es lo que está oculto, aquello que sentimos positivamente escondido. Es por tanto lo que acusa su presencia y la niega a la vez, lo inminente, lo que podría aparecer, lo que tal vez amenaza con irrumpir en nuestra vida. Con lo latente contamos pero no lo tenemos.

De modo que *“el bosque está siempre un poco más allá de donde nosotros estamos... Los antiguos poblaron las selvas de ninfas fugitivas”*³⁴. Esto es lo que Julián Marías llama el carácter del horizonte, y Ortega la realidad vital, definida por nosotros como centro. *“Desde uno cualquiera de sus lugares es, en rigor, el bosque una posibilidad”*. Este tema, el de las realidades que consisten en posibilidades es fundamental en Ortega. La dimensión futura del tiempo es una posibilidad. *“El bosque es una suma de posibles actos nuestros, que al realizarse perderían su valor genuino. Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo un pretexto para que lo demás se halle oculto y distante”*. En esto aparecen las posibilidades sustantivadas, de modo que en ellas estriba la consistencia de tal realidad hasta el punto que *“al realizarse, perderían su valor genuino”*; es decir, se convertirían en otra cosa, en otro tipo de realidad, por eso, cuando ejecutamos cualquiera de los actos que podríamos llevar a cabo en el bosque, éste, automáticamente se repliega y aleja.

Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial [...].

Esto acontece cuando se pide a lo profundo que se presente de la misma manera que lo superficial [...]. Los objetos materiales, por ejemplo, que vemos y tocamos tienen una tercera dimensión que constituye su profundidad, su interioridad. Sin embargo, esta tercera dimensión ni la vemos ni la tocamos. Encontramos, es cierto, en sus superficies alusiones a algo que yace dentro de ellas; pero este dentro no puede nunca salir afuera [...].

No es sólo lo que se ve lo claro. Con la misma claridad se nos ofrece la tercera dimensión de un cuerpo que las otras dos, y sin embargo, de no

³³ Ibidem. p. 101

³⁴ Ibidem. p. 103

haber otro modo de ver que el pasivo de la estricta visión, las cosas, o ciertas cualidades de ellas no existirían para nosotros³⁵.

La idea de profundidad temporal

En el siguiente apartado realiza un análisis sobre el concepto de distancia para lo cual emplea una metáfora sobre la percepción de los sonidos que emiten dos parejas de arroyos y oropéndolas en el bosque, tras lo cual anota:

Si me limito a recibirlas pasivamente en mi audición estas dos parejas de sonidos son igualmente presentes y próximas. Pero la diferente calidad sonora de ambas parejas me invita a que las distancie, atribuyéndolas distinta calidad espacial. Soy yo, pues, por un acto mío, quien las mantiene en una distensión virtual; si este acto faltara, la discrepancia desaparecería y todo ocuparía indistintamente un solo plano... El sonido no es lejano, lo hago yo lejano [...] Toda esta profundidad de lontananza existe en virtud de mi colaboración, nace de una estructura de relaciones que mi mente interpone entre unas sensaciones y otras³⁶.

figura 5 Pissarro C.
(1873) Misty morning at
creil. Colección privada

El mundo patente es la parte de realidad que se ofrece sin más a nuestros ojos, es el mundo de las impresiones; pero ese *mundo* no es el

mundo; éste incluye esencialmente *el trasmundo*- latente con respecto a él - de las estructuras, que reclama esfuerzo, intervención nuestra; pero esto, agrega, *“no pone ni quita realidad a aquél”*. Las puras impresiones y las estructuras que nuestro vivir introducen al interpretarlas, componen el mundo real en que vivimos. *“El mundo profundo es tan claro como el superficial, sólo que exige más de nosotros”*.

³⁵ Ibídem. p. 104 y 105

³⁶ Ibídem. p. 108

Existe una cierta dimensionalidad que no hemos de buscar fuera de nosotros. El conjunto de la cultura adquirida, tanto como el complejo orden de la estructura de nuestra organización interior vienen a participar en nuestra percepción del espacio, tanto como éste (suponiendo a éste como algo exterior a nosotros). El espacio colma nuestros cerebros de imágenes y afectos a lo largo del tiempo de nuestras vidas y a la inversa, el conjunto del *software* acumulado contribuye al reconocimiento del espacio que se nos muestra ante nuestros ojos.

Me ha enseñado este bosque que hay un primer plano de realidades el cual se impone a mí de una manera violenta; son los colores, los sonidos, el placer y los dolores sensibles. Ante él, mi situación es pasiva. Pero tras estas realidades aparecen otras [...] Erigidos los unos sobre los otros, nuevos planos de realidad, cada vez más profundos, más sugestivos, esperan a que ascendamos a ellos, que penetremos hasta ellos [...] Para hacerse patentes nos ponen una condición; que queramos su existencia y nos esforcemos hacia ella. Viven, pues apoyadas en nuestra voluntad. La ciencia, el arte, la justicia, la cortesía, la religión son órbitas de realidad que no invaden bárbaramente nuestra persona como hace el hambre y el frío; sólo existen para quien tiene voluntad de ellas [...]. Pero hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y que ve interpretando, un ver que es mirar. Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina; las llamó *ideas*. Pues bien, la tercera dimensión de la naranja no es más que una idea y Dios es la última dimensión de la campiña...Estar viendo un color desteñido...es una idea. La decadencia o desvaído de un color es una realidad nueva y virtual que le sobreviene, dotándole de como una profundidad temporal [...].

La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre como una superficie [...] En último caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en su sentido profundo. Esto es lo que llamamos *escorzo*. El *escorzo* es el órgano de la profundidad visual; en él hallamos un caso límite donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual³⁷.

³⁷ Ibidem. p. 114 y siguientes

2.3 EL PROYECTO

2.3.1. Duración y durabilidad

El libro *La Memoria del Mundo; Cien años de Museología 1900-2000*¹, da cuenta de la evolución del museo en estos cien años mediante la selección de una estimable relación de escritos redactados por sus propios protagonistas. Resulta muy clarificador uno de los apartados cuyo título reza: *Un homenaje a la duración: el Museo Romano de Mérida* que transcribe un artículo de Moneo sobre su idea de la duración² en relación al proyecto. La noción de duración nos introduce en la reflexión acerca del valor de perdurabilidad en la arquitectura. Se trata de una posición que nos remite a la consistencia de la arquitectura, entendida ésta como coherencia entre forma e imagen, y en dónde la materialidad de la misma, como analizaremos más adelante, juega un muy importante papel. Pero nos interesa aquí reseñar la particular idea de Moneo acerca de la durabilidad en la arquitectura.

Hay en la arquitectura contemporánea una notable diferencia respecto a la del pasado en lo que a su estabilidad en el tiempo se refiere. En la medida en que nuestras sociedades se hacen cada vez más inestables, y en tanto que el acontecer de los tiempos está sometido cada vez a una mayor aceleración, a una mayor variabilidad en los acontecimientos, apreciamos también, en paralelo, como la forma arquitectónica reivindica una presencia cada vez más efímera, y por tanto, con una menor voluntad de perdurabilidad “[...] *today’s society does not believe in the lasting condition of its own creations. The initial impact of the buidings is what counts, not its long life. My point of view, however, is that durability – this condition of being built to last – is very powerful*”³.

En el pasado, nos dice Moneo, la relación entre las ideas intelectuales de sus autores y la materialización de la arquitectura se producía por medio de la propia configuración constructiva de los edificios, hasta el punto que la viabilidad o no de tales ideas, sólo se veía confirmada en la medida en que tales edificios adquirirían una corporeidad capaz de resistir y justificarse a sí mismos a lo largo del tiempo. Por el contrario, hoy, al constatar la actitud de algunos arquitectos,

¹ AA.VV coordinado por BOLAÑOS, MARÍA (2002) *La memoria del Mundo, Cien años de museología (1900-2000)*. Ed. Trea. Gijón

² Véase MONEO, Rafael (1988) “La idea de duración y los materiales” publicado en *Memoria del Mundo, Cien años de museología*, p.371-373 y véase MONEO, Rafael (1988) “The idea of lasting: A conversation with Rafael Moneo”. *Perspecta* 24 p.148-149

³ MONEO, Rafael (1988) “The idea of lasting: A conversation with Rafael Moneo”. *Perspecta* 24 p.148-149

parece que estas ideas se justifican sólo en el propio proceso proyectual. Si esto fuera así, si el edificio no tuviera su propia vida, al trascender las propias ideas que le han dado lugar, entonces, el carácter efímero de la arquitectura no sería un problema, pues existen medios para conservar tales ideas por vías ajenas a la propia presencia arquitectónica.

figura 1 Acceso al Museo desde la C/ José Ramón Mélida.

Others would argue, however, that by defining a project, you are providing life to a building, creating this new being that is going to be itself. Then the idea of lasting- the idea that this being must support itself – means that you are connecting the idea of permanence with the idea of architecture. If you believe that you are providing life to something that did not exist before, you are naturally trying to provide the longest life. From this point of view, I would say that I am trying to provide a long life to the buildings I have conceived. The idea of permanence has for me a value. Architecture is not simply the brilliant expression of an idea. After the architect has finished his work, the idea which motivated it is somehow dead, and at the same time, kept alive by the reality of the building. I believe that this reality of the building idea transcends into a new thing that should be sustained by itself⁴.

⁴ Ibidem. p. 155

Esta misma postura la encontraremos en Moneo años después al mostrarnos sus inquietudes respecto a la arquitectura de los años 90. “*La forma, nos indica, nos sugiere algo congelado, estático, un orden establecido que limita nuestra conducta de ahí que sea inútil y autoritario*”⁵. Se trata ésta de una crítica a una arquitectura imperante que, en virtud de esta reflexión, renuncia a la forma por no reconocer en ella su pertinencia, por ser un impedimento para un ulterior desarrollo de la vida en un marco arquitectónico susceptible de rápida obsolescencia. Se trata de una arquitectura entendida como paisaje, que ignora el objeto concreto y que sólo se ocupa de la creación de un soporte catalizador de la vida, pero que omite el compromiso de tomar cuerpo a través de la forma, a través de una estructura con lenguaje propio. Se entiende de nuevo aquí, una reivindicación de una arquitectura que deberá asumir la responsabilidad de su propia permanencia, de su propia forma específica.

figura 2 Nave de colecciones

Al llegar aquí, debemos resaltar una contradicción implícita en estos argumentos, especialmente al contrastar con el contenido mismo de esta tesis. Como indicamos en

el subtítulo, tratamos de mostrar la condición esencial del parámetro tiempo en la arquitectura. En tal caso, por hipótesis, el valor tiempo, lejos de ser un componente circunstancial o adjetivo, sería un factor constitutivo y ontológico de la forma. Por otro lado, la reivindicación que plantea Moneo respecto a la perdurabilidad, parece emparentarse con los conceptos colectivamente asumidos en relación a la idea de estabilidad, entendida ésta como resistencia al tiempo, o si se quiere, como negación misma del tiempo. Es habitual, en este sentido, escuchar en boca de algunos arquitectos la crítica hacia una arquitectura *a la moda* frente a la cual sólo cabría una actitud que diera valor a una configuración, *más allá de tiempo*, es decir, no sometida a los avatares caprichosos de un devenir fluctuante o de un desgaste frente al que hubiera que resistir heroicamente. No es ésta la actitud de Moneo.

⁵ MONEO, Rafael (1998) “Paradigmas fin de siglo” *El Croquis*. (Ensayo adaptado de la conferencia pronunciada en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Febrero de 1998, y publicada en la revista Harvard Design Magazine, en el verano de 1998, p. 71-75)

figura 3 Frente de la nave

Vemos también otra circunstancia significativa al analizar la noción de duración. En los apartados precedentes, nos hemos detenido en el concepto vitalista de la duración como conciencia íntima del tiempo.

Este punto de vista avala una concepción esencial de la temporalidad, pues es nuestra propia conciencia la que empatiza con el devenir mismo al que se refiere Bergson, e incluso, es la misma *durée* la que se identifica con nuestra conciencia. Sin embargo, ahora, nos hemos referido a la duración como estabilidad de la forma.

Ello nos incita a plantearnos la cuestión acerca de la posible conexión entre ambas acepciones del vocablo. Por un lado la apelación a la duración o *durée* (cómo tiempo de la conciencia) y por otro a la duración (cómo resistencia al tiempo). Y ello puede plantearse en los mismos términos a que aludíamos anteriormente: ¿Cómo podemos reivindicar una ontología del tiempo en la forma, y a la vez reivindicar un valor estable, de perduración, para la misma? No hay respuesta coherente a esta pregunta si lo analizamos desde el punto de vista cronológico del tiempo. Será necesario recordar aquí esa otra temporalidad, que analizaremos en el capítulo siguiente, y que constituye la temporalidad de *Aión*. Es esta otra concepción del tiempo, ya presente en la Antigüedad, la que será recogida por el pensamiento vitalista contemporáneo, especialmente representado en este caso por H. Bergson, en tanto oposición a un tiempo abstracto, lineal y mecánico, que tanto ha condicionado nuestra occidental visión del mundo.

En Moneo no hay oposición o estoica *resistencia* inquebrantable frente al tiempo, no hay tampoco pasividad o un mero *abandono* a los avatares del mismo. No hay inmediatez *inerte* en el sentido de mera respuesta necesaria al flujo de cambio contextual de nuestra contemporaneidad. Hay, por el contrario, la *asunción* del propio contenido del tiempo. Será la arquitectura, y con ella el arquitecto, quien asuma la propia temporalidad como contenido de la misma. En referencia a esto, en un artículo sobre la Mezquita de Córdoba, Moneo nos dice:

El que la vida futura de un edificio esté implícita en su arquitectura no significa que la historia fluya a través de él, convirtiéndose en un

automático reflejo del paso del tiempo. La vida de un edificio es una carrera completa a través del tiempo, una carrera que soporta su arquitectura, aquellos rasgos formales que la caracterizan. Esto significa que, a partir del momento en el que el edificio surge como la realidad pretendida por el proyecto, tal realidad se mantendrá tan sólo en virtud de su arquitectura, experimentando ésta su propio y peculiar desarrollo a lo largo del tiempo⁶.

figura 4 Mezquita de Córdoba

Vemos ya aquí lo alejado que esto resulta respecto al pensamiento moderno. El tiempo no será ya un *sustrato* previo sobre el que la arquitectura discurra; será la propia arquitectura con sus correspondientes *rasgos*

formales y atributos la que, a modo de una energía vital, estará o no -en virtud de su propia vitalidad-, en condiciones de desarrollar su particular evolución en el tiempo. La arquitectura no resiste al cambio, al movimiento, porque ella misma acoge en su seno el propio cambio, el propio devenir. De la misma forma que la conciencia se identifica con la *durée*, la arquitectura se identifica con su propia duración, y ésta no podrá ser entendida como infeliz resistencia sometida a la erosión, sino más bien, y de nuevo desde un prisma romántico, será la erosión la que dará cuenta de su propia condición.

La idea acerca del *ser* natural dentro de la tradición ontológica iniciada por el eleatismo presocrático concebía a éste como lo único, inmutable y estático frente al cambio y el movimiento, los cuales se constituían como meras apariencias. A su vez, el cambio se asoció a lo irracional, reservándose así a lo permanente la exclusiva posibilidad de certidumbre. Desde Parménides, la asociación entre lo esencial y lo permanente se convirtió en una constante en el pensamiento en Occidente y contribuyó a un característico divorcio entre las culturas humanista y científica. Desde este punto de vista la actitud de Ilya Prigogine⁷ ha retomado los planteamientos del pensamiento vitalista para incorporarlos a su actividad científica con el objeto de contribuir a desmontar

⁶ MONEO, Rafael (1985) "La vida de los edificios; las ampliaciones de la mezquita de Córdoba" *Arquitectura COAM* nº 256. p. 26

⁷ Véase PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1983) *La nueva alianza; metamorfosis de la ciencia* Alianza editorial. Madrid. (Original de 1979)

estos reseñados presupuestos. En la misma línea, Vladimir Jankélévitch, discípulo de Bergson, señala “[con Bergson] por primera vez en la historia de las doctrinas del moviismo [el tiempo] ya no expresa la condición infeliz del individuo” y además, “la languidez se convierte en alegría cuando el individuo deja de verse como un exiliado en medio del devenir herácliteo y reconoce en el cambio su verdadera patria y su substancia”⁸.

figura 5 Fotografía de Rafael Luque

Este vuelco en lo que a la experiencia de la temporalidad en el terreno de la arquitectura se refiere, está magistralmente expresado en la siguiente sentencia: “La arquitectura no ocurre en el tiempo. El tiempo ocurre en la arquitectura” que subraya Josep Quetglas⁹ al referirse a Moneo. Pero sigue expresando Moneo:

Reconocer que una ciudad – en clara oposición a un poema o un cuadro – es algo en continuo movimiento, que evoluciona, es el punto de partida para establecer cuál sea la condición específica de la actividad a la que

⁸ Citado en MARRAMAO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa, p. 36-37

⁹ QUETGLAS, José (1994) “La Danza y la Procesión” > El Croquis n° 64, p. 37

llamamos arquitectura. La verdadera dimensión de lo que es la ciudad y la arquitectura se alcanza al comprender su ser en el tiempo¹⁰.

Se hace necesaria la incorporación a la arquitectura de un tiempo *espesado* que ha de ser interpretado con lo que Ortega denomina *escorzo*, y frente a un tiempo *espacializado* entendido como mera yuxtaposición de instantes que Bergson reprocha. Es clara la crítica a la voluntad programática del funcionalismo moderno en lo que éste tenía de utilitarismo. En este sentido, Josep Quetglas escribe:

La arquitectura funcionalista es una forma instantánea, desprovista de tiempo o, más exactamente, que concibe el tiempo como una secuencia de instantes repetitivos, siempre idénticos a sí mismos. Es una arquitectura animal, exactamente en el mismo sentido que Nietzsche había descrito al animal como el *sin memoria*, aquél que vive en un presente continuo, tan superficial que en él no cabe el espesor de la experiencia, y del que mana un flujo interrumpido de estupor¹¹.

El Museo de Mérida no hubiera sido posible sin una voluntad consciente por parte de su autor para dar luz a estas ideas, pues son éstas las que lo distancian, tanto de una contemporaneidad estricta e inmediata, como de un historicismo en su sentido anacrónico. Ambos extremos son caras de la misma comprensión lineal y ortodoxa del tiempo.

2.3.2 Luz y penumbra en la sección

Hemos indicado el esfuerzo de Bergson por mostrarnos aquella realidad no expresable por ningún tipo de representación espacial mediante los mecanismos propios de la razón. Sólo el empleo del símbolo estaría en condiciones de transmitir elementos directamente en la conciencia. Anotamos a continuación la siguiente cita de Susan Langer que Moneo transcribe: "*El símbolo es la imagen absoluta, la imagen de aquello que de otra manera sería irracional, ya que no puede expresarse al pie de la letra: la conciencia directa, la emoción, la vitalidad, la identidad personal, la vida vivida y sentida*" y luego indica Moneo:

¹⁰ MONEO, Rafael (1993) "Contra la indiferencia como norma" *El Croquis* n° 20+64+98. (Adaptación conferencia en Harvard, publicado en Harvard Design Magazine 1998)

¹¹ QUETGLAS, José (1994) "La Danza y la Procesión" *El Croquis* n° 64, p. 36

“Captar estas vivencias inmediatas, directas, reales... supone el establecer símbolos que no son tan solo representación”¹²

La sección vertical por la nave divide el edificio en dos partes. Bajo la gran losa del nivel 0, la cripta en penumbra; encima, todo el vuelo de la nave convenientemente iluminado de forma indirecta para evitar el deslumbramiento y la radiación, tal como ya hemos descrito en el primer capítulo. Pero más allá del carácter programático sobre el empleo de la luz que el edificio nos muestra, nos interesa en este apartado estudiar el modo en que este tratamiento repercute en la experiencia subjetiva de los individuos que recorren el Museo.

figura 6. Nivel de excavación

figura 7. Nivel de excavación

En primer lugar, vemos una dualidad en la sección que responde, por un lado, a las ruinas a conservar in situ, en la cripta, y por otro, a la colección de objetos extraídos de diversos yacimientos de Mérida. Y ya vemos también el paralelo respecto a alguna de las contradicciones intrínsecas a la arquitectura que este edificio sucesivamente nos muestra. El carácter insondable de un yacimiento que se pierde en la penumbra de la noche, nos remite al carácter que el Romanticismo atribuía al bosque, como oposición a la ciudad (lugar de certezas y protección), pues éste representa el infinito repertorio de la posibilidad, la promesa de viaje y de aventura, la tensión de una línea de horizonte y un punto

¹² MONEO, Rafael (1966) “A la conquista de lo irracional” *Arquitectura COAM* nº 87 p. 6

de fuga que tensa y garantiza la extrañeza frente al mundo. En este caso, se trata del asombro frente al mundo romano que, bajo múltiples veladuras, se oculta en el subsuelo emeritense. Ese subsuelo que intuimos cargado de sorpresas y que supera los confines que el Museo delimita, desdibujándose más allá de nuestra vista, porque la penumbra emborrona su perímetro y funde el conjunto en una atmósfera cargada, intensa, evocadora. No es raro, por tanto, que la penumbra de la cripta nos oculte un vestigio del que no importa su valor estrictamente arqueológico, sino su carácter latente, el trasmundo que oculta.

figura 8 Cripta

figura 9 Cripta. Foto de Rafael Luque. Aparejador de la obra

Aquí, la luz se filtra por los pequeños huecos dispuestos en las paredes para una iluminación fiel a su carácter y como Kahn nos dice: *“Aún un espacio concebido para permanecer a oscuras debe tener la luz suficiente –proveniente de alguna misteriosa abertura – que nos muestre cuán oscuro es en realidad”*¹³

En la planta superior, la luz lo inunda todo, lo matiza en su justo término, ilumina, nos permite entender, analizar y sopesar como corresponde a una institución que también da cuenta del pasado mediante la razón esclarecedora. El patrón geométrico que conforman sus muros se despliega regularmente a la vez que la iluminación cenital garantiza una mínima intensidad lumínica general. La admiración que Moneo siente por John Soane, y éste a su vez por la iluminación cenital romana no puede soslayarse en este proyecto. A la vez, las diversas orientaciones de los alzados y sus correspondientes huecos dan entrada a una luz cambiante conforme a la época del año o a la hora del día. En una visita que realizamos al Museo, tuvimos ocasión de cambiar impresiones con los vigilantes encargados de la seguridad. Ellos mismos nos confirmaron esta variabilidad que recoge todo el registro de luces a pesar de tratarse de una nave fundamentalmente ciega al exterior. Hay que recordar también aquí las palabras de Louis Kahn:

¹³ KAHN, Louis (1965) *Forma Diseño* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. p. 17

Todos los espacios necesitan luz natural... todos los que merezcan llamarse espacios necesitan luz natural. La luz artificial es sólo un pequeño momento de la luz... y la luz natural es también la luna llena. [...]
Los medios de conformar un espacio implican ya que la luz penetra en él, y la elección misma de la estructura es al propio tiempo la elección del tipo de luz que se desea¹⁴.

figura 10 Nave de colecciones

Hay un mundo exterior que no se ve, sin embargo se refleja de forma intensa, magistralmente, gracias al casi único rayo de luz directa que penetra en el interior de la nave. El desdoblamiento del muro sur que impide el soleamiento directo de la nave, debido a la inclinación de la calle José Ramón Mérida y el consecuente cierre respecto al muro longitudinal interior, se interrumpe al llegar al extremo oeste. Es aquí dónde se ubica el gran lienzo mural que constituye el gran fondo perspectivo de la nave que acoge a los clípeos y cariátides así como a los togados más representativos. Es este muro el que el director, José María Álvarez, denomina como el “*póster*” del Museo. En las horas posteriores al mediodía, aunque lógicamente de forma variable a lo largo del año, un haz de luz cruza la nave en diagonal proyectándose sobre el “*póster*”.

Los planetas giran en torno a los astros, la luna gira en torno a la tierra. Y es así cómo el movimiento del sol sobre la órbita terrestre conforma este magnífico reloj solar que vemos en Mérida. ¿Es éste un movimiento mecánico? Seguramente así es. Pero si atendemos a Henri Poincaré¹⁵, comprenderemos que

¹⁴ Ibídem. p. 41 y 42

¹⁵ Véase POINCARÉ, Henry (2002) *Ciencia e hipótesis*. Ed. Espasa. Colección Austral.

las distintas geometrías (euclídeas o no), o los diversos modelos de conocimiento (paradigmas científicos) son convencionales. Frente al espacio fenomenológico de nuestras representaciones, el hombre ha creado el espacio geométrico que es una forma de nuestro entendimiento. En opinión de Poincaré, el espacio sensible no debe confundirse con el espacio geométrico. De forma similar, Bergson antepone la experiencia sensible, aquélla que es *inmediata* a la conciencia, a la *espacialización* que opera en nuestra inteligencia. En este sentido, el reloj solar de Mérida se nos ofrece radicalmente ante nosotros, de la forma más cruda y poderosa, como experiencia íntima, como duración pura, en la continua *promenade* que Moneo nos propone.

figura 11 Imagen desde la última nave transversal

figura 12 Imagen desde la última nave transversal

figura 13 Johannes Vermeer (1660) La lechera. Rijksmuseumj

figura 14 Renoir P. Auguste (1880) Cerca del lago. Chicago Art Institute

Este rayo nos sitúa ante la evidencia de un continuo e inasible devenir. La materia se acrisola en una fluyente e impresionista escena torneada por los diversos colores ante las sucesivas etapas de la luz. De la materia extraemos su cualidad, no como cuerpo estable, sino como cambio y trasfiguración. La arquitectura se muestra así como estado, no como permanencia, no como desplazamiento o cambio de posición, sino como el tránsito mismo en continuo movimiento. Quizá sea ésta la más poderosa imagen del Museo. La imagen ha quedado grabada en una instantánea, pero ante nuestra conciencia, como ocurre en la pintura de J. Vermeer, sentimos como reverbera el pasado y como queda larvado el futuro. El instante, tráfugo, se estira; la estática inmovilidad de la imagen que capta al rayo nos anuncia su despedida y nos da la bienvenida a su propia trasfiguración.

Aunque Bergson no es prolijo en referencias al arte, sin embargo, se percibe una velada alusión a éste a través de la figura de un novelista. Así nos dice:

[...] y por lo mismo que desenvuelve nuestro sentimiento en un medio homogéneo y expresa sus sentimiento mediante palabras, no nos presenta a su vez sino su sombra: sólo que se ha dispuesto esta sombra de manera que nos haga sospechar la naturaleza extraordinaria e ilógica del objeto que la proyecta; nos ha invitado a la reflexión poniendo en la expresión exterior algo de esta contradicción, de esta penetración mutua, que constituye la esencia misma de los elementos expresados. Estimulados por él, hemos separado por un instante el velo que interponemos entre nuestra conciencia y nosotros. Nos ha puesto en presencia de nosotros mismos¹⁶.

Sustitúyase novelista por arquitecto, y palabras por espacio, y extraeremos el modo con el que el arquitecto podrá transmitirnos las intuiciones íntimas del espacio.

2.3.3 Campos cualitativos.

Espacio anisótropo y campos de fuerza

En el capítulo anterior mostrábamos la presencia de tres ejes coordenados que permitían al edificio tomar presencia en el solar, una vez

¹⁶ BERGSON, Henri (1927) *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia* Ed. Francisco Beltrán

tomada la decisión acerca de la orientación geométrica de sus trazas y que facilitaban tanto el acomodo de sus volúmenes como la articulación de sus elementos principales. Ello nos remite al carácter moderno, o si se quiere neoplástico que el proyecto incorpora. Sin embargo, el proyecto de Mérida no responde a un espacio neutral. Con anterioridad a la redacción del proyecto, algunos elementos sugerían una determinada direccionalidad; por un lado la trama urbana medieval tenía una ortogonalidad de orientación bien definida; por otro, la presencia de los contrafuertes en el muro para la contención de las tierras bajo la C/ José Ramón Mérida sugería un ritmo acorde con la finalidad de los mismos. En este sentido, los muros transversales proyectados no hacen sino recuperar el significado de los citados muros, al ejercer ellos mismos como enormes contrafuertes.

figura 15 Fotografías de Rafael Luque. Aparejador de la obra

Decimos que se trata de un espacio completamente anisótropo, como bien nos muestra la sucesión a modo de planos exfoliados que constituyen los muros frontales de ladrillo. Los muros se disponen en la dirección transversal configurando así las naves laterales de exposición, mientras que la sucesión de las mismas, mediante la sustracción del gran hueco a los muros, confiere al espacio una

primacía longitudinal al modo de la basílica tradicional de carácter virtual.

figura 16 Axonometría a la calle J.R. Mérida. Dibujo de proyecto.

Como ya hemos indicado, las salas principales fueron, en un principio, contempladas como una sucesión unidireccional de elementos autónomos independientes con la única conexión de su mera alineación en el espacio. Pero estas salas respondían a la voluntad de establecer una delimitación. El gesto de cercar coincide con la paradigmática asunción de un espacio abstracto, que ha de ser cualificado en el momento mismo en que es cercado, delimitado, o si se quiere, clausurado. La noción de número, a juicio de algunos pensadores vitalistas, se corresponde con la sucesión ordinal en el sentido restringido de lo espacial a que hemos aludido en el apartado sobre Bergson. En este sentido, el número se emparenta con la palabra. En opinión de O. Spengler, número y nombre proceden de *numina* como procedimiento para conjurar las impresiones que recibimos de la naturaleza. “*Por medio de los nombres y los números, la inteligencia humana adquiere poder sobre el mundo*”¹⁷. De este modo, el número, como la palabra, circunscribe, delimita, dibuja o cuenta y así, comprende la naturaleza como aquello que es numerable. No es por tanto extraño que la conciencia moderna de la arquitectura conciba a la operación proyectual bajo el sesgo de una estrategia de acotación del espacio, entendiendo tal acto de acotación según la ya referida idea de delimitación.

¹⁷ SPENGLER, Oswald (2007) *La decadencia de Occidente*. Ed. Austral Espasa Calpe. Madrid. (Original en 1923)

figura 17 Secciones longitudinales por pasarelas laterales y por nave. Del proyecto

Como bien puede apreciarse en las secciones longitudinales, hay una gran rotundidad en la definición del ritmo señalado por el módulo que se repite a todo lo largo, y que nos ubica o referencia en una tabla regularmente pautada. Sin embargo, esta regla no circunscribe los espacios de forma rígida o autónoma, por el contrario, al recorrer el edificio, percibimos toda clase de percepciones cruzadas que no son sino el reflejo de una totalidad integral en donde luces, objetos, personas y espacio se amalgaman en una atmósfera colectiva que abarca el conjunto de la nave.

figura 18 Imagen de proyecto

Ya hemos visto cómo, en un momento decisivo del diseño, las paredes delimitadoras de estas salas desaparecen, permitiendo así la completa apertura en la totalidad de la nave de cada una de ellas. El espacio es entonces configurado, no ya por su clausura, que pierde su condición determinante, sino por la posición relativa de los elementos que contiene y que éstos generan entre sí. Pero esto responde a la interpretación física del concepto de campo, más que a la idea ortodoxa de un espacio isótropo. En efecto, en

opinión de Miguel Martínez Garrido, y como nos mostró la evolución de la ciencia física a lo largo del siglo XIX, la concepción newtoniana del espacio dio paso a otro modelo en el que se primaba a los propios hechos físicos en la medida en que éstos, de forma activa, constituían la propia estructura del espacio. Pero a la vez, y a la inversa, la propia presencia del campo, determinaba el comportamiento de los hechos físicos que lo conformaban. Fondo y figura se confunden en su recíproca complementariedad, de la misma forma que espacio y estructura. En la misma línea, la apuesta por parte de Moneo, consistirá en no desvincular el binomio que conforma el contenido -esto es, la colección- y el contenedor -es decir, el espacio-.

Es desde este punto de vista, es decir, como campo de fuerzas, como creemos debe ser entendido este proyecto. Trataremos más adelante acerca de la materialidad de los muros y su relación con la geometría de la nave, pero avanzamos aquí el modo en que, lejos de una mera condición inerte, éstos activan el citado campo de fuerzas de un modo similar a como lo hace un batería. Y a ello contribuye también, de manera consciente por parte de Moneo, la presencia de los elementos museísticos que se insertan en todo el espacio de la nave, en la plementería que constituyen los muros. Tales elementos, que pertenecen al *archivo*, según le gusta decir a Moneo, representan la propia carga, la propia energía que alumbra y alimenta al edificio.

figura 19 Monet Claude (1877). Estación Saint Lazare. Museo de Orsay. Paris

figura 20 Zumthor Peter, 2000. Pabellón suizo en la exposición universal de Hannover del año 2000

Es por ello que, en Mérida, la estructura no da soporte a un espacio homogéneo, como tampoco trata de desaparecer para evidenciar la condición abstracta del mismo. La estructura genera el espacio, lo cualifica y lo da forma. Toma conciencia de que su ser no es mero soporte técnico, o receptor de la cubierta, sino que asume la condición estructural en todos sus niveles de significado, incluido el visual. Ella misma es carga con valor autónomo, en tanto que cualifica al espacio, al campo. En este aspecto, Federico Soriano indica: “A

*diferencia del espacio clásico que se define por los bordes que lo delimitan, el espacio aquí construido se concreta por lo que ocurre dentro de él, o mejor, por la relación entre los objetos impuestos en él*¹⁸. La gran referencia tipológica que supone para Moneo la Mezquita de Córdoba bien nos muestra aquí el modelo de un espacio generado sobre el patrón de unas franjas paralelas dispuestas en serie. Diseñadas desde el interior, y soslayando en un principio el perímetro de la parcela, se multiplican indefinidamente por repetición de un esquema que sólo será cercado ante la necesidad de atenerse a un contexto urbano.

Sobre el concepto de yuxtaposición

Pero volvamos a la disposición de las salas de la nave. La seriación de los muros nos induce a pensar en un sistema modular que articula y que yuxtapone cada uno de los elementos, mientras, a la vez, los integra en el orden general del conjunto. Ya desde el principio del libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*¹⁹, Robert Venturi nos dice: “*Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente*”²⁰. Son muchas las coincidencias entre el contenido teórico de esta publicación y la postura de Moneo a lo largo de su obra. Pero sigamos ahora la pista a la idea de yuxtaposición. Sigue Venturi:

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos. [...]

En su papel de reformadores [Los arquitectos modernos], abogaron puritanamente la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones.

El parecido con las afirmaciones de Bergson es evidente, sin embargo detectamos una diferencia de criterio respecto a la definición de la palabra *yuxtaposición*, que bien puede dar lugar a equívoco. Venturi utiliza el término en el sentido de conexión, es decir, en el sentido de aportar un nexo que establezca una unidad integral entre los elementos, a modo de composición, enlazando así cada parte, dotándole de sentido, con el afán de no excluir la totalidad. Bergson utiliza el sentido estricto del término: *poner junto a*²¹, pero este *poner junto a*, que bien puede ordenarse según un orden numérico, implica total incongruencia

¹⁸ SORIANO, Federico (1988) “Los planos del lugar” *Arquitectura COAM* nº 271-272. p. 61

¹⁹ VENTURI, Robert (1995) *Complejidad y Contradicción en la arquitectura* Ed Gustavo Gili 1º edición 1965

²⁰ *Ibidem.* p. 26

²¹ AAVV (2001) *Real Academia Española. Diccionario de la Lengua*. 22º edición. RAE Madrid

respecto a la interpenetración cualitativa a la que él se refiere. Desde este punto de vista, yuxtaposición no es la inclusión que cita Venturi, sino más bien lo contrario, exclusión.

figura 21 Borromini (1638-41) San Carlo alle Quattro Fontane. Roma. Planta

figura 22 Borromini (1638-41) San Carlo alle Quattro Fontane. Roma. Sección

Entre las contradicciones a que se refiere Venturi, se encuentra la que nos remite a un posible espacio continuo y a la vez, articulado, yuxtapuesto, como acabamos de describir en el proyecto que nos ocupa. El propio Venturi utiliza como ejemplo el caso de la obra de Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane²². Es indudable que los tres bloques del Museo de Mérida se yuxtaponen -en el sentido que Bergson atribuía a la conciencia mecánica-, en tanto que cada uno asume su papel de forma exenta e independiente. No se olvidan las pertinentes relaciones de conexión entre ellos, pero hay que señalar que estas conexiones son principalmente de índole funcional, es decir, tienen un carácter estrictamente operativo y acorde con los objetivos de carácter institucional y colectivo que todo museo público tiene. Cada bloque asume la misión que corresponde a los servicios que en ellos se realizan mientras que, como veremos, asumirán un carácter lingüísticamente diferenciado en virtud del papel que cada uno desempeña.

Sin embargo, en lo que se refiere a los espacios para el visitante, creemos que es necesario otro análisis. Como veremos en el siguiente apartado, existe un recorrido a lo largo del Museo que bien podría ser interpretado como una mera sucesión de experiencias. Desde un análisis objetivo, efectivamente, una serie de

²² Ibidem. Venturi p. 43

recursos arquitectónicos se suceden, y por así decir, se articulan, uno detrás de otro. Sin embargo, como trataremos de mostrar, no es una yuxtaposición (mero *poner junto a*) de acontecimientos lo que se nos ofrece, sino una única e indivisible experiencia que no tomará sentido sino tras una interpretación global de la misma.

figura 23 Vignola, J (1551-53) Villa Giulia. Roma. Planta

Y es aquí dónde interviene el sentido de la *durée*. En cada momento, en la percepción del visitante, opera una síntesis que

fusiona e integra todas las impresiones recibidas a lo largo del recorrido, enfatizando con claridad la idea según la cual, a una “distancia” física –por así decir, tridimensional, espacial – le corresponderá una “distancia” temporal, indisociable a la primera, y que ofrecerá a nuestra conciencia el anclaje a un lugar en lo que éste tiene de valor añadido respecto al inhóspito y aséptico espacio. Este lugar, lejos de una imagen descarnada, será ahora arropado por este nexo entre tiempo y espacio que, en última instancia, cobrará sentido al constituir una narración. Hay, a nuestro juicio, un importante ejemplo en la arquitectura como es la villa Giulia en Roma, en donde, a lo largo de un eje, se despliegan una serie de espacios articulados a modo de rosario de cuentas, y todos ellos vinculados a una escenografía que en la misma secuencia organizada ofrecen este buscado sentido discursivo al edificio.

2.3.4 El recorrido

Una *promenade architecturale* a la luz de la *durée*

Hemos apuntado el valor que la *promenade architecturale* ha supuesto en la arquitectura de las vanguardias y hemos señalado su correspondencia con la idea de movimiento mecánico criticada por H. Bergson. Esta concepción clásica, implícita ya en las antiguas paradojas mostradas por Zenón de Elea, concibe al tiempo como una secuencia de puntos instantáneos dispuesta a lo

largo de un espacio virtual, un soporte abstracto, que nada tiene que en común con el *movimiento mismo*. Tal oposición no hace sino traducir la disparidad entre cronología y *durée* a que nos referimos en esta tesis. A la luz de la filosofía vitalista, podemos comprender el carácter subsidiario que, en la modernidad, el tiempo ha tenido respecto del espacio, pues no es sino a través del espacio como representamos el tiempo; el tiempo habría quedado así relegado a una condición *fantasma* del espacio. Es por ello que, desde esta perspectiva, una particular ontología del tiempo se haya incorporado como legítima reivindicación en alguna de las denominadas como *nuevas alternativas a la modernidad* en la arquitectura contemporánea.

A pesar de las escasas referencias que Bergson dedicó a las artes plásticas, el impacto que su pensamiento supuso en la pintura, ya desde finales del siglo XIX, ha sido estudiado por la crítica de arte. “*La revolución más grande que ha experimentado la pintura arranca de la sustitución del tiempo como apoyo de las formas*”²³ nos dice José Camón Aznar. Prueba de ello son los estudios realizados a fin de establecer conexiones con el Impresionismo y posteriormente con el Futurismo. Sin embargo, y como tendremos ocasión de ampliar, la fidelidad de estos movimientos artísticos con la noción de *durée*, no llegó a expresar la verdadera significación que, en nuestra opinión, esta noción encierra. Pero como indicábamos, en el campo de la arquitectura, sólo desde finales de los años setenta del siglo XX y especialmente a través de Gilles Deleuze -quién ha continuado la línea de pensamiento de Bergson-, hemos asistido a un cierto auge de estos nuevos puntos de vista acerca del tiempo. Esto último ha sido estudiado por José Antonio Ruiz Esquíroz²⁴ en lo que respecta a tres arquitectos; Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Greg Lynn. Por lo que se refiere a Peter Eisenman, nos será de mucha utilidad confrontar su pensamiento con el de Rafael Moneo, pues la crítica de este último al primero revela en buena medida la particular posición de Moneo.

Sin embargo, es insoslayable constatar la primacía que la arquitectura de los últimos siglos ha concedido al valor espacio respecto al valor tiempo, pues ello ha condicionado muy notablemente el ejercicio de la profesión en el pasado, y su peso aún gravita de forma muy generalizable en nuestra contemporaneidad.

Es evidente que para comunicar la arquitectura, el arquitecto debe valerse de la representación de la misma, con lo que esto implica en su sentido

²³ Véase, CAMÓN AZNAR José (8-Abril-1956) *La Idea del tiempo en Bergson y el impresionismo/* Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Contestación de S. Zuazo. p.15.

²⁴ Véase la tesis RUIZ ESQUIROZ, José Antonio *Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas: 1978-1995, Eisenman-Tschumi-Lynn*. ETSAM. Departamento de Proyectos Arquitectónicos dirigida por Darío Gazapo y Concepción Lapayese y cuyo presidente del tribunal fue Rafael Moneo.

etimológico literal, es decir, como negación del propio devenir temporal, pues éste queda reducido, en su anorexia extrema, a un mero instante sin espesor. En lo que llamamos representación, incluimos el dibujo bidimensional, el modelado tridimensional, la fotografía, e incluso el lenguaje, pues como anteriormente hemos indicado, éste no hace sino utilizar símbolos abstractos en el dominio espacial de lo social, de lo común. La representación no puede abarcar el *movimiento mismo*, pues ésta se sirve de la congelación y fijación de la acción en el plano de lo extenso, es decir, procede mediante el artificio de proyectar el *estar siendo* en el espacio del *ser*. A este conflicto nos referiremos en el siguiente capítulo, pues se trata de un problema arrastrado por la cultura occidental desde sus orígenes y que ha condicionado las más profundas raíces de nuestra sensibilidad.

Si admitimos que, en el plano de lo social, y por tanto en el plano del aprendizaje, o en cualquier clase de expresión de la arquitectura, sólo cabe su representación por la vía de la *espacialización* de la misma, entonces resulta pertinente plantearse la siguiente cuestión: ¿Es posible que en la evolución del pensamiento moderno se haya producido una identificación equívoca entre la experiencia de la arquitectura y la representación de la misma? Porque si esto es así, si convenimos en la idea de que la representación del hecho arquitectónico es espacial, cabe entonces la tentación de inferir, en paralelo, que nuestra experiencia de la misma también se reducirá a espacio. Y ello, a su vez, confluirá en la muy difundida identificación entre arquitectura y espacio. Entonces, la riqueza de una arquitectura concreta, se mediría por la riqueza del espacio que ésta delimita.

La contribución del vitalismo nos lleva a tomar conciencia acerca de la divergencia entre ambos aspectos. En este sentido, y frente a una experiencia íntima del espacio, tal como nos proponía Gastón Bachelard²⁵, las consecuencias del pensamiento bergsoniano nos llevarían a una reivindicación temporal de nuestra intuición de la arquitectura, frente a una representación espacial de la misma.

Un recorrido por el Museo de Mérida

El modo en que los museos de Moneo se recorren ha sido objeto de estudio por parte del arquitecto José Ángel Ferrer Sánchez y está siendo

²⁵ BACHELARD, Gaston (2006) *La poética del espacio* Ed, Fondo de cultura económica. Mexico, Original 1957

desarrollado por él actualmente en una tesis. En un texto titulado “*El movimiento en los museos de Rafael Moneo*”²⁶ nos recuerda la siguiente cita de Le Corbusier:

figura 24 Le Corbusier (1924-25) Dibujo de Villa Le Lac. Corseaux. Lago de Génova

La arquitectura se camina, se recorre y no es de manera alguna, como ciertas enseñanzas, esa ilusión totalmente gráfica organizada alrededor de un punto central abstracto que

pretende ser el hombre, un hombre quimérico munido en un ojo de mosca y cuya visión sería simultáneamente circular... nuestro hombre camina, se desplaza, se ocupa de sus quehaceres, registrando así el desarrollo de los hechos arquitectónicos aparecidos uno a continuación del otro...las arquitecturas se clasifican en muertas y vivas, según si la regla del recorrido haya sido observada o no,...La buena arquitectura “se camina” y se “recorre” tanto adentro como afuera. Es la arquitectura viva²⁷.

Es claro que el movimiento, como atestiguan estas afirmaciones de Le Corbusier, se concibe como una experiencia en tanto que subraya el carácter fenomenológico de la percepción humana. Este carácter cercano al vitalismo puede también constatarse en la actitud que Le Corbusier mostró en su artículo “*En defensa de la arquitectura*”²⁸ y dónde nos muestra una oposición al positivismo rigorista y objetivo con que fue atacado por Karel Teige²⁹ tras su proyecto para el *Mundaneum*. A pesar de ello, existen en este texto, algunas referencias que nos revelan una concepción temporal aún anclada en los modelos previos a la nueva filosofía del tiempo. Al registrar los hechos arquitectónicos según aparecen “*uno a continuación de otro*”, Le Corbusier, no desinhibe una subyacente cronología dinámica que es entendida como desplazamiento. Al tratar

²⁶ FERRER SÁNCHEZ, J.A (2011) “El movimiento en los Museos de Rafael Moneo” en Diez tesis en curso dirigidas por J.M. Peláez. Colección de textos académicos ETSAM-UPM

²⁷ Ibidem. p. 38. Cita de LE CORBUSIER (1959) *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* Ed. Infinito. Buenos Aires p. 32

²⁸ LE CORBUSIER (2005) “En defensa de la Arquitectura” Colegio de Aparejadores de Murcia. Originalmente en Stavba(1929) Praga

²⁹ TEIGE, Karel (2.008) “Mundaneum” p. 93 -110 y “Contestación a Le Corbusier” p. 143 –150 en *Anti-LeCorbusier*. Clàssic del segle XX. ETSAB. Originalmente en Stavba VII (1928-29) y “Odpoved Le Corbusier”. Musaion (1931)

de transmitirnos estos llamados *hechos arquitectónicos* por medio de dibujos nos muestra una serie de viñetas que no hacen sino detener el movimiento en puntos fijos, dejando el rastro a través de una colección de instantáneas, que pretenden dar cuenta de la experiencia humana de la arquitectura.

No tenemos nada que objetar ante el procedimiento, cualquiera que este sea, a la hora de representar la arquitectura, ¿Qué otra alternativa tenemos? El propio hecho de proyectar supone el acto, tal y como lo concibe la geometría descriptiva, de reducir la condición tridimensional de un objeto a los correspondientes planos bidimensionales del diedro con el objetivo de una mayor operatividad en el trabajo, en la reproductibilidad de la información y, especialmente, en la tarea de comunicación de la arquitectura. Pero, en un sentido más amplio, el concepto mismo de proyecto, y desde una perspectiva bergsoniana, podría ser entendido como el proceso mediante el cual transcribimos al espacio nuestras íntimas intuiciones arquitectónicas. Y como hemos visto, es en esa transcripción donde la misma duración desaparece, para dar paso como único valor al espacio.

figura 25 C/ José Ramón Mélida. Desde el centro de Mérida hacia el Museo.

figura 26 Aproximación al ingreso.

Tratemos ahora de describir, desde la experiencia del visitante, el recorrido que el proyecto de Moneo nos ofrece. En la actualidad el acceso al edificio desde el centro de la ciudad, se produce en la mayoría de los casos a través de la calle José Ramón Mélida, que se encuentra peatonalizada. Según se acerca el peatón en dirección al recinto del Teatro y del Anfiteatro, tendrá ocasión de vislumbrar, desde unas manzanas más atrás, la presencia del gran volumen ciego del edificio. Al aproximarse, una curva en la calle nos presenta el edificio desde su ángulo suroeste de modo que podemos percibir en toda su crudeza la condición volumétrica de la gran nave ciega de ladrillo. Borearemos después la fachada sur, matizada con sus visibles contrafuertes, hasta encontrarnos con el plano del cuerpo de acceso, ligeramente girado hacia nosotros, lo cual nos facilita la visualización de la puerta de acceso. Pero antes, entre el gran volumen de la

nave, y el bloque de oficinas, el espacio vacío del patio, que podremos contemplar directamente desde el pretil a la calle, nos ofrecerá un primer contacto con el mundo romano. En efecto, pues a nivel del plano de ruinas observaremos el trazado de la antigua calzada, que prosigue intacta cruzando en diagonal el solar.

El acceso al edificio se ubica en un centro nodal que permite la conexión con el espacio libre que antecede a los monumentos, la vía que circunvala el recinto de los mismos, y la citada calle José Ramón Mélida. Se ofrece así como un importante espacio para la densa oferta de locales de carácter turístico, especialmente de restauración.

figura 27 Acceso.

figura 28 Vestíbulo de entrada.

Tras acceder al edificio a través de un restringido canal, y tras superar el portón de bronce, obtendremos un primer contacto con el carácter hermético del volumen. Tras cruzar la taquilla, el canal se ensancha hasta alcanzar la anchura correspondiente a un módulo transversal que Moneo tomará como patrón métrico para la composición. Un pavimento de granito de gran formato dispuesto a 45° nos acoge y nos guía a lo largo del eje de ingreso hasta el punto en que se produce el encuentro con el eje longitudinal del edificio. Este será el centro coordinado a que ya nos hemos referido, y permitirá la conexión con el resto de las plantas del bloque, así como con el volumen destinado a los talleres y, especialmente, con la nave de exposición. Efectivamente, en este punto y cruzando de forma ortogonal, una franja con la misma anchura que los módulos transversales, se prolongará hacia la derecha para alojar una escalera de servicio de tres tramos. Hacia la izquierda, una vez realizado el quiebro con la mirada a 90°, obtendremos el impactante primer contacto con la nave, que se despliega al fondo, y a través de la gran pasarela de conexión. Dado que la cota de la nave está a un nivel inferior, esta primera visual sobre la nave podremos realizarla desde lo alto. Una barandilla sobre el vacío, nos invitará a detenernos, como en el balcón hacia un paisaje, y contemplar aturdidos durante un tiempo la majestuosa perspectiva que se nos ofrece. Si al llegar a este punto alzamos la cabeza hacia

arriba, entonces, y a lo largo del eje vertical, se nos presentará el vacío que salva toda la altura del bloque y que articula las diversas áreas de oficinas.

figura 29 Vista a la nave desde el vestíbulo.

figura 30 Vista hacia el techo desde el vestíbulo.

figura 31 Arranque de la rampa desde el vestíbulo.

figura 32 Subterráneo de conexión con el recinto del teatro y anfiteatro.

Pero antes de este punto y ya desde la entrada, en el flanco izquierdo, un primer arco de ladrillo nos ha hecho intuir la presencia de una rampa. Desde el centro neurálgico, si volvemos a girar 90° accederemos a una rampa de dos niveles que nos conducirá a la planta de la nave, así como a la planta de ruinas. En la cota 0, se nos presentarán de nuevo dos opciones: a la derecha, un ligero tramo del corredor nos permitirá contemplar desde un plano superior algunos restos romanos, entre los que se encuentra uno de los tramos adyacentes al acueducto de San Lázaro; a la izquierda, una galería metálica con nervado a 45° y tono gris mate nos recuerda el aspecto del pavimento. Su ligereza contrasta con el peso de la fábrica de ladrillo y, de este modo, consigue no rivalizar con la condición material de los mismos. Un hueco acristalado corre a todo lo largo permitiendo una magnífica vista sobre el patio y sobre la calzada que previamente

habíamos contemplado desde la calle. La altura restringida de este hueco nos permite la visión exclusiva del patio e impide así la visual sobre las escenas exteriores no deseadas del entorno. Los muy limitados huecos que se nos ofrecen al exterior, no impiden al visitante evadir la conciencia de pertenecer, durante toda la visita, a un solo mundo, el romano.

figura 33 Puente de conexión con la nave.

figura 34 Nave.

A lo largo de la secuencia descrita, hemos comprobado cómo el itinerario se estrechaba y se ensanchaba sucesivamente y cómo la altura limitada del ingreso se expandía en la triple altura para después de nuevo limitarse a la más escasa altura en la zona de la rampa. En el puente de conexión, la altura corresponde a dos plantas. Ahora, al ingresar en la gran nave, como un golpe de efecto, tendremos verdadera conciencia de la imponente condición de la misma.

No podemos por menos que recordar aquí a G.B. Piranesi y empatizar con el esfuerzo que a lo largo de su vida este arquitecto, obsesionado con la antigua Roma, dedicó a fin exaltar la magnificencia de su arquitectura. En el primer golpe de vista nos percatamos de la enormemente poderosa sucesión de arcos horadados en los muros de ladrillo. Su implacable seriación nos retrotrae a una renacentista perspectiva que se prolonga majestuosamente hasta quedar interrumpida en el plano de cerramiento, cuya mirada nos atrae al ofrecerse frontalmente ante nosotros. La continua sucesión de galerías nos invita a la contemplación de los tesoros aquí albergados. Una indeleble sensación de densidad y riqueza nos embarga. Nos damos cuenta que no estamos ante una serie de objetos concretos, sino ante todo un cosmos romano que se nos presenta a la vista en todas las direcciones posibles que nuestra mirada abarca. Hacia el frente, los clipeos, cariátides y togados; en los nichos y en las galerías laterales, toda una suerte de esculturas, cabezas, y objetos. Al alzar la mirada y dispuestos a largo de los muros, los imponentes mosaicos tan cuidadosamente conservados y restaurados. Constatamos aquí como el campo generado confiere una fuerte carga atmosférica que nos envuelve, y que nos recuerda esa incomparable cualidad que la arquitectura nos brinda, la de hacer sentir nuestra

pequeña escala en la inconmensurabilidad del mundo. Vemos aquí ese bosque entendido como posibilidad que Ortega citaba, y a que nos referíamos páginas atrás, de la misma forma que entendemos que no somos nosotros los que abarcamos, sino al contrario, es la atmósfera de esta arquitectura la que nos domina.

figura 35 Pasarelas

figura 36 Id, id

Pero inmediatamente también nos asalta la idea de que el enorme espacio ante nuestros ojos, puede ser explorado, pues el recorrido en que nos hemos embarcado continúa a través de las plataformas desplegadas en altura. Si cruzamos la nave, podremos tomar la escalera que nos conduce a la primera plataforma. Desde ella, y a un nivel intermedio, tendremos la vista a la nave y ello nos permitirá un diverso enfoque de las piezas escultóricas o de los lienzos musivos. También contaremos con la visual a las galerías laterales que ahora podremos concebir como sucesivos pozos de luz de suelo a techo.

figura 37 Subida desde el fondo de la nave a las pasarelas.

figura 38 Vista a la nave.

Una vez recorrida esta primera plataforma, al llegar al punto de inicio, podremos de nuevo subir un nivel hasta llegar a la segunda plataforma y cruzar de nuevo la nave en toda su longitud. A diferencia de la primera plataforma, ahora tendremos ocasión de recorrer las galerías laterales de cada una de ellas,

alrededor de un vacío que nos permitirá apreciar en primer plano los mosaicos y leyendas en ellos inscritos.

2.3.5 La dualidad interior y exterior

figura 39 Fra. Angélico. (ca. 1426). *La Anunciación*. Museo del Prado. Madrid

La conciencia de una diversa multiplicidad de perspectivas nos remite directamente a la consideración, en términos de arquitectura, acerca de la dualidad que conforman interior y exterior. Una ventana se puede proyectar desde el marco urbano, nos dice Moneo, y sin embargo, su papel, vista desde el interior, será muy distinto. Robert Venturi nos remitía a la Villa Savoye, donde su sencillez exterior, en contraste con su complejidad interior, no hacían sino mostrar los niveles contradictorios de significado³⁰. La investigación que, en los años noventa realizará Moneo en torno a la noción de compacidad, se remite a estas reflexiones, aunque, como veremos, se encuentra incipiente en su obra anterior. Una lectura de los edificios desde el exterior nos habla acerca de una norma asumida, de un traje, de unas reglas colectivas que atienden a lo social, al respeto discreto y humilde en relación a la totalidad de lo urbano. La realidad interior nos mostrará, con todo su despliegue, la complejidad implícita en el edificio. Recordemos en este punto que, entre las aportaciones más valorables de Bergson se encuentra el de haber recuperado una diferencia de naturaleza entre el mundo de la conciencia interior, y el mundo social de lo exterior.

En su famosa apología sobre la contradicción, Venturi arremetía contra el Movimiento Moderno por su voluntad de una fusión continua entre el espacio interior y el exterior. *“Incluso el espacio fluido, nos dice, ha dado ha entender que se está dentro cuando se está fuera, y se está fuera cuando se está dentro, en lugar de estar en ambas partes a la vez. Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de complejidad y contradicción que tiende a incluir «lo uno y lo otro» en lugar de excluir «o lo uno o lo otro»”*³¹.

El deseo de coherencia y verdad mostrado por la modernidad, tendía a la identificación del contenido interior del edificio con su expresión exterior. Una

³⁰ VENTURI, Robert (1.995) *Complejidad y Contradicción en la arquitectura* Ed Gustavo Gili 1º edición 1965

³¹ Ibidem p. 39

única piel garantizaba esta conexión, aunque ello no podía ser sino a costa de renunciar a la resolución global de los problemas. Sin embargo, la presencia de una doble piel en los edificios, permitirá la estratificación de los mismos y favorecerá la riqueza de relaciones espaciales. No nos cabe duda de hasta que punto la referencia de una figura como Louis Kahn ha influido en Moneo. También Aldo Van Eyck, uno de los más fervientes opositores a la concepción de un tiempo cronológico, apostó por la presencia de los espacios intermedios como elementos de articulación de diversos significados contrapuestos.

figura 40 Kahn L. (1962-1974)
Instituto Indio de Administración.
Bloques de Residencia. Ahmedabad.
India.

Como ejemplifica Venturi, la arquitectura barroca, asumía el diseño de una segunda piel que permitía la correcta adecuación de la

fachada al correspondiente contexto urbano a que pertenecía, mientras la piel interior atendía a las necesidades internas de la nave. Es significativa la alusión a la catedral de Murcia, frente a la cual, unos años después, el propio Moneo proyectaría la ampliación del Ayuntamiento de esta capital, siguiendo como principal criterio esta reflexión de Venturi. Frente a un retablo barroco, Moneo confrontará otro retablo contemporáneo. Este diálogo muestra con claridad la sintonía que Moneo siente respecto al contenido teórico de la complejidad y de la contradicción aunque, como veremos, ello no evita la existencia de profundas discrepancias respecto a su obra como arquitecto.

figura 41 KAHN, Louis (1959-1961) Consulado Americano en Luanda. Angola. Detalle de cerramiento en fachada y cubierta

En el caso de Kahn, como se ilustra en el Instituto Indio de Administración, hay un visible aprecio por manifestar la presencia tangible del muro en toda su corporeidad material. Los huecos se perciben como vacíos esculpidos en un sólido macizo de ladrillo y

las carpinterías se disponen en un plano muy retranqueado. De esta forma, los edificios adquirirían la misma cualidad que los edificios en ruina romanos de piedra o ladrillo masivo que tanto apreciaba Kahn. Esto ya lo había ensayado antes Kahn; respecto al edificio para el Consulado Americano en Luanda, se le presentaba el problema del excesivo soleamiento a través de las ventanas así como el posible uso de la brisa. Tanto la fachada como la cubierta adoptaron una doble piel que, en el caso del soleamiento, permitían la entrada de luz indirecta sin obstruir la vista hacia el exterior. Esto, dice Kahn, *“me hizo pensar en la belleza de las ruinas... la ausencia de marcos... en cosas detrás de las cuales nadie vive... y pensé rodear a un edificio con ruinas, de manera que se mirara hacia afuera como a través de una pared con aberturas accidentales”*³². Es clara la voluntad de matizar la luz con estos recursos que permiten la entrada indirecta de la luz. *“Así se comienza a notar que los vanos profundos son necesarios”*³³.

figura 42 Cabrero, F. y Aburto R (1949-51) Edificio Sindicatos Madrid

figura 43 Vista hacia el bloque de talleres de restauración.

Como ya ocurría en Bankinter o anteriormente en el edificio Sindicatos de F. Cabrero y R. Aburto, podemos observar en Mérida una visible complacencia por manifestar el espesor del muro, como bien se aprecia en algunos alzados. Esto es muy visible en las fachadas del bloque de talleres hacia el patio. Aquí, un primer plano se alinea con el sólido capaz del bloque, mientras un segundo plano paralelo y rehundido soporta el tendido de las carpinterías de vidrio, evidenciando

³² KAHN, Louis (1.965) *Forma Diseño* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. Extraído de <Una conversación>. p. 28

³³ Ibídem. p. 48 y 49

de este modo, el carácter corpóreo de la fábrica, frente a la apariencia leve del vidrio, que encierra un segundo volumen interior. Gravita aquí la experiencia de W. Gropius: unidad de forma, unidad de color; la *carcasa virtual* masiva del ladrillo, frente a la piel interior de vidrio. Como recurso, la carpintería esmaltada en gris mate de tono medio, contribuye a esta identificación de color y masa.

figura 44 Vista hacia el bloque de talleres de restauración y conexión con bloque administrativo. Foto de Rafael Luque

figura 45 Vista aérea durante la ejecución.

Este doble y virtual plano en los cerramientos se aprecia de forma rotunda en la nave de colecciones. Hacia el sur, la divergencia entre la alineación a la calle y el muro longitudinal interior nos ofrece una franja lateral que, como ocurre con el sistema de contrafuertes, nos evoca la solidez de la construcción romana. Buena muestra de ello lo tenemos en el emeritense acueducto de los Milagros. Hacia la calle posterior, el retranqueo a media altura, refuerza nuestra sensación de estar contemplando una caja dentro de otra, con la consiguiente cáscara virtual en su perímetro. El espacio intersticial así creado nos remite a la expresión de Louis Kahn; hoy podemos construir con *piedras huecas*, es decir, con espacios habitables

intermedios que entran en relación topológica³⁴ con el resto. No hay necesariamente en Mérida la correlación de esta cáscara intermedia con un diálogo entre espacios servidores y servidos. El espacio intersticial es aquí una oportunidad que también puede aprovechar el visitante; es la oportunidad para ofrecernos un diálogo entre los diversos espacios de la nave. Es así como deben ser entendidas las capillas laterales.

figura 46 Vista de las “capillas” laterales.
Foto de Rafael Luque

La renuncia a una continuidad moderna entre el interior y el exterior también podemos apreciarla en algunos detalles de carpintería. Si observamos la mampara vidriada que en el salón de

actos da hacia el espacio a triple altura, o el cerramiento de la biblioteca, veremos un modelo de parteluces que no pretende una radical fluidez entre espacios. Este modelo ha venido siendo utilizado por Moneo de forma insistente en posteriores edificios. Se trata de una característica trama sensiblemente apaisada de volubles perfiles, en este caso de madera.

figura 47 Imagen de la biblioteca. Foto de Rafael Luque

El estratificado de significados no se limita a su presencia en la planta del edificio. La sección nos muestra aquí también el beneficio que esto supone a la hora de resolver la iluminación. La

iluminación cenital y el uso de capas superpuestas nos permitirán garantizar la percepción de un espacio interior, íntimo, a la vez que bien iluminado. Como ya ocurría en Soane, el uso variado y complejo de las bóvedas sobre pechinas y linternas permitía un adecuado filtrado de la luz, a la vez que contribuía de la forma más expresiva a ofrecer la adecuada entonación y variedad a los espacios arquitectónicos. De ello tenemos numerosas muestras en el Banco de Inglaterra o en su casa en Lincoln's Inn Fields. El caso de la Sala de Desayunos y el modo en

³⁴ Hay habitualmente en los edificios una relación biyectiva en términos de interior- exterior. En la idea que propone Kahn esta relación entre áreas topológicamente diversas se multiplica por tres.

el que se resuelve la entrada de iluminación cenital a través de los pequeños espacios adyacentes a la bóveda central lo atestiguan.

figura 48 Soane J. (1808-1812) Breakfast Room Lincoln's Inn Fields

figura 49 Diagrama de apertura de la caja de muros en la Sala de Desayunos de la casa-museo de Soane. Imagen publicada por Pedro Moleón en *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*.

Pero no hay en Mérida ambigüedad entre exterior e interior, como sugería Venturi; al contrario, pues como señalábamos respecto a Ortega, la multiplicidad de significados, no impide que estos puedan ser entendidos claramente. En este sentido tendremos ocasión de analizar el carácter expresivo del edificio. Pero insistimos en que no se pretende ocultar el interior, sino constatar el carácter ontológicamente diverso respecto al exterior. El interior es asumido rotundamente como tal, mientras el virtual espesor de los muros, la prolongada experiencia del recorrido, o la sabia disposición de los huecos no hacen sino enfatizar tal condición, aquélla en que el interior mundo romano es conscientemente asumido como tal, en sintonía con el propio carácter de la edificación romana. A este respecto, Dionisio Hernández Gil nos dice:

Las relaciones de los espacios comprendidos en el interior de los límites del museo y la significación que adquiere la estatuaria arquitectónica, son fundamentales si se quiere comprender el sentido de esta arquitectura. En su arquitectura, los romanos adoptaron las formas lineales helenísticas para el exterior de sus edificios, mientras que en el interior crearon piezas cada vez más ricas en relaciones espaciales. En tanto que en la arquitectura helenística los amplios volúmenes circulaban en el exterior,

en relación con los diversos edificios o con sus partes, en la romana aparecen transferidos al interior³⁵.

En Mérida, el acceso al edificio, no se produce directamente a la nave, sino por el bloque de servicio, facilitando de esta forma el recorrido anteriormente descrito. Esta *prolongación del tránsito* se opone a la fluidez anteriormente citada en el espacio, y nos recuerda a los artificios que Luis Barragán utilizaba en su arquitectura con el objetivo de acomodar la experiencia del espectador a lo largo un tiempo *dilatado*. En ocasiones, el tabique, en Barragán, se torna en muro con espesor, como expresión de esta voluntad.

figura 50 Asplund E.G *Vers la Seine*. (1925) Concurso para el pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París).

J.M. López Peláez³⁶ nos recuerda las aportaciones de Erik Gunnar Asplund en este sentido. Buenos ejemplos de ello son el proyecto para el Pabellón Sueco de 1924 en París con la significativa denominación *Vers la Seine*, el Cementerio del Bosque (1915-1940) y en general buena parte de su obra. Sobre el cementerio, López Peláez señala: “La *exedra* que conduce al acceso del Cementerio Sur de Estocolmo se prolonga en un paseo que une dos espacios exteriores de cualidad bien distinta. Asplund entiende que el ritual de llegada necesita un tiempo de acomodación y, por ello, la entrada se realiza a lo largo del espacio profundo con entidad en sí mismo” y a continuación respecto al Pabellón Sueco insiste: “El pabellón de París también se convierte en una entrada profunda hacia el Sena, de manera que el hecho de traspasar ese umbral que une dos espacios al aire libre tiene la capacidad de resaltar las cualidades distintas que posee el nuevo lugar exterior”³⁷.

Y en este sentido, también son reseñables las aportaciones que esta arquitectura realizó respecto lo que aquí hemos estudiado como la vertiente fenomenológica de la duración temporal y de la profundidad del tiempo. Asplund maneja conscientemente esta idea de un tiempo dilatado, de un tiempo empleado como ritual de aproximación y como tránsito que opera en la subjetividad del

³⁵ HERNÁNDEZ GIL, Dionisio (1997) <Comentario sobre el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida> en el Catálogo del MNAR de 1997. Ed. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid. p. 70

³⁶ LÓPEZ PELÁEZ, J.M. (2002) *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Colección Arquíthesis, nº 11. Fundación Caja de Arquitectos. Véase el capítulo denominado *Itinerarios*. p. 129-151

³⁷ *Ibidem*. p. 135

observador y que, en consonancia con los elementos naturales del paisaje y de la arquitectura, contribuyen, en nuestra opinión, una verdadera comprensión de la *durée* bergsoniana.

figura 51 Gunnar Asplund, E (1922-23) Cine Skandia. Estocolmo

figura 52 Gunnar Asplund, E. Lewerentz, S (1918-20) Capilla en el cementerio del bosque. Estocolmo

figura 53 Gunnar Asplund, E (1940). Cementerio de Estocolmo

figura 54 Ibídem

En la Capilla del Bosque de 1918-1920 en el Cementerio Sur de Estocolmo, la remisión a la *profundidad* -a la que apelaba Ortega al referir la idea de bosque según indicábamos en el anterior capítulo³⁸-, es explícita y literal. Y es también en los recorridos del Cementerio, tanto desde el acceso desde la entrada principal hacia la Capilla de la Santa Cruz, como las vistas desde esta Capilla, donde podemos encontrar, lo que a nuestro juicio, constituye uno de los episodios más brillantes de esta arquitectura de la duración, que Asplund supo recabar de la atenta experiencia por sus personales y románticos *viajes e itinerarios* por los paisajes nórdicos y mediterráneos.

³⁸ Véase el apartado 2.1.3. de esta tesis El *espesor* del tiempo en José Ortega y Gasset

2.3.6 Frontalidad y escorzo

Se dice que Ortega trató de superar las corrientes filosóficas que constituyen el realismo y el idealismo; para Ortega el ser no debe entenderse ni como objeto ni como sujeto. Como ya hemos indicado, para Ortega, la realidad es perspectiva de forma que ésta constituye su fundamento y no su deformación. Por otra parte, podemos realizar una primera aproximación a la arquitectura al concebirla como un *interface* entre el sujeto y el objeto; entre el yo de la conciencia individual y el mundo objetivo externo al hombre. Ahí estriba, en nuestra opinión, la gran pertinencia del pensamiento de Ortega respecto a la arquitectura.

Hay en el hombre una escisión originaria que le incita a recuperar la unidad perdida; el hombre es *futurización* en el sentido en que anhela rebasar su línea de horizonte. Se produce entonces una tensión, un *eros*, que no es sino el motor del movimiento humano. Se trata de una expectativa, de la cual, la arquitectura de Le Corbusier da buena cuenta mediante su idea de *promenade* y mediante la manipulación del medio físico en orden a garantizar una experiencia controlada por la mano del arquitecto. Se trata entonces de un velar y desvelar la presencia del paisaje, del espacio y del medio natural por medio del empleo de los recursos arquitectónicos. De la verdad, nos dice Ortega, nos interesa su descubrimiento y es en la divergencia entre el carácter patente del bosque y su carácter latente en donde, como hemos indicado, puede el arquitecto hallar el desencadenante para su labor.

En su trabajo sobre la influencia de Le Corbusier en Stirling y Siza, Enrique de Teresa se remite a esta referida *tensión* a la que identifica con la vitalidad en la arquitectura. Respecto al caso del Carpenter Center for the Visual Arts de Le Corbusier, de Teresa estudia la componente frontal de la experiencia del alzado y su confrontación con la oblicuidad a la que nos obliga el recorrido a lo largo de la rampa, utilizando así la estrategia del *contraposto*, el cual nos revelará su profundidad. Por eso, nos dice de Teresa:

Con la estrategia de imponer la presencia de un frente mientras los otros volúmenes indican el movimiento rotacional implícito en el edificio, se afirma la dualidad, siempre presente en Le Corbusier, entre la existencia de un orden y la aparición de una tensión que incorpora el aliento vital, el juego entre sistema organizado y tensión vivificadora³⁹

³⁹ de TERESA TRILLA, Enrique (2007). *Tránsitos de la forma: Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos. Colección *arquía/tesis* nº 22 [De la tesis homónima dirigida por Rafael Moneo]. p. 47.

Según de Teresa, Stirling y Siza habrían tomado buena nota de estos recursos de la arquitectura aprendidos en Le Corbusier. Por ejemplo, al analizar los laboratorios de la Facultad de Ingeniería de Leicester, de Teresa nos dice: “[Stirling] *parece querer indicar que la verdadera realidad de los edificios, que la verdad de la arquitectura, debe concebirse como revelación y ocultación al mismo tiempo, que la presencia de la imagen no lo es todo, que un mundo de significados se esconde en la densidad de las formas*”⁴⁰ y más adelante: “*siempre estará presente la tensión entre la cosa- el edificio tal como es- y el modo en que ésta aparece, es decir, la distinción entre los ámbitos de lo real y de lo percibido*”⁴¹

figura 55 Le Corbusier (1927) Villa Stein-de Monzie

figura 56 Le Corbusier (1963) Carpenter Center for de Visual Arts

Debemos destacar la figura de Colin Rowe a quien Moneo reconoce como uno de los críticos de arquitectura más influyentes en su generación, especialmente por sus aportaciones al concepto de *frontalidad* con el que enjuiciaremos en capítulos posteriores el proyecto de Mérida. En el texto titulado *Transparencia: literal y fenomenal*⁴², Rowe trata de aclarar estos dos modos bien distintos de concebir la transparencia en virtud de los cuales analiza sendos grupos de obras pictóricas y arquitectónicas; a modo de ejemplo, entre otros casos, Rowe nos propone una comparativa entre el cuadro *La Sarraz*, pintado en 1930 por Lázló Moholy-Nagy y *Tres rostros*, pintado en 1926 por Fernand Léger.

En el primer caso, la transparencia es una cualidad intrínseca de la materia y se tiende sobre un espacio natural no contradictorio; en el segundo, la transparencia requiere una interpretación, esto es, requiere de un acto nuestro en virtud del cual estaremos en condiciones de establecer unas relaciones capaces de encontrar en la obra innumerables planos de significación. Se trata de una

⁴⁰ Ibídem p. 118.

⁴¹ ibídem p. 119

⁴² ROWE, Colin y SLUTZKY, Robert “Transparencia: literal y fenomenal”. En ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili. 1999. p. 155-177. (Primera edición publicada en 1976 en MIT)

transparencia más de índole lingüístico que espacial, pues ésta se funda en la arbitrariedad del signo lingüístico. Las fijaciones espaciales y temporales han sido superadas por la interposición de sucesivos planos que trascienden su insignificancia para obtener organizaciones complejas dotadas de sentido. Nos dice Rowe que esta transparencia -que se ha traducido al castellano como *fenomenal*- sea probablemente una aportación cubista. La *frontalidad* sería entonces una supresión de la profundidad en el sentido de una concepción del espacio en el sentido literal, pero no ajena a una profundidad en el sentido de un espacio interpretativo.

Nos remitimos al apartado de este capítulo denominado *El espesor del tiempo en José Ortega y Gasset* pues es ahí donde podemos encontrar el respaldo intelectual al que Rowe se remite. En las *Meditaciones del Quijote* Ortega alude a la transparencia que él identifica con la nada, sin embargo, sería pertinente sustituir este término por el de transparencia *fenomenal* y de esta forma, estaríamos, a nuestro juicio, bien cerca de lo que Ortega nos transmite. Porque, efectivamente, para Ortega, la profundidad es clara, pero exige un esfuerzo nuestro, pues ésta no se nos presenta de una forma patente, queda entonces latente a la espera de que nuestra voluntad nos muestre la riqueza de paisajes que alberga.

A diferencia de lo que ocurre en pintura, en arquitectura no es posible obviar la tercera dimensión literal, sin embargo, Rowe, analiza la obra de Le Corbusier⁴³ en donde encuentra numerosos recursos que aluden a esta multiplicación de significados que se ocultan tras el orden frontal que ofrecen los alzados o las plantas; estos planos se muestran a modo de *coulisse* virtual en sus edificios. Rowe nos remite entonces a la villa Stein-de Monzie. Esta estratificación de los planos, tanto verticales como horizontales, será la responsable de ofrecer la profundidad que se ofrece a nuestra interpretación. Un análisis en detalle del complejo orden interior nos revelará las contradicciones entre el orden percibido y el orden *real* de sus obras. En un análisis similar del monasterio de La Tourette⁴⁴, y como encabezamiento del texto, Rowe transcribe la ya referida cita de Ortega que alude a su concepto de *escorzo* como órgano de la profundidad visual.

Nos hemos referido en este capítulo a los aspectos que, en nuestra opinión, vinculan el proyecto de Mérida con el tiempo de la duración. Las implicaciones que este concepto supone nos conducirán a los subsiguientes capítulos. Entonces analizaremos en detalle el modo en que, en Mérida, se hace

⁴³ En relación a estos distintos modos de entender la transparencia, Rowe compara el alzado completamente acristalado de las salas de talleres del edificio de la Bauhaus en Dessau de Walter Gropius (1925-1926) con el alzado posterior de la casa Stein – de Monzie en Garches de Le Corbusier (1926-1928).

⁴⁴ Convento de Santa María de la Tourette en Eveux (Lyon) construido por Le Corbusier para la Orden de los Dominicos (1956-1960)

uso de este rico juego de significados mediante la utilización coordinada de planos frontales y sus virtuales lecturas en *escorzo* de la profundidad, bien sea ésta espacial o bien sea interpretativa.

3 EL TIEMPO COMO EXPERIENCIA

figura 1 Kairós. Bajo relieve copia del bronce clásico de Lissipo (s. IV a.C) en el Agora de Sikyon.
Copia en mármol en el Museo de Turín. Italia

3.1 CONTEXTO GENERAL

3.1.1 Experimentación y experiencia

Hemos tratado el concepto de *durée* en el capítulo anterior. En Bergson, el lugar donde se muestra que la realidad es duración es la conciencia, y es aquí donde se anuda la experiencia y la intuición. Es en la *durée* donde se abre la verdadera experiencia, aquella que, lejos de entenderse como aproximación externa de las cosas y a las cosas, debe entenderse como captación desde dentro de las mismas. La intuición será así el alma de la verdadera experiencia. Si G. Bachelard se refería a la experiencia íntima del espacio, ahora, apoyándonos en Bergson, trataremos de aproximarnos a una experiencia íntima del tiempo. Al estudiar el papel de la experiencia durante el desarrollo de la modernidad, tendremos ocasión de comparar la relación que se produce entre dos términos etimológicamente emparentados y que sin embargo, tanto divergen. Nos referimos a una comparativa entre los términos de *experimentación* y de *experiencia*. Ante esta dualidad, y al analizar la evolución de la historia de occidente en los últimos siglos, cabe sospechar una considerable hipertrofia en el primero de los términos en perjuicio de la propia experiencia. Desde este punto de vista trataremos de analizar la reivindicación que constituye la arquitectura de Moneo respecto a este tema.

La experiencia moderna nos muestra lo que puede denominarse como “síndrome de la prisa”, no tanto caracterizada por la velocidad sino por una descompensación entre el ritmo de progreso y la adecuación a una finalidad. Cuando esto ocurre, entonces el medio se distancia del fin y la aceleración pasa a ser un elemento autónomo desvinculado del sentido que la enmarcaría en los mensurados términos de la oportunidad y de la prudencia. Oímos así una continua apelación a la innovación como valor de desarrollo mientras, a la vez, constatamos una significativa carencia colectiva en la capacidad para que ésta sea asimilada. En opinión de Giacomo Marramao este síndrome es consecuencia de una serie de factores que arrastramos desde el pasado, a saber: *“la independización del Proyecto moderno de raíz ilustrada (en su doble vertiente progresiva y revolucionaria) de los objetivos que originariamente la demarcaban y la relacionaban con una pragmática concreta de individuos y contextos*

*determinados*¹. Y esto lleva implícita la crítica que desde diversos sectores del pensamiento se ha realizado sobre la llamada «razón instrumental» y su correspondiente técnica, la cual, carente de un respaldo de sentido acaba adquiriendo independencia propia. Según Ortega, con el desarrollo de la máquina en el siglo XIX y cuando ésta se automatiza, el hombre cae en la cuenta de que la técnica es “*una función aparte del hombre natural, muy independiente de éste, y no atendida a los límites de éste*”². La innovación tecnológica de esta sociedad posindustrial, en su continua aceleración, nos remite así a lo que Marramao señala como “*una hipertrofia de la expectativa*” frente a “*una restricción progresiva del ámbito de la experiencia*”. Ello produciría una patología en la componente teleológica del devenir en donde, el futuro, lejos de su condición libertadora, se hubiera trastornado en una rutina de la innovación que alejaría al tiempo mismo fuera del control del individuo y que se evadiría como una posible solución a nuestros problemas vitales. Por eso Marramao nos recuerda el texto de Hamlet en donde se dice: “*Los tiempos están desquiciados: ah condenada desgracia ¡haber nacido yo para enderezarlos!*”³, pues sería ésta la temprana intuición de Hamlet respecto a un desbocado acontecer de los tiempos.

figura 2 Francisco de Goya. (1819-1823) Saturno devorando a su hijo

Buena parte del pensamiento de Lewis Mumford respecto a la arquitectura y al urbanismo apuntaban en esta dirección crítica. Según este autor, con la llegada del capitalismo, la necesidad de cambios y mejoras continuos introdujo un mecanismo de inestabilidad en la técnica e impidió que la sociedad asimilara los perfeccionamientos mecánicos y los integrara en un molde social apropiado. Los nuevos instrumentos aportados por la cosmovisión espacio-temporal de la modernidad desviaron la atención de lo tangible a lo intangible, y ello permitía casar las especulaciones de una

racionalidad contable con las cualidades de un tiempo homogéneo, independiente e isótropo. Frente a un tiempo orgánico, dotador de *sentido* y entendido como

¹ MARRAMAO, Giacomo (2.008) *Kairós: Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa

² véase por ejemplo ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Meditación de la técnica*, Col. El Arquero, Revista de Occidente, Madrid. 1º ed. 1939

³ SHAKESPEARE, William (2007) *La tragedia de Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. Ed. Espasa-Calpe. (Original entre 1599 y 1601). Citado por G. Marramao. Kairós...

acumulación, el tiempo mecánico enfatizaba el presente como único actor en una continua renovación de “aquí” y “ahoras” desconexos en su evolución temporal. El periódico diario contribuyó a la priorización de la noticia en su estricta contemporaneidad. A la vez, un nuevo pecado apareció: estar fuera de moda. Junto a ello, y como bien relata Leonardo Benevolo⁴, el papel de la invención se apropió del hombre como motor fundamental para sus producciones.

figura 3 GATEPAC (1932) portada Revista A.C. nº 7. Fotomontaje de La Ciutat de Repós y de Vacances de Barcelona

Desde la perspectiva de esta descompensación en términos temporales, y en relación a la arquitectura moderna española, puede tomarse a modo de ilustración un trabajo que presentamos al 1º Congreso de Pioneros de la arquitectura moderna española en relación a las ciudades sindicales de finales de los años 50⁵ y su relación con la propuesta del GATCPAC para la *Ciutat de Repós y de Vacances* de Barcelona. Lo que allí denominábamos como “el tiempo funcional” nos permitía analizar la dialéctica entre progreso y desarrollo en la arquitectura moderna española a la luz de algunos elementos críticos respecto a la modernidad de las vanguardias y ello, a la luz de la herencia que el Movimiento Moderno recibió respecto a las concepciones espacio temporales de la modernidad.

figura 4 Poussin N (circa 1635) Helios y Faeton con Saturno y las 4 estaciones. La escena representa a Faetón pidiendo el Carro del Sol a su padre. El carro es el símbolo de los deseos ilimitados en contraposición con el poder limitado del hombre. Poissin empleó la figura del tiempo como poder cósmico capaz, a la vez, de destrucción y de creación.

En opinión de Antonio Fernández Alba, el tiempo es un parámetro fundamental para entender la crisis

⁴ BENÉVOLO, L (1999) *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili. Primera edición 1974

⁵ TOMILLO CASTILLO, Arturo (2014). La dialéctica entre progreso y desarrollo en la arquitectura moderna española. El caso de las ciudades sindicales y el tiempo funcional. En: *Actas de I Congreso sobre pioneros de la arquitectura moderna española*. [CD]. Madrid 9-10/05/2014

del espacio de la arquitectura en el final del siglo XX. La carencia de espesor temporal que nos muestra esta aceleración de los tiempos de consumo, así como los cambios fugaces de imagen requeridos para seguir adelante con el proceso de producción, han impreso a todas las producciones un carácter de obsolescencia programada. El valor atribuido al signo y a la imagen dentro de una concepción espacio temporal telemática, anula el valor que la materia tuvo en la historia de la arquitectura. El peso y la tangibilidad de la materia no son necesarios en esta escenificación virtual de la telemática; de este modo, el tiempo ha sido acortado y lo que sucede se manifiesta de una forma instantánea.

Pero también podemos apreciar un similar desequilibrio que se produce cuando se compara el pensamiento arquitectónico con la materia que conforma a la arquitectura. En este sentido, veremos también en Moneo un importante esfuerzo de adecuación que bien caracteriza su obra. A este respecto conviene recordar de nuevo a Antonio Fernández Alba cuando, en relación al siglo XX, nos dice: *“Posteriormente [al funcionalismo encomendado a un principio racional y al organicismo también de origen racional] y al amparo de unas relaciones de producción básicamente mecanicistas, se fue olvidando que la materia sufre un proceso de evolución más lento que el discurso del pensamiento: la palabra, en sentido estricto y la forma arquitectónica, como configuración de la materia, responde a distintas medidas temporales tanto en su respectivo proceso de comunicación como en el de construcción y aprendizaje”*⁶.

3.1.2 Aldeanos del instante

figura 5 Eva Vázquez. Imagen publicada en el periódico El País 2012/02/21 artículo de Manuel Cruz

Si nos atenemos a una definición ortodoxa del concepto de *provincianismo* podemos colegir que se trata de una *“estrechez de miras resultante de aplicar patrones adquiridos en un área limitada del conjunto de la experiencia humana”*⁷ o como una confusión entre lo contingente y lo esencial. En este sentido, la experiencia del Movimiento Moderno, así como el llamado Estilo Internacional, pudieron entenderse

⁶ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1975) “Laberinto sin señales o elogio de la Arquitectura” *Nueva Forma* nº 109

⁷ El País 21 Feb 2012 Manuel Cruz <Aldeanos del instante>

como un esfuerzo para la asignación de valores universales en la arquitectura, con la consiguiente ruptura de un localismo anterior que sería, en este caso, *provinciano*. Pero nótese que tal debate, en el caso de la modernidad, se centró en una definición acerca de lo provinciano restringida a su carácter espacial, pues en lo que al tiempo se refería, el discurso moderno se limitó a la reivindicación del *Zeitgeist* romántico. En opinión de Manuel Cruz, existiría a fecha de hoy, otro tipo de provincianismo que, a diferencia del *clásico*, ahora lo sería del tiempo, aunque ello ya fue adelantado por T.S. Eliot. Su tesis se apoya en los supuestos de una establecida “*afirmación del presente como única realidad temporal*” así como de una hegemonía del presente a la hora de conformar conocimiento “*en razón de que residimos en él*”. Esto sería, en su opinión, el resultado de una, cada vez más extendida confusión entre conocimiento y experiencia. De esta forma, la escasa importancia concedida al *sentido* de los acontecimientos derivaría en “*un proceso de imparable empobrecimiento de nuestra capacidad de dar cuenta de las transformaciones que se van produciendo en la realidad que nos rodea*”, dicho de otro modo, de interpretar nuestra realidad en los términos a que nos hemos referido anteriormente. Bajo tal actitud, no estaríamos en condiciones de emplear a la historia como fuente de conocimiento⁸ por lo que concluye que ahora sólo somos “*aldeanos del instante*”.

Esta crítica al instante radica en el presente, pero bien podría extenderse a cualquier instante del pasado o del futuro, por lo que la reivindicación de cualquier elemento histórico bien podría ser presa, como de hecho lo es, de este total adelgazamiento del tiempo a que nos hemos referido. Sabemos que el museo se ha instrumentalizado como legitimación del poder, por lo que la reivindicación de un pasado o tradición recae continuamente bajo la sospecha de lo que habitualmente llamamos historicismo en el sentido peyorativo del término. Caeríamos de nuevo en un valor nacionalista de la tradición como muy bien puede constatarse a la luz de los innumerables museos de historia o etnográficos de nueva creación recientemente en nuestro país.

Para esa suerte de etnogenia, se acude al término *nuestra cultura* o *cultura tradicional*, concebida siempre inmutable, frasco de esencias inalterables, primer gran ejercicio de manipulación, dado que la cultura de una sociedad deviene en su dialéctica continua, es decir, se reproduce y recrea constantemente a través de sus protagonistas⁹.

⁸ Véase CRUZ, Manuel (2.012) *Adiós historia, adiós* Ed. Nobel

⁹ FERNÁNDEZ DE LA MATA, Ignacio (2.000) “Reflexiones para un museo” *Revista Museo* nº 5, 109-119

De este modo la reivindicación política de la identidad hace uso de una valorización del pasado vinculado a imágenes o instantáneas agradables que no son sino recreaciones y re-presentaciones de una tradición congelada que ya no atiende a su imbricación contextual, pues son vehiculadas en un sentido meramente instrumental. De este modo, los poderes político y económico se apropian del cliché y del estereotipo para elaborar un discurso ilegítimo referido a la memoria colectiva.

Otro pensador crítico con los presupuestos temporales asumidos por la modernidad es Guy Debord. Aunque con tintes contestatarios y marxistas distintos al talante de Moneo, en *La sociedad del espectáculo*¹⁰, Debord distinguía entre un tiempo auténtico de la vida, forjador del individuo y un tiempo del espectáculo, que no es sino el tiempo alienado de la mercancía.

[...] el espectáculo es la *afirmación* de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, o sea social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la *negación* visible de la vida, como una negación de la vida que *se ha tornado visible* (tesis 10)

El tiempo seudocíclico no es, de hecho, más que el *disfraz consumible* del tiempo-mercancía de la producción. Reproduce sus características esenciales: se compone de unidades homogéneas intercambiables, y excluye la dimensión de lo cualitativo [...] (tesis 149)

[...] Mientras el tiempo cíclico era el tiempo de la ilusión inmóvil, realmente vivido, el tiempo espectacular es el tiempo de la realidad que se transforma, pero vivido ilusoriamente. (tesis 155)¹¹.

Y comentando a Guy Debord, nos dice José Luis Pardo en el prólogo: *“cada progreso en el sentido de la globalización, parece ser una regresión en la dirección de la aldeanización”*¹².

Ante lo anterior surge la cuestión de si no será esa componente moderna sobre el tiempo que relatábamos en el capítulo *el tiempo como movimiento* la que nutre la patología a que nos estamos remitiendo. Es pertinente aquí de nuevo recordar la definición que hacíamos al principio sobre el provincianismo, pero en esta ocasión, sustituyendo su clara vocación espacial por la temporal. Cabe, por tanto, reivindicar ese sentido del devenir mismo y del tiempo encarnado y espesado a que nos hemos referido en los apartados del segundo capítulo y al que nos remitimos a la hora de analizar el caso concreto de la ciudad de Mérida y

¹⁰ DEBORD, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos. Valencia. Traducción de J.L. Pardo.

¹¹ *Ibidem*. Se indica el nº de cada tesis en la cita

¹² *Ibidem*. p. 31 en el prólogo de J.L. Pardo

de su Museo Nacional de Arte Romano. De este modo, sometemos a juicio el papel que este edificio desempeñó en lo que atañe a este parámetro tan controvertido como es el tiempo.

3.1.3 El tiempo de la conciencia y el tiempo del mundo.

Ha sido muy señalada la paradoja que apuntó San Agustín en sus *Confesiones*; “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; si debo explicarlo a quién me pregunta, no lo sé”¹³. Hay una evidencia acerca del tiempo como devenir y flujo irreversible que todos, a modo individual, compartimos. Se trata de la experiencia fenomenológica del tiempo como una profunda intuición que pertenece al ámbito de lo privado y de lo psicológico. Sin embargo, todas las tentativas de describir el tiempo universal desde los instrumentos de la ciencia física nos abocan a una concepción del tiempo muy alejada de estas intuiciones.

Para el mundo de la física clásica, incluida la visión relativista, el tiempo es una ilusión que condena al devenir a la carencia de condición ontológica propia, desde el momento que ninguna ley física demuestra, en los niveles fundamentales, certeza alguna sobre de la condición de su irreversibilidad. Ilya Prigogine ha tratado de auscultar, desde el interior de la misma ciencia, la prueba de las propiedades que nuestra experiencia nos muestra. En su libro titulado *La nueva alianza*¹⁴, Prigogine y Isabelle Stengers abordan el problema desde la perspectiva histórica. La problemática del tiempo se emparenta de un modo estrechamente cercano a la de los fenómenos vitales, y ya desde los orígenes de la crítica al mecanicismo, vinculado a lo inerte, se contrapone la asunción de algún tipo de irreductibilidad del tiempo como soporte de los fenómenos vitales.

Prigogine analiza la dialéctica entre una tradición científica de influencia kantiana, -la cual rechaza toda oposición al mecanicismo al equipararla a la misma ciencia positiva-, y lo que denomina *el discurso de lo viviente* en tanto que tanteo de una actitud superadora de una comprensión estrictamente fisiológica y reduccionista de los fenómenos vitales. La esperanza, ya en D. Diderot, de fundar una síntesis o alianza entre ambas quedó cancelada por la filosofía kantiana, según Prigogine, al relegar el conocimiento científico al estudio positivo de los fenómenos. Por otra parte, la radicalización de las posturas románticas según las cuales, el acceso a un conocimiento *verdadero* implicaría una resonancia estética directa con la naturaleza, ajena por tanto, a la metodología científica, impediría al científico el acceso a la intuición profunda de la misma.

¹³ Véase libro XI, 14-7 en AGUSTÍN DE HIPONA (1983). *Confesiones*. Madrid. Sarpe (original hacia 400 d.C.)

¹⁴ PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1983) *La nueva alianza; metamorfosis de la ciencia* Alianza editorial. Madrid. (Original de 1979)

Desde esta disyuntiva, la misma metodología científica habría cerrado la posibilidad respecto a una comprensión de los fenómenos de los que nuestra experiencia íntima nos informa. Los mismos autores, en *Entre el tiempo y la eternidad* nos dicen:

Para la mayoría de los físicos posteriores a Boltzmann, la verdad del tiempo físico debe estar definida en el nivel de las teorías fundamentales, y de estas teorías debe derivar el estatuto del tiempo de nuestras descripciones fenomenológicas. Nuestra andadura sigue una dirección inversa. En cierto sentido es paralela a la de Bergson, para quien el punto de partida de todo pensamiento en busca de la realidad debía ser nuestra experiencia más íntima.¹⁵

Sin embargo el pensamiento de Bergson había condenado cualquier síntesis entre la actividad científica y la *duración*. Para Bergson, la inteligencia científica opera en el espacio y conforme a una evolución determinista. Su *duración* no puede ser expresada en una *función* espacial por tratarse de un tiempo creativo de continua producción novedosa y, por tanto, no previsible. Prigogine recrimina a Bergson haber fracasado ante su tentativa de fundar una metafísica sobre su idea de intuición. No obstante la crítica a la idea de tiempo decimonónico es recogida por Prigogine al confirmar los límites de éste para dar cuenta de los sistemas dinámicos complejos. Como ya ocurriera entre los físicos de la república de Weimar al desarrollar científicamente las teorías cuánticas desde las inquietudes intelectuales de la época respecto a lo irracional¹⁶, Prigogine se apoyará en Bergson para avalar sus conclusiones, aunque como él mismo nos dice: “No hemos llegado a esta conclusión por un abandono del método científico ni del pensamiento abstracto, sino a través del descubrimiento de las limitaciones intrínsecas de los conceptos puestos en marcha por la ciencia clásica”¹⁷. La gran contribución de Prigogine ha sido el descubrimiento de las «estructuras disipativas», que permiten incorporar entre los procesos naturales estudiados por la ciencia, el desarrollo y crecimiento de los organismos vitales opuestos al 2º principio de la termodinámica. Si sus tesis son ciertas, ello permite deducir de los principios de la física, las estructuras activas de conformación de la materia viva.

¹⁵ PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1990) *Entre el tiempo y la eternidad* Ed. Alianza universidad. Madrid. p. 13

¹⁶ véase FORMAN, Paul (1984), *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*, Alianza Editorial, Madrid (Weimar Culture, Causality and Quantum Theory, 1918-1927, Adaptation by German Physicists and Mathematicians to a Hostile Intellectual Environment, 1971).

¹⁷ PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1983) *La nueva alianza* ...p.101

figura 6 Perrier Fr. (1638) El tiempo destructor. Grabado

Frente al tiempo entendido como agente destructor, Prigogine ha tratado de encontrar desde la ciencia los principios activos de una evolución creativa.

No obstante, sigue en pie la anteriormente referida descompensación entre la expectativa y la pobreza de nuestra experiencia. En la filosofía del siglo XX se ha afirmado la contraposición entre un tiempo propio e inefable de nuestra experiencia y un tiempo mensurable de la física. Marramao nos propone acudir a la imagen de Kairós entendido como

«tiempo oportuno» al ser éste “el único punto de intersección posible entre proyecto y realidad existencial o, si se quiere, en un sentido más amplio, es el ángulo potencial de convergencia entre dos dimensiones temporales que hoy aparecen dramáticamente separadas y enfrentadas: el «tiempo de la vida» y «tiempo del mundo»”¹⁸.

3.1.4 La experiencia íntima y el símbolo en Moneo

En 1966 Moneo escribió un artículo titulado *A la conquista de lo irracional*¹⁹ en donde se interrogaba acerca de la recuperación de una cierta componente irracional en las producciones recientes de la arquitectura respecto a la primera mitad de siglo. ¿Se trataban estos de elementos realmente irracionales, o bien trataban de dar respuesta a experiencias directas, aún no avaladas por la *doxa* científica racional? En todo caso es claro el interés en defensa de la racionalidad que Moneo mostró en Mérida, como así nos indicaba José María Álvarez, director del Museo²⁰, años después de su experiencia en las sesiones de

¹⁸ MARRAMAO, Giacomo (2008) Kairós;p. 17

¹⁹ MONEO, Rafael (1966) <A la conquista de lo irracional> Arquitectura 87 pp. 1-6

²⁰ ÁLVAREZ J.M^a, director del M.N.A.R.M (11-Octubre de 2012) *Entrevista con el autor de esta tesis*

trabajo con el arquitecto. En el capítulo 5 sobre *el tiempo como historia* abordaremos el concepto orteguiano de razón vital y veremos como ésta no ha de ser entendida como una renuncia a la racionalidad, sino como un reconocimiento de los límites a los que la razón natural está sometida en cada periodo concreto de nuestra historia. En todo momento, esta razón, debe ser contrastada con las experiencias íntimas y subjetivas del individuo. Según la fenomenología de E. Husserl, en unas afirmaciones parecidas, al menos en su tronco central al vitalismo, el objetivismo racional implica la enajenación de lo subjetivo, sin contemplar el hecho de que toda objetividad es producto de una función subjetiva irreductible y anclada en la vida. El racionalismo fue absorbido dentro del naturalismo y del objetivismo, devaluando así la amplitud de la razón. El propio Le Corbusier²¹, en su respuesta a las acusaciones por anti objetividad vertidas a su persona por Karel Teige como consecuencia de su proyecto para el Mundaneum, se defendía invocando el caso de la torre Eiffel; cierto es que la torre obedece al cálculo, sin embargo, antes de ello, hay la voluntad de un arquitecto como hilo conductor a la hora de dar coherencia y generar el organismo desde la base de la excepcional belleza arquitectónica ofrecida por la estética del hierro.

Moneo escribe el texto anteriormente referido en un momento crítico respecto el concepto de funcionalidad en la arquitectura. Si la forma sigue a la función, cabe cuestionar la pertinencia de la función como un dato apriorístico indudable frente al que sólo quepa dar forma desde la arquitectura a posteriori. La influencia de Kahn aquí será fundamental, pues para este arquitecto, será desde la misma idea de forma desde el que el arquitecto se interrogará acerca del propio ser de la arquitectura. Nos dice Moneo: *“El postulado «la forma sigue a la función» no era, pues, tan inmediato. Ciertamente que conocer la función ayuda a definir la forma, pero conocer la función supone ya el crear, el modificar los datos”*²². Reconocer a la forma como raíz del pensamiento arquitectónico sería tanto como establecer una irreductibilidad en la labor del arquitecto en los mismos términos en que la existencia individual se enfrenta con el mundo. La apelación a lo irracional no sería estrictamente así, la imposibilidad de dar cuenta a posteriori de las decisiones de un modo racional, sino más bien se trataría de un reconocer las experiencias directas sin la obligación legitimadora de un paquete previo avalado por la razón consciente.

Según Moneo se trataría de *“conseguir lo irracional, lo inconsciente si se prefiere, partiendo de una plataforma racionalista en extremo, partiendo de datos emocionales bien conocidos”*²³. Abordaremos más adelante el papel del lenguaje y

²¹ LE CORBUSIER (2005) “En defensa de la Arquitectura” Colegio de Aparejadores de Murcia. Originalmente en Stavba(1929) Praga

²² MONEO, Rafael (1966) “A la conquista de lo irracional” *Arquitectura COAM* 87 p. 2

²³ Ibidem p. 5

de la comunicación, pero conviene aquí adelantar que, como proyectista, el arquitecto reivindicará en este momento los elementos simbólicos en tanto que capaces de garantizar esta ansiada comunicación. Moneo nos describe la actitud de algunos arquitectos como Stirling o Van Eyck interesados en recuperar el papel de la comunicación en la arquitectura. Se trataría de hacer inteligible el contenido de la arquitectura; para ello, en algunos casos, se echará mano del pasado, pues es en éste en donde podemos encontrar los elementos que gravitan sobre nosotros con una cierta carga emocional. Pero contrariamente a lo que pudiera parecer, Moneo se inclina en este artículo por la actitud que interpreta en Bruno Zevi, según la cual, los elementos lingüísticos a transmitir no estarían tanto en el pasado sino en las técnicas que la sociedad nos proporciona en cada periodo histórico. De este modo, *“el lenguaje sería un dato que nos proporcionaría la técnica, la sociedad entera. La evolución de la técnica supondría, por tanto, una continua renovación lingüística. Pienso que una recuperación de las técnicas, de la realidad, nos proporcionaría elementos lingüísticos más que suficientes para satisfacer todos aquellos deseos del hombre en busca de la arquitectura”*²⁴.

Esto no es en absoluto incompatible con la actitud respecto a la historia que analizaremos más adelante. En el caso de Mérida, no se tratará de una actitud *historizante* como toma de licencias en los recursos icónicos de la historia, sino de un reconocimiento de la historia como constitutiva de nosotros mismos y, en el caso de Mérida, como reconocimiento de una memoria presente a través de sus ruinas. Por otra parte, debemos interpretar a la técnica, no tanto en el sentido de tecnología, sino, en su sentido más amplio, como diagnosis de los elementos constitutivos de una sociedad, a nivel antropológico, económico, etc. en el mismo sentido que estudiaremos en el capítulo 5 en relación a A. Choisy.

Pero, en todo caso es importante reseñar que la arquitectura es un contenido que se ofrece a un receptor ajeno al propio arquitecto y así nos dice: *“El arquitecto no ha de olvidarse de estos valores simbólicos que la forma lleva consigo; de ese algo que no se puede definir y que ha de buscar en lo más profundo de sus vivencias”*²⁵. Es en ese mismo sentido a que Bergson se refiere cuando apela a la habilidad del *novelista* (o del artista) para transmitir su propia experiencia íntima a través de lo simbólico. Lo simbólico permitiría establecer un diálogo entre el arquitecto y el receptor mediante un procedimiento no racional al entender el símbolo como *imagen absoluta* de, en palabras de Suzanne Langer, *“la conciencia directa, la emoción, la vitalidad, la identidad personal, la vida vivida y sentida”*²⁶. Estos símbolos, nos dice Moneo, *“no son tan sólo representación”*²⁷. Y

²⁴ Ibídem. p. 5

²⁵ Ibídem. p. 6

²⁶ Citado por Moneo en: Ibídem. p. 6

²⁷ Ibídem. p. 6

de nuevo acudimos aquí a la etimología de la palabra re-presentación para mostrar hasta que punto tal forma de comunicación implica la remisión al presente y, por ello, la renuncia al propio tiempo de la conciencia, al que sólo el procedimiento simbólico podría remitirse.

Oswald Spengler, ya había tratado de apoyar algunas de las ideas vitalistas presentes en Goethe; en ambos se concibe lo vital como un *producirse*, que, al oponerse a lo *producido*, escaparía a toda posibilidad de control por la inteligencia. Podemos entonces entender por qué el lenguaje, al igual que el número matemático, dificultan la posibilidad de comunicar la experiencia. Nos dice Spengler: *“El medio por el cual concebimos las formas muertas es la ley matemática. El medio por el cual comprendemos las formas vivientes es la analogía”*²⁸. Número y nombre tendrían una misma raíz latina cuya significación común sería cercar, delimitar o establecer un dominio: *“el hombre primitivo considera las confusas impresiones de la naturaleza, lo extraño, como deidades, nùmina, las conjura limitándolas por medio de un nombre...Por medio de los nombres y de los números, la inteligencia humana adquiere poder sobre el mundo”*²⁹ y de nuevo vemos aquí otra prueba de una arquitectura que, habiendo sido concebida como espacio vacío y delimitación, ha desterrado el valor del tiempo no *espacializado*, al no ser éste comunicable mediante los métodos de la representación.

²⁸ SPENGLER, Oswald (2007) *La decadencia de Occidente* Ed. Austral Espasa Calpe. Madrid. Original en 1923. p. 76

²⁹ *Ibidem*. p. 120

3.2 CONTEXTO ESPECÍFICO

3.2.1 *Chronos, Aión y Kairós. Divinidades del Tiempo*

Las representaciones emeritenses de Aión

Hemos señalado que la conciencia occidental presupone la temporalidad cronológica de un tiempo lineal como agente productor de entropía. La figura de *Aión*, antiguo dios vinculado al tiempo de la *evolución creadora* resulta especialmente importante en nuestra tesis. En primer lugar, porque las aporías que surgen a la hora de estudiar la historiografía de la arquitectura desde el punto de vista crónico, nos abren la puerta para la recuperación de esta otra temporalidad aiónica desde la que estudiamos el Museo de Mérida y nos permiten focalizar adecuadamente sus valores desde los presupuestos vitalistas. No es extraño, por tanto, que Bergson haya sido vinculado con esta figura de la temporalidad, pues ha sido él quien, al sostener la tesis de una supuesta inconmensurabilidad entre la experiencia de la *duración* y la idea moderna de espacio, se hayan vislumbrado las contradicciones e incongruencias del tiempo moderno. En segundo lugar, *Aión* se encuentra testimoniado en la ciudad de Mérida, incluso, entre los propios restos que alberga el Museo, de manera que es el propio contenido romano y mitraico del Museo el que podrá arrojar luz acerca de esta otra temporalidad a que nos referimos.

figura 1 (s. II d.C.) Mosaico mitraico. El cosmológico. Esquema según M. Blanco

J.M. Blázquez ha estudiado la cosmología mitraica en Mérida¹. El mosaico emeritense conocido como *el Cosmológico* (segunda mitad del s. II d.C. o primera del s. III), conservado como pavimento en la casa del Mitreo es una de las cumbres de la musivaria griega y romana. Durante las obras del Museo de Mérida hubo una tentativa para ubicarlo

¹ Véase BLÁZQUEZ J.M. (1886) Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita. En Archivo español de arqueología. Vol. 59 nº 153-154. p. 89-100

en sus salas, aunque tal idea se desestimó. La iconografía de esta obra encaja, según los estudiosos, y ante la comparativa con otras obras del mismo carácter, con la de la iconografía del culto mitraico. Según Blázquez, en el centro del mosaico se ubican “*Natura, las estaciones, Mons y Nix y en medio de ellos un personaje, cuyo nombre empieza por Aet, Aeternitas a Aether, el equivalente del Aión griego, que era la figura central del cuadro, y de la cosmología en él representada*”². Entre las esculturas emplazadas en la nave central del Museo se hallan dos representaciones de *Aión* encontradas a principios del siglo XX bajo la actual plaza de toros en un lugar muy cercano a donde se ubica la casa del Mitreo, lo cual ha hecho sospechar que perteneciesen al mismo conjunto en un santuario del que no se ha conservado resto alguno.

figura 2 (s. II d.C.) Aión-Chronos. MNARM. Tinti fotografías

figura 3 (s. II d.C.) Chronos leontocéfalo. MNARM.

En el propio museo se conservan dos estatuas; una de las figuras de marmol está catalogada como *Aión-Chronos* y data de la segunda mitad del siglo II d.C. Representa a *Zervan-Chronos*, siendo *Zervan* identificado en ocasiones como *Aión*. Porta la cabeza de un león sobre el pecho y una serpiente enrollada al rededor del cuerpo. En la cabeza se aprecia una muesca donde alojaba unos rayos de bronce y en los omoplatos se insertaban dos alas postizas. La otra escultura, datada entre 151 y 200 d.C, y hallada en el mismo lugar, representa a *Chronos leontocéfalo*; también está enrollado en una serpiente.

² Ibidem, p. 90.

Las representaciones clásicas de Kairós y de Aión y la simbología medieval de Chronos según Erwin Panofsky

Fuera del contexto emeritense, algunos autores se remiten a *Aión* rodeado de una serpiente, lo cual recuerda a la idea nietzscheana del eterno retorno. Se afirma que puede ser representado como joven y como viejo, aludiendo así al futuro y pasado a la vez, liberados de la tiranía de *Chronos* mientras se referencia como representación del tiempo pleno de la vida y de la *acción perfecta* – según el término aristotélico- en tanto que incorpora el fin en sí mismo y no está sometido al desgaste. En este sentido, se opondría a *Chronos*, tiempo del movimiento, del trabajo y de las *acciones imperfectas* que tendrían la meta fuera de si mismas y cuyo sentido se extinguiría al alcanzar la meta requerida.

figura 4 Salviati Francesco (1552-54) Detalle de fresco en Palazzo Sachetti (Roma) mostrando a Kairós. Muestra un mechón de pelo hacia adelante, calvo en la parte posterior de la cabeza y porta los atributos que se ofrecen en la imagen clásica de Lissipo. Véase imagen de portada de este capítulo.

En todo caso la iconografía de *Chronos* –en sus variantes ortográficas- y de *Aión* es compleja y confusa. Quizá la personalidad más autorizada para arrojar luz a este respecto sea la de Erwin Panofsky. En el capítulo sobre *El Padre Tiempo* de sus *Estudios sobre iconología*³ revela alguna de las claves sobre la simbología de las representaciones del tiempo. Las representaciones del tiempo de la Edad Moderna no se corresponden con las de la Antigüedad, aunque Panofsky ha tratado de seguir la pista de su evolución. En tiempos clásicos había dos series representativas. Por un lado estaban aquellas representaciones del tiempo como *Kairós* (*Ocassio* en latín), “*momento breve y decisivo que marca un punto crucial en la vida de los seres humanos o en el desarrollo del universo*”⁴ vinculado a la *Oportunidad*. Después del s. XI tendió a identificarse con *Fortuna*.

³ PANOFSKY, Erwin (1972) <El Padre Tiempo> en *Estudios de iconografía*, Alianza editorial, Madrid. Título original, *Studies in Iconology*, Harper & Row, Inc. New York. 1932

⁴ Ibidem p. 95-96

figura 5 Fanes. Bajo relieve (s. II a.C). Museo Cívico Arqueológico de Módena . Italia

El otro grupo de representaciones a que se refiere Panofsky implica una idea contraria a la de *Kairós*; se trata del tiempo como *Aión*, “*principio de creación eterna e inagotable*. Estas imágenes, o están relacionadas con el culto de Mithra, en cuyo caso muestran una figura severa y alada con cabeza y garras de león, estrechamente rodeada por una gran serpiente y llevando una llave en cada mano, o representan la divinidad órfica conocida normalmente como Fanes”⁵. Ambos grupos de imágenes representan el equilibrio inestable, el poder universal o la fertilidad infinita, pero en ningún caso se encuentran símbolos de destrucción y decadencia. Panofsky investiga entonces cómo llegaron a introducirse los símbolos que atribuyen al tiempo los caracteres que la modernidad ha heredado. Resumimos esquemáticamente a continuación sus tesis.

figura 6 Saturno. Grabado del s. XV

figura 7 Gregori, G de (1508) El triunfo del Tiempo. Grabado en madera inspirado en Petrarca

⁵ PANOFSKY, Erwin (1972) “El Padre Tiempo”...p. 97

“La respuesta reside en el hecho de que la expresión griega para el tiempo, *Chronos*, era muy parecida al nombre *Kronos* (*Saturno*), el más viejo y tremendo de los dioses”⁶. Plutarco identificó *Kronos* como el tiempo; ambos tenían elementos en común por lo que fue fácil que los atributos de ambos se fundieran. A la idea de *tiempo*, se unió la de *padre de todas las cosas*, y el *sabio y viejo constructor*. La hoz de *Kronos*, antiguo dios de la agricultura, fue adoptada como símbolo de la castración. La leyenda acerca de que había devorado a sus hijos se adoptó como interpretación de un tiempo que “*devora todo lo que crea*”⁷. Durante el siglo XIV eran frecuentes las representaciones de un cruel, siniestro y destructivo Saturno devorando a un niño vivo que sería la tradicional imagen de la época tardo medieval y que hemos visto posteriormente en el famoso cuadro de Goya.

Reseña también Panofsky las representaciones del Tiempo imaginado por Petrarca, entre las que destacamos *El Triunfo del Tiempo* de Gregorio de Gregorii (1508), un grabado en madera veneciano en el que “*se manifiesta el poder destructor del Tiempo por el paisaje desolado, con árboles estériles y una arquitectura en ruinas*”⁸. Estos son los orígenes de la imagen de tiempo en el Renacimiento y en el Barroco, que amalgaman elementos clásicos y medievales occidentales y orientales. Es llamativa la imagen de *Cien estatuas romanas respetadas por el celoso diente del Tiempo* en un frontispicio del s. XVII de Fr. Perrier. Se aprecia aquí al “*Padre Tiempo con su guadaña, y su serpiente mordiéndose la cola, entre fragmentos de edificios y estatuas*”⁹ (véase imagen en el apartado de contexto general de este capítulo), que bien podría ocupar un lugar destacado entre las ilustraciones de esta tesis. En resumen puede decirse que ante las imágenes clásicas de *Kairós* (Oportunidad fugaz) y *Aión* (eternidad creadora) el Renacimiento ha concluido en una imagen del tiempo como destructor (así como revelador de la verdad). Por último, apunta Panofsky, en la obra de Nicolás Poussin se funden en una unidad los poderes creativos de *Aión* con los poderes destructivos otorgados durante el medievo y ello muestra la posibilidad de una posible coexistencia entre ambas ideas sobre el Tiempo.

Occasio y Virtud según Rudolf Wittkower

En la mitología griega, *Kairós*, es hijo de Zeus y de Tijé (diosa de la fortuna). Su equivalente romano es la *Ocassio*. Suele ser representado con alas en los pies -como testimonio de celeridad- y bello pues, según algunas

⁶ Ibídem p. 97

⁷ Ibídem p. 99

⁸ Ibídem p. 105

⁹ Ibídem p. 107

interpretaciones atribuidas al pensamiento griego, tal cualidad se fundaba en criterios de oportunidad, adecuación y proporción, lo cual resulta tentador a la hora de comparar con la *concinnitas* albertiana o con la armonía palladiana. Lleva un balanza desequilibrada en la mano izquierda lo cual podría sugerir la idea de que él mismo, si lo asociamos a una metáfora del arte, encierra el secreto de la medida, lo cual resulta estimulante para una investigación sobre la idea de equilibrio, quizá en este caso, más cercana al Modulor de Le Corbusier que al Hombre vitruviano de Leonardo.

Según Wittkower, Cicerón fue probablemente el primero en establecer la relación entre *tempus* y *Occasio* en la antigua Roma y es, desde este momento, en que divergen dos concepciones del tiempo. Wittkower, en uno de sus ensayos recogidos en *Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo*¹⁰ se ocupará de mostrarnos todo un repertorio iconográfico de las representaciones de la *Occasio* en su relación con la virtud en el Renacimiento.

figura 8 Theodore Galle (1605) *Oportunidad atrapada*, grabado de la *Occasio arrepta, neglecta*, de Johannes David

¹⁰ WITTKOWER, Rudolf (1979) *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona

figura 9 Reverdy, Georges (s. XVI) El Tiempo impide al Hombre agarrar la Ocasión

En un texto jesuita ilustrado por Theodor Galle se aprecia una ilustración de las interpretaciones de Cicerón según las cuales, el tiempo sería la eternidad y la ocasión representaría la oportunidad (en el caso del referido texto, de una vida cristiana). En la imagen, Tiempo y Ocasión están al lado de un ángel; los malvados siguen al demonio mientras los rectos agarran la Ocasión por la melena. En la siguiente ilustración se aprecia que los malvados descubren tarde que el Tiempo ha pasado y la Ocasión tiene calva la cabeza; han perdido su oportunidad. Una interpretación habitual de esta relación afirma que el rápido transcurso del Tiempo impide al hombre agarrar la Ocasión por los pelos. Un grabado de Georges Reverdy del s. XVI nos muestra la voluntad del Hombre por atrapar a la Ocasión, mientras es cegado y bloqueado por el Tiempo, representado, en este caso, por la figura del *Aión*. En otros ejemplos pictóricos, nos muestra también Wittkower las imágenes que transmiten la afinidad entre la Verdad y la Ocasión, pues en el transcurso del Tiempo que se revela la Verdad y se aprovecha o pierde la Ocasión.

figura 10 Mantegna, Escuela de (1500). Alegoría de la Ocasión

Pero nos interesa más la afinidad entre la Ocasión y la Virtud. Nos dice el mismo autor que Petrarca transmitió a los humanistas del Renacimiento la recomendación estoica en tanto que desmarque entre la virtud y los caprichos del azar. En general, el pensamiento renacentista solía concebir la Virtud y la Fortuna

como elementos irreconciliables. Aunque también existen numerosas imágenes que nos muestran una reconciliación entre la Virtud y la Fortuna, parece haber fructificado más la idea de concebir a ambas como enemigas en oposición. En relación a un fresco de la escuela de Mantegna anterior a 1490, Wittkower nos describe a la *Ocassio* con alas en los pies, símbolo de la fugacidad, el rostro cubierto por una cabellera hacia delante, que impide ser agarrada por detrás, y sobre una esfera, símbolo del devenir; un joven intenta atraparla, mientras una matrona, apoyada sobre un podio cuadrado, lo detiene. La simbología de la esfera y del cuadrado queda explícita la portada de una edición del *De Remediis* de Petrarca: “*La Fortuna está sentada sobre una esfera con la inscripción: «Sedes fortune rotu(n)da», enfrente está la Sapiencia sobre un cubo en el que se leen las palabras: «Sedes virtutis quadrata»*”¹¹. Así las virtudes de la constancia y la estabilidad estarían en contradicción con la móvil fugacidad de la Ocasión y de la viciosa Fortuna, la cual en algunas concepciones cristianas se identificó con el espíritu del mal.

El origen *kairológico* de *tempus* en las tesis de Émile Benveniste y Giacomo Marramao

Según G. Marramao¹², el término *tempus* deriva de la abstracción de los términos como *tempestas*, *temperare*, *temperatura*, *temperatio*, etc. y con ello se explicaría la convergencia en el mismo vocablo - al menos en los idiomas latinos- de lo que, en las lenguas germánicas, se expresa de forma diversa, (*weather* y *time* en inglés o *Wetter* y *Zeit* en alemán), es decir, el tiempo entendido como flujo y el tiempo entendido como confluencia de meteoros atmosféricos. El tiempo de *Kairós* sería, según lo indicado por Panofsky, el *tiempo decisivo y crucial*. Lo que uniría ambas acepciones del término tiempo sería así su condición de mezcla adecuada, oportunidad, punto de encuentro, o calidad del acuerdo. Por ello, para Marramao, *tempus*, se vincularía con lo que los griegos llamaban *Kairós* (tiempo oportuno y tiempo propicio). De esta forma, el equivalente griego de *tempus* no sería *Chronos*, sino *Kairós*. Esta tesis estaría apoyada en las investigaciones de Émile Benveniste, quien habría asociado la raíz indoeuropea **krr-* a *keránnyni*, (=“mezclar”, “diluir”), de donde procedería *Kairós*.

La recuperación de este sentido del tiempo como *calidad del acuerdo* vinculado a *Kairós*, sería en opinión de Marramao una tabla de salvación frente a la anteriormente referida descompensación entre la hipertrofia de la expectativa y la pobreza de la experiencia de la que se resiente la Era Contemporánea. El

¹¹ Ibídem, p. 320.

¹² Véase cap.9 *Kairós y tempus* en MARRAMAIO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa

tempus como templanza y conjunción de elementos oportunos adoptaría la responsabilidad de configurar la estructura de las formas vivientes. Por el contrario, también según la tesis de Marramao, el término latino *spatium*, cuya raíz —s— es un prefijo separador (como en *se-cenere*, *se-parare*, *se-lectio*, etcétera) se atendería a la idea de «corte» para “*designar la precariedad e inestabilidad constitutivas de toda morada*”. No tenemos los conocimientos suficientes para contrastar las aportaciones etimológicas que Marramao nos sugiere, en todo caso, esta idea de espacio entendido como corte, delimitación o dominio en el soporte que constituye el espacio vacío es la idea comúnmente asumida por la ortodoxia moderna de la arquitectura. Como indica Miguel Martínez Garrido¹³, los nuevos paradigmas científicos del siglo XX implican la asunción de otros modos de entender las categorías espaciotemporales. El propio Rafael Moneo se ha referido en ocasiones respecto a la superación de estos presupuestos señalados. Resulta, por último, interesante, la traslación de estos comentarios sobre *kairós* a los términos espaciales, y en este sentido nos dice Marramao: “*En su versión espacial indica- desde Homero- los lugares, las partes vitales de un organismo «en forma» entre cuyos componentes reinan el equilibrio y la armonía*”¹⁴.

¹³ MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (2014 y anteriores) *Conversaciones y clases teóricas del curso Disgeometrías de la Arquitectura Contemporánea en los seminarios de doctorado de la ETSAM*. Madrid

¹⁴ *Ibidem*. p. 15

3.3 PROYECTO

3.3.1 El tiempo acumulado y el tiempo proyectado

En el pasado, el arquitecto siempre tomó como referencia de su trabajo el legado de la experiencia propia y su trabajo a pie de obra como fuente de conocimiento. Este trabajo se iniciaba con el reconocimiento de una realidad que el propio arquitecto había interiorizado desde el momento en que su formación se realizaba como agente en los diversos oficios de la construcción. Esa formación tomaba como valor los instrumentos que la tradición ofrecía y que no eran sino aquellas herramientas que el oficio había validado hasta la fecha. Nos dice Moneo: *“La tradición es lo que hasta hoy ha sido útil, y en ese «hasta hoy» está la raíz de todo progreso, en ese «hasta hoy» radica la posibilidad de formular nuevas teorías, de verificar nuevas hipótesis que vendrán a incorporarse así al seno de la tradición, vitalizándola”*¹. Es decir, se trata de una reivindicación del contenido experimental del proyecto de forma tal que éste se configure como experiencia y, a la inversa, pues sólo desde la asimilación de la experiencia, desde el ejercicio del binomio teoría-práctica, es posible abordar una arquitectura en la que se recupere el espíritu de conexión con la realidad. Desde este punto de vista, el tiempo sería un factor de acumulación de la experiencia así como ligazón respecto a la producción, y no un mero soporte de consumo a modo de cartucho quemado al que nos hemos referido en los anteriores apartados.

Por eso, en un comentario sobre la superación del racionalismo, y de forma muy reveladora de su pensamiento, el propio Moneo nos dirá: *“Permítaseme un inciso: al escribir «superarlo» me ha sacudido un cierto desasosiego; aunque tal vez sea la expresión correcta y mi malestar, por tanto, no sea justificado, preferiría haber escrito «recuperarlo». Pienso que hoy son más precisas las operaciones de salvación y rescate que las de aligerar, una vez más, el lastre sin darse cuenta del valor de aquello que se tira por la borda”*².

Otro tanto puede decirse respecto de la crítica de arquitectura. En este sentido, M. Tafuri, como referente importante para Moneo, nos dirá que la arquitectura adolece de establecer una crítica respecto a las hipótesis planteadas por el arquitecto en lugar de remitirse directamente a la experiencia, y de este

¹ MONEO, Rafael (1965) “A vueltas con la metodología” *Arquitectura COAM* nº 82. p.9-14

² MONEO, Rafael (1966) “A la conquista de lo irracional” *Arquitectura COAM* nº 87. p. 1-6

modo, citando a G.C. Argán indica: “*La crítica sólo podrá salvarse si es crítica de experiencias y no de hipótesis*”³.

figura 1 Arcos de la nave durante la construcción. Fotografía de Rafael Luque. Cedita por el MNARM

Ampliaremos alguno de estos aspectos en el capítulo dedicado a la historia, y en concreto nos centraremos en el papel que A. Choisy atribuyó a la construcción como portadora y testigo de los valores de una civilización. Pero es importante reseñar aquí la apelación que, ya desde el año 1965, Moneo atribuía al escrutinio de los elementos sociales, técnicos o políticos desde el conocimiento de la arquitectura. En concreto, la arquitectura romana era utilizada como ejemplo paradigmático

de esta síntesis formal capaz de aglutinar expresivamente todos los elementos culturales de lo romano; “*La forma arquitectónica define un espacio en el que se condensan todos los deseos y se resuelven todos los problemas que tenía planteados una sociedad*”⁴. Esta correspondencia notablemente coherente entre arquitectura y colectivos sociales es característica de todos los periodos históricos, sin embargo, en el desarrollo contemporáneo de Occidente, se producen una serie de factores, de los que, en parte, hemos tratado de dar cuenta en los apartados anteriores. Hemos señalado lo que algunos autores han denominado como “tijera temporal” como consecuencia de una notable descompensación entre la hipertrofia del proyecto experimental y la pobreza de la experiencia. En términos arquitectónicos, ésta será una circunstancia analizada por Moneo, pues según él, será precisamente en los inicios de esta descompensación cuando se produce el comienzo de lo que entiende como “*largo declinar de la arquitectura*”.

Según nuestro autor, este punto de inflexión se produjo con la creación de la *Ecole des Beaux-Arts* en París en 1671, y especialmente, con la protección que

³ Cita de ARGAN G.C. *La crisi dei valori* (1957) en Salvezza e caduta dell'arte moderna, Il Saggiatore, Milan 1964 p. 38. Citado por TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e Historia de la arquitectura* Ed. Celeste Original de 1971p. 20.

⁴ MONEO, Rafael (1965) “A vueltas con la metodología”

la arquitectura buscó en las Bellas Artes cuando se institucionalizó su enseñanza. Fue en este momento cuando la arquitectura sufrió internamente la divergencia que ya hemos referido entre la praxis vinculada a la experiencia directa del oficio y el pensamiento intelectual del arquitecto. Podemos añadir aquí las críticas vertidas por el pensamiento vitalista, así como por Lewis Mumford al que nos hemos remitido, en el sentido de que, como consecuencia de la evolución del mecanicismo, se produjo una devaluación progresiva de la capacidad interpretativa que el operario, el artesano, había mostrado tradicionalmente. Efectivamente, el proyecto podía ser “previsto” científicamente por un técnico al servicio de la Administración, con la instrucción suficiente como para proyectar en virtud de una serie de pautas tomadas del conocimiento científico, quien, en última instancia, avalaba la viabilidad de la producción. El proyecto incluía la totalidad del contenido de la obra, mientras al operario sólo le quedaba la reclusión a un papel alienado como mero complemento de la máquina y por tanto, le fue cercenado su potencial interpretativo de la materia y de la realidad con la que sus propias manos trabajaban.

La fundación de la *Ecole de Beaux-Arts* no atajó este problema, sino que lo reforzó en la medida en que contribuyó a desvincular los estudios estéticos como elemento a posteriori, respecto a la propia experiencia del trabajo. La espontaneidad de una arquitectura vinculada estrechamente a su contexto, quedó rota y *“fue este anquilosamiento, como es bien sabido, quien provocó la reacción que hemos dado en llamar arquitectura moderna”*⁵.

Pero esta *revitalización* que persiguió la arquitectura moderna no podía plantearse sino desde los mismos presupuestos a los que nos hemos referido en el primer capítulo. Por lo que a este apartado respecta, sabemos que la modernidad utilizó como estandarte la vinculación horizontal respecto a las vanguardias estéticas coetáneas como adecuación a los tiempos, así como un afán de investigación experimental que no siempre ha sido capaz de atenerse al escrutinio de una realidad a la que está condicionada, por mucho que se apele al valor utópico de sus propuestas.

Tal investigación experimental exige en arquitectura, si queremos verificar la validez de una propuesta en las condiciones económicas en que hoy nos movemos, el contar con el tiempo. El tiempo, el paso del tiempo, es una variable más del hecho arquitectónico, variable que hemos olvidado en los últimos tiempos. [...]

No debemos olvidar que todo auténtico experimento aspira a convertirse en experiencia [...]

⁵ Ibídem p. 11

Asistimos pues, a un despilfarro de la experiencia, es decir, del contenido de aquellos experimentos, que el paso del tiempo, piedra de toque, como hemos dicho, en nuestra disciplina, da hasta hoy al menos como válidos⁶.

figura 2 Nave transversal en planta primera. Fotografía del autor de la tesis

Huelga insistir aquí que, frente a esta revitalización que propuso el Movimiento Moderno de lo que M. Ghyka llamó el *gran bazar* del siglo XIX, Moneo nos propone en Mérida un proyecto cuyo respaldo no es sino el vitalismo que ya desde el propio siglo XIX y desde el campo de la filosofía, intuyó las quiebras que la ciencia ortodoxa –ciencia del mundo– empezaba a mostrar. Y apelamos aquí al *gran bazar* decimonónico al constatar que, ante la obra de Mérida, las acusaciones de historicismo, no se corresponden con los habituales matices peyorativos derivados de este término. Estos últimos se vierten desde la posición moderna de rechazo a la historia, y no como reformulación de los referentes que la propia modernidad propició al desgajar el valor de la experimentación respecto a la experiencia.

figura 3 Dibujo de las salas transversales. Perspectiva desde planta superior. Del proyecto

El museo de Mérida es, efectivamente, un *gran bazar*, o si se quiere, un *archivo*, por utilizar los mismos términos con los que el propio Moneo lo definió,

⁶ Ibídem p. 12

pero no en el sentido a que Ghyka se refirió sino, como indicamos, como el resultado de una reconsideración de los parámetros temporales que han gobernado el desarrollo de la arquitectura moderna y que han tratado de recuperar un sentido acumulativo del tiempo sin por ello renunciar a su vitalidad que lo encuadra en los contextos sociales y económicos a que pertenece.

Nos viene a la memoria el proyecto que Venturi realizó para su madre, la *Vanna Venturi House* en Chestnut Hill, Pennsylvania, de 1961, que Moneo recoge en sus comentarios sobre 8 arquitectos contemporáneos, porque se trata de una tentativa de construir, según indica el propio Moneo, con “*todo aquello que es ya patrimonio de nuestra experiencia*”⁷. El proyecto de Venturi se refería a los elementos, especialmente iconográficos, de su memoria, de su propia experiencia personal e íntima, no desdeñada por Moneo en su arquitectura. Sin embargo, las afinidades que ya hemos referido con Venturi, divergen al constatar que esta experiencia no es necesariamente entronizada con la experiencia colectiva, aquella experiencia de una sociedad en conjunto a la que la arquitectura sirve y de la que es reflejo y por tanto, de la que en última instancia es deudora.

figura 4 Venturi, R (1961) Casa Vanna House. Planta baja, Chestnut Hill, Pennsylvania

figura 5 Ibídem. Sección longitudinal

En Mérida hay una experiencia íntima que constituye una *duración* en el sentido bergsoniano, pero de una duración que cada usuario configura con los elementos que la propia arquitectura le ofrece durante el recorrido. Los elementos de la memoria colectiva e histórica, como veremos en adelante, sí se remitirán a una imaginería determinada, la romana, pero se tratará de una imaginería que atiende al propio sentido de la construcción romana, como testimonio de un patrimonio colectivo y que constituye la historia de todo Occidente, y que por tanto, a todos nos pertenece y a todos nos concierne. Se trata de un edificio concebido, por tanto, para el *usuario*, bien sea éste entendido en su sentido individual como en su sentido genérico y colectivo. No se tratará de un despliegue

⁷ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 61

de motivos específicos de la memoria de un determinado individuo, ni una secuencia fotográfica para un consumo iconográfico de espectáculo, lo cual, esto último, no sería sino la constatación del adelgazamiento de nuestra experiencia dilatada en el tiempo, y por tanto entraría en contradicción con lo aquí planteado.

Esta experiencia acumulada del pasado ha de entenderse como la condición de posibilidad de una evolución en el futuro. Tal es el caso de Palladio, otro de los modelos intelectuales de Moneo. Es conocido el esfuerzo que Palladio dedicó al estudio de la arquitectura romana a través del instrumento que constituye el dibujo como garantía de conocimiento de la disciplina. Y es precisamente esta aproximación, este escrutinio de la arquitectura del pasado, lo que, junto a la formación intelectual recibida de Giangiorgio Trissino, permitió a Palladio el llevar a cabo su labor propia como arquitecto, *“el esfuerzo por hacer las propias desde el conocimiento profundo de las mismas [de otras arquitecturas]”*⁸.

figura 6 Palladio, A, (post a 1570), alzado y secciones del panteón y reconstrucción hipotética de las termas de Agripa, dibujo

Esta condición de la experiencia -en su sentido etimológico, derivado del latín *experientia*: *ex* (separación del interior), *peri* (intentar, arriesgar) y *entia*, (usado para generar abstractos) - como proyección -del término *proicere*, del latín *pro* (hacia delante) y *iacere* (lanzar)-, más allá de la labor del proyectista,

⁸ MONEO, Rafael (2008) “Acerca de Palladio” *Arquitectura Viva* n°122. Extracto de la conferencia con motivo de ‘Palladio 500 anni’ organizada por el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio en 2008. p. 61

también puede entenderse desde el punto de vista del usuario de la arquitectura. Frente al condicionante recorrido establecido hasta el momento presente, el usuario del Museo de Mérida también tiene la posibilidad vital de decidir en todo momento acerca del futuro recorrido por sus salas. Efectivamente, y frente a otros museos en donde el recorrido es o bien totalmente arbitrario, o bien, totalmente condicionado por una determinada secuencia de salas, la disposición de Mérida permite al espectador tomar la decisión acerca de los espacios o de las salas que quiere visitar. A pesar de la nítida organización de las salas, estas se disponen en forma de peine, desde el acceso desde la espina que supone la gran nave central, o en las plantas superiores, desde los corredores.

figura 7 Nave de colecciones

Ya hemos señalado la contribución de Leo von Klenze en la Alte Pinakothek de Munich, en donde, mediante el recurso consistente en desdoblarse los ejes entre recorrido y

salas, se permitía al espectador la elección previa de las salas a visitar. José Ángel Ferrer⁹, ha estudiado estos aspectos en los museos de Moneo y se remite a los ejemplos como posible influencia. Por un lado se remite a la propuesta que John Utzon hizo para el Museo de Arte de Silkeborg de 1963 que permitía una notable flexibilidad en la elección de recorridos, y por otro, el Museo del Norte de Jutlandia que Alvar Aalto proyectó en Aalborg en 1963-1972.

Convenimos aquí en que quizá, la gran referencia en este sentido sea la de Erik Gunnar Asplund, pues como nos dice José Manuel López Peláez, *“Asplund valora la idea del tránsito mediante la presentación de estas opciones como si se tratara de un juego en el que es necesaria la participación consciente del usuario, el cual se encuentra ante esa posibilidad (necesidad) vital de decidir”*¹⁰. Como buena muestra de esto, pueden analizarse los casos del concurso para el Pabellón Sueco en la Exposición Internacional de Artes Decorativas (París 1925) denominado *Vers la Seine*, el cine Skandia en Estocolmo (1922-1923) o la biblioteca de la misma ciudad (1920-1928). En

⁹ FERRER SÁNCHEZ, J.A (2011) “El movimiento en los Museos de Rafael Moneo” en Diez tesis en curso dirigidas por J.M. Peláez. Colección de textos académicos ETSAM-UPM. p. 39,40

¹⁰ LÓPEZ PELÁEZ, J.M. (2002) *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Colección Arquía-tesis, nº 11. Fundación Caja de Arquitectos

general la obra de Asplund explora con maestría las posibilidades del itinerario en su componente como aventura y como estímulo incitador de la conciencia del usuario. Nos remitimos entonces a lo ya indicado sobre Asplund en el capítulo anterior sobre la duración.

3.3.2 Los límites de la materia

El conocimiento del oficio no es sólo la constatación de las posibilidades disponibles al arquitecto, es también el reconocimiento de los límites que condicionan el ejercicio de la profesión. De la misma forma, el conocimiento del material es la constatación de las limitaciones que su naturaleza nos impone, y ello, no sólo en el sentido negativo, sino en tanto que elemento configurador de una arquitectura atenta a escuchar sus cualidades, y presta a asumir la poética que el propio material nos brinda y que podrá ser expresada mediante su puesta en servicio a través de la construcción. A este respecto nos dice Moneo: *“Creo firmemente que la arquitectura necesita el soporte de la materia, que una y otra son inseparables. La arquitectura aparece cuando lo que pensamos acerca de ella adquiere la condición de lo real que tan sólo los materiales pueden proporcionar. Aceptando y pactando con las limitaciones y restricciones, con lo que implica la construcción, la arquitectura llega a ser lo que realmente es”*¹¹. La realidad con la que se mide el arquitecto, más allá de intelectualismos subjetivistas y desconexos, es la medida que nos expresa la pertinencia o no de nuestra arquitectura, así como la consistencia de nuestras ideas. De ahí la reivindicación de Palladio como testimonio y ejemplo de esa formación entendida como aprendizaje y habilidad manual y que permiten acercar, casi hasta su identificación, el *conocer* y el *hacer*.

figura 8 Planos de zona de acceso. Planta y sección

La apelación que al valor de la técnica hemos visto en ocasiones, tiende a confundirse con lo que el término tecnología

¹¹ MONEO, Rafael (1985) “La soledad de los edificios”. *El Croquis* nº 20. p. 608 (Conferencia en la cátedra K. Tange el 9-Marzo de 1985 con motivo de su nombramiento como *Chairman* del departamento de arquitectura en Harvard).

significa. Respecto a esta confusión, Moneo se pregunta hasta qué punto puede llamarse técnica a una arquitectura que olvida su implicación con el contexto social o cultural. Y entonces, ante la perspectiva de no abarcar la técnica en un sentido amplio, y ante el panorama de una materialidad de la que no conocemos sus límites, el arquitecto actual *“se evade al no poder controlar la realidad que le rodea”*¹² y se refugia en un intelectualismo de las ideas representadas en unos dibujos que no muestran conexión alguna con el contexto real y colectivo.

figura 9 Fotografía de Rafael Luque

En la misma línea, Antonio Fernández Alba, reflexionando sobre el papel de la materia en la historia de la arquitectura indica: *“Se fue olvidando que la materia sufre un proceso de evolución más lento que el discurso del pensamiento; la palabra y la forma arquitectónica, como configuración de la materia, responde a distintas medidas temporales tanto en su respectivo proceso de comunicación como en el de construcción y aprendizaje”*¹³.

figura 10 Fotografía de Rafael Luque

Conviene aquí recordar la opinión de Ortega al respecto. El capítulo X de *Meditación de la técnica* se refiere a las cualitativas diferencias entre lo que denomina la *técnica como artesanía* y la *técnica del técnico*. Con el advenimiento de la máquina en la primera mitad del siglo XIX, la técnica, pasó de ser manipulación a ser fabricación. *“Por eso ella [la máquina], al trabajar por sí y desprenderse del hombre, ha hecho a éste caer intuitivamente en la cuenta de que es una función*

¹² MONEO, Rafael (1965) “A vueltas con la metodología” *Arquitectura COAM* nº 82 p.13

¹³ FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1975) “Laberinto sin señales o elogio de la Arquitectura” *Nueva Forma* nº 109

*aparte del hombre natural, muy independiente de éste y «no atendida a los límites de éste»¹⁴. Es decir, se ha producido una escisión entre el obrero y el técnico. La técnica aparece ahora como una capacidad ilimitada que hace que al hombre, “puesto a vivir de fe en la técnica y sólo en ella, se le vacíe la vida. Porque ser técnico y sólo técnico es poder serlo todo y consecuentemente no ser nada determinado”¹⁵. Es llamativo constatar, por paradójica, la afirmación de Hannah Arendt, respecto al totalitarismo. Según esta pensadora, y como nos subraya recientemente Marina Garcés, “el totalitarismo es todo aquel régimen de poder que se basa en la creencia fundamental de que «todo es posible»”¹⁶. Para Marina Garcés, en la actualidad, la resistencia frente al dominio del poder, no pasa por la reivindicación de una ampliación del campo de lo posible, sino al contrario, por la constatación y exigencia de los límites. Por eso, los actuales movimientos ciudadanos, reivindican un *stop* frente a esta aceleración de los tiempos que desde numerosas instancias es promocionado. “Por eso «stop» es también detenerse para abrir otra temporalidad. Es una temporalidad que no depende de una idea de futuro, pero que tampoco acepta el chantaje de un presente acelerado donde toda decisión autónoma llega tarde”¹⁷.*

figura 11 Fotografía de Rafael Luque. Cedida por el MNARM

En nuestra opinión, el anteriormente referido pensamiento de Moneo se nutre también del pensamiento poético del Romanticismo. El Romanticismo no trata de imponer la forma a las cosas, sino, desde su imperfección, llevarlas a lo mejor de sí mismas. En este sentido, como nos indica Javier Hernández Pacheco¹⁸, y frente al clasicismo que pretendía imponer un sentido absoluto y, por tanto falseador, a la naturaleza de las cosas, esta otra corriente reivindica la grandeza de lo pequeño, la arruga o la deficiencia como reveladoras de lo imperfecto. Porque es lo imperfecto, la carencia y la limitación, aquello que nos revela la auténtica naturaleza de las cosas. Así nos dice Hernández Pacheco: “*Todo alberga el derecho de ser respetado, porque «a*

¹⁴ ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Meditación de la técnica*, Col. El Arquero, Revista de Occidente, Madrid. 1º ed. 1939. p. 100

¹⁵ *Ibidem*. p. 102-103

¹⁶ El País 28 Abr 2014, Marina Garcés <La distancia entre el poder y la dignidad>

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ HERNÁNDEZ PACHECO, J(2009) “El Círculo de Jena o la filosofía romántica” Conferencia impartida en la Fundación Juan March el 5-11-2009

su manera» refleja lo absoluto”¹⁹. Es esta naturaleza absoluta la que se refleja en los objetos en la medida en que deja su huella, su herida, su particular erosión sobre ellos. El tiempo deja su huella en los objetos, y con ello, los labra y los pule, revelando así las condiciones intrínsecas de la materia, pero a la vez, revelando su integración en la totalidad de la naturaleza frente a la que interactúan.

figura 12 Imagen de la cripta del museo. Fotografía de R. Luque

figura 13 Retrato masculino (s. I d.C)

figura 14 Togados y clipeos en paramento del fondo de la nave. Fotografía de R. Luque

Las vinculaciones que se han establecido entre Romanticismo y totalitarismos no son sino la perversión del primero, porque el romántico no trata de forzar lo que las cosas *deberían ser* al modo de lo que, por ejemplo, la historia *debería ser*. Cuando esto ocurre puede caerse en la tentación de reivindicar el sino nacional de un pueblo como excusa para alcanzar y legitimar la consecución de una invocada *solución final* que acelere este

supuesto destino teorizado. El propio Hernández Pacheco nos dice: “*lo que empezó en manos de poetas, terminó en manos de gansters*”²⁰. El poeta romántico trató de auscultar lo que la cosas quieren llegar a ser, y con ello examinó su propia necesidad interna, al igual que su accidente, no como objeto propicio a la extirpación, sino paradójicamente, como revelador de su propia

¹⁹ Ibídem. Min. 35 y ss.

²⁰ Ibídem. Min. 30 y ss.

condición en tanto que portadora del carácter de las cosas en su relación de dependencia respecto a la totalidad.

Un carpintero, conoce la madera y las fibras con las que ha de trabajar, conoce sus nudos, su sudoración o su envejecimiento, y por eso comprende su esencia y sus límites, aquellos que la definen en virtud de su cualidades y en función de su comportamiento respecto a la “herida” que el mundo, la erosión o el propio tiempo dejarán sobre ella. Frente a ello, el hombre *kitsch*, lo quiere todo, no conoce límites, niega el tiempo y sus condiciones, simpatiza apolíneamente con la madera, pero la falsea, por ejemplo, con aluminio, de lo cual resulta la destrucción de todo valor. Cae en la tentación de una promesa de infinitud, que demagógicamente se le ofrece, y al aspirar a todo, se queda con nada. Y esta es precisamente la misma oferta que nos hace el historicismo.

figura 15 Clípeos de la nave. Fotografía de R. Luque

El tiempo rompe y desgasta, parece decirnos el Museo de Mérida, pero no basta con esto; es necesario expresar el modo en que el tiempo erosiona en virtud de la resistencia que frente a ello la materia ofrece, o en virtud de su composición química o de su textura. Y qué mejor para esto que mostrar la ruina de los objetos, pues es esta ruina, más allá de esa componente rememorativa a la que aludía A. Riegl, la que verdaderamente nos muestra la consistencia de la materia. Desde estos puntos de vista el pensamiento y la materia deben aliarse en el ejercicio de la arquitectura. En ocasiones, la arquitectura moderna nos muestra una notable desvinculación de la labor del arquitecto respecto a la

materialidad, al relegar su pensamiento al mero dibujo o a la mera intención intelectual. En relación a esto, y en una entrevista de 1986 respecto al Museo, nos vuelve a decir Moneo:

Probably it is related to the evolution of society and the segregation of the labor force. In old times, thought and action moved together. Very often, the architect was directly involved with the construction. Years ago, this relationship was broken. One of the aims of modern architecture was to adjust new aesthetics- thoughts- to new techniques, but the split is still there and it is a problem with which we are still struggling²¹.

En el Romanticismo, a la labor poética que descubre y reconoce en la materia su vida propia, su necesidad interna, debe unirse la participación activa del arquitecto para dotar a las cosas de su forma, de aquello que quieren llegar a ser, no como desarrollismo explotador e inerte de lo natural, sino como aval de su fecundidad; no como totalitaria imposición de la forma, sino como canal de reconciliación con la misma. Por eso Moneo, y respecto al Ayuntamiento de Murcia, nos dice: *“Se cuenta con la construcción para que la arquitectura se manifieste: la forma de lo construido es el reflejo de la lógica que acompaña al construir”*²². Y es esa misma construcción la que nos revela la condición de la materia.

figura 16 Aparejo de ladrillo en Mérida. Fotografía del autor de la tesis

figura 17 Bescós, R. Moneo, R. (1972-76) Aparejo de ladrillo en Bankinter.

²¹ AA.VV (1986) “Rafael Moneo: Museum Mérida, Spain” *Progressive architecture* nº 6. p. 78

²² MONEO, Rafael (2010) *Apuntes sobre 21 obras* Ed. GG

El ladrillo del Museo nos recuerda al aparejo romano, su tamaño es de 30 x 15 cm. y su altura es de 4 cm. El aparejo es a sogá, sin junta vertical y con tendel de entre 6 y 7 mm. En muchas ocasiones, las juntas verticales no están a plomo, pero, si esto es un defecto, queda minimizado por la ausencia de mortero. Se trata de un ladrillo aplantillado encargado a unos hornos sevillanos. El ladrillo aplantillado ya fue utilizado anteriormente por Moneo, por ejemplo, en Bankinter, pero en Mérida se emplea de un modo bien distinto. En Bankinter, color y textura son casi homogéneos, aunque en el plano cercano se aprecian las diferencias de tonalidad; se trata de un edificio bancario, que a pesar de todos los matices, no puede evitar reivindicar cierta *modernidad*. Por otra parte, la relación de distancia que se produce entre el espectador y el edificio, no se corresponde con la pequeña escala de cada pieza de ladrillo, dispuesto, en este caso a sogá; el paramento se aprecia, en la visión media y distante, como un continuo homogéneo. El tratamiento compositivo de las fachadas de ladrillo se confía, no a la textura del ladrillo, sino al espesor de la placa vertical y, por tanto, el énfasis se centra en el tratamiento de los huecos. El tratamiento que Moneo confiere a Bankinter nos recuerda a las casas Lange y Esthers que Mies Van der Rohe construyó entre 1927 y 1930, precisamente en el momento en que se lleva a cabo el Pabellón de Barcelona; estas casas, como el propio Moneo²³ señala, nos muestran el camino que podría haber adoptado Mies de no haber optado por la indagación que suscitó para él el pabellón.

En Mérida, como hemos indicado en el segundo capítulo, también se juega con la profundidad del muro, especialmente en el bloque de talleres. Sin embargo nos referimos aquí al tratamiento del aparejo pues, efectivamente, es bien distinto que en Bankinter. Aquí, cada ladrillo se ha tratado -por deseo expreso de Moneo- con distinto grado de cocción. Por ello, la tonalidad de cada pieza es bien distinta. Tenemos aquí una experiencia bien cercana de los muros del edificio, que en la mayoría de los casos se ofrecen a la visión próxima del observador. Por eso, podemos apreciar, gracias a estas coloraciones, la condición artesana y heterogénea de un ladrillo dispuesto uno a uno. Los diversos tonos de ladrillo se juntan con frecuencia formando manchas unitarias de ladrillo oscuro, intermedio o claro de modo que, al contemplar en la distancia los paramentos, queda garantizada la heterogeneidad de la textura y se evita así una excesiva mezcla entre ellos que incurriría en retomar el carácter homogéneo de los lienzos. Esta operación consistente en *medir* la disposición de aparejo y la textura y color del ladrillo respecto a la distancia de observación es similar a la que efectuamos al realizar un “*renderizado*” virtual, o a la que el dibujante adopta a la hora de

²³ MONEO, Rafael (1984) “Un Mies menos conocido (casa Hermann Lange y casa Esthers, Krefeld)” *Arquitecturas Bis* nº 44 p. 2-5

determinar la definición y precisión de su trazo; todo queda relegado a la percepción del visitante.

Cuando Heinrich Wölffling, en sus *Conceptos fundamentales de la historia del arte*²⁴, establece en términos de oposición diversas dualidades tales como lo lineal y lo pictórico, forma abierta y forma cerrada o lo claro y lo indistinto, las vincula correlativamente con el arte renacentista y con el arte barroco. Pero, es bien sabido que, como él mismo sugiere en el título, se refieren a la totalidad del arte, por ello, ambos periodos pueden extrapolarse y ser analizados igualmente desde estos elementos complementarios. Frente a la pintura del s. XVI, donde la forma se cierra con precisión sobre sí misma, el barroco aporta la mancha imprecisa, creadora de atmósfera, con trazo abierto y orientado a incorporar al espectador en la escena. Esto último es como si el pintor contará con la presencia del espectador a su justa distancia, y por ello hiciera primar los aspectos sensitivos y perceptivos frente a los de la definición de la forma. Esto mismo es lo que hemos descrito en los paramentos de Mérida. Desde este punto de vista, no extrañaría si tildásemos a este museo como barroco, porque pensamos que, efectivamente, el recurso descrito contribuye notablemente a *envolver* al espectador en la arquitectura que podríamos calificar como atmosférica y a unificar la experiencia del edificio.

figura 18 Nave transversal junto al frente de la nave.

Cabe reseñar también la presencia del hormigón de las placas que es tratado en visto a la manera moderna pero pintado en tono cremoso. En general todos los elementos restantes metálicos han sido esmaltados en gris mate y las pequeñas conducciones han sido pintadas en color similar al paramento al que se adosan. El criterio es dar el protagonismo al aparejo de ladrillo y a los fragmentos pétreos y musivos de la colección. Respecto al pavimento,

en general y con excepción de la cripta, sin solar, se ha empleado piedra granítica

²⁴ WÖLFFLIN, Heinrich (1997) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Ed. Espasa. Colección Austral (original de 1915).

dispuesta a 45°. Los podios de las esculturas son de piedra maciza granítica con voluntad de expresar el carácter masivo, pesado y volumétrico de este material. Sin embargo, en ocasiones, se ha tenido que recurrir a podios conformados por un aplacado en todas las caras, debido su excesiva carga para las losas y por su dificultad de manejo.

figura 19 Nave transversal. Fotografía del autor de la tesis.

figura 20 Acceso al patio y a la cripta desde el cuerpo de oficinas. Fotografía de Rafael Luque

figura 21 Perspectiva de vitrinas de muro en piso superior. Tanto los podios como los soportes de suelo o los interiores de las vitrinas se disponen con distinto tamaño y altura en función de la pieza que albergan. Imagen por cortesía de la Subdirección General de Museos Estatales del MECD

La experiencia atmosférica también se produce en la cripta. Nos remitimos a lo indicado en el capítulo 2. En esta planta, el pavimento no podía ser sino el propio suelo arenoso con la idea de mantener el aspecto, en apariencia abierto, del solar sobre el que yacen los restos.

La relación envolvente que hace de la arquitectura un marco adecuado para la vida del hombre es fundamental en este edificio. Pero otro tanto podríamos decir respecto a las esculturas. En los viajes entre Madrid y Mérida en coche que Moneo hizo con Carlos Baztán para visitar la obra, este último le preguntó cuál era su propósito más importante en este museo; a lo cual, Rafael Moneo respondió:

-Mi principal objetivo es que las esculturas se encuentren cómodas²⁵.

Hay en Mérida un diálogo con las piezas, el visitante siente que las piezas ocupan un lugar, el lugar que les corresponde, están en “su salsa”, “*se sienten cómodas*”. Ante el reproche de Valéry y ante el grito de Marinetti “*¡Museos, cementerios!*”, Mérida propone una interconexión lejana a la disección enciclopédica que desata y clasifica. Se ha creado una atmósfera que une y solidariza, que establece un vínculo recíproco entre el visitante y la pieza y entre las piezas entre sí. El visitante aprecia que la pieza no se almacena sino que habita el Museo, de modo que adquiere autonomía, adquiere su propia vida. Se huye así del *kitsch*, pues se trata de formas con vida propia.

figura 22 Palladio A. (1567-70) Villa Rotonda
Vicenza

Algunos pensadores existenciales definen *forma* como todo aquello que tiene vida propia; las esculturas de Mérida, tienen vida propia, y así también la materia que conforma esta arquitectura de Mérida.

En ocasiones, al visitar un museo, tenemos la impresión de que son las obras las que nos observan como visitantes. En Mérida, percibimos su arquitectura como la casa de estos habitantes romanos que aún perduran; para ellos se ha proyectado su receptáculo. Sólo por extensión, al constatar como el Museo acoge a estos habitantes romanos, sentimos que la casa también nos acoge a nosotros. La

²⁵ BAZTÁN, Carlos, arquitecto coordinador responsable del M.N.A.R.M en la Gerencia de Infraestructuras del Ministerio de Cultura. (30-05-2012) *Entrevista con el autor de esta tesis*

morada que es Mérida queda enfatizada en esta residencia dedicada a los antiguos romanos. Si no podemos concebir la villa Rotonda sin los personajes de piedra que la custodian, o el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe sin la escultura de G. Kolbe, que les dan sentido como morada, en Mérida, no podemos prescindir de sus estatuas y objetos; ellos son el principal objeto del museo, y su cómodo habitar da sentido al proyecto. Así es como nos lo presenta Moneo ya desde el ingreso, en donde sobre el dintel de la puerta, se presenta este primer habitante alojado sobre la misma hornacina con la que G. Lugli nos ilustraba un acceso del Teatro di Ferento.

figura 23 Fotografía de R. Luque

figura 24 Acceso al edificio.

3.3.3 Conciencia inmediata y conmensurabilidad

Conciencia íntima y compromiso colectivo

Estas concepciones opuestas a que se refiere Wölffling son operativas cuando comparamos el arte neoclásico (fundado en gran medida -como nos recuerda Miguel Martínez Garrido²⁶-, en los referentes vinculados a la completitud y a la precisión) respecto al impresionismo, en donde se inicia un camino de crisis de los mismos que ya había sido intuido por Francisco de Goya o William Turner. Como ya indicamos, la pintura impresionista ha sido relacionada con Henri Bergson, especialmente en las investigaciones de José Camón Aznar. El impresionismo apela a la conciencia inmediata y al valor frontal del cuadro, desvinculándolo progresivamente de la articulación respecto al muro y respecto al espacio en que se inserta²⁷. Hemos analizado el Museo de Mérida desde esta idea de la *inmediatez*, sin embargo, dado que también existe en el Museo una voluntad de *mediatez*, trataremos de aclarar los conceptos.

La *inmediatez* de H. Bergson se refiere a una conciencia íntima e intransferible cuya categoría esencial sería el tiempo de la duración. El valor de la distancia entre conciencia y experiencia fenomenológica quedaría aquí, por tanto, reducido a cero. Pero, más allá de esto, la categoría del espacio estaría vinculada a lo colectivo; el espacio es el dominio del número, del lenguaje y de la razón, por ello, el espacio ejercería como soporte de lo común, de la convivencia entre los hombres y del establecimiento de una serie de pautas políticas, sociales y de consenso, en donde, sólo la razón estaría en condiciones de gobernar. En este sentido sí existe, por parte de Moneo, una reivindicación de la distancia, y por tanto una crítica de la *inmediatez*. Se trata por tanto, por emplear los mismos términos orteguianos, de *tomar distancia*, de asumir el arquitecto un papel como mediador respecto a lo social, pues el oficio es una actividad colectiva. Como hemos visto en el anterior apartado, hay *inmediatez* según esta acepción cuando el arquitecto se restringe a una actitud meramente expresionista o a una componente intelectual propia y desvinculada de lo real, desconectada del *tiempo del mundo*.

En Mérida hay *inmediatez* en la experiencia propia del *tiempo de la conciencia*, pero hay *mediatez* en el sentido de compromiso a la hora de dar

²⁶ MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (2014 y anteriores) *Conversaciones y clases teóricas del curso Disgeometrías de la Arquitectura Contemporánea en los seminarios de doctorado de la ETSAM*. Madrid. Según Martínez Garrido, los paradigmas de la física clásica siguen en gran medida condicionando la producción arquitectónica coetánea. Sin embargo, a lo largo del s. XIX, se produce una evolución progresiva en la sensibilidad artística y científica que llevaría, a principios del s. XX, a la renovación de tales paradigmas. Entre los referentes artísticos a que nos referimos, se encontrarían aquellos que se relacionan con valores estéticos tales como la idea de completitud, precisión o determinismo.

²⁷ Véase con más detalle en el capítulo de esta tesis, dedicado al tiempo como duración.

sentido a las experiencias, de comunicarlas, de socializar la arquitectura. La apelación en Moneo a lo irracional se remite a nuestras emociones auténticas, pero hay racionalidad y *lógos* cuando se trata de compartir experiencias. Para ello, con el objetivo de enlazar ambos mundos, el arquitecto recurre al símbolo²⁸.

Por otra parte, la construcción, es entendida por Moneo como el proceso generador de la forma, incorporado en la forma, y constitutivo de su propia vida, de su propia autonomía, no el instrumento configurador a posteriori de una idea ni el proceso mental de su autor traducido a piedra. De nuevo aparece aquí el término *inmediatez* pero esta vez al aludir a una arquitectura como plasmación directa, expresionista y personal, de la voluntad de su autor que no se justifica si no es también como una arquitectura contextual, un compromiso social y un atenerse a lo dado, a la necesidad interna de la obra. Es una toma de distancia que lee y narra; es necesario un lenguaje compartido, un punto de referencia estable para comprender la arquitectura en su dimensión social y urbana. Es decir, al valor poético de la construcción se añade el papel comprometido de la misma. Así Moneo nos dice, *“El museo de Mérida -y ello queda bien claramente presente en los dibujos- se concibe pensando que todavía es posible una arquitectura en la que la construcción –manifiesta en su apariencia– sea en último término la responsable del significado que todo edificio tiene, entendido el significado como aquel inevitable testimonio del mundo en que vivimos que todo edificio está obligado a dar”*²⁹.

Respecto a la materialidad entendida como energía y asunción de lo real en los muros, y en torno a las experiencias directas y su materialización en términos de distancia espacial, creemos que hay unas reveladoras afirmaciones que el propio Moneo realiza al comentar el proyecto.

The museum at Merida suggest something of that experience for me [el momento en que el dibujo entra en conexión con la realidad material]. In this particular project, the choice of the brick was fundamental to its nature. It would not be the same in another material. I don't believe that the walls of this museum would be placed at the same interval, with the same distance between them, had we chosen to execute them in concrete as opposed to brick. In this sense, distance – or if you prefer, the sensation of closeness- depends on material. I experienced this phenomenon vividly at an exhibition of Richard Serra's work in New York not long ago. Serra's sculpture depends on those very large sheet of steel. A purely visual critique of these work would conclude that its substance – its most

²⁸ Véase el apartado *La experiencia íntima y el símbolo en Moneo* en este mismo capítulo.

²⁹ MONEO, Rafael *Rafael Moneo, Apuntes sobre 21 obras*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona 2010 p. 117

important effect – is exclusively the spatial reality that has been created by their placement. Of course, if all those sculptures had been built with cardboard, they would not be the same at all. These pieces depend on their weight and the particular qualities of steel to achieve their reality. Similarly, I could not have done the museum at Merida with a material other than brick. I believe the correct distance between the walls has been achieved. This means that the intended material of the building must be present at its conception³⁰.

figura 25 Nave de colecciones

Tomar medida, se referirá a tomar conciencia acerca de una posible intermediación entre el mundo de la experiencia propia y el mundo colectivo de la arquitectura, pero también se referirá a entender la ligazón que la geometría, en términos espaciales, implica respecto al tiempo, a la materia, y en definitiva a la energía, lo cual, como es sabido, quedaría avalado por la visión que sobre el cosmos aporta la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Moneo nos habla de un *archivo*, pero quizá este archivo deba entenderse también como *batería*, porque se trata de una carga energética que vincula la materialidad de los muros como una energía que implica una determinada distancia entre ellos. Y cabría aquí también incorporar a esta atmósfera cargada la aportación de todos los restos romanos acumulados en las salas. Ante ello cabe preguntar: ¿existe una determinada ley que asocie la distancia métrica con la materia canalizada en

³⁰ MONEO, Rafael (1988) "The idea of lasting: A conversation with Rafael Moneo". *Perspecta* nº 24 p. 148

Mérida a través de los muros y de las piezas? Y si tal ley existe, ¿es accesible al arquitecto como fórmula disponible apriorísticamente bajo el prisma del aval que supone el conocimiento físico y científico de la materia? Nos inclinamos a pensar que tal conocimiento forma parte de la intuición adquirida por el arquitecto como consecuencia de su propia experiencia directa de la naturaleza y frente a lo que, el objetivismo científico, le permitirá adecuar los canales e instrumentos para trascender la arquitectura en el marco de lo social.

figura 26 Imagen de la Cripta.

figura 27 Imagen de la Cripta.

Conviene aquí recordar a L. Kahn, cuya reflexión teórica en *Forma y diseño*³¹ arrancaba de su distinción entre la componente emocional y fantástica de los sueños humanos, carentes de toda medida y lenguaje, y la constatación de una naturaleza física mensurable. Nos dice Kahn: “*Para expresarse a través de la música o de la arquitectura [el autor] debe recurrir a medios mensurables como la composición y el diseño*”³². En respuesta a la constatación de una conciencia íntima en el hombre, y en un virtual diálogo con un *soñador y joven arquitecto*, nos dice: “*Vuelva al Sentimiento, aléjese del Pensamiento. En el Sentimiento está la Psique. El Pensamiento es el Sentimiento más la presencia de Orden... Todo lo que deseamos crear tiene un principio, exclusivamente, en el sentimiento. Esto que es verdad para el científico, lo es igualmente para el artista*”³³. Más adelante, nos dice: “*un edificio ha de comenzar en un aura inconmensurable y concretarse a través de lo mensurable. Es la única manera en que podemos construir; la única manera de llegar a ser se concreta a través de lo mensurable. Es necesario respetar las leyes, hasta que al final, cuando el edificio pasa a ser algo vivo, evoca cualidades que son, nuevamente, inconmensurables*”³⁴. La influencia de Kahn es clara en Moneo, sin embargo, en el capítulo dedicado al *tiempo como*

³¹ KAHN, Louis (1965) *Forma Diseño* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires

³² Ibidem. p 7

³³ Ibidem. p 7 y 8

³⁴ Ibidem. p 18

historia, trataremos de abordar las divergencias que, desde el punto de vista del soporte del tiempo y de la ontología, distinguen a ambos arquitectos.

Pero nos movemos aquí entorno a las mismas inquietudes referidas por Kahn. Los muros sucesivos que constituyen la atarazana guardan una distancia que, más allá de su operatividad implican un medido equilibrio respecto a la fábrica de ladrillo. Este equilibrio pone en relación la materialidad de los muros, su consistencia, la energía del campo de fuerza, la textualidad del aparejo, su temblor, la artesanía del texturizado, la escala y la magnificante obra romana. No hay regla, hay sentimiento, intuición, tanteo, voluntad de atribuir sentido a las experiencias. Por último, constatación de que tal distancia es la correcta.

De la construcción como *sinceridad* a la construcción como *analogía*

Volvamos ahora a los anteriormente referidos comentarios sobre Richard Serra; y para ello debemos mencionar la importante etapa que Moneo vivió en su estancia en los Estados Unidos. Es en este periodo cuando tuvo ocasión de tratar con buena parte de los más comprometidos arquitectos en torno al *Institute for Architecture and Urban Design* (IAUS) entre los que se encontraban P. Eisenman, R. Koolhaas, K. Frampton, F. Gehry, B. Tschumi, M. Tafuri, o el propio A. Rossi, introducido en el grupo y en América por R. Moneo. Es en la revista de este grupo, *Oppositions*, en donde Moneo tuvo ocasión de publicar dos artículos, ambos de gran importancia en el pensamiento de Moneo. Uno de ellos "*La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*"³⁵ nos muestra el interés de Moneo por las aportaciones de Rossi; a ello nos referiremos en el capítulo dedicado a la memoria. El otro artículo, que se halla entre los más representativos de su pensamiento, es "*Sobre la noción de tipo*"³⁶. En todo caso, la relación con este grupo fue especialmente fructífera. Nos interesa reseñar en este apartado unos comentarios de Serra en la entrevista que mantuvo en 1983 con P. Eisenman en la otra revista del grupo, *Skyline*³⁷, en tanto que revelan algunos aspectos en relación a la duración bergsoniana y respecto a los elementos que analizamos en este apartado. Recordaba P. Eisenman³⁸ su entrevista con Serra, y en especial comentaba el papel que cumple el tiempo en la relación que se produce entre el espectador y la presencia del objeto artístico a través del

³⁵ MONEO, Rafael (1973) <La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena > Monografía nº 4 ETSAB, originalmente en *Oppositions* nº 5

³⁶ MONEO, Rafael (1978) "Sobre la noción de tipo" En *Oppositions* nº 13 para el *Institute for Architecture and Urbanism Studies*. MIT press. Editado también en *El Croquis* en 2004

³⁷ SERRA, Richard (1983) "Brendan Gill on House X; Interview with Richard Serra" Entrevista a cargo de Peter Eisenman en *Skyline*. The architecture and design review. IAUS

³⁸ Nos referimos a unos comentarios de P. Eisenman al recordar su entrevista con R. Serra en : RUIZ ESQUÍROZ, José Antonio *Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas: 1978-1995, Eisenman-Tschumi-Lynn*. [Tesis] ETSAM. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Entrevista inédita con el autor de la tesis en Agosto de 2009

fenómeno de la apercepción. Según los comentarios de Eisenman, el valor de la escultura de Serra se caracterizaría por una particular relación atenta a distinguir entre, por un lado, la experiencia del sujeto respecto al tiempo del objeto y por otro, el tiempo del objeto en sí mismo. Y tal distinción, según el propio Serra, estaría en relación directa con sus lecturas de Bergson. Sabemos la importancia que para las obras de Serra supone la experiencia *durativa* del espectador, y conocemos, tal como manifiesta Moneo, la importancia de la componente material en la percepción. Serra propuso así una prueba al arquitecto, a Eisenman; se trataba de caminar alrededor de una de sus esculturas. Eisenman confesaba que no fue capaz de *dibujar* a posteriori una planta de las mismas. En opinión de Serra, el arquitecto ha sido educado para experimentar el espacio somáticamente, y eso impide tomar conciencia de esta radical diferencia entre el tiempo del sujeto y el tiempo del objeto.

La RAE define lo somático como aquel *síntoma cuya naturaleza es eminentemente corpórea o material, para diferenciarlo del síntoma psíquico*. Se trata de todo aquel organismo en su condición fisiológica previa y necesaria para la producción de cualquier estado de conciencia. Desde esta perspectiva, cabría entender que muchas descripciones de lo orgánico desde el ámbito de la arquitectura han sido realizadas desde lo somático, y por ello cabría apelar a lo orgánico desde lo fisiológico. Creemos que en Mérida se produce un paso adelante entorno a esta concepción de lo orgánico, bien presente en buena parte de su primera obra, como ocurre en la fábrica de transformadores Diestre (1965-67), o en la ampliación de la plaza de toros de Pamplona (1966-67). En estos casos apreciamos la voluntad de *expresar*, desde el punto de vista fisiológico, la estructura conformadora del edificio. En estos ejemplos podemos apreciar la voluntad expresionista tendente a manifestar los elementos estructurales con coherencia formal y *sinceridad*, esto es, con directa y automática correspondencia entre la apariencia de la forma y los elementos mecánicos de la construcción, ya sean la perfilería metálica y su cubrición en el primer caso, o bien sean la disposición de las costillas de hormigón en el segundo. En el primer caso, la estructura es completamente visible desde el interior, y también desde el exterior, desde el momento en que los testeros y cubiertas adoptan con claridad su adecuación a la estructura que les da sentido.

figura 28 Moneo R (1965-67) Fábrica de transformadores Diestre, Zaragoza

figura 29 Moneo R, (1966-67) Ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona

figura 30 Moneo R, (1966) Casa Gómez Acebo. Soto de la Moraleja (Madrid)

En el caso de la casa Gómez Acebo en el Soto de La Moraleja, Madrid (1966) empezamos a ver una evolución en la arquitectura de Moneo. Sin perder en ningún caso la voluntad expresiva de lo constructivo, podemos detectar un camino en el que, progresivamente, lo estrictamente estructural comienza a dissociarse de lo perceptivo. Ello puede verse en el tratamiento de las viguetas de hormigón, expresadas según la tectónica de madera –según un planteamiento inverso aunque equivalente a la evolución desde los lígneos templos griegos a los pétreos de la época clásica- y podemos apreciarlo también en el tratamiento de los muros de Bankinter o del Ayuntamiento de Logroño. En estos casos, el cerramiento, desvinculado de su remisión a la trama estructural moderna, adquirirían valores expresivos propios. En Mérida y haciendo gala del talante acumulativo de Moneo, la expresión *somática* de lo tectónico, de lo estructural y de lo constructivo no se ha perdido, queda patente al elegir como soporte fundamental que justifica el propio edificio, al recuperar estos aspectos de la arquitectura romana, más allá de lo meramente icónico. Pero a la vez, se han incorporado los elementos perceptivos de la conciencia inmediata de nuestra

experiencia. Desde este punto de vista, lo orgánico, no se referiría tanto a lo somático, sino que se emplazaría en el contexto de una reflexión sobre el conocimiento humano y su experiencia íntima y psicológica. El valor corpóreo y material de la arquitectura quedaría incorporado en el marco del reconocimiento del tiempo del objeto y de lo colectivo, pero también como consecuencia del reconocimiento de ese otro tiempo subjetivo de lo íntimo, manifestable únicamente a través de la metáfora, de lo simbólico y de la analogía.

Lenguaje y abstracción como distancia

Analizaremos en detalle el papel de lo lingüístico en el capítulo *el tiempo como narración*, pero adelantamos aquí, por su pertinencia, hasta que punto el lenguaje humano es capaz de salvar la inmediatez respecto al orden natural de las cosas. El filósofo Víctor Gómez Pin nos ha enseñado que la arbitrariedad del signo lingüístico nos permite establecer una relación con el mundo carente de implicación unívoca con el medio, se pierde así, de este modo, la inmediatez del lenguaje respecto al orden natural y respecto a la vivencia psicológica interna. Se salvaguarda una distancia que permite al hombre su capacidad de proyección. Además, *“La categorización correlativa a nuestra aprehensión del entorno (he aquí una cosa, he aquí un acontecimiento, etc.) es algo que sólo nos remite con seguridad al filtro mismo que constituye el lenguaje”*³⁹, pues el modo en que ordenamos la realidad tiene un origen gramatical. Benveniste nos indica que el contenido recibe forma cuando es enunciado y esto sólo en virtud de la lengua, de manera que, en ningún caso puede desconectarse del marco que ésta supone, es decir, no puede trascenderla. Entonces, si el lenguaje supone un filtro para nuestra aprehensión del ser de las cosas, de la naturaleza misma, ¿no es éste un estorbo para la aspiración positiva que pretende el uso exclusivo de la ciencia con tal pretensión? De nuevo aquí Víctor Gómez Pin nos indica *“Sabemos hoy que tal pretensión es inútil; lo sabemos por razones lingüísticas, pero nos lo enseña también la mecánica cuántica: no hay objeto sin medida, no hay medida sin instrumento y no hay instrumento sin mente humana empapada por la palabra”*⁴⁰.

La palabra, el lenguaje, lejos de constituir un estorbo para el hombre se torna como la verdadera herramienta dotadora de sentido, y de este modo el narrador, el poeta, se sirve de este instrumento para ofrecer significado. *“Sin la palabra todo es insignificante”*⁴¹. De este modo, el narrador puede librarse parcialmente de la carga que supone la inmediatez onomatopéyica que limita

³⁹ GÓMEZ PIN, Víctor. *Filosofía. Interrogantes que a todos conciernen*. Pozuelo de Alarcón (Madrid): Espasa Calpe, 2008, p.147

⁴⁰ *Ibidem*, p.151

⁴¹ GÓMEZ PIN, Víctor. <Redención y palabra> Diario El País 1-03-2009

nuestra libertad y se vislumbra así el contenido redentor del propio lenguaje. Recordemos aquí que para el animal dotado de código, una vez alcanzado el objetivo que garantiza su subsistencia *funcional* se suprime la alteridad entre significativo y significado. En definitiva, la no inmediatez causal, la arbitrariedad, se convierte en garantía última para la fertilización de la acción humana por medio de la palabra. De esta manera, hacer funcionar el signo en ausencia de correlato en el entorno físico inmediato es la base de lo que denominamos narración.

Una vez creada la atmósfera de lo romano, podemos prescindir de la literalidad, de aquella literalidad que nos remite necrológicamente a aquello que no es actual, al puro *arque*, a mero historicismo. Somos nuestro pasado pero no somos sus siervos, recogemos el testigo de la historia, estamos obligados a la limitación que nos impone, pero a su vez reivindicamos nuestra condición que nos proyecta libremente hacia el futuro. Tomamos de nuevo distancia respecto a la historia reivindicando así nuestra propia libertad, nuestra redención. Pero a su vez, la conocemos rigurosamente, pues tenemos conciencia de que ella somos nosotros y nosotros somos ella. No usamos la historia como imposición, no la instrumentalizamos, la asumimos como propia, congeniamos con ella. La abstracción es aquí la herramienta que usa Moneo para medir justamente, con precisión, la distancia que media entre historia viva e historia muerta. La rigurosidad preocupa a Moneo *“dediqué mucho tiempo a encontrar el ladrillo adecuado”*. El ladrillo no es el ladrillo romano, no hay capiteles, la construcción es romana y contemporánea a un tiempo.

figura 31 Escultura de emperador en traje militar (escena del Teatro, s. I d.C)

Se invoca con frecuencia al valor de la abstracción en Mérida y efectivamente vemos un camino intermedio entre lo abstracto y lo figurativo. Y de nuevo aquí podemos encontrar esa voluntad de compromiso entre, por un lado, la apelación a lo mítico y lo histórico tal como reivindicaron G.B. Vico o G.B. Piranesi⁴² y por otro, a la remisión al contenido racional e ilustrado del pensamiento abstracto. La evidente condición romana del edificio queda matizada aquí por la introducción de ciertos componentes abstractos. En primer lugar cabría citar los elementos

⁴² Véase el capítulo 5 de esta tesis

visiblemente modernos que constituyen las pasarelas, las barandillas, el tratamiento de la luz, aunque esta voluntad quedaría también patente en el tratamiento que hemos descrito de los muros de ladrillo, en donde, al minimizar la junta de mortero, se hubiera logrado tomar distancia respecto a una inmediata literalidad de lo romano. Tal grado de abstracción permitiría al muro alejarse de lo *kitsch* (forma muerta) al desvincularle de la representación de un tiempo concreto y puntual en contradicción con lo que anteriormente hemos definido como *tiempo dilatado*.

3.3.4. Las temporalidades en el museo de Mérida

La reivindicación de un tiempo no aldeano

Como indicábamos en un apartado anterior, el llamado Estilo Internacional puede considerarse como el testigo de un pensamiento ilustrado que atendió al concepto de hombre en su carácter abstracto y genérico. Frente al término de cultura, enraizada en la tierra y en las costumbres locales, se propuso la adopción del término de civilización para una arquitectura universal y cosmopolita cuyos valores podían ser exportados a todo el planeta. De este modo, el progresismo patente en la arquitectura moderna se extendió bajo la consigna de una supuesta validez universal y panhumana en donde, en todo caso, la especificidad de la forma se restringía a los aspectos técnicos y no tanto a los valores humanísticos de la disciplina. También hemos señalado que ese carácter asignado al cosmopolitismo se asoció al marco de lo espacial y no tanto a lo temporal.

figura 32 Relieve en bronce en el revés de las puertas de ingreso al Museo con el trazado de la antigua Mérida y el nuevo museo. (Detalle)

En los años 70, Mérida podía echar la vista atrás y constatar un pasado glorioso que contrastaba con un presente menos prometedor, pues no podía competir con ningún núcleo capital en el contexto español o europeo. No era capital de provincia como tampoco era

entonces sede del Parlamento extremeño. Sus aspiraciones para ser ubicada en el mapa pasaban por una modernización de sus infraestructuras urbanas. Pero esta modernización, en el sentido referido a lo espacial, como aspiración a un cierto cosmopolitismo, hubiera sido tarea de titanes en el marco de limitadas posibilidades económicas y en una situación geopolítica de escasa envergadura. La propuesta para la construcción de una nueva sede para el Museo de Arte Romano se convirtió en un extraordinario catalizador para el desarrollo ulterior de la ciudad de Mérida, como a fecha de hoy ha podido constatarse.

En el marco nacional, la todavía gestante transición y la aprobación reciente de la Constitución española se inscribían en una aureola de optimismo en lo que respecta al fortalecimiento de las instituciones y, en concreto, en lo que a la museología respecta, en tanto que se contemplaba como un adecuado soporte para la legitimación del poder democrático.

figura 33 Relieve en bronce en el revés de las puertas de ingreso al museo (detalle)

figura 34 Obras en la cripta. Los edificios que rodean la obra testimonian el carácter de la ciudad en los años 70

La apuesta por parte de Moneo se centró en una arquitectura que por aquellos años se insertaba en lo que se llamó una *modernidad alternativa*, pues se trataba de un distinto enfoque a la ortodoxia moderna. La reivindicación de este valor de tiempo espesado tal como hemos descrito, se mostró de lo más oportuno, a sabiendas del muy ansiado y legítimo deseo de trascender el provincianismo arrastrado durante siglos. El cosmopolitismo y la puesta en valor de Mérida llegarían por la vía de una reflexión sobre el tiempo. Frente al provincianismo del antiguo Museo de Mérida –según J. Bejarano, “*oscuro, provinciano, gris y guardado por funcionarios de chalecos y pantalones raídos*”⁴³ – el nuevo Museo pretendió ser universal y al menos estar a la altura de una colección que es un importante referente para toda la *Lusitania* y para toda la *Hispania*. Como se ha analizado posteriormente en multitud de ocasiones, la

⁴³ BEJARANO. J (24 noviembre de 1996) “Mérida, un museo digno de romanos”. La Vanguardia Magazine. Museos de España 8 p. 64

resonancia del museo, y por extensión de la propia ciudad ha alcanzado cotas muy reseñables. El edificio se convirtió en un importante referente en términos de museo y arquitectura en el contexto europeo y especialmente en el contexto español.

Chronos, Aión, Kairós

El acercamiento al mundo de la Antigüedad nos permite tomar cierta distancia respecto a nuestras particulares posiciones y modelos de comportamiento, toda vez que estos se basan en axiomas que, desde una cierta perspectiva, podrían ser juzgados con mayor amplitud. Tal es el caso de nuestras contemporáneas evidencias respecto al tiempo. Hemos señalado la presencia de otras formas de entender la temporalidad en el antiguo mundo grecolatino, y ahora trataremos de analizar nuestro museo con ayuda de estas referencias. Creemos que no sería atinado establecer ninguna clase de adhesión fija entre el proyecto y esas aludidas temporalidades. En primer lugar porque tales formas de temporalidad no son sino la proyección sobre mitos de las formas de sensibilidad humana, y por tanto es arriesgado establecer categorías incuestionables al respecto. En segundo lugar porque las aproximaciones al mundo clásico, aún apoyándonos en los más rigurosos investigadores, no dejan de ser inciertas por lejanas y por la precariedad implícita debido a la carencia de fuentes de testimonios conservados. Ello ha supuesto una amplia variedad de interpretaciones acerca de los significados de estas representaciones mitológicas que, en ocasiones, llegan a ser incluso contradictorias. Y, en tercer lugar porque las posibles correlaciones entre un proyecto de arquitectura y sus referentes temporales, distan mucho de poder ser demostradas de una forma incuestionable.

No obstante, y como hemos venido indicando, creemos que puede atribuirse al proyecto de Mérida el valor de haber hecho patente las inconsistencias de una aproximación estrictamente cronológica de la mayor parte de la producción contemporánea, y ello se vislumbra al constatar la presencia de significativos tintes que lo relacionan con esos otros modos de concebir el tiempo. En resumen, hemos vinculado a Mérida con un tiempo acumulativo en oposición a un tiempo de consumo, y aquí debemos precisar esta afirmación al constatar su inexactitud. La crítica vertida desde el proyecto de Mérida a un tiempo lineal y entrópico, que podría caracterizarse con los atributos que la Edad Media dotó al padre tiempo y a *Chronos*⁴⁴, no es ajena al museo, al contrario, forma parte también del mismo como elemento constitutivo y fundamental. La presencia de la

⁴⁴ Véase en el apartado dedicado al contexto específico de este capítulo el epígrafe dedicado a *Chronos, Aión y Kairós. Divinidades del Tiempo*

degradación que el tiempo produce se hace evidente en los restos arqueológicos y en el tratamiento expositivo que de ellos se hace, tanto en la sala principal, como en la cripta; que el tiempo *rompe*⁴⁵ y degrada se hace manifiesto de forma evidente y nos revela la auténtica condición acerca del comportamiento intrínseco de la materia y de lo que ésta representa, así como de sus límites frente a la acción de la naturaleza ante la que está sometida.

Hay también un tiempo del *Aión*, un tiempo que emerge al constatar las aporías que subyacen en las aproximaciones modernas de la arquitectura y que reivindica lo que hemos denominado como un tiempo *espesado*. Se trata de un tiempo vital, un tiempo de la evolución creadora y de la duración. Un tiempo asociado a los referentes culturales que estamos estudiando desde el punto de vista de la crítica filosófica a la tradición positiva, aunque también, desde las posiciones científicas de I. Prigogine. Este último ha tratado de mostrar, desde el interior de la ciencia, la posibilidad de un tiempo creativo en el sentido de generador espontáneo de fenómenos de complejidad crecientes contrarios a los asumidos principios de la termodinámica y, contrarios también, a la radical reversibilidad del tiempo planteado por la ciencia ortodoxa. Otro tanto podríamos decir de la contribución de otro premio Nóbel, como fue Jacques Monod, quien, en *El azar y la necesidad*, planteó, desde el estudio de la biología, una reafirmación del lejano aserto de Demócrito, a saber, “*Todo lo que existe en el universo es fruto del azar y de la necesidad*”. Desde este punto de vista, hemos planteado nuestro estudio acerca de la arquitectura de Piranesi⁴⁶ y su relación con el edificio objeto de este estudio, pues, en efecto, desde nuestro punto de vista, esta relación entre *azar -o libertad-* y *necesidad* subyace en su arquitectura y representa la dialéctica entre lo arbitrario como germen de lo novedoso y lo necesario como sometimiento a la ley natural. Como nos ilustraba la obra de N. Poussín, ambas temporalidades, aun siendo complementarias, no se excluyen entre sí, pues representan los principios activos de la vida y de la muerte, de la fertilidad y de la decadencia.

La interpretación renacentista más extendida de *Kairós* lo refiere a la consecución de un éxito en el que confluyen la virtud personal y la oportunidad o la fortuna. Respecto a la virtud personal, es bien conocido el talento de Moneo, el modo preciso de su expresión y el talante individual de su obra. Sin embargo, Mérida no hubiera sido posible sin una gran confluencia de factores, de los cuales

⁴⁵ Expresión de Vicente, de 3 años de edad, hijo de Alejandro Ferraz- Leite, quien al visitar el museo preguntó: *¿por qué están rotas estas estatuas?* A lo cuál fue respondido: *Porque son muy antiguas*, y él replicó: *Entonces, el tiempo rompe*

⁴⁶ Véase el apartado titulado *La presencia de G.B. Piranesi en el M.N.A.R.M* en el capítulo *El tiempo como historia* de esta tesis

a alguno ya nos hemos referido. Relata Antonio Vélez Sánchez⁴⁷, alcalde de Mérida durante la obra, que fueron necesarios todo un rosario de *milagros* para fraguar el museo.

figura 35 Poussin N (1649)
El baile de la vida humana.
Wallace Collection. Londres

En un primer momento, las pretensiones de Mérida, tras el bimilenario, para crear un Museo Nacional de Arte Romano, toparon con la rivalidad de la capital, sólo solventadas

mediante decreto con rango de Orden por parte del entonces Ministro de Educación y Ciencia, Cruz Martínez Esteruelas. Aunque como indica Antonio Vélez, “se necesitaron otros acontecimientos, nuevas presencias e indudables golpes de fortuna”⁴⁸. Gracias a la aparición de los restos romanos en el solar donde se iba a construir un colegio, el Ministerio se vio forzado a adquirir el solar, especialmente, debido a su cercanía con el Teatro y el Anfiteatro. A pesar de las penurias económicas de entonces, se produce otro milagro: el hundimiento de la calle José Ramón Mélida en diciembre de 1980 en la linde con el solar que presentaba un desnivel de casi diez metros. Ya hemos relatado en el primer capítulo, que la intervención de Dionisio Hernández Gil para la viabilidad del proyecto y el encargo a Moneo, fue providencial, como también lo fue la colaboración y respaldo de la entonces ministra de UCD, Soledad Becerril.

Con el siguiente gobierno del PSOE, Javier Solana mostró recelos y reticencias, pero el proyecto ya estaba en marcha. En términos generales, el inicio de la transición política en España y la voluntad de regeneración de los modos e instituciones favorecieron la aparición de un museo, que lejos de la museología taxonómica organizada en los términos unidireccionales propios del régimen franquista, se vinculó a las propuestas de la denominada como *nueva museología* que aspiraba a un museo participativo y experiencial. En este sentido, la construcción de un museo *vitalista* se mostró especialmente pertinente a los

⁴⁷ VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio, Concejal y posteriormente Alcalde de Mérida durante la obra *Entrevista con el autor de esta tesis* (10 de Abril de 2013)

Véase también VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio (2010) “La verdadera historia del Museo” p. 347, 350 y “Y entonces llegó Moneo” p. 351, 354 del libro *Postales de la Memoria* p. Tecnigraf editores. Badajoz

⁴⁸ VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio (2010) “La verdadera historia del Museo” del libro *Postales de la Memoria* p. 348 Tecnigraf editores. Badajoz

efectos de las nuevas demandas regeneracionistas que la nueva sociedad española demandaba.

figura 36 Soledad Becerril en una visita a la obra. Imagen de R. Luque. Cedita por el MNARM

La presencia de *Kairós* en su acepción como la ocasión propicia, se hace así evidente. Y como hemos ampliamente señalado en este capítulo,

el talante de Moneo en su pensamiento, y en esta obra, responde con claridad a la identificación que G. Marramao establece entre el *tempus* y *Kairós*, es decir, el tiempo como calidad del acuerdo y templanza o, como aludimos en el resumen de este capítulo, como voluntad de encontrar un punto propicio de encuentro entre la experiencia en la arquitectura y el valor moderno de la experimentación.

4 EL TIEMPO COMO MEMORIA

figura 1 Busto (*siglo I* a.C) Catálogo del MNARM. Fotografía de José Luis Sánchez Rodríguez

4.1 CONTEXTO GENERAL

4.1.1 Memoria y materia

La tradición occidental dualista atribuye una condición espacial a la materia en tanto que inserta en un entramado infinitamente divisible, mientras que el mundo de la sensación, perteneciente a la conciencia, tendría un carácter indiviso. H. Bergson nos dice: *“La oscuridad de este problema, en la hipótesis dualista, proviene del hecho de que se considera la materia como esencialmente divisible y todo estado del alma como rigurosamente inextenso, de suerte que se comienza por cortar la comunicación entre los dos términos”*¹. Esta tradición ubica a las operaciones fundamentales del espíritu, la percepción y la memoria, en el plano de la actividad de conocimiento y dentro del marco de lo puramente especulativo. Bergson atribuirá a la percepción la misión de establecer la acotación que nos permite filtrar, y por tanto, seleccionar, de entre la totalidad de nuestro entorno, la acción posible de nuestro cuerpo sobre los objetos. Pero una conciencia dotada exclusivamente de percepción, sólo estaría en condiciones de ofrecer una respuesta inmediata, refleja, a la acción exterior. A esto cabría añadir la contribución de la memoria.

figura 2 Moneo. R (1984) Silla diseñada en el Proyecto de Montaje para en MNARM

Bergson distingue entre una *memoria hábito* y una *memoria recuerdo*, siendo la primera un mecanismo motriz de respuesta a las interpelaciones del entorno, y la segunda, aquella capaz de almacenar las imágenes

recuerdo de nuestra conciencia. Todo nuestro pasado, según Bergson, estaría en nosotros y la función del cuerpo, del cerebro, no sería otra que la de ejercer de eficaz inhibidor de la *memoria recuerdo* respecto a la acción. Desde este punto de

¹ BERGSON, Henry (2013) *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus. Serie Perenne. Buenos Aires (Original de 1886). p 228

vista, no se trataría de concebir al cerebro como soporte o localización de la memoria, la cual, en ningún caso podría explicarse como un correlato de la materia, sino en tanto que vehículo de actualización de la memoria.

Las doctrinas que atribuyen al tiempo y al espacio las cualidades de homogeneidad a que ya nos hemos referido, no serían sino principios de división introducidos en lo real de cara a la acción. Pero el conocimiento atribuye a las cosas una duración real que es la resulta de nuestra conciencia inmediata con lo que aquí, Bergson, enlazará con sus tesis principales ya elaboradas por él anteriormente. La memoria sería *“síntesis del pasado con el presente en vista del porvenir, en que contrae los momentos de esa materia para servirse de ella y para manifestarse a través de acciones que son la razón de su unión con el cuerpo [...]* Y concluye aquí que *“la distinción del cuerpo y del espíritu no debe establecerse en función del espacio, sino del tiempo”*². En un organismo complejo, la memoria simbolizaría la capacidad de éste para reaccionar, no de una forma refleja, sino en virtud de una independencia garantizada por la capacidad de albergar un pasado que estaría en condiciones de influir sobre el porvenir, siendo este nexo temporal el acto reflexivo que asegura la independencia, la libertad del individuo y en definitiva, su autonomía respecto al medio. Así, la materia estaría sometida a la necesidad frente a la cual una concepción ortodoxa del espacio y del tiempo se alinearían con vistas a la comodidad, pero: *“un ser que evoluciona más o menos libremente crea a cada momento algo nuevo: sería pues en vano que se buscara leer su pasado en su presente si el presente no se depositara en él en estado de recuerdo”*³. Y desde este momento, como señala Juan Miguel Hernández de León, la memoria elevada a una condición ontológica, sería incompatible con la cronología, *“pura ordenación de una espacialidad exterior”*⁴.

figura 3 Henry Van de Velde (1899) Escritorio. Museo Nacional Germano de Nüremberg. Alemania

² Ibídem. p. 229

³ Ibídem. p. 231

⁴ HERNÁNDEZ LEÓN, J.M. (2013) Bergson según Deleuze; una nota a pie de página que no llegó a ser escrita. En Cuaderno de proyectos arquitectónicos nº 4 ETSAM Madrid

figura 4 Hans Schmithals (1900) Bazillenball. Colección privada

Desde luego, estas tesis de Bergson pueden ser discutidas; no es nuestra labor apoyarlas, pero sí nos interesa especialmente avanzar, de entrada, su pertinencia respecto al problema de la arquitectura y, en concreto, respecto a la difícil relación de cara al proyecto que se constata al contrastar el ámbito de lo mensurable con el ámbito de lo inconmensurable. Aunque más adelante someteremos a una comparativa el caso de nuestro autor con el de Louis Kahn, aportamos aquí lo que quizá sea la cuestión principal en su conocido *Forma y diseño*; nos dice Kahn: “*La naturaleza –la naturaleza física- es mensurable. Las emociones y la fantasía no tienen medida, no tienen lenguaje, y los sueños de cada uno son distintos*”⁵. Kahn parte de una dualidad, aquella que constituyen el sentimiento y el pensamiento. La primera, la psique, alberga la *voluntad del ser*, pero ésta ha de combinarse con el pensamiento (más precisamente, el Orden) para constituir la comprensión, sólo desde la cual es posible acceder a *lo que una cosa quiere ser*, y así Kahn nos dice; “*Este es el comienzo de la Forma*”. Y siendo esta forma el “qué”, es decir, la condición esencial e inalterable, frente a la condición circunstancial del diseño que sería el “cómo”, cabe deducir que su idea de forma se atiene a las aproximaciones eleáticas, estáticas e inmutables a las que nos referiremos más adelante. En todo caso, creemos claro que esto implica una presunción nuclear y atemporal de entender la forma.

Los términos empleados por Kahn son directamente traducibles al lenguaje empleado por Bergson. Frente a la *psique* invocada por Kahn, ahora podemos hablar de la *conciencia íntima*; frente al *sentimiento* y el *pensamiento* (o sensibilidad y entendimiento) ahora tenemos el *instinto* y la *inteligencia*; y como superación armónica de ambas, si en Kahn teníamos la *comprensión*, en Bergson tendremos la colaboración mutua entre la *inteligencia* y la *intuición*. No es extraño este paralelo, pues se trata de un problema universal. Rafael Argullol⁶ se refiere a la dicotomía aquí expresada entre el mundo de las sensaciones y el mundo de las

⁵ KAHN, Louis (1965) *Forma Diseño* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires

⁶ ARGULLOL, Rafael (1995) “Escritura transversal: literatura y pensamiento” Ciclo de 4 conferencias impartidas en la Fundación Juan March entre 18-4-1995 y 27-4-1995. Argullol defiende aquí la idea de que estas dualidades, tienen su origen no tanto en Platón sino en la herencia de éste, especialmente a través del neoplatonismo. Esta contradicción que polariza el mundo de la estética respecto al mundo de la filosofía ha sido vista como reto a superar por numerosos artistas y pensadores, sin llegar nunca a desmontar la asunción generalizada de lo que él denomina como un prejuicio arrastrado en toda la evolución renacentista y moderna de nuestra cultura.

ideas, como una contradicción heredada en la evolución occidental desde el legado de la filosofía platónica. Paradójicamente, la voluntad expresada por Kahn de superar esta dificultad no le impide su acercamiento a una visión platónica de la arquitectura. En Kahn hay una visión atemporal de la forma –*lo que la cosa quiere ser por si misma* no está condicionada por la memoria– y por ello, aunque se trata de un concepto mental es inalterable y abstracta: *la forma es*, sin pasado ni futuro.

Como hemos indicado, Bergson recoge esta dualidad con idea de trascender su incomunicabilidad, mediante la reivindicación de una memoria irreductible, cuya morada estaría incardinada en el propio tiempo de la duración y de la vida y no en la espacialidad coextensiva del presente y de la acción práctica sobre la materia. La superación del dualismo tradicional no es la eliminación del mismo, sino su contemplación desde otro prisma, para fundar desde esta posición otro dualismo desde el cual la comunicación entre ambos mundos no sería impracticable. Bergson propone a la *inteligencia* como el mecanismo de atención a la acción, a lo práctico; desde aquí, en el terreno de la división y de la composición, impera el mundo del espacio divisible, de la materia y de lo inerte. Y es desde aquí también la ciencia positiva lo utiliza para el dominio de la materia. Pero no hay que olvidar que la *inteligencia* aún siendo derivada de la vida, no puede comprender el proceso dinámico de la duración. Para ello se requiere de la *intuición* y sólo una colaboración entre ambas podrá permitirnos un conocimiento de la vida. Desde la inteligencia y a través de los símbolos, y el particular sistema de símbolos que constituye el lenguaje, será posible una visión parcial y externa de las cosas, pero sólo desde la intuición será posible una visión directa del espíritu y del interior mismo de las cosas. Es desde estas premisas desde las que Bergson trató de fundar una nueva ciencia.

figura 5 Antoni Gaudí (1886-88). Palacio Güell. Caballerizas

figura 6 Antoni Gaudí (1886-88). Palacio Güell. Salón principal

Por estos motivos, Bergson ha sido relacionado con el modernismo, y en particular con la figura de Antoni Gaudí. En Gaudí parece extraerse un tiempo interno que brota a través de una modelación fluida y continua, donde los espacios se desdibujan en una integradora atmósfera y en donde las líneas y superficies se muestran como directamente obtenidas por un espíritu intuitivo que se esfuerza en mostrarnos, con la inmediata presencia de la arquitectura, su propia conciencia. José Camón Aznar, en su acercamiento al mundo de Bergson y respecto a Gaudí nos dice:

Un tiempo interno, en perpetua eclosión o en caída sin fin, reanima la continuidad de estas formas, cuyo desarrollo se adapta no a un ímpetu intelectual, sino vital. El mundo de los otoños o de las primaveras, el del despertar de los saurios o de las hojas al caer, es el que impide las netas superficies, los perfiles precisos, el que da a los edificios de Gaudí esa impresión de masas semovientes, de desasosiego interno, que incorpora su arquitectura al reino de lo que el tiempo curva y consume⁷.

Nos hemos ya referido a las inquietudes de Moneo a la hora de captar las vivencias inmediatas. En su escrito titulado *A la conquista de lo irracional* concluye diciendo: “*Hay, sin embargo un arquitecto que, a mi modo de ver, supo entroncar con las vivencias primarias, inmediatas, con el auténtico sentimiento; un arquitecto que fue capaz de mostrar, afortunadamente para todos, la totalidad de su ser, sin limitaciones de la razón: Gaudí*”⁸.

4.1.2 Memoria y amnesia

Hemos recalcado el valor que el vitalismo concede a la memoria en tanto que contracción temporal y por tanto, como garantía de una cierta posibilidad de interpretación de lo real. Ortega reconoce la capacidad en algunos animales de poseer entendimiento, aún sin albergar ninguna clase de memoria. Por el contrario, el hombre, gracias a ella, y en consecuencia, también gracias a la fantasía, ha encontrado un *mundo interior*, precisamente, porque en su seno encuentra todo un reservorio de imágenes que le permiten centrar su atención en *sí mismo*⁹. Y aquí debemos referirnos a otra de las grandes figuras del vitalismo, a Friedrich Nietzsche, especialmente al comprobar la notable influencia que, a este

⁷ CAMÓN AZNAR José (1972) *El tiempo en el arte*. Organización Sala Editorial. Madrid. p. 281

⁸ MONEO, Rafael (1.966) “A la conquista de lo irracional” *Arquitectura* 87. p. 1-6

⁹ ORTEGA Y GASSET, José (1997) “El mito del hombre allende la técnica” *Pasado y porvenir del hombre actual* Vol. IX. Alianza Editorial- Revista de Occidente. Madrid. Original conferencia de 1951. p. 621-622

respecto, ha podido tener en la modernidad. Nos referiremos a su segunda consideración intempestiva¹⁰. Nietzsche constata el carácter no histórico del animal, el cual, en su completa amnesia del pasado, parece vivir en una arcádica y ciega felicidad. El hombre, por el contrario, carga el enorme peso de un pasado que puede llegar a convertirse en un lastre insoportable para la vida.

No se trata éste de un rechazo a la memoria, se trata más bien de delimitar la línea que desmarca la posibilidad de un uso maduro de la historia en tanto que capaz de potenciar su propia vitalidad, y un uso inerte, enmascarado y falso que pervierte y grava la salud del individuo o del pueblo. Por ello, nos dice Nietzsche que, tanto lo histórico, como lo ahistórico son necesarios, en la misma medida en que la memoria y la amnesia lo son de cara a un adecuado empuje hacia la vida. La capacidad de ignorar la dimensión de lo histórico es vista como la más importante de las facultades.

Lo ahistórico es semejante a una atmósfera protectora, únicamente dentro de la cual puede germinar la vida y, si esta atmósfera desaparece, la vida se extingue. [...] tan sólo cuando, dentro de ese vaho envolvente, surge un rayo luminoso y resplandeciente, es decir, cuando es suficientemente fuerte para utilizar el pasado en beneficio de la vida y transformar los acontecimientos antiguos en historia presente, llega el hombre a ser hombre¹¹.

La crítica a la momificación de la historia se acompaña en Nietzsche de una explícita repulsión hacia el exceso de *cultura*, en el vano sentido de mera erudición, que el hombre alemán de su época –por extensión, el europeo moderno acumula– haciendo gala de una *interioridad* displicente respecto a la *exterioridad* a la que cree que puede renunciar. Esta mirada al interior, no haría sino agarrotar la actitud de cara a la acción de la que, en su débil y escasa vitalidad remanente, sólo sería capaz de una exterioridad entendida como mera imitación y disfraz. Posteriormente, los modernismos trataron de crear una exterioridad propia y las vanguardias –o sólo una interpretación restringida de las mismas– encerraron en cuarentena a la historia. En el siguiente capítulo continuaremos estudiando la adopción por parte de Moneo del papel de la historia en su arquitectura, así como los soportes intelectuales al respecto. Paradójicamente, la supuesta objetividad, el sentido de actualidad, así como la voluntad de revitalización de la arquitectura de buena parte del periodo moderno

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich (1874) *Segunda consideración intempestiva; De la utilidad e inconvenientes de la historia para la vida*. De: www.nietzscheana.com.ar

¹¹ Ibidem, p.3

estaba asociado a un discurso progresista con todos los tintes hegelianos contra los cuales, y como vemos a continuación, el propio Nietzsche arremete.

Como ya hemos visto en otros pensadores, para Nietzsche, la ciencia opera sobre un acto ya elaborado, que disecciona y diseca reduciendo la historia a un acto necesario, la cual, según los seguidores de Hegel, se encaminaría hacia la consecución de un proceso irreversible y esperanzador, orientado dialécticamente hacia una culminación salvífica. A ello cabría añadir la condición epigonal como culminación, al tiempo presente, de esa historia universal. La confianza que esta actitud supone, habría generado una notable beatitud en el hombre moderno pues tal confianza implicaría la asunción inobjetable de un poder, a saber, aquél fundado en la progresividad científica, cuya mera existencia estaría asociada a esta visión positiva de la historia. Por eso, insiste Nietzsche, el poder de la historia que proclaman los hegelianos se ha convertido en idolatría de lo efectivo.

Por todo ello, y como antídoto a esta memoria anestesiada de la vida, Nietzsche reclama el ejemplo juvenil del periodo clásico griego, el cual, lejos de soportar el lastre de su pasado, podía acomodar su exterioridad, con total naturalidad respecto a su vitalidad interior. Hay que poner de relieve que esta alusión a la *juventud* como antídoto al veneno de la memoria (en una sociedad envejecida que se refugia en ella como consuelo), lo es veladamente, contra la memoria asociada a lo crónico, a la enfermedad de lo crónico. En los dos anteriores capítulos de esta tesis nos hemos referido a la temporalidad del *Aión*. Aunque la acepción de tal término es dudosa, su sentido originario es el de “fuerza vital”, lo cual, según G. Marramao, quedaría mostrado por la asociación que en la *Iliada* Homero hace entre *aión* y *psyche*¹². El propio Marramao recurre a E. Benveniste para escudriñar la etimología del *Aión*. Según éste, los neutros *ayu* y *ayus*: “designan en védico la «fuerza vital» como principio individual [...] o universal [...], susceptible de identificarse con la propia vida [...] o con su duración”¹³. Benveniste, sigue diciendo Marramao, “asocia la raíz *aiw- a *yu y *yuwen- y por lo tanto, a las formas indoeuropeas en –en- (como el sánscrito *yuwan* y el latín *iuvenis*) que acabaron especializándose para designar la energía vital de la *juventud*”¹⁴. En la iconografía clásica, *Aión*, es portador de la juventud, y en la medieval y moderna, *Chronos*, se representa como anciano. El equivalente latino de *aión* es *aevum*, cuyo origen, que expresa la duración, es *aevus*, que, siempre según Marramao, al no tener plural, tiene como derivados tanto *aetas* como *aeternitas*.

¹² MARRAMAO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Ed. Gedisa. p. 42

¹³ Citado por ibidem p. 43 de: Benveniste E. (1937) *Expression indo-européenne de l'éternité*, en *Bulletin de la Société de Linguistique*, XXXVIII, París, p.105

¹⁴ Ibidem p. 43

Sólo desde esta perspectiva, y como hemos venido señalando en otros apartados, es posible acometer la aparente contradicción entre una memoria de la conciencia y de lo vital y una memoria inerte y gravosa. En tanto que independencia y autonomía del individuo, la *temporalidad* de una memoria vital responde a la actualidad de la materia con un determinado grado de independencia y por tanto de libertad.

Resulta también llamativo por paradójico enfrentar esta reivindicación elogiosa de lo juvenil con la crítica orteguiana respecto a ella. En *la Rebelión de las Masas*¹⁵, y aun considerando las afinidades con Nietzsche, la idea de juventud es vista por Ortega como carencia de compromiso, esto es, como una perpetua exención de aquellas responsabilidades que todo hombre o mujer ha de adoptar respecto a sus generaciones herederas. Se trataría de un *vivir de prestado*, es decir, de los logros heredados, así como de una hipoteca respecto del futuro que, como fácilmente puede verse, poca relación tiene con la idea nietzschiana de lo juvenil. En todo caso, comprendemos la deriva terrorífica de las apelaciones desdeñosas respecto a las masas, así como las posibles interpretaciones en términos de *extirpación* o *regeneración*, cuyas lamentables consecuencias son de todos conocidas.

4.1.3 La memoria de un tiempo perdido

En el año 1974, Rafael Moneo publicó un artículo titulado *Vitruvio y el buen salvaje*¹⁶ a modo de comentario sobre dos libros editados en 1972 en torno al concepto de origen de la casa en tanto que fundamento de la disciplina arquitectónica. Nos referimos a *La casa d'Adamo in Paradiso*¹⁷ de Joseph Rykwert y a *Vivienda y Cultura*¹⁸ de Amos Rapoport. Una comparativa entre ambos le permitirá reflexionar acerca de si los orígenes de la arquitectura se fundan en un correlato determinista y positivo entre factores culturales o científicos y factores arquitectónicos o si por el contrario, el origen de la forma se funda en principios humanos no radicados de un modo simple en relaciones de causa efecto. Subyace aquí el ya antiguo diálogo entre los partidarios de una arquitectura entendida como *imitación* y los partidarios de una arquitectura entendida como *invención*. Ampliaremos este tema en el siguiente capítulo al abordar la influencia de la arquitectura de G.B. Piranesi. En la medida en que este artículo nos muestra claramente alguna de las posiciones de Moneo, citamos la conclusión que cierra el artículo:

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José (1.994) *La rebelión de las masas* Obras Completas Vol. IV. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Original de 1930

¹⁶ MONEO, Rafael (1974) "Vitruvio y el buen salvaje" *Arquitecturas Bis* 2. p. 12-14

¹⁷ RYKWERT, J (1972) *La casa d'Adamo in Paradiso* Milan: Adelphi

¹⁸ RAPOPORT, A (1972) *Vivienda y cultura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona

Aceptar que la indiscriminación con que hoy se produce el construir es prueba de la indiferencia ante qué sea el vivir, el ocupar un lugar, el poseer una casa, sería tanto como reconocer un cambio en la condición del hombre; pero si éste no se ha producido, nuestro origen, nuestro pasado, seguirá estando presente y estudios exploratorios, como el de Rykwert, lejos de ser gratuitos, podrían ser juzgados necesarios¹⁹.

figura 7 El primer edificio según Viollet le Duc, E.

Si la búsqueda de la conciencia humana como origen y raíz primera de la acción constructora justifica a la arquitectura, entonces se comprende el esfuerzo por la búsqueda de un origen que el hombre conserva en la memoria como recuerdo de un paraíso perdido. Una alusión a esta dimensión originaria ya había sido propuesta por Edmund Husserl en lo que él llamaba el *mundo de la vida* (*Lebenswelt*). La

fenomenología de Husserl, en su pretensión de superar el positivismo fáctico, pretenderá retornar a lo originario, es decir, a aquello acontecido con anterioridad a la posterior naturalización de la razón y de la existencia humana. Es clara la impronta que este pensamiento ha dejado en Francisco Javier Sáenz de Oíza, de la misma forma que es también notoria la presencia de esta herencia intelectual en su discípulo.

Desde este punto de vista, y como ya trató de mostrarnos Laugier, la aportación de la cultura, y especialmente la cultura convertida en norma, supondría una agresión a esos fundamentos de una arquitectura ancestral y fundacional en tanto que inmediata respecto a la vinculación entre el hombre y la naturaleza. Más de una vez ha señalado Moneo que la antigua arquitectura griega nunca empleo el canon, como tampoco debe entenderse su desarrollo como mera evolución de principios constructivos, lo cual sí es patente en las tesis de Laugier. Se trata de recordar ese fundamento humano inalterado en sus orígenes, pero a la vez, se trata de olvidar ese lastre inerte a que Nietzsche se refiere.

¹⁹ MONEO, Rafael (1974) "Vitruvio y....p. 14.

Precisamente es la antigua Grecia a quien Nietzsche emplea como ejemplo de juventud y ejemplo de coherencia entre interioridad y exterioridad, entre contenido y forma. Los griegos produjeron una síntesis entre forma y libertad que en el periodo neoclásico resultó ser inviable, porque como indica Hernández Pacheco *“la libertad no puede ser imitada desde fuera”*²⁰. La espontaneidad de los valores clásicos no permite la repetición inerte que supone lo canónico.

La fugacidad de esta armonía nos llevaría a la concepción de un continuo devenir de la arquitectura, sin embargo, lo que es importante señalar en la visión de Moneo, es que este inestable equilibrio no es incompatible con la inalterada memoria de este virginal paraíso perdido que el hombre puede y debe buscar en el contacto intuitivo e inmediato con lo natural. Nos dice entonces en alusión al libro de Rykwert: *“Construir sería, pues, recuperar de nuevo la virginidad, aquella actitud inmediata del hombre frente al lugar y los materiales, que todavía permitía en aquellos años el levantar obras en las que lo genuino de su expresión, al margen de cualquier posible voluntad artística, hacía sospechar lo que pudo ser la arquitectura primera”*²¹. Creemos que este párrafo bien podría ser expresado por Moneo en primera persona y especialmente en lo que esto supone de rechazo a una explicación de la casa en términos funcionales y subsidiarios de una concepción progresiva del tiempo. Para quienes construyen, dice Ryckwert, *“la imagen de la cabaña será siempre un modelo allá, fuera del reino de los historiadores y de los arqueólogos, en un lugar que debemos llamar Paraíso. Y el Paraíso es recuerdo y, también promesa”*²².

Henri Bergson, aún siendo reacio a abordar de forma directa temas de índole artística, ponía en manos de algún posible novelista la capacidad de transmitir los objetos de su doctrina. Las asociaciones con Marcel Proust son inevitables, su relación era incluso familiar, pero un estudio detallado nos muestra que, si bien, efectivamente, existen muy notables puntos en común, tales semejanzas están lejos de ser obvias; el propio Proust siempre se desmarcó de ellas, mientras Bergson, rara vez citó a Proust. Sea esto por rivalidad, o por cualquier otra razón, en cualquier caso nos interesan especialmente las reflexiones de Proust y la herencia de Bergson.

Hernández Pacheco nos dice: *“la historia universal es la que escribimos mientras la hacemos. El final es una pluralidad rememorada de infinitos principios.”*²³ En *En busca del tiempo perdido*²⁴ la propia narración, desde su origen, *Por el camino de Swann*, y hasta el último tomo, *El tiempo recobrado*, nos

²⁰ HERNÁNDEZ PACHECO, J(2009) “El Círculo de Jena o la filosofía romántica”. Conferencia impartida en la Fundación Juan March el 5-11-2.009.Minuto 11:25

²¹ MONEO, Rafael (1974) “Vitruvio y....p. 12.

²² RYKWERT, J (1972) *La casa....citado en* MONEO, Rafael (1974) “Vitruvio y....p. 13.

²³ HERNÁNDEZ PACHECO, J(2009) <El Círculo de Jena ...Conclusión de la conferencia

²⁴ PROUST, Marcel (2011) *En Busca del Tiempo Perdido*. Siete volúmenes. Alianza Editorial. Madrid (escrito entre 1908-1922)

muestra esta idea en sus propias páginas, de modo que, éste último, lejos de ser epílogo, nos muestra a un narrador dispuesto a iniciar el trabajo. Al contrastar la totalidad de la obra, la coherencia del trabajo se vislumbra en la íntima conexión que nos muestran sus primeras páginas respecto a las últimas. Dice Proust en el primer tomo:

A decir verdad, yo hubiera podido contestar a quien me preguntara que en Combray había otras cosas, y que Combray existía a otras horas. Pero como lo que yo habría recordado de eso serían cosas venidas por la memoria voluntaria, la memoria de la inteligencia, y los datos que ella da respecto al pasado no conservan de él nada, nunca tuve gana de pensar en todo lo demás de Combray. En realidad, aquello estaba muerto para mí. [...]

Es trabajo perdido querer evocarlo [el pasado], e inútiles todos los afanes de nuestra inteligencia. Ocúltase fuera de su dominio y de su alcance, en un objeto material (en la sensación que ese objeto material nos daría) que no sospechamos. Y del azar depende que nos encontremos con ese objeto antes de que nos llegue la muerte, o que no lo encontremos nunca²⁵.

A continuación, y frente a esta memoria voluntaria, Proust nos relata la famosa imagen del recuerdo de la magdalena mojada en la taza de té: *“en el mismo instante en que aquel trago, con las migas del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior”*²⁶ Escuchando directamente a su conciencia, el narrador trata entonces de encontrar aquello que siente como una profunda verdad escondida en su alma:

Dejo la taza y me vuelvo hacia mi alma. Ella es la que tiene que dar con la verdad. ¿Pero cómo? Grave incertidumbre ésta, cuando el alma se siente superada por sí misma, cuando ella, la que busca, es juntamente el país oscuro por donde ha de buscar, sin que la sirva de nada su bagaje. ¿Buscar? No sólo buscar, crear. Se encuentra ante una cosa que todavía no existe y a la que ella sola puede dar realidad y entrarla en el campo de su visión.²⁷

²⁵ PROUST, Marcel (2011) *Por el camino de Swann*. p. 66 y 67. Volumen 1º de *En Busca del Tiempo Perdido...*

²⁶ *Ibidem*. p. 67

²⁷ *Ibidem*. p. 68

Apelar a un esfuerzo de la inteligencia que sólo es capaz de revolverse sobre un pasado prefigurado y estéril es indudablemente bergsonian; como también lo es la invocación a un contacto directo de nuestra conciencia con una realidad cuya esencia es temporal. Proust encontrará en la superficie de su conciencia, el contacto con un tiempo, distante y lejano pero a la vez tan cercano como el retumbar de un arcano tambor cuyo origen insondable parece repetirse gracias a un azar que sólo la memoria involuntaria estaría en condiciones de acoger. Cuando ya nada queda de un pasado irrecuperable, ni los seres ni las figuras ni las cosas, aun queda el virtual teatro, la casa y los lugares, pues estos *“aguardan, y esperan, sobre las ruinas de todo, y soportan sin doblegarse en su impalpable gotita el edificio enorme del recuerdo”*²⁸.

En *El tiempo recobrado*, una nueva sensación equivalente, despertará al narrador de su olvido, de un olvido inducido por la lógica del razonamiento que le ha hecho pensar en ésta como único camino de verdad y que ahora, tras un nuevo fognazo en su conciencia, le impulsa a acometer el trabajo.

Sí, si el recuerdo, gracias al olvido, no ha podido contraer ningún lazo, echar ningún eslabón sobre él y el minuto presente; si ha permanecido en su lugar, en su fecha; si ha guardado las distancias, el aislamiento en el seno de un valle o en la punta de un monte, nos hace respirar de pronto un aire nuevo, precisamente porque es un aire que respiramos en otro tiempo, ese aire más puro que los poetas han intentado en vano hacer reinar en el paraíso y que sólo podría dar esa sensación profunda de renovación si lo hubiéramos respirado ya, pues los verdaderos paraísos son los que hemos perdido²⁹.

Gracias a la analogía, que ha hecho al narrador evadirse de un presente, ahora podrá recobrar el tiempo perdido y apresar de este modo, *un poco de tiempo en estado puro*. El tiempo cotidianamente concebido se subtiende sobre un pasado que *“la inteligencia le deseca, en la espera de un futuro que la voluntad construye con fragmentos del presente y del pasado a los que quita además parte de su realidad no conservando de ellos más que lo que conviene a un fin utilitario”*³⁰. El arte, la tarea que de nuevo comenzará, esta liberación de tiempo que Proust nos propone, permitirá a nuestra conciencia desvelar la esencia permanente que se oculta bajo nuestro ser. Esta tarea protegerá al narrador de lo que a continuación va a constatar cuando entre en la fiesta de disfraces del salón

²⁸ Ibidem. p. 70

²⁹ PROUST, Marcel (2011) *El tiempo recobrado*. p. 238. Volumen 7º de *En Busca del Tiempo Perdido...*

³⁰ Ibidem. p. 241

de los Guermantes, a saber, aquello que las máscaras no pueden ocultar, la tirana acción de un tiempo corruptor que moldea nuestros rostros y nuestros caracteres. Al respecto, y más recientemente, nos dice Fernando Savater: *“Por un instante he podido imaginar que Kierkegaard se equivocó y que la gloria del momento recuperado derrota a la usura de las horas, los días, los años...Para después comprender que la felicidad vuelve, pero ya no nos encuentra donde estuvimos. Que el arte es largo y la vida breve, porque nuestra fidelidad pertenece a lo que nunca puede regresar”*³¹.

figura 8 Aldo Rossi (1982) Propuesta para restauración y reamueblamiento del complejo Zitelle, Venecia

Para Proust, la contemplación que había suscitado en él los recuerdos de ese pasado perdido es fugitiva, pero los propios fragmentos de existencia sustraídos al tiempo, la esencia de las cosas no se encuentra en ningún lugar exterior, sino en nosotros mismos, por ello carece de sentido buscar estos fragmentos en espacios; por mucho que volvamos a ellos, nunca encontraremos lo mismo. *“Había que procurar interpretar las sensaciones como signos de tantas leyes y de tantas ideas, intentar pensar, es decir, hacer salir de la penumbra lo que había sentido, convertirlo en un equivalente espiritual. Ahora bien, este medio que me parecía el único, ¿qué otra cosa es que hacer una obra de arte?”*³². Pero este arte hay que buscarlo en el instinto, ahí es donde está el talento; la inteligencia proporciona una excusa para no acometerlo; sólo la impresión fenoménica es un criterio de verdad para el artista. Entonces, sólo es nuestro lo que hemos obtenido con esfuerzo desde nuestro interior, por eso en la crítica de arte que opera desde una función razonadora no hay nada cierto; se puede demostrar lo que se quiera.

Respecto a las manifestaciones artísticas Proust afirma que aquéllas que llamándose realistas, se limitan a una mera descripción de los objetos, se ahogan en una mísera visión que empobrece hasta el extremo esa misma realidad de la que pretenden dar cuenta, pues ello no hace sino extirpar toda conexión entre

³¹ El País 7 Oct 2014 Fernando Savater <La segunda vez>

³² PROUST, Marcel (2011) *El tiempo recobrado*. p. 249. Volumen 7º de *En Busca del Tiempo Perdido...*

pasado y presente, la cual conserva la esencia de las cosas así como toda conexión con su proyección hacia el futuro.

4.1.4 El papel de la memoria en Aldo Rossi

La figura de Aldo Rossi se refleja con rotundidad en la obra de la que aquí tratamos; por ello, creemos justificado un acercamiento con detalle al estudio de su legado y, especialmente, a aquellos aspectos que conciernen al papel de la memoria en la arquitectura. En las fechas inmediatamente anteriores al encargo del proyecto de Mérida, Javier Tusell, el entonces responsable de la Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura (posteriormente Dirección General de Bellas Artes) tenía la voluntad de encargar su redacción a Aldo Rossi³³. Este dato sería anecdótico si no revelase algunos aspectos de especial importancia. La figura de Aldo Rossi era notablemente valorada en los círculos culturales del momento. Su libro *La arquitectura de la ciudad*³⁴, publicado por primera vez en 1966 tuvo notable resonancia en Europa y en la escuela de Madrid así como en el propio Rafael Moneo; fue éste quien le introduciría posteriormente, en torno a 1976, en Estados Unidos a través del círculo del *Institute for Architecture and Urban Studies*.

Otro libro de Rossi, gestado tras su experiencia americana, *Autobiografía científica*³⁵, aunque publicado posteriormente en 1981, recogía escritos recopilados desde 1971, constatando la evolución del pensamiento de Rossi a lo largo de estos años. La devoción que Moneo ha sentido por Rossi es más que evidente a juzgar por el seguimiento que, a lo largo de su carrera y, especialmente, al analizar los textos redactados entorno a su obra, puede constatar. Por otra parte, Rossi será heredero de los círculos italianos que, desde los años 50, repasan el valor de la historia, y en concreto, del entorno milanés a que pertenece y cuya figura central es Ernesto Nathan Rogers. Sobre el papel que este grupo aportó al debate del papel de la historia, y como formación de Moneo en este terreno, trataremos en el siguiente capítulo.

Que una reflexión acerca del tiempo subyace en la obra de Rossi es evidente, por ello trataremos aquí de analizar -siempre enfocando el texto a la repercusión que esto pueda suponer en la obra de Mérida- los esquemas directrices de su producción y de su acercamiento al concepto de memoria en la arquitectura. La figura de Aldo Rossi, nos servirá así como punto de contacto

³³Entrevista con el autor de esta tesis con HERNÁNDEZ GIL, Dionisio, inspector técnico de conjuntos históricos de Patrimonio desde 1978, subdirector general de Restauración de Monumentos desde 1981 y director general de Bellas Artes desde 1984 (22 de Mayo de 2013)

³⁴ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad* Gustavo Gili. Barcelona. Original (1966) *L'architettura della città* Padua

³⁵ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica* Gustavo Gili. Barcelona. (Recoge escritos desde 1971.Publicado en 1981 por vez primera)

entre las referencias intelectuales anteriormente expuestas y la posterior asimilación -bien sea para incorporar o rechazar por parte de Moneo-, en la obra de la que aquí damos cuenta.

Junto a las herencias anteriormente expuestas, en Rossi se conjugan diversos aspectos que han de analizarse a la luz de su filiación política a una izquierda marxista de contenido histórico materialista, así como a una visión positiva de la historia. En *La arquitectura de la ciudad*, Rossi plantea el problema desde este trasfondo apelando como soporte fundamental a la razón como instrumento de análisis de la arquitectura. Las manifestaciones de vanguardia en la arquitectura habían subrayado su correspondencia en términos transversales respecto a otras manifestaciones artísticas; en este sentido los aspectos plásticos de la arquitectura se compartían con la pintura o la escultura, para atenerse a un correr de los tiempos que, en su voluntad por dar una respuesta revitalizada a la arquitectura, había centrado su atención en la correspondencia forma- función, o si se quiere, como se ha señalado anteriormente, en la coherencia entre interioridad y exterioridad. Entendiendo, claro está, que tal interioridad se fundaba, precisamente, en una vinculación de causa efecto regida por el término función.

Rossi no rechazará una interpretación en términos funcionales de la arquitectura, pero en todo caso, tal interpretación no puede ser, según Rossi, sino una mera aproximación en términos operativos a la arquitectura; el esquematismo con que esto es planteado por la arquitectura moderna se deriva de un análisis de la estructura de la ciudad en la que sólo cuenta la visión horizontal del presente. Si tal visión diese cuenta de la arquitectura, entonces se plantea la cuestión de cómo explicar la continuidad de las formas urbanas como soporte de nuevas funciones y, entonces, la permanencia de las formas no tendría ningún sentido. Rossi tratará de encontrar los elementos que, constituyendo el núcleo de la arquitectura, la fundan en su evolución histórica, por así decir, *verticalmente*, encontrando así en sus mismas trazas históricas, en la propia disciplina, la responsabilidad de dotar de contenido a la arquitectura. Por ello el papel del tipo, como fundamento mismo de la arquitectura será de especial importancia.

Toda arquitectura se incardina en la ciudad, de forma que el objeto de estudio será, por tanto, la propia evolución histórica de la misma desde los rasgos formales que la constituyen en el tiempo, esto es, como reza el título del libro, al entender *la arquitectura de la ciudad* y el modo en que ésta la conforma. Debe entonces entenderse la continuidad formal y arquitectónica de esta ciudad como la misma estructura que en rigor la respalda. Por ello, la memoria de la ciudad, y por tanto el monumento, son testimonio y respaldo de la ligazón histórica que se autoalimenta de la esta forma entendida ahora más como efecto que como causa. Desde el entorno americano de IAUS, donde se editaba la revista *Oppositions*,

Moneo analizará el papel de la memoria en Rossi en su texto sobre el cementerio de San Cataldo en Módena³⁶. Nos dice respecto a Rossi:

Conviene recordar aquella categoría arquitectónica asociada a la memoria, a la que Rossi llama permanencia. En la ciudad hay hechos urbanos que permanecen, que aguantan el paso de las distintas generaciones; estos hechos urbanos son los monumentos que, de algún modo, constituyen, hacen, configuran la ciudad. El monumento no tiene así tan sólo un valor ambiental, inteligible, de arquitectura entendida como lo anecdótico, lo pintoresco, sino que da un sentido a la vida de la ciudad que tiene así ocasión de recordar el pasado, de emplear su memoria³⁷.

En la memoria está el sustrato que da sentido al devenir de la ciudad y que da respuesta a la diversidad que en ella constatamos. Como hemos visto en Moneo, reivindicar el tiempo en la arquitectura no es apelar a su carácter efímero, sino al contrario, se trata de enfatizar el valor de permanencia a través de una memoria que debe trascender la memoria individual para adoptar una memoria colectiva en el conjunto de la ciudad, hasta el punto que, al asimilar ésta con la estructura misma de la ciudad – la ciudad entendida como *locus* de la memoria colectiva- llegará a interpretarse, en palabras de Moneo, como “*la conciencia de la ciudad*”³⁸.

figura 9 Aldo Rossi (1979) Teatro del mundo. Venecia)

Al reivindicar de este modo a la memoria, cabe una comparativa respecto a lo que hemos expuesto en el primer apartado sobre la memoria en H. Bergson, como también cabe recordar el valor del origen en la arquitectura, en los mismos términos a que hemos aludido. Sin embargo es importante matizar aquí que la visión temporal de Rossi es bien distinta a la que nos ofrece el vitalismo; en efecto,

³⁶ MONEO, Rafael (1973) “La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena” Monografía nº 4 ETSAB, originalmente en *Oppositions* nº 5

³⁷ *Ibidem.* p. 7

³⁸ *Ibidem.* p. 10

como ya hemos apuntado, la visión de la historia así como su concepción del tipo y de la memoria, se corresponden con más fidelidad a los planteamientos platónicos o estructuralistas que atribuyen a la forma un papel invariante. Afirma Rossi, en referencia al estructuralismo: *“El significado de los elementos permanentes en el estudio de la ciudad puede ser comparado con el que tienen en la lengua; es muy evidente que el estudio de la ciudad presenta analogías con el de la lingüística, sobre todo por la complejidad de los procesos de modificación y por las permanencias”*³⁹.

Pero, como veremos, la memoria en Rossi nos remite a un tiempo esencial y detenido. Entonces ¿Qué papel cumplen la historia o la cultura en la arquitectura? ¿Y los mitos que genera la historia? A esto responde Rossi: *“Toda generación los explica de modo diferente y añade al patrimonio recibido del pasado nuevos elementos. Pero detrás de esa realidad que cambia de una época a otra hay una realidad permanente que, en cierta manera, consigue sustraerse a la acción del tiempo”*⁴⁰. Será entonces el rito, como elemento conservador de los mitos, el que queda atestiguado en el monumento. Al modo de un tronco inalterable, el tipo, la arquitectura misma, es constantemente confrontada con un devenir -en correspondencia necesaria con la funcionalidad- frente al cual, con el objeto de conservar su propia identidad, su permanencia -y en consecuencia, el de la forma de la ciudad-, el arquitecto interviene mediante el recurso de apelar al carácter como una forma de contracción entre el pasado, el recuerdo colectivo de ese pasado y el presente. Otra distinta será la lectura de Moneo respecto a esta alusión a los procesos de *modificación* y a las *permanencias*.

El acercamiento a la condición racional de la labor del arquitecto, junto a esta llamada al carácter, impiden ocultar su sintonía con el periodo iluminista que bien representa E. L. Boullée. En esta dualidad, es la razón la que soporta al carácter, es decir, se constata el papel evocador que la arquitectura tiene en tanto que portadora de una memoria colectiva capaz de establecer un vínculo colectivo y comunicativo, “parlante”, con los colectivos humanos, pero a su vez, se pretenden englobar tales circunstancias bajo el ámbito de lo natural y, por tanto, dentro de lo potencialmente inteligible por la razón. El propio Rossi recalca el valor “natural” de la arquitectura, término que la filosofía moderna racionalista e ilustrada concibe como objeto de conocimiento, bajo los postulados de la objetividad y de la inteligibilidad. Que el primer Rossi quiera ser objetivo, como indica Moneo, es discutible pues, como él mismo indica, *“una arquitectura sin tendencia no tiene campo ni modo de manifestarse”*⁴¹, pero sí se plantea un cientifismo más complejo capaz de incorporar la tradición y la construcción de la

³⁹ ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad*...p. 64

⁴⁰ Ibidem. p. 66

⁴¹ ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad*...p. 42

ciudad en el tiempo. En el siguiente capítulo veremos la crítica que la filosofía vitalista realiza respecto al “ser natural” y que, como trataremos de mostrar, es clave para entender la divergencia a este respecto de Rafael Moneo.

figura 10 Aldo Rossi. (1971) Cementerio de San Cataldo en Módena. Planta y alzados. Dibujos de proyecto.

Entramos entonces en uno de los temas centrales que abordamos, el que se refiere a la dualidad entre la razón y el sentimiento, que Rossi pretenderá superar a través del

tipo, tal como es planteado en la *Arquitectura de la ciudad*. En el proyecto para el cementerio de San Cataldo, en Módena, las alusiones a la memoria son indiscutibles. Rossi acata alguna de las ideas tradicionales sobre la arquitectura del cementerio mediterráneo, y con ello la memoria del cementerio. Se trata de construir una casa para los muertos, con todo el valor simbólico y comunicativo que esto pueda tener para los vivos, en la memoria de los vivos; y por ello, Rossi plantea como osario una “*casa desolada*”, es decir, una casa con sus esenciales atributos tal como los vivos la reconocen e identifican, pero a la que se ha despojado aquellos elementos circunstanciales del día a día –carpinterías, elementos de uso, etc.- mostrando así su desolación. De un modo similar procederá Rossi en el resto de los elementos del cementerio. Como dice Moneo,

es una voluntad “*social, cuyo sentido está en el rito. La arquitectura ayuda al hombre a vivir, a formular estas situaciones artificiales dentro de las cuales tienen sentido las costumbres, los usos, el pasado, la memoria*”⁴².

figura 11 Aldo Rossi. (1971) Cementerio de San Cataldo en Módena. Dibujos de proyecto.

La lectura del texto de Rossi sobre el cementerio⁴³ es reveladora, tanto como las referencias proustianas son inevitables. Las

⁴² Ibídem p. 16

⁴³ El cementerio de San Cataldo en Módena. En ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica...*p.22-24

analogías a las que apela Rossi a través de la memoria son complejas; por un lado hay un *ritmo de la mortandad humana* ligado al tiempo de la vida al que alude la construcción del cementerio. Rossi nos habla de la fuerte presencia que para la redacción del proyecto tuvo el hospicio Pio Albergo, el aroma de la muerte, el abandono, la ausencia, el mundo de los marginados, etc.; el modo en que las presencias, la luz, el mobiliario nos remiten a estas ausencias. Al igual que Proust, Rossi nos cita un repertorio de asociaciones en su memoria, evocadas y despertadas desde la convalecencia en la cama y frente a la trivialidad cercana y a la vez lejana de las cosas. El flujo de recuerdos y asociaciones le llevarán al tema pictórico del descendimiento y el *pathos* que éste comunica; Rossi se propone llevarlo a cabo en su cementerio.

figura 12 Angelo Morbelli
(1903) *Il Natale dei rimasti* en
el hospicio Pio Albergo
Trivulzio

En sus textos
sobre su proyecto para
el *Teatrino Scientifico*
se arroja luz sobre su
idea del tiempo; hay un

tiempo de los relojes, como también hay un tiempo detenido, inmóvil, es el tiempo del teatro “en el que la hora no marca el tiempo”⁴⁴, “*tampoco los sentimientos tienen un tiempo y se repiten sobre el escenario*”⁴⁵ La memoria invoca estos lugares sin tiempo y quedan así fijados en el teatro de la arquitectura. La arquitectura permite hacer tangibles y corpóreas, desde su particular perspectiva, las cosas del mundo de los hombres.

En esta distinción entre el fluir y la permanencia, parece decirnos Rossi que, si bien los edificios de vivienda, el caserío de la ciudad, en su fluir son los signos de la vida cotidiana, “los monumentos, signos de la voluntad colectiva expresados a través de los principios de la arquitectura, parecen colocarse como elementos primarios, como puntos fijos de la dinámica urbana”⁴⁶. De nuevo, como en Proust, la memoria permite trascender el irrevocable tiempo del devenir para recuperar ese tiempo perdido, que sólo la obra humana, el arte, puede devolvernos. En los dibujos de Rossi se aprecia esta voluntad; en ellos está grafiada la memoria que es ya arquitectura. En otro texto sobre Rossi, Moneo alude al Teatro de la Memoria que en el siglo XVI proponía Giulio Camillo, con el

⁴⁴ Teatrino científico En ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica...*

⁴⁵ *Ibidem*

⁴⁶ ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad...* p. 63

objetivo de albergar y representar la sabiduría del Universo y así nos dice: “*La memoria se convertía así en algo que iba más allá de aquella condición de archivo que normalmente le asignamos, atribuyéndole la responsabilidad del orden y de la estructura de aquellos conocimientos que, en última instancia, eran la razón misma del Universo*”⁴⁷ y más adelante nos dice: “*El teatrino [de Rossi] sería el paradigma de la ciudad al convertirlo en su representación, al materializar su memoria. Teatro de la Memoria, Teatro de la Arquitectura*”⁴⁸.

figura 13 Aldo Rossi (1978) Pequeño teatrino científico.

Desde el marco platónico la relación entre historia y razón es conflictiva, pues el mundo de las ideas es atemporal; no cabe la pretensión rossiana de una superación de ambos términos. Sin embargo, el sustrato que subyace en el discurso de Rossi no es ajeno a este modo de entender el tiempo. Rossi nos dice que la historia es materia de la arquitectura, pero hay una barrera entre lo permanente, y el devenir, que sólo a través de la memoria es posible unir, pero a costa de relegar el presente a una condición pasiva. A este

respecto Josep Quetglas escribe:

Para Aldo Rossi el tiempo no transcurre, sino que sólo sabe ocupar dos posiciones asimétricas y separadas; el pasado y el presente. No hay tránsito entre una y otra. [...] Podemos recordar el pasado, pero no intervenir en él ni, olvidándolo, actuar con iniciativa en el presente. Todo gesto «actual», o es mimético de la memoria o es un espasmo. El presente está condenado a la memoria⁴⁹.

Nos llama la atención en su obra lo que entendemos puede resultar conflictivo. Se parte de asumir la arquitectura como un compromiso social y por tanto colectivo que tiene a la ciudad como el lugar del *locus* colectivo; se toma

⁴⁷ MONEO, Rafael (1979) “La obra reciente de Aldo Rossi: Dos reflexiones” 2C nº 13. p. 38

⁴⁸ *Ibidem*

⁴⁹ QUETGLAS, José (1994) “La Danza y la Procesión” El Croquis nº 64

entonces a la historia como fundamento y al tipo como instrumento de proyecto. Tomemos como ejemplo su propuesta para el Ayuntamiento de Scandicci de 1968. A lo largo de un largo eje se disponen varios elementos tipológicos; un tradicional bloque de oficinas en torno a un patio, un segundo bloque con el despacho del alcalde, el secretario, un restaurante y una sala de lectura; y por último, una gran sala cupulada y centrada como formalización de lo que es una asamblea.

figura 14 Aldo Rossi (1968)
Ayuntamiento de Scandicci. Propuesta.
Alzado y maqueta.

Las referencias a lo urbano y la relación tradicional entre lo urbano y la arquitectura son citadas por el propio Rossi; el patio se concibe como una plaza interior; la cúpula como foro cerrado de debate. Los elementos ya conocidos se disponen en una secuencia que

permite visualizar su sentido. Existen también alusiones y citas a su propia obra, a Schinkel, etc., sin embargo, no aparece ningún dibujo que nos muestre la relación sincrónica con el presente; tanto pesa la memoria de la ciudad, que Rossi parece haberse olvidado de la interacción actual con la ciudad visible y tangible. Rossi rechaza lo que llama el “ambiente” si éste se entiende como una apelación a la memoria en tales términos que conciban al lugar como estructura horizontal. Pero, si el pasado tiene un sentido, lo es precisamente por su permanencia en el presente; y este recuerdo del pasado parece condenado a la inacción sobre el propio contexto horizontal de la ciudad.

Que razón y sensibilidad no son compartimentos estancos es algo que, como hemos visto, ha sido en numerosas ocasiones puesto de relieve. Sin embargo sigue pesando en la conciencia occidental el aserto platónico que relega al artista a la condición de perversor de la verdad —el poeta miente—; solo el hombre sabio, el que aspira al conocimiento del Bien, de la Verdad —única pasión para él atendible— y por tanto, alejado de las pasiones particulares de la sensibilidad, está en condiciones de gobernar la ciudad ideal.

figura 15 Aldo Rossi (1985). Skizze.

Expressomaschine La Cupula

figura 16 Aldo Rossi (1985-88) Centro Torri

Parma.

En la época de *La Arquitectura de la ciudad*, en su voluntad de concebir el carácter dentro de las bridas de la razón –no olvidemos el conflicto que esto supone en virtud de su concepción atemporal–, se produce en Rossi una tensión no resuelta y que, como remarca Moneo, será un factor de inquietud en sus posteriores años, hasta la edición de *Autobiografía científica*. Por eso Moneo indica: “Rossi se da cuenta de que es más dueño de sus sentimientos que de la instrumentalización del conocimiento, tal como al principio de su carrera reclamaba. Que es más capaz de construir lo que siente que de establecer toda una serie de eslabones que de un modo jerárquico llevaban del tipo al monumento [...] Si el primer Rossi trataba de ser objetivo, el Rossi que vuelve de América está convencido de que sólo puede dar razón de sí mismo, de que tan sólo el sujeto cuenta”⁵⁰. Este velado apunte –como suele ocurrir en la labor crítica de Moneo, esto es, sin ser demasiado explícito– nos está dando una clave para entender lo que, en Mérida, supone una notable divergencia respecto a Rossi. El peso de la gran carga que el valor de la memoria supone en la obra de Rossi es clara; como también lo es su influencia en Moneo; en el resto de este capítulo, bajo el apoyo de estas notas, trataremos de mostrar de qué forma la memoria de Mérida ha dejado su huella en el Museo.

⁵⁰ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 123

4.2 CONTEXTO ESPECÍFICO

4.2.1 El cambio de rumbo de la museología española

En el periodo comprendido por la década de los años setenta y la de los años ochenta se produce en el entorno internacional una renovación en el terreno de la museología tendente a transformar la caduca situación precedente en el campo del museo. Tal situación, se produjo en España, en un proceso coincidente con la renovación política que hemos llamado la Transición y que tiene su punto más significativo de inflexión con la aprobación de la Constitución Española de 1978. En lo que a nuestro museo concierne, ambos hechos resultan especialmente importantes para entender el contexto en que el museo fue gestado, así como la repercusión que tuvo en la ulterior evolución de la arquitectura de museos. Por ello extractamos a continuación los puntos de más interés.

El museo característico del régimen anterior puede ser analizado desde la perspectiva de una museología tradicional vinculada a la vieja tradición de un museo entendido en el sentido enciclopédico y en donde, el valor de la colección y su conservación, constituían los aspectos más reseñables de la actividad de los museos. La situación española mostraba a la claras -como hemos podido analizar en los precedentes del Museo de Mérida-, una importante carencia en lo referente a la existencia de políticas museísticas planificadas junto a una escasa asignación de dotaciones económicas. Con la llegada de la democracia parece haber una voluntad de paliar estas carencias incorporando a un tiempo el punto de vista de lo que en la época se denominó como la *nueva museología*, a la vez que se incorporaban nuevos instrumentos jurídicos y administrativos en orden a una más adecuada y eficaz gestión de la planificación museística.

Si el museo tradicional puede ser tildado como museo *conservatorio*, la *nueva museología* pretenderá hacer del museo un centro de participación activa con el visitante. Se pretenderá así superar la muy mentada expresión de T.W. Adorno al referirse, en los años sesenta, al “museo como mausoleo” y con ello, incrementar la vocación de servicio público de museo y especialmente al concebir a éste como un centro de producción de ideas y contenidos a transmitir, más allá de la presencia física de los objetos o de una lectura estática de los mismos. La riqueza del museo residirá ahora no tanto en el valor intrínseco de la colección sino en el potencial de éste para suministrar información y comunicación. Será,

por tanto, fundamental la incorporación de nuevos espacios y salas destinadas a nuevas funciones de diversa índole, tales como salones de actos, salas para exposiciones temporales, y en general, todas aquellas actividades vinculadas a la ahora más enfatizada misión comunicativa del museo. Es decir, en resumen, se pretende la creación de un museo vivo.

Pero, junto a esta voluntad participativa y “experiencial”, el museo adoptará un nuevo rol en la redefinición de la imagen de la ciudad. El talante democrático de un museo de vocación pública contribuirá a ofrecerse como espacio público. Bien sea que esta iniciativa se entienda como contribución al espacio público que constituye la ciudad, o bien se entienda como la más expresiva visualización de legitimidad política en la incipiente democracia, lo cierto es que, tal vinculación entre museo y ciudad será, en el futuro, de especial relevancia. Con el tiempo, la arquitectura de museo, será el mejor instrumento de puesta en valor de la propia ciudad, llegado incluso el punto en que no lo sea tanto por el espacio público generado o por la voluntad de atraer al público al museo, sino por el propio papel emblemático y estratégico atribuido a la arquitectura.

Como es lógico esta redefinición de los propósitos y procedimientos en el museo obedece a los respaldos teóricos de la ciencia del museo tal como nos permiten vislumbrar las inquietudes y controversias planteadas por los profesionales en las décadas anteriores en el plano internacional. A los efectos que aquí nos incumben, cabe precisar la diferencia entre los conceptos de museología y museografía, pues desde el ámbito del museólogo, el papel de la arquitectura será concebido en virtud de su encuadre en los mismos. En 1970 el *International Council of Museums*, ICOM, define la Museología del siguiente modo:

Museología es la ciencia del museo; estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificador de los diversos tipos de museos¹.

Y respecto a la Museografía nos dice:

¹ Citado por ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999), *Introducción a la nueva museología*, Col. Arte y Música, Alianza Editorial, Madrid, pag 20. y a su vez tomado de *Icom News*, París, vol. 23, núm. 1, 1970, p. 28

Es la técnica que expresa los acontecimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos².

Para varios autores la museografía es una actividad asépticamente técnica a pesar de que pueda existir cierta alimentación mutua entre ambas actividades. Dentro de este marco la arquitectura quedaría relegada a un papel derivado respecto a lo que el museo *quiere ser*. En este sentido, y como ya hemos apuntado en otros apartados, la actitud de Moneo a la hora de proyectar el Museo es otra bien distinta.

4.2.2 Imagen del tiempo y legitimación política

Hay otro elemento de análisis en el contexto relacionado con el mundo de los museos contemporáneos en España que consideramos de especial relevancia. Nos referimos al papel de la memoria y el modo en que, desde la política, se ha hecho uso de ella. Es conocido el papel que, con vistas a una legitimación del discurso político se ha hecho de la arquitectura y de la historia -en concreto, de la arquitectura monumental- con frecuencia en el pasado, pero ahora queremos referirnos a la relación que, desde este punto de vista, se ha ejercido en las recientes décadas. El papel de la conmemoración como fuente de riqueza y de ideología es señalado por Antonio Valdecantos quien nos dice: *“Toda sociedad humana necesita mitos más o menos supersticiosos sobre su pasado y su futuro: una memoria y una prospectiva compartidas (esta palabra se estima muchísimo) en cuya zona de juntura quepa un presente que merezca ser recordado, que cumpla lo que se vaticinó para él y que incite a imaginar ilusionadamente el porvenir”*³.

Esta obsesión por el pasado, sigue indicando Valdecantos, nos permite apreciar el modo en que éste es proyectado sobre el futuro. Como si de un reflejo especular se tratara, parece que este ímpetu conmemorativo, o la celebración de un pasado digno de recordar, supusieran una dosis de optimismo de cara a un mañana de carácter esperanzador y como augurio profético para todo tipo de retos y bienaventuranzas estimulantes. Ejemplos como el quinto centenario del descubrimiento de América o previamente, el bimilenario de Emérita Augusta, darían buena muestra de la invocación de un pasado tan digno de ser consumido culturalmente como estímulo para toda una serie de inversiones de cara a la

² Ibídem. p. 26

³ El País 3 Nov 2012 Antonio Valdecantos <Sin imagen del tiempo>

consecución de un fascinante porvenir al alcance de nuestra mano. Esta misma simetría especular se mostraría también en los periodos de crisis, en donde la situación de penuria económica se correspondería con una celebración, en sintonía, de una forma descafeinada y sin gloria. Sin embargo, esto último no implicaría la evasión respecto a nuestros axiomas temporales pues, en efecto, tal situación de crisis, no sería leída sino en términos de oportunidad; una vez sorteada la crisis, estaría garantizado el resurgimiento de los cauces de un progreso sintético, pero ahora, con un renovado brío derivado de la reforma y reestructuración de los elementos tóxicos a depurar.

Sigue diciendo Valdecantos: *“El dogma de que los tiempos no dan nunca marcha atrás es más poderoso que cualquier juicio adverso sobre los males de la época. Como de esto no se puede dudar ni en broma, debe vaticinarse que, a la larga, triunfará el convencimiento de que nuestras aparentes desgracias fueron signos de llegada de un mundo no peor, sino (aquí está lo decisivo) solo distinto y, desde luego, más eficiente y trepidante”*⁴. Hemos ya señalado las críticas de Nietzsche respecto a tales concepciones del progreso histórico, en virtud de las cuales, el poder estaría automáticamente legitimado, en la medida en que éste, sería visto como garante y responsable del mismo.

La referencia que aquí hacemos a los tiempos de crisis, nos permite comprobar el grado tan elevado de estabilidad con que nuestros modelos de temporalidad arraigan en la contemporaneidad y a los que no ha sido ajena la política de intervenciones museísticas en nuestro país. En el caso del Museo de Mérida estudiaremos en el siguiente apartado las paradojas que, desde esta perspectiva, parecen desprenderse porque, como hemos indicado en el capítulo anterior, la investigación en torno a este Museo nos ha llevado a la consideración acerca de su adscripción a otras temporalidades distintas de la cronológica; y sin embargo, es probable que buena parte del éxito efectivo del museo deba ser explicado, precisamente, por su incardinación en esta dinámica de la memoria tal como nos muestra la “verdadera” imagen de un tiempo colectivamente asumido.

4.2.3 Didactismo o deleite

Nos referíamos anteriormente a la presunción por parte del museólogo en el sentido de relegar a la arquitectura a su condición técnica respecto al ideario del museo, lo cual desde su punto de vista puede comprenderse. Pero quizá sea artificial y ficticia esta nítida separación que las metodologías del museo establecen entre museo y arquitectura. En K. F. Schinkel, por ejemplo, podemos apreciar su manifiesta inquietud acerca de la forma del museo, entendiendo ésta

⁴ Ibídem

como la voluntad previa que anima al proyecto de arquitectura museística, es decir, como una auscultación de lo que éste quiere ser, y en consecuencia, de cómo debe ser el carácter del mismo. Basta con leer la memoria que Schinkel presentó para su proyecto del Altes Museum, para constatar su esfuerzo en este sentido. Un estudio de este museo nos permite analizar algunas de las inquietudes al respecto. Maurice Besset, al reseñar estos aspectos, subraya lo que denomina como exigencias contradictorias, tanto en la obra de Schinkel, como en la de Klenze y nos dice: *“Recién terminadas las guerras napoleónicas, los ‘filósofos’ y los ‘anticuarios’ mostraban posturas enfrentadas con respecto a la significación de la obra de arte y a la función del museo: lugar de toma de conciencia para unos, y demostración de la historicidad de los hechos artísticos, para otros”*⁵.

Esta dicotomía la encontraremos en diversas ocasiones a lo largo de esta tesis; por ejemplo, trataremos el tema en el siguiente capítulo a través de la figura de Piranesi. El periodo que comprende el final del siglo XVIII junto con el primer cuarto del siglo XIX, supone la prefiguración intelectual del modelo teórico contemporáneo del museo; por un lado, se recogen las premisas heredadas de la Ilustración junto a los profundos cambios sociales que supone la Revolución, y por otro, debe señalarse la muy significativa evolución de lo que, aun partiendo inicialmente de los mismos supuestos revolucionarios, originará el movimiento europeo del Romanticismo. Si por un lado se afirmarán los modelos atemporales de la conciencia antigua, por otro, se reivindicará la condición intrínseca de la propia temporalidad histórica de los fenómenos.

Maurice Besset se remite a un sector, el de los jacobinos revolucionarios, para quienes la didáctica capaz de ofrecer el arte a través del museo tendría encomendada la labor fundamental de instruir al pueblo de modo que, solo así, éste estaría en condiciones de albergar una soberanía política o, en todo caso, controlar adecuadamente a unos representantes políticos en una ansiada democracia bajos los principios de libertad e igualdad. Esto sería posible porque la necesaria virtud moral atribuible al ciudadano sería identificada con la libertad, ideales ambos constatables en las grandes obras de arte y en sus creadores. Por esta razón, el museo, como modelo y referencia para el ciudadano civil, estaría en condiciones de ayudar a lograr parte del ideario defendido por los jacobinos. Curiosamente, al contrario que Platón, quien había rechazado al artista por corruptor, ahora se pretendía asimilar la idea de lo Bello con la idea del Bien, precisamente a través de las obras del museo. Pero si la idea del Bien es inalterable y eterna, era natural que, a la hora de conmover y transmitir el civismo

⁵ BESSET, Maurice (1993) “Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo” A&V Monografías de arquitectura y vivienda nº 39: 4-15 Madrid.

de este modo, el arquitecto partícipe de esta forma de pensar recurriera a la configuración de un espacio inmutable.

Pero más allá de esta recurrencia a los modelos antiguos, otro sector de pensamiento abogó por la reivindicación de un pasado no tan remoto y cuyas restos aún quedaban ahí presentes, testigos de un medioevo propio de las naciones europeas, y capaces de despertar sentimientos emotivos de nostalgia. Se reivindicaba de este modo, desde una posición romántica, el valor intrínseco de la ruina y su condición de sujeto evocador a la sensibilidad humana de una historicidad propia, es decir, como elemento a considerar como tal. Por ello, la memoria adquiriría un valor esencial. Por ejemplo, frente a la condición natural de un arco, sometido a leyes físicas o constructivas extra históricas ahora, ese arco sería portador de un devenir cuyas huellas y heridas no serían sino lo que el mundo, en su condición histórica habría hecho de él. Pero ese arco también sería testigo de lo que, en cada periodo, el estado cultural o cognoscitivo de los colectivos humanos, así como sus limitaciones y singularidades, hubiera impreso en el archivo acumulado de la historia.

figura 1 Schinkel K.F (1928) Altes museum. Perspectiva de la rotonda central

figura 2 Schinkel K.F (1928) Altes museum. Planta

Ambos enfoques tendrán peso en la labor de los más influyentes arquitectos del siglo XIX, a que nos hemos referido. Es por esto que Besset, en su análisis del Altes Museum, extraiga como elemento más remarcable la asunción de estas contradicciones a que nos referimos; frente a la gran rotonda portadora del carácter de una arquitectura atenta a mostrar la más intemporal e inapelable componente, las galerías perimetrales nos remitirán a un recorrido que, de un modo literal, seguirá la secuencia de los diversos periodos de la historia del arte. El mismo autor nos dice: *“la realización concreta de la idea de museo plantea ya*

todas aquellas cuestiones ligadas a unas nociones cuyas contradicciones e interferencias múltiples formarán la trama de su problemática a lo largo de la historia: didactismo y/o deleite, ejemplaridad e historicidad de la obra de arte, relación subjetiva o científica con el pasado, etc.”⁶

Sería arriesgado ordenar estas dualidades en columnas o en compartimentos estancos, de ahí la apelación a lo ambiguo y problemático de alguna de estas disquisiciones. Si una posición defiende la conciencia intemporal del arte, resulta al menos dudoso emplazar su utilidad en el marco de su capacidad para *conmover los corazones*, como indica Besset. Conviene aquí señalar que precisamente corazón (en latín *cor*) es, etimológicamente hablando, el origen de la palabra recordar, de modo que, esta *conmoción* que constituye el recuerdo difícilmente encaja con los presupuestos jacobinos, sociales y civiles, a que nos hemos referido.

figura 3 Busto de niño (*siglo I d.C.*) Fotografía Miguel Ángel Otero Ibáñez

figura 4 Retrato de panadero (*siglo I d.C.*) Fotografía José Luis Sánchez Rodríguez

En los numerosos retratos romanos que alberga el Museo de Mérida se aprecia con claridad lo mucho que éstos divergen de lo que sería, por ejemplo, un Apolo ateniense del periodo clásico. Tales retratos apelan al recuerdo particular y concreto de un individuo, con toda la carga emotiva que esto implica y con todos los rasgos o singularidades de un rostro, bien el de un imberbe e inmaduro niño, bien el curtido, ajado y maltratado de un anciano. Por otra parte, vincular la

⁶ Ibídem.

historicidad de los hechos artísticos a un esquema científico, metódico, y neutro de la historia, tampoco se corresponde con el deleite emotivo del museo.

A la luz del debate sobre el papel que el museo juega en la Edad Contemporánea, podemos ahora realizar un salto y retomar lo que anteriormente indicamos respecto a las renovaciones que ha supuesto la nueva museología frente a la tradicional. En palabras de Luis Alonso Fernández, la museología histórica, toma al museo "*como objeto propio y específico, disciplinal, de estudio para la presentación y difusión del patrimonio al público*" mientras que la nueva museología toma a éste "*como medio procedimental para conseguir el objetivo: el desarrollo de la comunidad de un territorio a través del patrimonio material e inmaterial, natural y cultural*". Se trata ahora de una museología de acción cuyo objetivo sería establecer el diálogo con la comunidad mediante un método *procedimental*. Este método estudiaría las características culturales del visitante y se dispondría a estudiar científicamente la posible interrelación de éste con la pieza o piezas a exhibir mediante la exposición o mediante sus actividades complementarias. Es decir, se trataría de ejercer una labor didáctica en la cual se ofertaría al visitante un discurso elaborado a través de la exposición.

Según ello, el papel estricto de la conservación habría quedado ampliamente superado. Si el museo tradicional había sido entendido como *prótesis de la memoria*, en términos de Bernard Deloche, o como una *memoria en cajones*, ahora se apelará a una memoria colectiva en la que el museo deberá cumplir la misión de garantizar una *interconexión de las informaciones*⁷. El papel activo de la didáctica en el museo se incorporará ahora al cuerpo de conservadores del museo. Se produce un desplazamiento del centro de estudio; si el interés se había centrado anteriormente en el objeto físico, es decir, en la pieza como testigo de un valor cultural residente en el museo, ahora este interés se centrará en la comunidad. De una sacralización del objeto se pasará a una voluntad orientada a reflexionar en el nuevo centro, a saber, en el par exposición-público. Este carácter "interrelacional" del museo también tiene sus peligros, como hemos podido constatar en las últimas décadas. En primer lugar porque un museo que ahora es *contenedor de ideas*, bien puede canalizarse como estructurador de referencias ideacionales en orden a transmitir un repertorio nada gratuito de valores sociales, políticos o históricos. En segundo lugar porque, al descarnar el contenido físico del mismo, entonces es posible "musealizar" cualquier objeto si con ello se apela a algún otro objetivo extra cultural que hace del museo un mero catalizador de otro tipo de propósitos *desarrollistas* ocultos bajo la máscara del interés cultural.

⁷ ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999), *Introducción a la nueva museología*, Col. Arte y Música, Alianza Editorial, Madrid, p. 32

⁸ *Ibidem*. p.50

Pero nótese, según lo expuesto anteriormente, que este papel atribuido a lo didáctico dudosamente puede ser calificado como *nuevo*. Podemos entonces seguir la pista de lo que fue el museo a lo largo del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX para comprender el por qué de esta deriva en virtud de la cual, ya bien entrada la segunda mitad del siglo XX, el entorno del museo comienza a demandar una metamorfosis en defensa de este papel interactivo del museo. Salvado el periodo revolucionario, y durante buena parte del siglo XIX el museo había ejercido como espejo cultural de clases dominantes y como justificación de intereses *conservadores* tendentes a justificar privilegios. No es extraño entonces comprender el recelo que los modernos tuvieron respecto al carácter monumental de la arquitectura y, en especial, en lo que atañe al museo, así como a conceptos tales como la permanencia o la autoridad de la historia. Ello hizo al museo ser visto a posteriori como un cementerio de acumulación caduca que no podía servir para una adecuada interconexión activa entre su legado y el objeto social al que debe destinarse. Como veremos a continuación, este clima en torno a la función didáctica del museo, así como a la reflexión en torno al papel que a este respecto jugará el ideario intelectual de Moneo en la arquitectura, será uno de los puntos de más intenso debate en la fase de diálogo entre el director del Museo y el arquitecto.

4.3 **EL PROYECTO**

4.3.1 La trama urbana como testigo acumulado

En 1985, con las obras del Museo avanzadas, reflexionando acerca del papel urbano y social de la arquitectura, Moneo nos dice:

Esperaba que el mundo romano se hiciese otra vez vivo en Mérida, una ciudad romana que había perdido su memoria¹.

Cuando en el año 2010 aborda la publicación de un catálogo antológico de su obra nos dirá en relación al Museo:

El interés del Museo radica, en buena medida, en que prácticamente todas las obras expuestas, todo el material arqueológico procede del mismo yacimiento, de la ciudad de Mérida. Así, el Museo da fe de una Mérida todavía viva y sin embargo enterrada, que la construcción del nuevo edificio nos ha hecho ver. El Museo, el edificio construido para tal fin, ha sido el instrumento para hacer visible –literalmente visible- una realidad de la que hasta entonces tan sólo sabíamos gracias a los textos escritos, a la historia. Es, en verdad una experiencia singular y única ver las ruinas adentrarse en la ciudad, perderse en los muros que limitan el museo. Allí, la ciudad que fue se nos hace evidente. El museo ha convertido el pasado en realidad viva, mediante una construcción, una arquitectura que da continuidad a lo que ha sido el uso de aquel suelo a lo largo del tiempo. Así, lo construido se entiende como una realidad “otra” que nos acompaña en la vida”².

Nos hemos referido anteriormente al papel incipiente que, en el nuevo museo de la sociedad española constitucional y democrática, jugaría su vinculación al contexto público y urbano. El Museo Picasso de Barcelona fue paradigmático en este sentido. Inaugurado en 1963, acometió en lo sucesivo una serie de ampliaciones al incorporar durante las siguientes décadas los palacios

¹ MONEO, Rafael (1985) “La soledad de los edificios” *El Croquis* nº 20 (Conferencia en la cátedra K. Tange el 9-Marzo de 1985 con motivo de su nombramiento como *Chairman* del Departamento de Arquitectura en Harvard). p. 614

² MONEO, Rafael (2010) *Apuntes sobre 21 obras* Ed. GG. p. 117-118

góticos contiguos en orden a garantizar la existencia de nuevos usos complementarios. La relación entre museo y ciudad adoptó un papel fundamental, se trataba de hacer penetrar la ciudad en el museo. Para ello se habilitaron los patios y corredores de planta baja de los diversos museos con el objetivo de emplazar los usos no directamente vinculados a la propia exposición. De este modo, el museo abría sus puertas a la ciudad mientras se ofrecía como reclamo a la población.

figura 1 Imagen aérea Mérida en el entorno del Museo

figura 2 Reconstrucción hipotética de la antigua ciudad romana

Moneo justificará también su arquitectura como una contribución urbana a la ciudad. Pero el Museo de Mérida no necesita espacio público, o al menos, no necesita espacio público entendido como gran vestíbulo cedido a la ciudad, porque en Mérida ese espacio lo aportan los recintos inmediatos al solar donde se emplazan el Teatro y el resto de los monumentos. Ya hemos señalado que en el acceso al Museo converge la desembocadura de la calle José Ramón Mélida -por la que se acercan los turistas- con la gran explanada de ingreso a los recintos romanos. A cambio, como contribución urbana, Moneo reivindicará, a través de su arquitectura, la memoria de un pasado romano perdido que debe ser recuperado.

Es sabido que Mérida esconde en el subsuelo los estratos que dan cuenta de su historia, de su memoria, y así, el proyecto, se hará cargo de las tramas que se superponen como huellas de un trazado urbano al modo de un palimpsesto; a la malla romana del entorno de extramuros, se incorporará la trama medieval que conforma el trazado de lo que luego será la ciudad contemporánea. La trama romana se hará visible al excavar hasta la cota de arranque de los muros del antiguo trazado romano. Pero, este desvelamiento será a su vez una llamada a la conciencia de una ciudad que aún permanece enterrada. En la cripta del Museo, los bordes que delimitan el solar se desdibujan en la penumbra de la oscuridad y con ello sentimos la indefinida continuidad de una ciudad que sabemos que sigue más allá del contorno, una ciudad de la que tenemos noticia pero que sigue oculta

como en las capas más profundas de nuestro subconsciente colectivo. Nos remitimos a lo ya indicado respecto a ello en el capítulo dedicado al *tiempo como duración*.

figura 3 Plano de sótano por la altura de ruinas. Imagen cedida por R. Luque.

La orientación de los nuevos muros de Mérida sigue la que viene definida por el trazado urbano de origen medieval según el trazado de las calles de esta zona. Sin embargo, la calle José Ramón Mélida hace un quiebro que determina la forma trapezoidal del solar. Este quiebro corresponde a la adecuación de la misma respecto a la antigua muralla romana. Los restos del trazado descubierto en la cripta, pertenecen a una zona extramuros que fue objeto de crecimiento durante la época visigoda. Su orientación, aun siendo irregular, sigue aproximadamente paralela el trazado de la calzada, la cual arranca sensiblemente de forma ortogonal al cerco de la muralla y con un ligero ángulo respecto al trazado del *decumānus* de la ciudad intramuros. Este último no se orienta en la dirección este-oeste, sino con 32° hacia el norte. Nos interesa aquí señalar que existe un ángulo aproximado de 14° entre la trama romana y la trama moderna, aunque tal ángulo se eleva a 22° en la zona de la calzada. La diferencia se debe a la condición no planeada del crecimiento urbano antiguo en la zona. Este ángulo de 14° es suficientemente pronunciado y, a la vez, convenientemente *arbitrario* como para que no pueda deducirse una correlación directa entre ambos trazados. No cabe duda de que el proyecto nos habla de la continuidad de la historia emeritense, sin embargo, la distinta orientación de las tramas nos permitirá leer

adecuadamente las huellas del palimpsesto, no como combinación lineal de unas respecto a otras, sino como testigos de un legado distante en el tiempo que queda expresado en las diversas viñetas de ese continuo temporal.

figura 4 Inicio de las obras Muro de contención en la calle J.R. Mélida. Imagen cedida por R. Luque

figura 5 Zona de sótano bajo la nave central

figura 6 Sótano en zona bajo una nave transversal

Este giro supondrá, como es lógico, una dificultad a la hora de disponer los apoyos de los pilares sobre las ruinas, pero a la vez, permitirá no

enfaticar ni jerarquizar ningún elemento, bien sea éste una calle, un muro o un antiguo patio. Obviamente los pilares respetarán el trazado lineal de los muros transversales de las plantas superiores, pero la separación entre ellos no se atiene estrictamente a un orden regular. En primer lugar se advierte la voluntad de reproducir el eje que, en la planta superior constituye el vano de la gran nave, y que, en la planta de ruinas, es también el eje de acceso. La organización de pilares y machones es, a ambos lados de este eje, completamente especular, sin embargo la luz entre machones es variable; se pretenderá así sortear los puntos más significativos de entre los restos. Existen aquí dos luces distintas, una responde a la luz de la nave superior, 8,55 m entre caras, y la otra es de 5,20 m. En el primer caso, la luz se cubre con un arco de medio punto y, en el segundo caso se prescinde del arco confiando el vano a la propia losa de hormigón. Los arcos de medio punto ligan la luz con la altura de la cripta debido a que el medio punto arranca directamente del suelo mientras que la clave, medida en el punto superior de la triple rosca de ladrillo, es tangente a la losa de hormigón. De entre

todos los vanos a lo largo de este eje, -una vez salvado el muro abierto que cierra el edificio respecto al patio de la calzada, e inmediatamente tras descender la escalera de ingreso-, los dos primeros son de los más anchos; ello permite una primera y mejor panorámica respecto a la totalidad de las ruinas.

figura 7 Arcos bajo nave central

figura 8 Arcos bajo muros y bajo corredor posterior

figura 9 Sótano en zona bajo una nave transversal

El resto de los machones sigue una organización más regular, y se atienen a las condiciones del contorno o la previsión de cargas en virtud de la configuración de las plantas superiores del edificio. Salvo

la zona anteriormente indicada y las áreas bajo el edificio para talleres, los vanos se cubren con arcos de medio punto sobre machones a 6,00 m. entre ejes, lo cual, sabiendo que ésta es la distancia entre los muros transversales, se obtiene una malla de matriz cuadrada. Estos arcos cuentan con dos roscas de ladrillo; una virtual tercera rosca pasaría cercana a la losa. De esta forma los vértices de todos los arcos – a excepción de unos muy pequeños ubicados para absorber pequeñas luces- se emplazan a la misma altura. La doble rosca de ladrillos converge tangencialmente en la imposta, de modo que los machones cuadrados son de 4 x 4 pies. Con un criterio similar al que hemos indicado en la nave, en la cripta, todos los arcos pertenecientes a los muros transversales son de medio punto, a excepción de los arcos de la zona colindante con la fachada al norte. Estos son de la mitad de altura respecto a la altura libre total, se resuelven de forma rebajada, y sobre ellos se dispone un hueco rectangular sin arco. Estos arcos se corresponden con los que, en la planta de la nave, conectan todas las galerías posteriormente. Por otra parte estos arcos, por su diversa configuración, nos

recuerdan la heterogeneidad que, en la nave, supone el retranqueo de la fachada norte que ya hemos comentado en otro apartado. Aunque tal retranqueo se decidió posteriormente, estos arcos contribuyen a matizar la diversa condición que este pasador posterior tiene respecto al resto de la trama.

Respecto a los arcos pertenecientes a las “capillas laterales”, bajo la contención de las tierras, éstas siguen también el criterio de la planta de nave; en este caso los arcos son rebajados reforzando así la diversa condición que Moneo asigna a la dirección longitudinal. En general puede decirse que Moneo respeta una trama reticular homogénea allá donde no hay criterios o tensiones que, o bien el carácter del contexto preexistente, o bien la configuración por él establecida, lo impidan. Entre las preexistencias contamos con el solar, las ruinas, la orientación de la traza urbana o la topografía del suelo, pero de algún modo, Moneo quiso dejar la huella en el sótano de lo que acontecerá en las plantas superiores. Las resonancias recogen el eco de un latir que se remonta a los orígenes romanos a través de la memoria. Estas resonancias, expresadas formalmente en la arquitectura, nos hablan, como veremos, de unos invariantes temporales, pero también nos hablan de unos invariantes espaciales expresados en la geometría del edificio.

4.3.2 La arquitectura como teatro de la memoria

figura 10 Estela funeraria de Antasio Persico (s. III d.C). Catálogo del MNARM

figura 11 Busto (s / d.C) Catálogo del MNARM

Hay sin duda en Mérida un sentido acumulativo del tiempo que late y es recogido a través del recuerdo. Como indicábamos en un apartado anterior, el

vocablo recordar procede del término latino *cor*, *cordis* (corazón), luego recordar es: “volver a hacer pasar por el corazón” y este repetir el paso, este contraer en la memoria, da idea de una identidad en tanto que ésta permanece. Hay por tanto una resonancia y un repetir que como nos dice la expresión inglesa “*learn by heart*” asocia la memoria al corazón. Pero también está asociada al rito, cosa que bien visualizan las estelas funerarias y los retratos romanos que vemos en Mérida. El proyecto de Mérida custodia un latido que resuena en su interior; creemos que Josep Quetglas está en lo cierto cuando afirma:

Hay proyectos de Rafael Moneo que van en procesión. La procesión no es sólo una danza lenta, unidireccional, monódica: es, más bien, lo contrario de la danza. La procesión *recoge* el tiempo –no lo inventa, lo esparce-, lo acumula en el cuenco de sus gestos y lo señala. Sin la procesión, el tiempo seguiría fluyendo, pero inaudible, invisible. La procesión, como una membrana de tambor, saca fuera un compás que no es sólo suyo, lo ausculta y lo significa. En la procesión coinciden dos temporalidades –y esa es su emoción-, la casual, fugaz y aventurera de los cuerpos y pasos de los celebrantes y, simultáneamente, un latido hondísimo, un timbal sordo: el tiempo del mundo. Hay proyectos de Rafael Moneo que permiten escucharlo, porque custodian en su interior, como en el cuenco de un tambor, su latido³.

figura 12 Perspectiva de la nave desde el corredor de la planta primera

Desde el invento de la imprenta, podría parecer que el recuerdo y la memoria desempeñan un papel secundario en la arquitectura. En la

Antigüedad, el cultivo de la memoria desempeño un papel fundamental, pero debemos preguntarnos, a la vista de esta disciplina histórica de la memoria, acerca de qué papel podemos hoy atribuir a la memoria en relación con la arquitectura. En concreto y, más allá de la reivindicación de un pasado romano que el Museo de Mérida supone, debemos indagar acerca del papel que el *arte de la memoria* ha supuesto en nuestro Museo. Frances A. Yates estudió la

³ QUETGLAS, José (1994) “La Danza y la Procesión” El Croquis nº 64. p. 39

trayectoria del *Arte de la Memoria*⁴ desde sus orígenes clásicos. Nos interesa especialmente una cita que Moneo hizo de este libro en alusión a Rossi. En esta cita, Moneo se preguntaba sobre hasta qué punto, su pequeño “Teatrino Científico”, se ubicaba en línea con las pretensiones del Teatro de la Memoria que construyó Giulio Camillo en la primera mitad del siglo XVI. Eso nos llevará a nosotros a interrogarnos la misma cuestión respecto al Museo de Mérida; ¿Es realmente concebido por Moneo este museo como un teatro de la memoria? La cita indicada se incluía en un artículo que Moneo publicó en 1979 en la revista 2C titulado “*La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones*”⁵, lo cual sugiere que la lectura del libro de Yates pudo tener cierto peso durante el periodo de maduración del proyecto.

Según Cicerón, el inventor del arte de la memoria fue el poeta griego Simónides de Ceos. Las fuentes clásicas de la memoria aluden a una anécdota según la cuál Simónides, providencialmente salvado del derrumbe de un edificio, fue capaz de reconocer los cuerpos desfigurados de los infortunados damnificados, gracias a la asociación espacial que su memoria conservaba entre los lugares y los individuos sepultados bajo los escombros. Consiguió percatarse de la importancia que una disposición espacial ordenada tenía para una buena memoria; desde entonces el sistema rememorativo al que aluden los textos clásicos sobre el tema se centró en el uso de una adecuada asociación entre *loci* e *imagenes*. Otro orador clásico, Quintiliano en su *Institutio Oratoria* nos recomienda una serie de pasos de cara a adquirir una buena memoria. El procedimiento se iniciaría alojando en la memoria una serie de *loci*, de lugares, procedentes de algún edificio con cuyos espacios nos sintamos familiarizados. Estos espacios, nos dice, han de ser amplios, convenientemente iluminados y lo más variados posible, incorporando en su interior patios, impluvios, alcobas, salones, así como toda clase de hornacinas, nichos, etc. A continuación, nos dice, deberemos recorrer mentalmente el edificio depositando determinados objetos en los diversos *loci* señalados. Entre los objetos señala ejemplos tales como un ancla, una espada, una corona, un yugo, etc. de modo que éstos deberían quedar asociados con los conceptos a recordar. Un recorrido mental por estos espacios, junto a las imágenes asociadas y los conceptos anexos permitiría al orador recordar convenientemente y en orden el discurso a pronunciar.

En la antigüedad clásica, según nos indica el texto anónimo denominado como *Rethorica ad Herennium*, la retórica constaba de cinco partes esenciales, a saber; *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* y *pronuntiatio*. Trateremos más adelante de mostrar la congruencia de esta jerarquía así como su paralelo con las

⁴ YATES, Frances A. (2005) *El arte de la memoria*. Ed. Biblioteca de ensayo Siruela. (original de 1966)

⁵ MONEO, Rafael (1979) “La obra reciente de Aldo Rossi: Dos reflexiones” 2C nº 13

intenciones subyacentes en Mérida. Tal como proponemos en la metodología de esta tesis, la memoria recogerá los aspectos de la conciencia íntima así como los aspectos vinculados a la experiencia íntima y colectiva como soporte para la consecución de un discurso elaborado y patente en una narración de esa misma memoria. Pero sigamos en la Antigüedad porque, efectivamente, la memoria ocupaba un lugar destacado entre los instrumentos disponibles para el arte de la oratoria secular; permitía al orador pronunciar extensos discursos de memoria relacionados con la jurisprudencia, la política, y otros asuntos afines.

Sin perder el método que facilitaban las reglas antiguas, la Edad Media, sustituyó los fines civiles a que nos hemos referido al adquirir un cariz moral y religioso. Más tarde, como nos indica René Taylor⁶, ya en el siglo XVI, encontramos el caso singular del fraile mexicano Diego Valadés, para quien en su *Rhetorica Christiana* se aprecian las bases aprendidas en las fuentes clásicas, pero readaptadas a los fines espirituales de la evangelización del Nuevo Mundo. Y de nuevo encontramos aquí el uso del lugar, de la arquitectura, de la imagen y de la iconografía como recurso para este discurso evangelizador, no ya en función de la mera constatación de determinadas analogías, sino al intuir la presencia de un orden subyacente capaz de transferir las imágenes físicas en una contemplación interior. Nos dice René Taylor: “El «ars memorativa» desempeña un papel vital en este proceso de convertir lo físico en espiritual”⁷ y, a la inversa, podríamos añadir nosotros, lo espiritual en lo físico.

figura 13 Alzado desde la C/ J.R. Mérida

La asociación entre memoria y arquitectura se hace así evidente en los textos clásicos, como bien ocurrirá también en la Edad Media y en

el Renacimiento. Esta confianza que las reglas clásicas del arte de la memoria depositaban en la asociación entre *loci e imagines* se fundaría en la común estructura lógica del discurso, de la misma forma que un buen arquitecto hubiera dispuesto su edificio conforme a una adecuada disposición de las partes. En virtud de ello, y gracias al *sentido* del mismo, esto es, a su trama, a su ritmo o si se quiere, a su argumento, el orador estaría en condiciones de poder asimilar la

⁶ TAYLOR, RENÉ (1987) *El arte de la memoria en el nuevo mundo*. Ed. Swan Avantos & Hakeldama.

⁷ *Ibidem* p. 62

misma configuración del discurso al intuir la misma lógica en una secuencia ordenadamente elaborada y retomar así la secuencia desde cualquier punto desde el que quisiera arrancar.

figura 14 Fotografía de R. Luque

figura 15 Fotografía de R. Luque

Orden, ritmo, memoria y discurso se conjugan con voluntad en Mérida, porque Moneo ha encontrado un argumento; una repetición pautada en la sucesión de los muros tal como se refleja en los contrafuertes exteriores; una sucesión que soporta el por él denominado “archivo” que constituye el Museo. Por eso nos dice Moneo:

La insistencia y la repetición del tema constructivo –el contrafuerte– mostraría, por una parte, la estructura misma del museo: el edificio que se proyecta aspira tanto a ser marco de los restos del pasado de la ciudad romana, ya encontrados, como depósito de los futuros hallazgos que lo conviertan casi de modo automático en archivo vivo de los mismos. Esta condición de museo-archivo se hace sentir en la imagen misma del edificio, vista la influencia que en la misma tiene la repetición de los elementos constructivos⁸.

Hemos hecho anteriormente mención al Teatro de la Memoria que en el siglo XVI quiso construir Giulio Camillo. En él se pretendía trascender el concepto de memoria como el mero y usual archivo que por ella entendemos, esto es, como un mero cajón de información; por el contrario, el objetivo era dar cuenta a través de ella, “*de la estructura de aquellos conocimientos que, en última instancia, eran la razón misma del universo*”⁹. No se ha conservado el Teatro de

⁸ MONEO, Rafael (1984) “Sobre el Museo de Mérida. Memoria del autor” Publicado en *Arquitectura COAM* n° 248 Mayo Junio 1984.p. 34.

⁹ Citado por MONEO, Rafael (1979) “La obra reciente de Aldo Rossi: Dos reflexiones” 2C n° 13. p. 38, en relación a YATES, Frances A. (2005) *El arte de la memoria*. Ed. Biblioteca de ensayo Siruela. (original de 1966)

Giulio Camillo, aunque, según nos relata Frances A. Yates, se conoce una descripción que en 1532 Viglius Zuichemus envió a Erasmo de Rotterdam. Extraemos del libro de Yates el mismo texto que cita Moneo:

La obra está construida en madera y jalonada por muchas imágenes y llena de pequeñas cajas; hay diversos órdenes y diferentes grados en ella...Pretende que todas las cosas que la mente humana puede concebir y que, sin embargo, no puede ver materialmente, tras haber sido archivadas mediante diligente meditación, queden de manifiesto mediante signos corporales de tal manera que... sea posible, de un golpe de vista, percibir todo aquello que está escondido en lo más profundo de la mente humana. Y pensando en esta condición material es por lo que le llamé Teatro”¹⁰.

figura 16 Camillo, Giulio (ca. 1532) Teatro de la Memoria. Esquema de Frances A. Yates. Véase con detalle en Yates, F.A, *El arte de la memoria*. p. 161 bis

El Teatro de Camillo invierte la configuración habitual de un teatro; dos personas podían acceder en su interior ubicándose en el escenario y dirigiendo la vista hacia el graderío de modo que la representación que ofrecía era constituida por el propio graderío. Es aquí donde Camillo nos muestra su idea, una memoria orgánicamente enlazada con el Universo, un microcosmos capaz de albergar el macrocosmos en virtud de una determinada disposición del espacio y la imaginería del Teatro. El graderío se dividía en siete sectores y representaría la

¹⁰ Ibidem. p. 38

totalidad de las causas primeras del Cosmos desde posiciones herméticas y platónicas y que, como señala Yates, tanto podrían sorprender al racional Erasmo. Estas causas se vinculan a las Ideas lo cual, a su vez, se hace corresponder con las emanaciones de vida que suponen los Sefirotas del mundo cabalístico en correspondencia con los siete pilares de la Casa de la Sabiduría de Salomón.

A su vez, y desde el escenario, donde se alojarían estos siete pilares, el graderío se dividiría en siete escalones que progresivamente se dispondrían del modo que describimos. La primera grada nos hablaría de las causas originales representadas por los Sefirotas, los Ángeles y los siete astros móviles en un revuelto de alusiones cabalísticas, cristianas y clásicas. En la segunda, se mostrarían elementos relativos a la creación de Cosmos y, en la tercera, la mezcla de elementos primarios para conformar los elementos. En la cuarta, Camillo aludiría a la creación del hombre interior, es decir, su alma y su mente, mientras que en la quinta, se referiría la unión del espíritu con el cuerpo. El sexto escalón alude a las operaciones que el hombre puede realizar de forma natural y, por último, en la séptima, aparecerían todas las artes, las ciencias, la religión y las leyes. Se trata por tanto de una alusión a la expansión del Universo desde su origen, hasta concluir en la alegórica figura de Prometeo, quien, habiendo robado el fuego a los dioses, entregó a los hombres una parte de su divinidad.

Nos hemos extendido en esta descripción; nos interesa subrayar al modo en que, a través de su teatro, Camillo nos muestra la totalidad de la memoria, con todo el contenido espiritual, emotivo y racional implícito en la mente humana. El Teatro de la Memoria, del alma humana, será el teatro de la arquitectura. Por eso Moneo, en referencia a Rossi y su Teatrino Scientifico, nos dice:

Pues el propósito de Rossi, a mi entender, también ha sido dar representación a la arquitectura; el hacerla visible, el convertirla en espectáculo sería, por tanto, su deseo. Porque ver las cosas, hacerlas materialmente tangibles, supone conocerlas, el poder dar razón de las mismas; de ahí que acuda al teatro en cuanto que su condición de ventana abierta a otra realidad permite establecer aquella distancia que hace de la visión de lo representado no un gesto automático y sí un acto consciente de la mente que lo convierte en ejercicio epistemológico[...]

Quienes hayan seguido su carrera no se sorprenderán al reconocer en la representación a viejos personajes y a comprobar cómo el autor llega a confundirse con los mismos, queriendo con ello, tal vez, decir que sólo la ficción teatral permite entender la realidad, que es así como puede hacerse arquitectura cuando las cosas se extrañan, se distancian, al

verlas con la óptica que les hace perder cualquier posible relación con aquella realidad que continuamente las trivializa¹¹.

Con objeto de dilucidar hasta qué punto, estas palabras sobre Rossi, pueden ser acogidas dentro del talante de Moneo, debemos atenernos al propio Museo de Mérida. Conviene recordar la existencia de una extendida opinión entre numerosos arquitectos en esos años según la cual, el discurso arquitectónico de un museo debía ser en lo posible neutralizado. De esta forma, sólo el plan museológico estaría en condiciones de aportar los elementos pertinentes a fin de garantizar la lógica de las conexiones que el museo ofrecería con idea de recuperar el sentido del contexto perdido. Al exponer las piezas del museo según tal criterio, junto con las actividades divulgativas que fuera menester, el museólogo, en última instancia, estaría en condiciones de revelar la memoria perdida digna de recuperar.

Moneo asumirá la condición central que la arquitectura en otras ocasiones ostentó como teatro; la rememoración del mundo romano se confiará precisamente, como hemos visto en el arte de la memoria, a la disposición poética de un *locus*, según una serie de muros paralelos capaces de proporcionar, por la sucesiva repetición de los mismos, la trama sobre la que se generará el edificio. La arquitectura asumirá así la encomienda de servir como soporte y como auténtico garante de la memoria del mundo romano. Pero ha de entenderse este soporte, no como mero elemento físico operativo de cara a la correcta conservación o visualización de las piezas, sino como partícipe de una profunda conexión entre el espíritu, el hombre interior si se quiere, y la materialización evocativa de la que es mediadora la arquitectura.

Creemos que la idea de un teatro de la memoria, es incluso más afín al Museo de Mérida que a la obra de Rossi. Con el paso a la modernidad desde el siglo XVI se produce un cambio gradual en Occidente en donde asistimos al progresivo triunfo de la razón en perjuicio del sistema de conocimiento por medio del arte de la memoria tal como hemos visto en Camillo que irá sumiéndose en el descrédito. David Pujante ha estudiado esta evolución que, en su opinión correría en paralelo al ulterior éxito de la enciclopedia. El teatro representa los esfuerzos del hombre del Renacimiento por obtener una estructura memorística capaz de abarcar los conocimientos no accesibles a la limitada condición humana. Bajo la idea de un microcosmos que, por analogía, podría abarcar el ámbito de lo macro, Camillo se propone realizar una estructura, una organización integrada en un esquema global subyacente bajo un soporte material representado por una arquitectura. La enciclopedia tratará también de abarcar el conocimiento, pero lo

¹¹ *Ibidem.* p. 38

hará descartando este soporte orgánico, y apelando a una seriación alfabética en la que poca huella queda de la memoria. Los hombres de la enciclopedia, nos dice Pujalte: “*han perdido la fe en una gran estructura abarcadora; por ello, sólo ofrecen un exhaustivo inventario alfabético de conceptos*”¹².

En Mérida no hay una pretensión totalizadora en tanto voluntad de dar idea del Cosmos; muy lejos quedó ya la posibilidad de tal pretensión en los finales del siglo XX. Tampoco se dan los tintes platónicos en los que está basado el Teatro de Camillo pues, como tratamos de mostrar, sus referentes son otros. Pero creemos que sí existe la intención de fijar en una arquitectura -acogedora de los estratos acumulados en el tiempo-, los signos de un conocimiento depositado en la memoria de la Roma emeritense. Y ello, mediante una estructura que como tal, constituida físicamente, estará en condiciones de aportar el soporte para el plan museológico del Museo.

El promotor del *Mundaneum*, Paul Otlet, auspiciado por la Sociedad de Naciones, pretendió también crear un esquema estructurado para un mejor acceso al conocimiento humano mediante un procedimiento no secuencial sino interrelacionado. Quería mostrar la complejidad del estado actual del mundo y la mancomunidad e interdependencia de los diversos fenómenos de la vida. Karel Teige tildó estas ideas de enciclopédicas, pero creemos que tal afinidad no es acertada; porque la enciclopedia, al contrario, atomizó el conocimiento en conceptos alineados en entradas alfabéticas y, por tanto, según una secuencia arbitraria que no ponía en conexión la complejidad del saber. Este *poner en conexión* fue, tal vez, el deseo de Otlet, como lo fue, en correspondencia, el proyecto que redactó Le Corbusier, quien recurrió a elementos compositivos, históricos e incluso llegó a disponer un *sacrarium*.

El constructivista y racional Karel Teige¹³ se refirió al *Mundaneum* como un proyecto monumental y delirante; le acusaba de ser una especulación geométrica definida a priori y fundada en principios históricos y metafísicos. Frente a la composición, el arte o el monumentalismo, Teige, anteponía el programa, la razón y la construcción.

La arquitectura moderna no ha nacido de especulaciones, sino de necesidades actuales y vivas, bajo el dictado de la vida y no bajo el patrocinio de la Academia o de cualquier organismo oficial. La necesidad actual y viva dictaba programas: fábrica, puente, edificios de oficina,

¹² PUJANTE, David (2007) <Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria> en *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. p. 5.

¹³ Véase TEIGE, Karel (2008) “*Mundaneum*”. p. 93 -110 y “Contestación a Le Corbusier”. p. 143 –150 en *Anti-LeCorbusier*. Clàssic del segle XX. ETSAB. Originalmente en Stavba VII (1928-29) y “Odpoved Le Corbusier”. Musaion (1931)

edificios para obreros, escuelas, hospitales, hoteles, apartamentos: de la formalización elemental de estos problemas ha nacido la genuina arquitectura moderna. [...]

La arquitectura como arte cree que su misión empieza donde acaba la construcción, es decir, la solución racional y el trabajo del ingeniero, como opina Le Corbusier. Aspira a la eternidad, mientras que un ingeniero sirve a la actualidad¹⁴.

Este “*como opina Le Corbusier*” apela a la contradicción que Teige señala en el arquitecto, entre la casa- palacio y la casa- máquina que subyace en todo el artículo. En lo que atañe a esta tesis nos interesa subrayar el énfasis que, sistemáticamente, Teige pone en la identificación entre *vida y actualidad*, entre *vida y necesidad* o, entre *construcción y razón*. Creemos evidente que tales emparejamientos responden a una idea implícita respecto al tiempo que tanto dista de aquella otra vitalista que aquí tratamos de exponer. Por lo que respecta a Moneo, la intervención en Mérida se ubica en las antípodas de estas asociaciones indicadas por Teige, porque, en efecto, el par *vida-actualidad* o aquel que vincula a la *vida* con la *necesidad* que condenan a la historia a historicismo, están muy lejos de poder asumirse como inapelables. Al contrario, el vitalismo asumirá a la memoria y a la historia como componentes fundamentales de la vida, hasta el punto que, como veremos en el siguiente capítulo, la razón vital se identificará con la razón histórica. Es significativo entonces comprobar cómo Moneo, a pesar de la discordancia con las tesis representadas por Teige, no renunciará a la asunción del valor pleno de lo *vital* en la arquitectura. Como tampoco renunciará a lo *racional* ni a lo *constructivo*, al contrario, porque precisamente será desde estos presupuestos desde de los cuales justificará la arquitectura que vemos en Mérida.

Pero sigamos con la disposición del espacio en Mérida. A la sucesión de muros se le asocia un recorrido por las salas según una secuencia temática diseñada por los museólogos, en este caso por los directores. Pero más allá de esta secuencia operativa, creemos que debemos interpretar la disposición de las piezas con otras claves. Ciertamente es que hay una correspondencia entre salas y objetos en virtud de una determinada taxonomía, y que ésta responde a una clasificación temática y cronológica. Pero, creemos que la asociación entre *loci* e *imagenes* que Moneo nos propone busca el valor evocativo, no ya en las figuras, sino en los propios elementos de la arquitectura, en su construcción, en el recuerdo de la magnificencia romana. Sobre el papel que juega la construcción romana -como técnica y, especialmente, como reflejo físico de toda una

¹⁴ *Ibidem.* p. 103 y 107

civilización, en lo político, en lo social o en lo laboral- nos detendremos en el siguiente capítulo. Basta aquí con señalar el modo en que, el carácter atribuido a los elementos de la construcción romana, serán los portadores de esa imaginaria a la que Moneo confiará la correspondencia entre el espacio y su condición evocativa.

Moneo renuncia a disponer elementos figurativos romanos más allá de lo estrictamente tectónico; no se prevén basas, capiteles, impostas, o ningún otro tipo de objeto ornamental. Los objetos ornamentales de este tipo formarán parte del material museológico a exponer, no de la propuesta de proyecto. Con ello se evita la excesiva literalidad del anticuario. Se huye así de la necrosis en que incurriríamos si ésta fuera una mera devoción inerte al pasado, a la historia, porque en este caso, no quedaría sino reconocer que, efectivamente, la historia entra en conflicto con la vida. Lo vital, por el contrario, reconoce la actualidad y su incardinación en el presente, encuentra la identidad en las constantes que latén con un ritmo que la memoria conserva, y proyecta la esperanza en un futuro por venir.

figura 17 Tiziano (1565-1570) Alegoría de las tres partes de la prudencia

figura 18 Alciato Andrea (1546) Pictura del emblema titulado "Prudentes" en *Emblematum libellus* de Alciato. El emblema decía así: *Jano, bifronte, que conoces lo pasado y lo por venir, que contemplas lo de delante ves, ¿porqué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es porque el hombre circumspecto simboliza esta imagen?*

Bien supo mostrar esto Tiziano en su cuadro titulado *Alegoría de la las tres partes de la Prudencia o Triunfo de la Prudencia sobre el Tiempo* (entre 1560 y 1570), lo cual queda también expresado en el sector dedicado a Saturno del Teatro de Camillo. Según Fernando Checa, Tiziano se basó en el Teatro de

Camillo. Tiziano nos ofrece un símbolo del tiempo en donde aparecen las cabezas de un lobo, un león y un perro, como representaciones del pasado, el presente y el futuro. Esto se asocia a las tres partes de la prudencia, *memoria*, *intelligentia* y *providentia*. El cuadro de Tiziano se insertaba en la tradición de los llamados *emblemas* que tomaban una sentencia sancionada por un argumento de autoridad, denominado *lemma* y se reforzaba mediante una imagen o *pictura* y un comentario o *subscriptio*. En este caso el *lemma* indica: “*Ex praterito / Praesens prudenter agit / ni futurum actionem / deturpet*” lo que se puede traducir como “*A la vista del Pasado / el Presente obra con Prudencia / si el Futuro no malogra la acción*”¹⁵.

Desde algunos sectores se acusa a Moneo de “prudencia” y se utiliza esta expresión en el mismo sentido crítico con el que aludimos a lo “políticamente correcto” o a lo “conveniente”, es decir, como astucia a la que el arquitecto recurre para la obtención de un fin personal o profesional. No pretendemos aquí discutir lo acertado o no de estas acusaciones respecto a esta actitud. Para aquellos arquitectos más firmemente afiliados a la condición progresista y sintética de la historia, las apelaciones a la memoria, desde el punto de vista que aquí analizamos, resultan naturalmente sospechosas. Pero el análisis que aquí desarrollamos se atiene a la constatación de lo que fue el proyecto de Mérida, al contrastarlo con las aportaciones intelectuales que el pensamiento acerca del tiempo pudiera haber implicado. A tal efecto, como veremos más adelante, las actitudes de Ortega y Gasset (nuestro pensador vitalista de más proyección), respecto a este modo de entender el progreso en sintonía con la antigua *Prudencia*, se harán evidentes. Ortega nos dirá:

El progreso exige que esta nueva forma supere a la anterior y, para superarla, la conserve y aproveche. [...] Progresar es acumular ser, tesaurizar realidad [...] Pero el individuo humano no estrena la humanidad. Encuentra desde luego en su circunstancia otros hombres y la sociedad que entre ellos se produce. De aquí que su humanidad, la que en él comienza a desarrollarse, parte de otra que ya se desarrolló y llegó a su culminación; en suma, acumula a su humanidad un modo de ser hombre ya forjado, que él no tiene que inventar, sino simplemente instalarse en él, partir de él para su individual desarrollo¹⁶.

¹⁵ ZAFRA, Rafael (2010) “El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia” en *Potestas: Revista del Grupo Europeo de investigación Histórica* nº 3 (2010) p. 123-146

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol.VI. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941. p. 16

figura 19 Perspectiva de expositores de suelo. Proyecto de Montaje

El papel evocativo que Moneo nos plantea no se corresponde con la literal correspondencia entre lugares e imágenes. Por supuesto, las imágenes romanas conforman la idea que del Museo de Mérida tenemos. Pero tal asociación no pretendió establecerse de un modo didáctico, si tal didactismo se entiende en el sentido jacobino a que nos hemos referido en el apartado 4.3 de este capítulo. Este sería un tema de debate, durante el encargo del

proyecto, entre, el entonces director en funciones del Museo José María Álvarez¹⁷ y el arquitecto. Moneo no pretende restringir la exposición de cada pieza dentro de un marco taxonómico, por mucho que el plan museológico pretenda cumplir su misión en el sentido de garantizar una “*interconexión de las informaciones*”¹⁸ o si se quiere, en este caso, de las piezas. Frente a los que afirman la constancia de los modelos atemporales de la conciencia antigua, la actitud de Moneo se alinearé con los que reivindican la condición intrínseca de la propia temporalidad histórica de los fenómenos. Expresado de otra forma; frente a un Cosmos –en este caso el mundo romano de Mérida– entendido como *naturaleza*, Moneo se alinea con la idea de un Cosmos entendido como *historia*.

No es que no haya un sentido narrativo en el proyecto de Mérida, sino que tal sentido cuenta con la propia historicidad de los hechos artísticos. Por eso nos dice Moneo:

¹⁷ ÁLVAREZ J.M^a, director del MNARM (11 de Octubre de 2012) *Entrevista con el autor de esta tesis*

¹⁸ Véase el apartado *Didactismo o deleite* de la sección 4.3 de esta tesis

Frente a las alternativas que se pueden plantear a la hora de organizar la exposición, prefiero aquella en que se da prioridad a mostrar como se han ido atesorando las obras con esfuerzo a lo largo del tiempo. Me gusta que el museo se perciba como aquel lugar donde se acumula con extraordinaria riqueza un legado y a su vez, dar la posibilidad de que ello se visualice como experiencia¹⁹.

Tendremos ocasión de referirnos en esta tesis a las referencias que suponen el caso de Soane o el de Piranesi para este proyecto, pero cabe adelantar aquí, al objeto de subrayar esta idea acerca de la historicidad y de la acumulación que entiende al ser del museo como un *“tesaurizar realidad”*, la siguiente cita extraída de la memoria del proyecto: *“una cierta visión de lo que son algunos grabados de Piranesi serían lo más cercano a la imagen que el arquitecto se ha formado de lo que pudiera ser el museo”*²⁰.

Como nos dice Ortega, tal idea de historicidad no es ajena a la adhesión a una concepción progresista en la que memoria y presente se proyectan en el futuro. Como indicamos, la prudente conciencia que lleva a Moneo a actualizar los invariantes humanos implícitos en la memoria, no implica el error de una evocación excesivamente literal. Como el propio Moneo indica en el texto más arriba citado, sólo la ficción teatral permite entender la realidad; cuando se toma distancia, cuando se contrae la memoria y se percibe desde una perspectiva capaz de evitar el contacto con una realidad inmediata que trivializa las cosas e impide una interpretación adecuada. Esta interpretación ha de tomar como base la propia residencia temporal en la que se alberga la memoria.

Pero Moneo no se conforma con recoger el latido que la memoria alberga; existe una proyección de futuro. La evocación estremecedora de la memoria romana se ha materializado en una arquitectura que solapa los elementos pasados con los del presente mientras, a la vez, su fisonomía, se ha transfigurado logrando así una arquitectura que es nueva. En sus propias palabras, *“lo construido se entiende como una realidad “otra” que nos acompaña en la vida”*²¹. Quizá esta idea de transfiguración de la forma entendida como “ruptura de la imagen”, sea un legado de su maestro, Sáenz de Oíza. Según Oíza, el arquitecto, como el artífice, no debe conformarse con la mera recolección de la imagen, de igual manera que un fotógrafo no debe quedarse con la estricta impresión fotográfica sobre la placa; tomar los elementos que se nos ofrecen, supone una

¹⁹ MONEO, Rafael (17 de Enero de 2013) Transcripción de la *Entrevista con el autor de esta tesis*

²⁰ MONEO, Rafael (1984) “Sobre el Museo de Mérida. Memoria del autor” Publicado en *Arquitectura COAM* nº 248 Mayo Junio 1984.p. 35

²¹ MONEO, Rafael (2010) *Apuntes sobre 21 obras* Ed. GG. p. 117-118

inevitable y consciente transformación en tanto que hay un filtrado, una selección y especialmente una capacidad de imaginar.

Juan Luis Trillo de Leyva nos dice: “*A la lógica y racionalidad del proceso de transformación y al empleo de los conocimientos hay que añadir la capacidad de fabulación, sin la cual, toda acción humana se convertiría en rutinaria y reiterativa. Parece importante subrayar estas leyes esenciales y poéticas como base de toda transformación arquitectónica, y adoptar la fabulación como capacidad de creación, de transposición de imágenes e ideas entre mundos distintos*”²². Debe entonces entenderse esta fabulación como una metamorfosis, como una alteración orientada que, partiendo del conocimiento de un estado pasado y presente, es capaz de proyectar un estado futuro. Tal vez sea esta capacidad la que realmente da idea acerca de la vitalidad de un agente transformador, esa vitalidad juvenil a la que Nietzsche se refería y a la que Oíza invocaba cuando aludía a los niños como auténticos portadores de esa energía imaginativa.

La fabulación es, por tanto, el canal capaz de hilvanar los límites de mundos diversos y de suponer estructuras previamente existentes que ahora han quedado enlazadas en la unidad integradora de un discurso que evoluciona con impulso propio, como una auténtica *evolución creadora*. Una evolución que ausculta su identidad en la memoria pero que no se atiene a ningún curso temporal prefigurado, *espacializado*, de antemano. Es capaz de adaptación a nuevas situaciones, a nuevas condiciones, pero no mediante una respuesta refleja, inmediata, es decir, no condicionada estrictamente por lo que Bergson llama la *memoria-hábito*. Por el contrario, ha de encontrar un equilibrio con la *memoria-recuerdo*. Nos remitimos aquí al apartado del contexto general sobre memoria y materia. El organismo que sólo atiende a la acción, según Bergson, inhibe todo el pasado que está oculto en nosotros, con objeto de encarnarse en el presente. Adaptarse a la vida es encontrar un equilibrio entre la memoria y la acción. Debemos por ello también sumirnos en el sueño desinteresado no directamente condicionado como reflejo y respuesta a los estímulos del exterior. Debemos franquear el umbral de la consciencia, que sólo una visión panorámica de la memoria es capaz de ofrecernos. Nos dice Bergson:

Es preciso ubicarse en el punto en que la conciencia individual, prolongando y conservando el pasado en un presente que se enriquece con él, se sustrae de este modo a la misma ley de la necesidad, la cual pretende que el pasado se suceda sin cesar a sí mismo en un presente

²² TRILLO DE LEYVA, J.L. (2001) *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura*. Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. Universidad de Sevilla. Sevilla.

que simplemente lo repite bajo otra forma y que siempre transcurre completamente²³.

Ahora debemos retomar, en línea con estas ideas, el anteriormente indicado correlato entre la arquitectura y el teatro. Nos hemos centrado en la capacidad que Moneo asigna a la arquitectura, al igual que al teatro, de materializar la memoria. Y nos hemos remontado a la asociación entre lugar y recuerdo patente en la tratadística clásica sobre el arte de la memoria. Se trata esta relación, en definitiva, de un modo de asociacionismo, si por ello entendemos que la memoria quedaría localizada, y con ello registrada, grabada, en un soporte físico. Como modelo de esta idea, los tratadistas recurrieron al ejemplo de las tablillas de cera y a la impresión que sobre las mismas se produce al registrar una caligrafía. Pero las tesis de Bergson se dirigen contra el asociacionismo de su época. Este asociacionismo se fundaba en la tesis de la localización cerebral, según la cual los recuerdos se imprimirían en el cerebro bajo la forma de huellas dejadas por el influjo nervioso. Bergson no niega la correspondencia y estrecha solidaridad entre memoria y materia, entre conciencia y cuerpo, pero entendiendo que la materia no es causa de la memoria, sino instrumento. El cuerpo, la materia, será para Bergson el recurso que permitirá a la memoria orientarse de cara a la acción. La memoria sería para Bergson *“síntesis del pasado con el presente en vista del porvenir, en que contrae los momentos de esa materia para servirse de ella y para manifestarse a través de acciones que son la razón de su unión con el cuerpo”*²⁴. Recoge, así a su modo, el *lemma* que ilustra el cuadro anteriormente referido de Tiziano. En el Teatro de Camillo, -como ya hemos indicado, probablemente la referencia para Tiziano-, la memoria se fundaba en las Ideas platónicas y su pretensión era que éstas respaldaran los lugares eternos de la memoria. Por eso Yates nos dice: *“Su edificio de la memoria ha de representar el orden de la verdad eterna; en él el Universo será recordado mediante la orgánica asociación de todas sus partes con el orden eterno que subyace en ellas”*²⁵. Una vez representado a través del Teatro de la Memoria, el Cosmos ha quedado fijado de una vez por todas, sin ninguna posibilidad de intervención en el presente.

Creemos que estos comentarios refuerzan la identificación que Moneo hace entre Camillo y Rossi. Hemos redactado un apartado sobre Rossi con el objeto de fijar los puntos de contacto y las divergencias que, a nuestro juicio, supone respecto a Moneo. Hemos indicado que hay una componente no *actual* del pasado en Rossi en la medida en que no podemos intervenir en él. El

²³ BERGSON, Henry (2013) *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Ed. Cactus. Serie Perenne. Buenos Aires (Original de 1886). P. 242

²⁴ *Ibidem*. p. 229

²⁵ YATES, Frances A. (2005) *El arte de la memoria*. Ed. Biblioteca de ensayo Siruela. (original de 1966). p. 161

presente, como nos recuerda Quetglas, no puede en Rossi “saltar al teatro de la acción”. El presente no actúa en la memoria, como hemos tratado de ilustrar con el ejemplo del Ayuntamiento de Scandicci. Por eso, el presente está condenado a la inactividad, la memoria es tan completamente exacta que no cabe su transformación. Por otra parte, el primer Rossi, tratará de subsumir los valores de lo histórico y de lo emotivo en el dominio de la razón científica.

Hay en esto, en Moneo, un desplazamiento de las bases intelectuales en las que se apoya; la *razón* ortodoxa de lo *natural*, será sustituida por la *razón histórica* del vitalismo. Veremos entonces que la raíz de lo que el hombre hace y crea es su propia vida en su inmediata realidad; desde este punto de vista no cabe una comprensión externa del mundo que aglutine, desde en el marco de la inteligibilidad, el conjunto de las pasiones o de la cultura humanas en un ámbito estable. Porque una visión externa y no radicada en lo inmediato de la vida conlleva a una esclerosis de la cultura. Dice Ortega: “*Es preciso que no hieraticemos la cultura adquirida, preocupándonos más de repetirla que de aumentarla. El acto específicamente cultural es creador, aquel en que extraemos el «lógos» de lo que todavía era insignificante (i-lógico). La cultura adquirida sólo tiene valor como instrumento y arma de nuevas conquistas*”²⁶. Es desde este punto de vista desde el que creemos debe ser interpretado el comentario que Moneo indica sobre Rossi: “*Si el primer Rossi trataba de ser objetivo, el Rossi que vuelve de América está convencido de que sólo puede dar razón de sí mismo, de que tan sólo el sujeto cuenta*”²⁷. Moneo constata la contradicción entre lo que en otro apartado hemos llamado la conciencia íntima frente a la conciencia del mundo; entre el valor de lo individual y el valor social y colectivo en la arquitectura o, entre lo conmensurable y lo inconmensurable. La asunción de estas contradicciones formará parte del proyecto tal como estudiaremos en el siguiente capítulo.

4.3.3 Cartografía del espíritu

De igual modo que en literatura, Dante supo formular el teatro de su Comedia mediante la conformación de un espacio físico asociado a los diversos episodios del espíritu, el teatro de la arquitectura materializa y permite hacer visibles aquellas realidades escondidas en lo más profundo de la mente humana. Por ello Moneo nos propone lo que podríamos denominar como una cartografía

²⁶ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote*. Ed. Cátedra. Madrid. Original 1914. p 70

²⁷ MONEO, Rafael (2.004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 123

de la memoria, pues es desde este punto de vista desde el que podemos interpretar el proyecto de Mérida. Pero entendiendo que esta cartografía sólo es pertinente en la medida en que plasma los invariantes del espíritu humano y el legado de su historia; historia que, como tal, es continuamente susceptible de transformación; el propio Museo se encarga de ilustrarlo.

figura 20 Imagen aérea del solar

figura 21 Galería transversal en planta superior

Hemos ya expuesto el modo en que se hacen visibles las diversas veladuras que las trazas urbanas de Mérida han dejado como testimonio de sus periodos históricos. Pero tal cartografía se nos muestra también en la sección. Una losa continua de hormigón divide el edificio en dos áreas. Bajo ella se despliega el mundo de lo que las ruinas nos muestran, pero también de lo que no nos muestran, de aquello que está latente, que intuimos. Porque si bien la excavación sacó a la luz la presencia visible de los restos, ello no ahogó la enterrada presencia de unos restos a los que el devenir les dotó de un espesor temporal²⁸, una memoria que ha adquirido valores propios.

²⁸ Véase el apartado *El espesor del tiempo* en José Ortega y Gasset en el capítulo 2 de esta tesis, así como las referencias a la sección del museo indicadas en ese mismo capítulo

figura 22 Dibujo de Rafael Moneo durante la entrevista con el autor de la tesis

Ello nos lleva de nuevo a una contradicción que queda patente en la cripta; los restos se han desvelado sí, pero apreciamos el sueño de una realidad enterrada, oculta, depositada como un estrato que yace bajo la actual Mérida y de la que sabemos que ha de seguir enterrada. Dice entonces Moneo: *“El museo iba a poner de relieve una Mérida que no sólo era memoria escrita, sino más bien todo lo contrario: enterrada presencia con la que la nueva construcción cohabitaba.[...] Bajo nuestros pies estaba otra Mérida enterrada”*²⁹. Mientras tanto, sobre la losa, Moneo nos muestra el otro polo de esta cartografía dibujada en Mérida; ahora el material del Museo es expuesto en todos sus contornos a la luz, a la vista del público, al minucioso escrutinio del estudioso cuyo afán es extraer y agotar el conocimiento que las piezas suministran. En la cripta los objetos yacen

²⁹ MONEO, Rafael (2010) *Apuntes sobre 21 obras* Ed. GG. p. 108, 109

en la penumbra, sin contornos, sin un trazado en planta de la nueva intervención que los delimite o determine por patrón alguno; los restos permanecen tal cual fueron abandonados por el discurrir de los tiempos. En las plantas altas, Moneo nos propone lo que, en sus propias palabras, representa el carácter buscado: “*el Museo como una inmensa biblioteca de restos pétreos*”³⁰.

Decimos que, en la cripta, la presencia de los restos nos da idea de un espesor temporal. Nos dice Ortega al respecto: “*Hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando, un ver que es mirar [...]. No hay en esto mayor misticismo que cuando decimos estar viendo un color desteñido. ¿Qué color vemos cuando vemos un color desteñido? [...]. La decadencia o desvaído de un color es una cualidad nueva y virtual que le sobreviene, dotándole de una como profundidad temporal*”³¹. Y Julián Marías, al comentar esto nos dice: “*en el espectro, este color no existe; en la visión humana sí, porque ésta es siempre intelectual, interpretativa, histórica, en suma*”³². La percepción sensorial sólo nos permite una contemplación del presente, es pasiva en el sentido de que ante un azul, sólo se puede ver ese azul. Sin embargo, cuando veo un azul desteñido, veo en el color presente otro más intenso que fue, uno pasado que de algún modo vive en el presente, y de este modo veo una *realidad “otra”* (término en que insiste Moneo) que le sobreviene.

figura 23 Construcción de arcos de sótano

figura 24 Dibujo de proyecto

La Mérida del mundo romano, sabemos que *fue*, está oculta a nuestra vista, pero sigue latente en nuestra conciencia. Se nos presenta una realidad material, una cartografía que siempre se presenta en superficie, “*de suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vida virtual. En el último*

³⁰ MONEO, Rafael (1984) “Sobre el Museo de Mérida. Memoria del autor” Publicado en *Arquitectura COAM* nº 248 Mayo Junio 1984.p. 34.

³¹ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote* Ed. Cátedra. Madrid. Original 1914. p. 116-117

³² Comentario nº 25 de Julián Marías en ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote*. p. 116.

caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Esto es lo que llamamos *escorzo*. El *escorzo* es el órgano de la profundidad visual; en él hallamos un caso límite donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual³³. Para que la conciencia pueda ejercer esta fusión interpretativa, es necesario percibir lo que hoy es y lo que ayer fue: “El azul que tenemos delante lo vemos como habiendo sido otro azul”. Moneo entonces, como estratos que se superponen en el tiempo, solapa la Mérida contemporánea con la Mérida romana, siendo consciente de que la historicidad es un hecho irreducible de la conciencia. La cartografía que supone la arquitectura de Moneo, es un detonante que nos pone en relación con la conciencia *vivida y sentida*³⁴. Como no puede ser de otra manera en arquitectura, Moneo *re-presenta* espacialmente dos momentos en el tiempo y con ello pretende captar “estas vivencias inmediatas, directas, reales [lo cual supone] establecer símbolos que no son tan sólo representación”³⁵.

Nos dice Rossi: “Vayamos a un hospital: el dolor es algo concreto. Está en las paredes, en los patios, en los dormitorios”³⁶, y luego prosigue: “Nos podemos permitir entonces afirmar que la cualidad de los hechos urbanos surge de las investigaciones positivas, de la concreción de lo real; la cualidad de la arquitectura – la *création humaine*- es el sentido de la ciudad”³⁷. ¿El dolor de un hospital está en su arquitectura? ¿Puede lo cualitativo investigarse desde lo positivo? Al contrario que estas sugerencias que nos plantea Rossi, Moneo no identifica el sentimiento con la materia, el sentimiento está en nosotros; la materia es un desencadenante que lo actualiza, pero que como tal, ha de ser interpretado por la conciencia, luego es en la conciencia donde cabe buscarlo. El paraíso perdido, el origen, la vivencia primaria no vuelve; no vuelve si tratamos de buscarlo en los archivos de un pasado alojado en el tiempo cronológico, en ese tiempo sobre el que trabajan los historiadores. No cabe buscarlo en un pasado desligado del presente. Si concebimos el paraíso como alojado en un pasado (o

³³ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote*. p. 117,118

³⁴ En conversación con Javier Sáenz Guerra, este nos dice: “Si el Museo de Mérida es *incommensurable*, el Museo de Prado, también de R. Moneo, es *commensurable*”. En SÁENZ GUERRA, Javier (2015 y anteriores) *Conversaciones en Grupo de Investigación Geometrias de la Arquitectura Contemporánea* dirigido por Miguel Martínez Garrido en la ETSAM. Madrid

³⁵ MONEO, Rafael (1966) <A la conquista de lo irracional> *Arquitectura* 87 pp. 6. Inmediatamente a continuación de esta cita, Moneo dice: *Conseguiríamos así dar un paso abierto y franco a lo irracional, sin necesidad de acudir al mundo formal del pasado, sin esquematismos abstractos*” Ante la paradoja que esto supone respeto a Mérida, debemos hacer algún comentario. En primer lugar debemos constatar que se trata de un texto más de diez años anterior al proyecto de Mérida. En Mérida sigue presente la idea de volcar sobre la arquitectura la vivencia primaria pero, obviamente, sí existe la referencia formal al pasado. Debemos poner en contexto este artículo; en él se defiende la posición de Zevi según la cual, más allá de estilismos lingüísticos banales, la técnica y, por tanto la sociedad que la respalda, sería la verdadera portadora del lenguaje arquitectónico a expresar en las formas. Y aquí técnica no ha de confundirse con tecnología, sino que debe asumir un sentido más amplio, tal como veremos al examinar los estudios de Choisy en relación a la arquitectura romana. Apelar a lo romano, dar fe de la memoria romana, será precisamente atenerse a este sentido técnico de la arquitectura.

³⁶ ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad* Gustavo Gili. Barcelona. Original (1966)

L'architettura della città Padua. p. 178

³⁷ Ibidem. p. 178

en un futuro) según este modo *espacializado* sobre el que opera la razón, sólo podrá ser recuperado por un afán, que como indica Proust, la inteligencia deseca no conservando de él sino lo que conviene a un fin utilitario. La vivencia sentida, inefable, aquélla que se aparece por azar a Proust, es aquella que remite a un verdadero paraíso; aquel que remite a la experiencia inmediata pre-lógica. Por ello creemos que la auscultación racional que Rossi hace no nos pone en contacto con ese origen ansiado, porque este origen no es un lugar que se ubique en la cuerda del tiempo cronológico que la razón subtiende. La esencia de las cosas se encuentra en nosotros mismos, no en un lugar exterior. Dice Bergson:

El sentimiento mismo es un ser que vive, que se desenvuelve, que cambia [...] Pero vive porque la duración en que se desenvuelve es una duración cuyos momentos se penetran; separándose estos momentos unos de otros, desenvolviendo el tiempo en el espacio, hemos hecho perder a este sentimiento su animación y su color. Henos aquí en presencia de la sombra de nosotros mismos: creemos haber analizado nuestro sentimiento, y, en realidad, lo hemos sustituido por una yuxtaposición de estados inertes, traducibles en palabras y que constituyen cada uno el elemento común, el residuo, por consiguiente impersonal, de las impresiones sentidas en un caso dado por una sociedad entera³⁸.

Moneo, somatiza la arquitectura sí, nos la presenta en el marco de un espacio homogéneo que atiende a una configuración lógica; responde así a medidas, puede expresarse en palabras. Sin embargo todo ello no es sino una sombra: *“sólo que ha dispuesto esta sombra de manera que nos haga sospechar la naturaleza extraordinaria e ilógica del objeto que la proyecta”*³⁹. Una realidad inconmensurable, ha sido proyectada sobre una realidad mensurable, una cartografía, pero esta cartografía ha sido dispuesta de modo que pueda ser recuperada a modo de una arquitectura que el visitante siente de nuevo como algo inconmensurable.

Un primer Rossi trató de buscar, tras los sentimientos, *“las leyes inamovibles de una tipología sin tiempo. Veía los patios, las galerías, los elementos de una morfología urbana, distribuidos en la ciudad con la pureza de la mineralogía”*⁴⁰. Como si el tiempo fuera una materia que pudiera ser observada desde fuera; como si el tiempo y la memoria fueran reductibles a un conjunto de

³⁸ BERGSON, Henry (1927) *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia* Ed. Francisco Beltrán (Original de 1889 –tesis doctoral). p. 104

³⁹ *Ibidem*. p. 105

⁴⁰ ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica*. Citado en MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 124

leyes naturales dadas de una vez por todas. Quizá aquí podamos encontrar el porqué de una evolución en la que, desde una inicial pretensión por abarcar el sentimiento desde las leyes científicas, al constatar su inviabilidad, se centrará posteriormente en manifestar el sentimiento propio. Según Moneo, *“la voluntad de conocimiento que tanto atrajo a las gentes de mi generación acabó por transformarse en expresión; expresión que, como decía, encuentra refugio en los objetos, mientras que, sin embargo, se resiste a ser trasladada a la arquitectura”*⁴¹.

Tal vez por ello Moneo renunció a los errores del asociacionismo, aquél que en la tarea de recuperar lo inefable de las experiencias, aquél que después de sustituir éstas por su símbolos o imágenes entendidas como representación, pretendió recomponer las experiencias por medio de los propios símbolos, de los objetos. Quizá por ello, Moneo renuncia a los objetos representativos de la arquitectura que quiere evocar, y así encuentra un equilibrio entre la alusión a un mundo romano y la abstracción de una arquitectura que no se atiene a los objetos, si éstos no son los que la propia colección alberga.

Pero más allá de una memoria remitida a los orígenes, y más allá de una memoria del mundo romano que Mérida alberga, debemos preguntarnos por esa otra memoria que, en la propia experiencia de la arquitectura, el visitante recoge a través de un recorrido físico por sus espacios. En el capítulo dedicado a la duración hemos descrito esta experiencia. A la hora de describir estos espacios, no cabe duda que son los órganos de la percepción, en última instancia, los encargados de informarnos acerca de la arquitectura. Por otra parte, hemos ya comentado el fundamental papel que la memoria cumple a la hora de condicionar la experiencia de los espacios así como elemento a través del cual es posible una interpretación de esa experiencia. La percepción, como mero automatismo, queda entonces desplazada por los aportes de una memoria que se ofrecerá a la percepción para, de este modo, obtener la intuición de la arquitectura. En este sentido, la propia *promenade* de la arquitectura nos permitirá acumular los registros con los que llevar a cabo esa interpretación a que Ortega alude. Es así que la experiencia fenomenológica, superficial y patente de la arquitectura se dilatará en un sentido profundo que Ortega llama el *escorzo*; la percepción se funde aquí con un acto intelectual.

Hay en el recorrido del museo una sucesión de elementos que de alguna manera nos *preparan*, predisponen el camino para que, en función de él, nuestro sentimiento de la arquitectura adquiera una dilatación temporal capaz de sintetizar momentos distintos de la duración. El acceso modesto desde un lateral, los contrastes de altura en las diversas salas, la primera visión que desde el vestíbulo

⁴¹ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p 142

se tiene de la gran nave, la posterior rampa y, los elementos de la propia nave o de la cripta nos hablan de una voluntad consciente por manifestar la *promenade*, no como una variada colección de viñetas, no como una mera secuencia de experiencias, sino como un engrosamiento acumulativo de las mismas. Como una memoria que, alimentada y suficientemente cargada de experiencias, estará en condiciones de dilatar adecuadamente, en profundidad, los estímulos que nuestra percepción nos ofrece. El recorrido, como ocurre en el viaje, nos ofrece una continua tensión entre el testimonio activo del recuerdo y el anhelo inestimable de una promesa.

4.3.4 Recuerdo y olvido

El sueño y la vigilia

Nos remitimos aquí al apartado de este capítulo sobre *Memoria y amnesia*. Indicábamos en ese apartado las tensiones entre el lastre gravoso de una memoria tendente a la carga de lo inerte y una memoria vital de la conciencia. Planteábamos que tal conflicto aparece desde el momento en que una visión crónica se ubica como trasfondo en el conflicto. Ante este lastre de la cultura que Nietzsche denunció, creemos que pueden comprenderse algunas de las reacciones que las ulteriores vanguardias mostraron. En la voluntad de vitalizar la arquitectura, el Movimiento Moderno sometió sus propuestas a la lectura horizontal que vinculaba el trío constituido por función, tecnología y sociedad en un mismo bloque, según una correspondencia unívoca de causa- efecto. En otras palabras, la arquitectura trató de dar respuesta a las demandas de un tiempo propio, el suyo, mediante el recurso de los medios y especificidades concretas al alcance, estableciendo así una unívoca correspondencia entre forma y función. Pero tal correspondencia, entendida en términos horizontales suponía la renuncia a la conciencia del tiempo histórico, el tiempo de la memoria. La memoria, aún con todas las reservas y excepciones, fue así anestesiada, sumida en un sueño, el sueño de la razón.

Cuando en 1978 Moneo haga balance de los tres primeros cuartos del siglo se referirá a estos aspectos. Indudablemente, la correspondencia automática entre función, tecnología y sociedad, había sido puesta en entredicho durante el tercer cuarto del siglo. Cabía en primer lugar la sospecha, de que el progresismo de la vanguardia podía ocultar, bajo la máscara de la racionalidad efectiva, una sutil forma de sometimiento a los ejercicios dominantes del capitalismo; si los elementos de la racionalidad se encaminaban hacia un futuro utópico indiscutible,

el estado de cosas que lo avalaba, esto es la aspiración a una arquitectura moderna, justificaba y encubría los meros ejercicios de desarrollo económico. El poder de la historia que proclamaba la confianza en este progresismo moderno se puso en tela de juicio. Al no evidenciarse los cambios sociales y humanos en una nueva forma de vida que la arquitectura del movimiento moderno prometió, se comenzó a desconfiar del supuesto valor redentor de la misma. De este modo, al descarnar los objetivos primarios de una arquitectura entendida como garante de una nueva sociedad, empezó a vislumbrarse como un periodo más de la historia, no ajena a una voluntad estética y de lenguaje, esto es estilística. Dice Moneo:

Olvidada la pretendida racionalidad que función y tecnología parecían otorgar al movimiento moderno y la obligación moral que asumía en la transformación de la sociedad, la arquitectura actual [inicios del último cuarto del s. XX] hace esfuerzos por volver a encontrar su camino.

Pues estos olvidos, queridos, voluntarios, nos han hecho despertar de un sueño, del sueño de la razón y, como Goya dijo, nos encontramos con los monstruos. ¿Existían estos ya, previos a nuestro sueño? O ¿ha sido el despertar quien los ha liberado? ¿Cómo dominarlos? ¿Cómo ser capaces de vivir ahora con nuestra memoria?⁴².

Quizá entonces cupiera reivindicar el sentido de la historia y de la memoria, una vez desechadas las conexiones transversales y sincrónicas con lo social y con el *Zeitgeist*. Pero sería aquí un error reivindicar una autonomía *vertical* en el tiempo de la arquitectura como antídoto, si ello implicase el rechazar las implicaciones sociales, tecnológicas y constructivas de la arquitectura. El despertar de la anestesia de la memoria, no debía incurrir en una especificidad desconexa de lo colectivo ni en una memoria estrictamente condicionada por lo subjetivo. Porque en la arquitectura histórica nunca faltaron estas ligazones, bien al contrario, fueron siempre ellas las que, en opinión de Moneo, siempre fundaron la forma de la arquitectura. Sería arriesgado entender la actividad de Moneo como una reacción de franca oposición respecto a estas posiciones, porque Moneo no renunciará a una efectiva asociación entre los legatarios de la arquitectura y la propia arquitectura, es decir, entre lo que él llama las ataduras con la sociedad y el oficio de la arquitectura. Sí se emplazará -como es bien notorio y asumido en el proyecto que aquí analizamos-, en la recuperación del valor de la memoria; en un no querer apearse de la continuidad histórica; en un dirigir la mirada hacia atrás y hacia delante con la activa y consciente vigilia que el sueño de la razón ocultó.

⁴² MONEO, Rafael (1978) "After modern architecture: entrados en el último cuarto de siglo" *Arquitecturas Bis* nº 22. p. 4

La supuesta interpretación del movimiento moderno en términos positivistas, como reflejo de la tecnología contemporánea, fue puesta en tela de juicio en el periodo posterior: *“comenzó a ponerse de manifiesto cuánto el movimiento moderno, en su afán de encontrar nuevas bases de apoyo para la nueva arquitectura, había incluso olvidado aquella tradición positivista que hacía de la construcción la raíz de la arquitectura”*⁴³. Es decir, detrás de las proclamas de la arquitectura moderna, se escondían los resortes de la voluntad estética.

En Mérida, la remisión a una temporalidad diacrónica, así como la apelación a la memoria, suponen una consideración de la arquitectura en términos disciplinares, pero no suponen la renuncia a considerar la propia disciplina como integradora del ámbito de lo colectivo. El poeta es aquél capaz de objetivar las experiencias subjetivas. En este objetivar la experiencia romana a través de la arquitectura, creemos se encuentra una clave del proyecto, pues es en la recuperación de la memoria emeritense en donde se ubica la significación del proyecto. En el siguiente capítulo veremos la específica posición de Moneo respecto al uso del tipo en la arquitectura y veremos también como el valor de la construcción será un elemento clave para entender el proyecto. Será precisamente la lectura constructiva de los elementos de la arquitectura romana y contemporánea, como soporte de los elementos sociales de su cultura, lo que, junto a otros factores, determine la forma del proyecto.

Lazos y desconexiones con el entorno

Hay otro aspecto, en este caso, más estrechamente vinculado al diseño concreto del edificio que supone una especial tensión entre la memoria y la amnesia. Todo ejercicio artístico es, tal vez, un diálogo entre aquellos aspectos de la memoria a los que el autor se aferra y, aquellos otros que trata de olvidar. Hay un ejercicio de recuerdo y de recuperación así como otro de discriminación. Es así también como la obra consigue fabular en el sentido a que nos hemos remitido anteriormente, porque en este esfuerzo, el autor se compromete con una permanente voluntad de selección y por tanto también de reordenación interpretativa y creativa de los elementos preexistentes.

Nos hemos referido a los elementos que Moneo trata de recordar, pero ¿qué otros elementos cabe olvidar? Porque no cabe duda de que no todo es memorable en Mérida. El reciente pasado de las últimas décadas en una ciudad de provincias como Mérida y, especialmente en el barrio donde se construye el proyecto, había dejado un legado de edificios desarrollistas y especulativos ubicados en las inmediaciones del Museo.

⁴³ Ibídem p. 3

figura 25 Patio y calzada desde la calle. Fotografía de Rafael Luque

El recorrido del Museo es un trayecto que se atiene a una concepción del espacio interior romano, lo cual no impide también una experiencia del exterior. En este caso, esta experiencia se produce al

atravesar el patio abierto a la calle donde se emplaza la calzada. La notable diferencia de cota respecto a la acera pública en la calle de acceso, facilitaba una contemplación del patio romano carente del bullicio y del contacto inmediato con la calle.

figura 26 Calzada desde el patio posterior. Fotografía de Rafael Luque

Sin embargo, el paso por el puente metálico de conexión entre el bloque de acceso y el bloque de la nave, suponía la inevitable visualización de las edificaciones degradadas a

que nos referimos. Por ello, Moneo dispuso la divisoria entre la zona opaca y la zona acristalada del cerramiento de este puente a una altura por debajo de la vista habitual de una persona y de modo que la perspectiva visual se centraba en el patio de la calzada y bloqueaba la vista de los edificios referidos. De igual modo, y bajo el pasadizo de conexión, las zonas acristaladas que dan al patio se abren con generosidad en la confianza de que la percepción de los restos de la calzada no queda distorsionada por elementos no deseados. En general, la mayor parte de huecos acristalados en el bloque de oficinas y en el de talleres (con excepción de las plantas altas de éste) se abren al patio posterior donde puede garantizarse una mirada ensimismada hacia el interior patio de la calzada o hacia el cielo. El resto de los huecos en estos bloques tienen una misión operativa, como ventilación e iluminación.

figura 27 Patio desde el bloque de talleres. Fotografía del autor de la tesis

figura 28 Id, id

Esta voluntad de manejar las presencias al tiempo que las ausencias, bien sea de las preexistencias, bien sea de la luz o de la oscuridad, de los cuerpos o de los vacíos, es un ejercicio indudablemente al servicio de toda arquitectura, porque la arquitectura reconoce el contexto, del mismo modo que lo rechaza; lo incorpora al igual que lo oculta; se somete a él y lo respeta o lo niega y discrimina. Se trata aquí de estrechar lazos o rupturas con todo el repertorio de elementos preexistentes en un ejercicio de voluntaria y legítima manipulación a disposición del arquitecto que no deja de ser una escenografía y, que como tal, no debe entenderse como un mero automatismo, sino como un ejercicio al servicio de una narración.

Todo lugar acumula los avatares de un tiempo que fluye y transforma la realidad en un incesable ejercicio de evolución. La mano del arquitecto asume la temporalidad de su actuación al recoger las preexistencias tal como éstas han sido depositadas en el lugar y que, posteriormente, quedarán inevitablemente alteradas al intervenir sobre él. *“Construir implica la consunción del lugar”*⁴⁴ nos dirá Moneo, implica asumir la memoria sobre él depositada y empezar una nueva historia al tomar posesión del lugar.

Discernir entre aquellos atributos del lugar que deben conservarse, aquellos que deben hacerse patentes en la nueva realidad que emerge una vez que el artefacto estructuralmente inmóvil aparece como edificio

⁴⁴ MONEO, Rafael (1992) “El murmullo del lugar (inmovilidad sustancial)” *El Croquis* n° 20+64+98 y en revista Circo n° 24 p. 3. (Conferencia Anywhere 9-Junio-1992)

construido, y todos aquellos que sobran y que, por tanto, deben desaparecer, es crucial para un arquitecto. Entender qué es lo que hay que ignorar, añadir, eliminar, transformar, etc. de las que son condiciones previas del solar, es vital para todo arquitecto⁴⁵.

De nuevo aquí señalamos la paradoja entre el valor de la permanencia, la *firmitas* del edificio, y su condición temporal. En esta continua transformación a la que está sometida la arquitectura, el arquitecto no es en modo alguno ajeno a una notable responsabilidad. La asunción de una componente temporal no es en absoluto una remisión al carácter efímero con que en ocasiones se relaciona la aceleración de los tiempos con la arquitectura. Al contrario, se trata de asumir el peso de un legado que gravita sobre la comunidad y que es necesario gestionar para incardinar en un presente con vistas a una ulterior pertinencia en el futuro. Las permanencias, las leyes naturales y las preexistencias del solar nos permiten contrastar las cualidades de la materia porque en ella se encarnan las ideas del hombre, y porque ponen a prueba su consistencia con lo real; el hombre, inexorablemente carga y se responsabiliza con ellas, su ejercicio es un continuo sopesar la materia sobre la que interviene, como lo son las ideas de un artesano respecto a la materia prima que transforma o como lo es el cantero respecto a la piedra que pule.

Lo efímero no es la prueba de una adaptación del arquitecto a su medio o al devenir de los tiempos, es la prueba de su falta de compromiso y responsabilidad. Muestra su falta de confianza en la transformación del lugar porque bajo la premisa de la reversibilidad de su arquitectura, olvida la transcendencia de sus actuaciones. Dice respetar el lugar pero no lo fertiliza. Muestra la misma ligereza del que no ha sopesado la materia sobre la que interviene y cree así que sus ideas pueden fácilmente aliarse con una tecnología que permite imponer un criterio que aún, pudiendo ser brillante, en ocasiones no se incardina en el *tiempo del mundo*. Su intervención entonces se descarga del compromiso con la interpretación de la materia y con la realidad en la confianza de que los tiempos no dejarán huella en la arquitectura ni, a la inversa, la arquitectura no dejará huella en el tiempo.

En Mérida, Moneo transforma la realidad a través de una arquitectura, pero esta arquitectura adquiere su ser precisamente al medir su consistencia con esa realidad de que es deudora.

⁴⁵ Ibidem. p. 5

5 EL TIEMPO COMO HISTORIA

figura 1 Cézanne P. (1892-95) Los jugadores de cartas. 4ª versión conservada en el Coutauld Institute of Art, Londres

5.1 EL CONTEXTO GENERAL

5.1.1 La razón histórica

El gran proyecto que la ciencia abordó para dar una respuesta a la condición del hombre no es satisfactorio, nos dirá Ortega y Gasset. La ciencia se ha centrado en su genuino territorio, es decir, en la naturaleza, y en este sentido ha rebasado todas las expectativas que el hombre moderno depositó en ella. Sin embargo, y paradójicamente, se muestra incapaz para arrojar cualquier clase de certeza operativa acerca de la totalidad del hecho existencial.

La filosofía de Wilhelm Dilthey se había propuesto distinguir entre dos campos de conocimiento; por un lado las ciencias de la naturaleza y, por otro, las ciencias del espíritu, y todo bajo el objetivo de establecer las metodologías de estudio adecuadas a su diversa condición ontológica, pues, dado el esencial carácter histórico de la vida humana, se hacía urgente la elaboración de una gnoseología al efecto que atendiera al carácter temporal de la vitalidad. Conviene aquí señalar que, aunque ya había sido enfatizada por Hegel la pertinencia de la dimensión histórica de la razón y de las ciencias del espíritu, éstas, habían sido contempladas en su condición estrictamente lógica y fueron asumidas como mera expresión de lo natural. De este modo, frente al error de investigar lo humano con ideas naturalistas, las ciencias del espíritu *“no han sido hasta hoy sino un intento de hacer lo mismo”*. Como contrapartida, surge en Dilthey la denominada “crítica de la razón histórica” cuya última intención consistirá en el esclarecimiento de la naturaleza y estructura de la vida humana y su originaria y radical dimensión histórica. Este pensamiento será asumido por Ortega, de ahí su famosa expresión cuando nos dice: *“El hombre no tiene naturaleza, sino que tiene...historia. O lo que es igual: lo que la naturaleza es a las cosas, es la historia – como res gestae al hombre”*². Por tanto, debemos entender que la crítica de la razón histórica implicará una crítica de la capacidad del hombre para conocerse a sí mismo, tanto como a la sociedad y la historia creadas por él.

Al haber cargado todo el peso de la investigación científica en la razón físico-matemática (o en todo caso en la ciencia biológica) o razón natural, el hombre ha olvidado esa otra realidad específica suya que es la propia vida entendida como “realidad radical”. La metodología científica se muestra

¹ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI. Alianza Editorial-Revista de Occidente. Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941. p 25

² *Ibidem*. p 41

inoperante al tratar de interpretar la complejidad existencial bajo el prisma de los parámetros predeterminados por ese mismo filtro metódico. Es de este modo cómo ha de entenderse su apelación a las “calendas griegas”, como metáfora que nos habla de la inadecuación de un esquema de trabajo no vinculado internamente a la realidad propia y auténtica de la vida humana. Este es el núcleo central del pensamiento orteguiano, que de entrada, ya nos permite entrever su oposición al utopismo científico imperante en el siglo XIX y que tantas consecuencias tendrá tanto en la historiografía de la arquitectura moderna como en los métodos de proyecto. En este sentido nos remontaremos a una importante fuente que para el arquitecto aquí analizado supuso la figura de Ernesto Nathan Rogers en su discurso acerca de la polaridad que, en la proyectación arquitectónica, se produce entre *metodología y tipología*, al entender que es el primero de los modos, en su condición rígida e inadecuada, el generador del conflicto denunciado previamente por Ortega. Cuando en 1969 Oriol Bohigas se remita a esta dualidad nos recordará que frente a los procesos de consecución de la forma empleados en la arquitectura del pasado, “*en la arquitectura moderna –y en todo el campo del diseño– la determinación formal por el camino de la metodología ha tomado una gran importancia hasta el extremo de poder decir que la introducción de la indagación metodológica ha sido el descubrimiento más fecundo del movimiento moderno*”³. En consecuencia, nos centraremos en las críticas vertidas con posterioridad al Movimiento Moderno, pues éstas han permitido recuperar en el debate contemporáneo el papel de la tipología. Será desde este punto de vista desde el que analizaremos la particular asunción de Moneo de esta herramienta en lo que supone para la praxis arquitectónica. Nótese en las siguientes líneas las aportaciones que Ortega nos brinda, porque las emplearemos posteriormente como soporte para entender los presupuestos de Moneo.

Es necesario en este punto remontarse a la antigua Grecia y preguntarse acerca del concepto de *natura*. En palabras de Ortega el concepto griego es filtrado por Aristóteles, modificado por los estoicos e introducido en la modernidad a través del Renacimiento. Nos importa aquí fijar su definición, que Ortega pone en boca de Robert Boyle; “*la natura es la regla o sistema de reglas según la cual se comportan los fenómenos*”⁴. A pesar de los notables cambios que el concepto ha sufrido a lo largo de los tiempos ¿qué es lo que permanece constante? “*Larvada en el concepto de naturaleza hemos recibido la cadena que nos ha hecho esclavos del destino helénico*”⁵.

³ BOHIGAS GUARDIOLA, Oriol (1969) “Metodología y tipología” en *Contra una arquitectura adjetivada* Ed. Seix Barral S.A. Barcelona. p. 96

⁴ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como...* p. 27

⁵ *Ibidem*. p. 28

Desde Parménides, cuando el pensador ortodoxo busca el ser de una cosa entiende que busca una consistencia fija y estática, por tanto, algo que el ente ya es, que ya lo integra o constituye. El prototipo⁶ de este modo de ser, que tiene los caracteres de fijeza, estabilidad y actualidad (ser ya lo que se es), el prototipo de tal ser era el ser de los conceptos y de los objetos matemáticos, un ser invariable, un ser-siempre-lo-mismo. Como se encontraba con que las cosas del mundo en torno eran mudadizas, eran “movimiento”, comienza por negar su realidad. Aristóteles, más cuerdo, renuncia a tal absolutismo y adopta una solución *juste milieu*. Busca en la cosa mutable lo que en su cambio no varía, lo que en su movimiento permanece. A eso es a lo que llamó “naturaleza” de las cosas, por tanto, lo que en la cosa real *parece* ocultarse de ser como son los conceptos y los objetos matemáticos. La *physis* era el principio invariable de las variaciones. De este modo se hacía posible conservar el eleatismo fundamental del ser y, sin embargo, pensar como realidades las cosas que para el eleatismo absoluto carecían de auténtica realidad, de *ousía*. La idea del tiempo, intercalándose entre la *ousía* invariable y los estados diversos de la cosa, servía de puente entre la unidad latente del ser y, su aparente multiplicidad. La *res* aquí concebida como algo que tiene en su entraña la misma condición ontológica que el concepto y el triángulo: la identidad, la invariabilidad radical, la estabilidad, la profunda quietud que para el griego significaba el vocablo *ser*⁷.

figura 2 Capitel corintio de pilastra.(S. I. d.C.) Catálogo del MNARM

Según la deriva sobre el concepto de naturaleza que nos indica Ortega, la ciencia positiva toma como soporte axiomático la condición firme e invariable de las leyes de la naturaleza, que como tal es entendida como

asociada a todos los valores de inmutabilidad, estaticismo, ser fijo, etc. que como él nos recuerda es propio del eleatismo. Esto supone unas conclusiones muy

⁶ Precisamos aquí respecto al término de “prototipo” empleado en la anterior cita, éste no debe confundirse con el prototipo al que recurrirá el movimiento moderno para efectuar una producción en serie de la arquitectura. Más bien debe vincularse a la idea ortodoxa de tipo al que haremos mención más adelante y al que criticarán tanto Ortega como Moneo desde sus propias disciplinas.

⁷ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como....*p. 28-29

parecidas a las que había obtenido Bergson, cuya crítica a la idea de movimiento era también un explícito esfuerzo de superación del positivismo y del eleatismo, en concreto, de las paradojas de Zenón de Elea. Pero, en todo caso Ortega hace esfuerzos para distanciarse de ese “espiritualismo” con que en ocasiones Bergson ha sido criticado. Según Ortega, si es claro que el análisis del cuerpo de hombre se vincula al estudio de tal cuerpo como naturaleza, como cosa, el escrutinio del alma, o de la psique, o de la conciencia son también concebidos como una cosa, y entonces se acomete su estudio como naturaleza en el sentido estático a que nos hemos referido.

figura 3 Cézanne P. Los jugadores de cartas (1890-92) Segunda versión conservada en el Metropolitan Museum of Art. New York

Respecto a lo que esta tesis se refiere es importante matizar el significado del término griego *ousía*. Las traducciones ortodoxas de este término

efectivamente derivan de las concepciones griegas; se refieren a «sustancia» o «esencia»⁸ y es entonces soporte con respecto a otros términos de realidad que de ella dependen. Frente a lo accidental (lo que sobreviene a), o si se quiere, a lo circunstancial, se opone lo “esencial” que es permanente e idéntico a sí, por lo que no es extraño que los aludidos términos de estabilidad, firmeza, ausencia de variación y permanencia sean emparentados con los de naturaleza. Y ya empezamos a ver cómo Ortega, al negar tales estatutos a la condición humana, o bien se hace necesario renunciar a la naturalidad del hombre (bien sea como cuerpo o como espíritu), o bien es necesario redefinir la condición de lo natural.

⁸ En la enciclopedia de Salvat, el término *ousia* se define como (voz griega: esencia, sustancia) *Ousia* significó originariamente “bienes propios de alguien”. Platón le dio un uso filosófico (como “ser” o “cualidad esencial de un ser”) que consagró Aristóteles al acuñar su propio concepto, el cual, con los acto-potencia y materia- forma, marca a su vez su diferencia y discipulado del platonismo. La *ousia* como “materia primera” es el ser individual, núcleo y sujeto de todo fenómeno y propiedad vinculado a él; pero es la “sustancia segunda” (*deutera ousia*) la que le da a aquel su peculiaridad ontológica; y esa sustancia segunda es la esencia o forma universal (Aristóteles le llama *eidos*, como Platón). Así Aristóteles integra en su propia concepción la “idea” platónica sin corregir más que su carácter de realidad separada.

En el diccionario filosófico de Ferrater Mora, se aprueba también la interpretación que concibe a *ousia* como sustancia, esencia, aún dando cuenta de la complejidad que una precisa interpretación del concepto supone en los estudios sobre su empleo en la antigüedad. Por lo que respecta a las concepciones en Platón y Aristóteles se remite a lo ya expresado por la enciclopedia Salvat.

La opción elegida es la primera. Pero siguiendo con las definiciones acerca de la *ousia*, ya vemos como el valor tiempo ha sido desterrado de lo natural, y arrojado a los ámbitos de lo accidental, de aquello que le sobreviene a lo sustancial. Es claro aquí que el título de esta tesis *el tiempo como sustancia de la forma* se remite a esta reincorporación del tiempo que el vitalismo reclama en la esencia de las formas.

figura 4 Mosaico La caza del jabalí. (S. IV) MNARM

La vida, la condición radical y existencial de esto que nos viene dado como seres arrojados al mundo, escapará para Ortega a su estudio desde la razón físico-matemática, pues ésta es “*un gerundio y no un participio; un faciendum y no un factum*”. La vida es esencialmente temporalidad, y porque consecuentemente comprende la realidad en su devenir no acepta el estudio del hecho como tal, si éste no es un ver “*cómo se hace el hecho*”. Porque, efectivamente, entre las categorías que expresan el “vivir” en su exclusiva peculiaridad, se encuentra la temporalidad de la propia vida humana. Ésta ha de ser estudiada con, no una razón “irracional”, sino con una suerte de razón ampliada que es la razón vital, arremetiendo así contra el racionalismo en lo que este tiene de razón (razón-pura) al margen de la vida⁹. Porque la sustancia de la vida es el tiempo, el cambio y por tanto, desde este contexto, el tiempo, la historia, deben ser contemplados en su propia radicalidad como objetos de estudio no accidental. La vida sólo se vuelve transparente ante la razón histórica, pero no como una narración superficial de la *res gestae*, sino como búsqueda de lo que la posibilita y hace inteligible en la totalidad de su ser histórico. En definitiva, no es un “*ser*” sino un “*estar siendo*” lo que caracteriza a la vida humana.

La vida humana no es, por tanto, una entidad que cambia accidentalmente, sino, al revés, en ella la “sustancia” es precisamente el cambio, lo cual quiere decir que no puede pensarse eleáticamente

⁹ Nótese aquí la importante diferencia de criterio respecto al estructuralismo, en tanto que éste, y en expresión de Lévy-Strauss, “trata de reintegrar a la cultura en la naturaleza y, finalmente, a la vida en el conjunto de sus condiciones físicoquímicas” (Lévy Strauss, *El pensamiento salvaje*). Nos interesa especialmente este debate al constatar la ocupación de M. Tafuri respecto a lo que él llama la “razón histórica” y en tanto que su labor crítica se encuentra íntimamente empapada del estructuralismo.

como sustancia. Como la vida es un “drama” que acontece y el “sujeto” a quien le acontece no es una “cosa” a parte y antes del drama, sino que es función de él, quiere decirse que la sustancia sería su argumento. Pero si este varía, quiere decirse que la variación es “sustancial”¹⁰.

Lo contextual y lo circunstancial implica un cambio en su propia ontología tradicional, que debe ser incorporado a la observancia desde esta razón vital que Ortega reivindica. Aludimos aquí a lo contextual porque creemos que en su relación con la actitud de Moneo y en base a una supuesta interpretación de lo circunstancial, ésta es susceptible de no pocos equívocos, que trataremos de estudiar con más detalle en los siguientes capítulos.

El pasado nos configura, dice Ortega porque constituye nuestro presente de manera que éste actúa ahora en nosotros, y esto es algo de aplicación tanto individual como colectivamente. Para que un uso se haga costumbre es preciso que “pase tiempo” y con ello que “deje de ser una forma espontánea de la vida personal”¹¹. En la colectividad que constituye el hecho social, su ser está condicionado por ese “haber sido” al que puede atribuirse la responsabilidad de dar cuenta del presente. “La determinación de lo que la sociedad en cada momento va a ser, depende de lo que ha sido, lo mismo que la vida personal”¹². Lo social es, por tanto, un repertorio de usos y esquemas que se han ido gestando por el pasado de nuestros antepasados y que han sido transmitidos. Y conviene señalar aquí la particular opinión de Ortega acerca de el hecho social y la arquitectura cuando nos dice: “El arquitecto se encuentra en una relación con su oficio, con su arte, muy diferente de la que forma la relación de los demás artistas con sus artes respectivas. La razón es obvia; la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo. El genuino arquitecto es todo el pueblo”¹³. Por otra parte, como ocurría en el pensamiento de Oswald Spengler¹⁴, el hombre sólo puede entenderse a sí mismo

¹⁰ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como....*p. 35

¹¹ *Ibidem.* p. 38

¹² *Ibidem.* p. 38

¹³ ORTEGA Y GASSET, José (1997) “Anejo: En torno al coloquio Darmstadt” *Pasado y porvenir del hombre actual*. Vol. IX. Alianza Editorial- Revista de Occidente. Madrid

¹⁴ Hay en Spengler una postura similar a lo expresado en los párrafos precedentes. (Véase SPENGLER, Oswald (2007) *La decadencia de Occidente* Ed. Austral Espasa Calpe. Madrid. Original en 1918, Introducción, apartado 3) Dice Spengler “no se trata, pues, de determinar qué sean los hechos tangibles de la historia en sí y por sí, en cuanto a fenómenos acontecidos en un tiempo; se trata de desentrañar lo que por medio de su apariencia significan” y más adelante: “además de la necesidad que une la causa con el efecto –y que yo llamaría lógica del espacio–, hay en la vida otra necesidad; la necesidad orgánica del sino –lógica del tiempo– que es un hecho de profunda certidumbre interior, un hecho que llena el pensamiento mitológico, religioso y artístico, un hecho que constituye el ser y núcleo de toda la historia, en oposición a la naturaleza, pero que es inaccesible para las formas de conocimiento analizadas en la Crítica de la razón pura” Esta apelación al sino resulta extraordinariamente peligrosa en el contexto histórico a que pertenece (el subsiguiente fascismo alemán), pues como ya ha sido en ocasiones señalado, en ello cabe sospechar la subyacente justificación de la especificidad nacionalista y racial del pueblo alemán. En este sentido, si por *sino* se

en tanto que reflejo del “hombre colectivo” que actúa en él, constatando así el “escorzo de todo el pasado humano”.

Respecto a las relaciones pasado-presente-futuro, encontramos en Ortega y de un modo también muy similar a lo ya expresado respecto a Bergson, una remisión más bien al par pasado–presente, entendiendo que es éste el binomio que condiciona la vida del hombre, “*sólo hay un límite: el pasado. Las experiencias de vida hechas estrechan el futuro del hombre. Si no sabemos lo que va a ser, sabemos lo que no va a ser. Se vive en vista del pasado*”¹⁵. La tríada temporal asumida por la modernidad es notoriamente gestada por una conciencia mecánica vinculada a la idea cronológica del tiempo. Al tornar ésta por el par pasado-presente, en donde el futuro es sólo posibilidad, queda manifiesto un implícito rechazo a cualquier componente teleológico o providencial del devenir. Esta actitud respecto a la historiografía la encontraremos también en Manfredo Tafuri, y por supuesto en el propio Moneo.

Sin embargo, el peso del pasado, así como la idea de futuro como posibilidad, no anulan en absoluto la condición progresista en el hombre, sino que más bien ocurre que tal progresividad no puede ser entendida a priori en los términos de la anteriormente mencionada razón pura. No es posible entender tal condición de progreso desde esquemas preestablecidos. Frente a Hegel, para quién el destino humano avanza dialécticamente, Ortega sustituirá ese valor implícito que es la razón pura y conceptual, por la suya propia de razón vital. Se trata, por tanto, de una dialéctica viviente y *sobre la marcha*, en ningún caso prefigurada, y en donde el hombre se da cuenta de que es un inacabable proyecto que ha de ir descubriendo nuevos horizontes.

No hay, por tanto, que lagrimar demasiado sobre la mudanza de todo lo humano. Es precisamente nuestro privilegio ontológico. Sólo progresa quién no está vinculado a lo que ayer era, preso para siempre en ese ser que ya es, sino que puede emigrar de ese ser a otro. Pero no basta con esto: no basta que pueda libertarse de lo que ya es para tomar una nueva forma, como la serpiente que abandona su camisa para quedarse con otra. El progreso exige que esta nueva forma supere la anterior y, para superarla, la conserve y aproveche... Progresar es acumular ser, tesaurizar realidad¹⁶.

entiende un inapelable designio que pueda ser adelantado o forzado por un *Führer*, como las cosas “deben ser”, entonces están más que justificadas todas las animadversiones que suscita el término.. Véase más abajo cómo, por parte de Ortega, hay un explícito rechazo a un devenir que no sea contingente. Resulta también sorprendente la supuesta originalidad que Spengler se arroga respecto a aportaciones que ya habían sido realizadas previamente, por ejemplo, por Dilthey.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José (1.983) *Historia como....* p 41

¹⁶ *Ibidem.* p. 42-43

En definitiva, según Ortega, no debemos encontrar en la historia una razón extra-histórica que deba cumplirse necesariamente, ni por tanto, tampoco debemos delinear, desde un futuro conocido, un hilo conductor que dé cuenta de los acontecimientos acaecidos en el pasado como si estos hubieran transcurrido conforme al filtro del escrutinio de una razón física. Al contrario, en todo caso debemos hacer uso de la razón histórica la cual es *“aún más racional que la física, más rigurosa, más exigente que ésta”*¹⁷.

A la luz de estas ideas sobre la razón histórica, asumidas por Rafael Moneo, pasamos a continuación a analizar la controversia que en el ámbito de la arquitectura supuso -en los tres decenios anteriores al proyecto aquí analizado-, la recuperación del papel de la historia respecto a la actitud del Movimiento Moderno. De este modo, tendremos ocasión de mostrar el particular compromiso frente a la historia que encierra el Museo de Mérida.

5.1.2 Las nuevas alternativas y el papel de la historia en la arquitectura

La influencia del debate italiano

Es indudable el aprecio que Rafael Moneo mostró desde el principio de su carrera por los valores de la historia en la arquitectura. Poco después de obtener el título en la escuela de Madrid, y como consecuencia de la beca que ganó para la Academia de España en Roma en 1963, tuvo ocasión de permanecer en Roma hasta el año 1965. Esto le permitió conocer de primera mano las sesiones organizadas en la Facultad de Arquitectura en las que se debatían las directrices para reformar el plan de estudios. Entre los profesores se encontraban figuras como Ludovico Quaroni o Bruno Zevi. El objeto principal de la crítica a la metodología de enseñanza anterior se centraba en el poderoso influjo que el Movimiento Moderno había supuesto respecto al peso que la historia siempre tuvo en la enseñanza de la arquitectura, así como en el uso de la misma como elemento fundamental de trabajo para el arquitecto. Puede verse a este respecto el artículo que en 1964¹⁸ Moneo redactó sobre estas sesiones, y que de forma significativa fue contestado por Luis Moya. Escribía Moneo: *“Tras el triunfo de la arquitectura moderna [...], se perdió la fe en las viejas maneras, se arrinconaron los manuales clásicos, se olvidaron los antiguos preceptos; incluso disciplinas que habían sido fundamentales, como la historia, pasaron a un segundo plano”*¹⁹. En la

¹⁷ *Ibidem.* p. 19

¹⁸ MONEO, Rafael (1964) “Sobre un intento de reforma didáctica” *Arquitectura COAM* nº 61. p 42-46
Con respuesta de Luis Moya.

¹⁹ *Ibidem.* p. 44

línea de reivindicar el recurso de la historia en la enseñanza de la disciplina debe entenderse todo el artículo. Hay un rotundo lamento ante la actitud generalizada por parte del alumno ante lo que denomina la “*ceguera histórica*”. Y así nos dice:

Puede, como ocurría en la escuela de Madrid, que la personalidad de un profesor excepcional, como lo fue don Leopoldo Torres Balbás, haga atractivos al alumno los problemas de la historia, si bien es verdad que a veces recuerdo avergonzado los gritos, las carcajadas, las peleas, a las que don Leopoldo debía hacerse el sordo, cuando se apagaban las luces y comenzaban las proyecciones, prueba en el fondo de un evidente desinterés por el tema por parte de una mayoría al menos de alumnos²⁰.

Pueden verse ya desde aquí numerosas preocupaciones de las que Moneo dará cuenta posteriormente. Entre ellas, el recelo respecto a la preponderancia del hecho técnico en la arquitectura, la indagación acerca de en qué consiste la realidad arquitectónica y hasta qué punto los hechos arquitectónicos dan cuenta de una determinada cosmovisión, cuál es el papel social de la arquitectura, o de qué modo se relaciona con otras artes, etc. En todo caso, y ante tales cuestiones, la historia no será nunca entendida como una mera colección de hechos. Como ya objetaba Dilthey, indagar la historia no consiste en una simple observación y reseña sino en un comprender su sentido dentro del todo unitario que es el decurso de la vida humana y colectiva. Por eso, el conocimiento de la arquitectura del pasado es imprescindible en cualquier método didáctico o proyectual: “*el estudiante comenzará a «ver» la arquitectura desde el hecho arquitectónico, sirviéndose para ello de la historia, que deja de ser un simple servicio informativo para convertirse en algo vital y operante*”²¹. Y más adelante, y frente al uso de la historia como recurso plástico en la Bauhaus, nos anima a entender ésta como “*una realidad especial en la que se materializa toda la problemática de un sociedad a través, claro está, de personalidades concretas*”²².

En la Italia de los años 50, como también ocurrió en España, hubo un esfuerzo por revisar la historia desde lo vernáculo, que algunos autores han llamado el neorrealismo. Esto obedecía en gran medida al contexto posbélico, a la ausencia de cualificación técnica y a un cierto gusto de contestación respecto a la utopía moderna. Esta actitud conllevaba un claro deseo por introducir en la arquitectura una cierta comunicabilidad de la forma, y como es lógico, ello sólo era posible desde el repertorio de las formas del pasado. Otra variante del

²⁰ Ibidem. p. 45

²¹ Ibidem. p. 45

²² Ibidem. p. 46

historicismo italiano la aportaron las experiencias del llamado *neoliberty*, como muestra el ejemplo de la Bottega d'Erasmus de los turineses R. Gabetti y A. D'Isola, en la que los arquitectos italianos trataron de recuperar algunos códigos soterrados por el éxito de la época heroica.

Ante las contradicciones y visibles efectos del Movimiento Moderno, la cultura arquitectónica italiana optó en aquellos años por ampliar la vista hacia un abanico de inquietudes que abarcaba los sectores de la economía, la sociología y otros campos con los que se pretendía una mayor toma de conciencia social y una más precisa ubicación del compromiso social del arquitecto. Este renovado interés por la investigación interdisciplinar tuvo como contrapartida algunos efectos contraproducentes. Como indica Renato de Fusco, *“Este tipo de orientación, por así decirlo, «no proyectual», tuvo también resultados negativos: un anquilosamiento de la disciplina arquitectónica y su didáctica, una sensación de desconfianza en sus posibilidades autónomas, una cierta actitud de frivolidad y el propio desplazamiento de la componente arquitectónica de los grupos de trabajo interdisciplinar, sustituida por una ingeniería civil más «práctica» y «dispuesta»*²³. El *neoliberty* trató de adoptar los instrumentos propios de la disciplina en un esfuerzo que, junto la contemplación operativa de la historia, se encarrilaba hacia una reivindicación de la autonomía disciplinar de la arquitectura. El *neoliberty* no llegó a prosperar porque la recuperación histórica que proponía suponía un retorno fetichista a los modelos del pasado, y por ello, carentes de una adecuada incardinación con las demandas del presente. En este sentido Tafuri afirmaba:

Cuando Gabetti y D'Isola, Canella o Gregotti, por un lado, y Portoghesi por el otro, intentaban *recuperar los valores de la memoria*, invertían directamente los organismos de sus obras – de la «Bottega d'Erasmus» a la casa Baldi- de reminiscencias que no historificaban aquellas arquitecturas sino que contribuían, en todo caso a hacerlas aun más desarraigadas. En realidad, las fuentes recuperadas, a pesar de sus afirmaciones contrarias, eran perfectamente reconocibles: no era la Historia lo que se recuperaba, sino que eran las emociones, las nostalgias, los intereses contingentes de tipo autobiográfico, los que entraban a estructurar ambigualmente sus selecciones lingüísticas²⁴.

²³ FUSCO, Renato de (1997) *Historia de la arquitectura contemporánea*. Celeste ediciones. (Original de 1975). p. 442

²⁴ TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e Historia de la arquitectura*. Ed. Celeste (Original de 1971). p. 121

Sin embargo, las preocupaciones que afloraron en este ambiente contribuyeron a mantener y fomentar ulteriormente el debate acerca del retorno de la historia en su compromiso con la dimensión actual, así como a alumbrar la confrontación entre las aproximaciones interdisciplinarias por un lado y las autónomas por otro. Son indudables las deudas que el proyecto de Mérida ha contraído con estos planteamientos. Pero, en estos caldos de cultivo, nos interesa especialmente el caso de Ernesto Nathan Rogers, porque es quizá su figura la que más ha contribuido a forjar el núcleo de intereses en el colectivo arquitectónico italiano e internacional en lo que respecta a la continuidad con la historia, la cuestión de la tipología, y el problema de las limitaciones de la focalización en la función. En sus editoriales de la revista *Casabella*, Rogers pretendía fomentar la práctica de una arquitectura comprometida con las demandas y técnicas modernas, a la vez que dando cobertura formal al contexto histórico concreto, como indica Alan Colquhoun; *“una arquitectura basada en una realidad más existencial que idealizada”*²⁵.

Entre las críticas al racionalismo cabe considerar aquella que reivindicaba el papel contextualista, como valor intrínseco de una arquitectura orgánica apegada al lugar y a las circunstancias concretas. En el caso de Roma, tal crítica estuvo capitalizada por Bruno Zevi, quien reivindicaba una arquitectura más humana al modo de Wright o Aalto pero sin por ello rechazar los ideales progresistas de la modernidad. Para Saverio Muratori, el contexto tenía el importante papel como mediador con el público a través de los elementos simbólicos y de comunicación. En este sentido, según Muratori, el estudio de la textura urbana, nos permite *“comprender el modelo de evolución de la ciudad como organismo vivo que adquiere su sentido en la historia”*²⁶. Pero la actitud contextualista, podía también constatar en los círculos milaneses a los que pertenecía en grupo BBPR de Rogers. El edificio de oficinas de la Piazza Meda en Milán (1958- 1969), sino imitaba el contexto, generaba otro análogo. El edificio más representativo y polémico de E. Rogers y su equipo BBPR fue la torre Velasca con su literal alusión al contexto histórico, lo cuál dio lugar a duras críticas por parte de Reyner Banham.

Como decimos, las aportaciones de estos arquitectos, y los de la siguiente generación, en relación al tipo es fundamental. Para Rogers, elegir bien un tipo iniciaba el proceso exitoso del proyecto, pues si esta elección era acertada, quedaba garantizada la asunción de la problemática implícita en el contexto. Ya nos hemos referido a la contraposición entre metodología y tipología que

²⁵ COLQUHOUN Alan (2005) *La arquitectura moderna; una historia desapasionada*. Ed. Gustavo Gili. Original de 2002. p. 187

²⁶ MONEO, Rafael (1.978) “Sobre la noción de tipo” *El Croquis*. p. 569 (primera ed. En *Oppositions* n° 13 para el Institute for Architecture and Urbanism Studies. MIT press.

establecía Rogers como instrumentos para abordar el proyecto de arquitectura, y en ello se apoyará el propio Moneo para su discurso teórico y de proyecto. El empleo de la tipología estaba extendido en el pasado anterior a la modernidad y esto implicaba la asimilación de modelos ya experimentados en los que se depositaba una fe casi absoluta. Posteriormente, mediante un amplio juego de variaciones, el arquitecto podía adaptar estos esquemas apriorísticos sin por ello dilapidar la experiencia acumulada en la fijación del propio tipo. Por el contrario, la metodología moderna, mediante un procedimiento, por así decir, horizontal, trataba de ofrecer una respuesta objetiva y científica a las demandas específicamente propias de un tiempo concreto y de unas funciones determinadas.

figura 5 BBPR (1956-58) Torre Velasca. Milán.

Tanto Rogers como su círculo, en el que posteriormente veremos a A. Rossi, abogaban por esta alternativa tipológica. La arquitectura aquí reivindicada no anteponía la función a la forma, sino que, por el contrario, la propia condición formal de la arquitectura (como Rossi trataba de mostrar en la historia) ejercía como cauce en

el desarrollo de la arquitectura de la ciudad. Pero en la crítica al método científico encarnado en la ortodoxia moderna subyacía una crítica explícita a su supuesta objetividad. Como indicaba Oriol Bohígas en 1969 refiriéndose a un artículo de Guido Canella titulado *Mausolées y computers*: “*el furor metodológico [en referencia a C. Alexander y a C. Norberg-Shulz] corre el peligro de quedarse en una situación aséptica, neutra, sin tomar partido por lo realmente importante de un proceso de creación; su finalidad, su propósito*”²⁷. Todo rigorismo cientifista, como ya hemos visto en el vitalismo, cae en la trampa de ocultar sus propias intuiciones y subjetivismos bajo la tapadera de la asepsia. En la propia recopilación de los datos que se toman como arranque para las operaciones algorítmicas de procedimiento ya hay implícito un previo filtrado por parte del diseñador que se ubica en la esfera de sus intuiciones propias, de sus creencias o de su fe, que en modo alguno es objetiva.

²⁷ BOHIGAS GUARDIOLA, Oriol (1969) “Metodología y tipología” en *Contra una arquitectura adjetivada* Ed. Seix Barral S.A. Barcelona. p. 99

Por otra parte, la actitud que confía en el método científico como garante de la proyección arquitectónica delega en el propio automatismo que liga los datos del programa con las soluciones de proyecto en una relación unívoca de causa efecto. Pero como nos dice Bohigas, el proceso implica siempre una tentativa que deberá ser asumida por el proyectista como hipótesis, que en todo caso, será confirmada durante el propio desarrollo del proyecto. *“No es cierto que para diseñar una tetera –como pretende Alexander- se parta exclusivamente de aquella famosa lista de exigencias positivas y negativas. Anterior a ello, hay una predisposición a una propuesta formal- nos atreveríamos a decir, incluso, una adecuación a la tipología más o menos preestablecida”*²⁸. Una adecuada síntesis de función y forma canalizada a través de una hipótesis, o si se quiere, de una idea por parte del autor, será imprescindible si se quiere llegar a buen puerto. En este sentido la elección de un tipo que acumula todo un conjunto de experiencias previas se mostrará como un inestimable soporte sobre el que el arquitecto podrá apoyarse en la tarea de afinar su respuesta formal. No existe un programa en arquitectura en tanto éste no es «formalizado» durante el propio proceso de proyecto y en indisociable relación con éste. Como veremos, esta actitud encontrará en Mérida una de sus más notables y exitosas realizaciones.

La historia como alternativa a la modernidad

Nos resulta muy significativa la tesis presentada por Juan Antonio Cortés en el año 1981 titulada *Modernidad y Arquitectura; una alternativa de modernidad en el arte moderno*²⁹, justo en el momento en que se están iniciando las obras de Mérida. En ella se analiza el papel de la historia en la arquitectura contemporánea. La sintonía del tema con el proyecto, las fechas de redacción de la misma y el hecho de estar dirigida por el propio Rafael Moneo nos revelan algunas claves de gran importancia para comprender las inquietudes intelectuales del Moneo durante el proyecto.

En el primer cuarto de siglo, el término de “lo moderno” se había entendido, no tanto como una determinada relación de características, sino más bien, como oposición al arte tradicional en tanto orden establecido. Es por ello que la recuperación de los valores históricos pueda resultar contradictoria con la propia condición de modernidad. Cortés se preguntará entonces, hasta que punto tal afirmación es rigurosa, o en su caso, si es posible recuperar la producción histórica de la arquitectura en el presente sin por ello renunciar a su modernidad.

²⁸ Ibidem. p. 101

²⁹ CORTÉS, Juan Antonio (Tesis presentada en 1981 en la ETSAM); *Modernidad y Arquitectura: una alternativa de modernidad en el arte moderno*. Director Rafael Moneo

Desde este punto de vista y bajo el escrutinio de la arquitectura llevada a cabo en la década inmediatamente anterior, en dónde se mostraba un explícito interés por la historia, Cortés se propone la tarea de analizar de modo teórico el papel de la arquitectura coetánea. En resumen, se constata que sin perjuicio de una atenta mirada a las circunstancias específicas de su contemporaneidad, los materiales del pasado pueden ser recreados, aun percibiendo también una significativa alteración respecto a la tradición histórica, a saber, su propia condición humanística y las consecuentes relaciones de trascendencia. Si el arte clásico simbolizaba las relaciones trascendentes del hombre, el Romanticismo adoptará una componente subjetiva no exenta de trascendencia, la cual *“sólo desaparece con la ruptura moderna, al adoptar el artista una postura de conciencia crítica de esa situación de ruptura y obtener la obra una autonomía propia, reconociéndose la pérdida de un centro de referencia”*³⁰.

Esa última actitud, convivirá en la época de las vanguardias con la conservación de un humanismo caracterizado por la ubicación del “centro” o referencia en un futuro utópico de corte atemporal. La *modernidad alternativa* que Cortés nos refiere implicará una ruptura respecto a este carácter utópico -y al consecuente carácter salvífico atribuido al progreso científico-técnico-, a la vez que una reivindicación de la inclusión de elementos históricos en donde *“lo instantáneo y lo permanente, lo nuevo y lo viejo pueden coexistir de acuerdo con una concepción temporal no mecanicista”*³¹.

Sigue la tesis analizando el modo en que, en el Renacimiento, el valor atribuido a lo *antiguo* entendido como origen (*arché*³²) se muestra como la gran referencia para un arte que encontrará su último aval en la autoridad de los antiguos. Ello se entiende en tanto que la *esencia* que el clasicismo persigue no es sino un conjunto de valores fundados en patrones permanentes. Si tomamos como cifras redondas el intervalo de fechas comprendido entre 1500 y 1900, esto es, el periodo que transcurre entre el pleno Renacimiento y la incipiente eclosión de las vanguardias, puede constatararse una progresiva mutación en lo que a los referentes dotadores de sentido en la obra de arte se refiere. Desde lo que hemos denominado el valor de lo antiguo, centrado en el pasado, el núcleo de referencia se irá desplazando lentamente hacia el reconocimiento de una referencia proyectada en el futuro (*télos*) como ya hemos apuntado anteriormente.

³⁰ Ibidem

³¹ Ibidem

³² En el pensamiento griego se constata la convicción de que todo el universo se reduce, en último término, a uno o muy pocos elementos. Ello está claramente emparentado con la búsqueda de lo permanente. Sin esta convicción toda investigación racional y científica acerca del universo es imposible, de lo que se deriva la gran trascendencia histórica de la pregunta de los filósofos griegos acerca del *arché* o principio único de lo real. En el terreno del arte, el clasicismo tomará los valores esenciales del mismo en el propio *arché*.

Este devenir cuyo resultado es la inversión de la virtual ubicación de nuestras referencias temporales, habría tenido su punto de inflexión en la «querrela entre los antiguos y modernos» que tuvo lugar en la Academia francesa en torno al 1700. De este modo, nos dice Cortés, *“la idea de decadencia progresiva se invierte en la creencia en una perfectibilidad progresiva hacia el futuro que es resultado de la acumulación del conocimiento científico”*³³. Paradójicamente, si la ciencia funda su propia existencia en el reconocimiento de los valores permanentes, del *arché*, por el contrario, la visión esperanzadora que nos ofrece la propia ciencia, especialmente desde la Ilustración, acaba tornando en teleología.

Se llega así a una progresista y dinámica visión de la historia, que asumirá el Movimiento Moderno en donde *“la idea de una perfección atemporal e ideal originada en el pasado se convierte en la de una evolución progresiva hacia un ideal utópico que se alcanzará en el futuro”*³⁴. De este modo la intuición temporal mecanicista que constituye la terna pasado-presente-futuro nos proporcionará un soporte mental en donde la historia será vista como una evolución lineal.

Frente a esto, la *modernidad alternativa* renunciará, por un lado, a tomar el *arché* como origen determinante de la arquitectura, y por otro, a reivindicar su componente teleológica. Y ello será posible, como analizaremos en el siguiente apartado, y como creemos que hay que entender el proyecto aquí analizado, al incorporar en el discurso la figura del *Aión*. Esto nos permitirá despojarnos de la ortodoxa causalidad moderna y afrontar las realizaciones del pasado sin olvidar su potencial de recurrencia en el presente, así como aceptar un renovado componente de proyecto en donde los estratos superpuestos que nos lega el pasado, lejos de quedar neutralizados, serán ahora objeto de interacción, o si se quiere, de *interpenetración mutua*. La experiencia del pasado ya no será entendida necesariamente como un *cartucho quemado*, sometido a la voracidad entrópica de *Chronos*, sino fuente coetánea, creadora y activa de una nueva realidad que evoluciona en el presente dotando al proyecto arquitectónico de un nuevo sentido.

Pero, continuando con las tesis expuestas por Cortés, éste identifica tres posturas en la arquitectura de los años 70, en lo que respecta a su relación con la historia y que mencionamos sucintamente porque nos permitirá posteriormente realizar una comparativa con el Museo de Mérida³⁵:

³³ CORTÉS, Juan Antonio *Modernidad y Arquitectura...*p. 31 y ss.

³⁴ *Ibidem*, p. 31 y ss.

³⁵ *Ibidem*. Véase estas tres posturas en p. 54 y ss.

- 1) Una actitud *anticuaria y arqueológica* en donde se conservaría lo antiguo por el mero hecho de serlo y sin atribución alguna de sentido respecto a lo actual. *Se niega cualquier nueva creación coexistiendo con lo antiguo.*
- 2) Una *recuperación neoclásica* que apelaría a una componente supra-temporal y en donde “*los elementos y formas se simplifican en una búsqueda de la esencia de una arquitectura no ligada a ningún tiempo ni lugar concreto*” y por último,
- 3) Una arquitectura de *alusión histórica* en la que el hecho histórico sería mera *cita erudita* empleada no en sentido orgánico sino como referencia irónica y comentario.

En todo caso tal clasificación no agota todas las actitudes que los arquitectos tomaron respecto a la historia. Por ejemplo, Renato de Fusco³⁶ identificaba en 1975 diversas actitudes. En primer lugar, la que opera en el propio Movimiento Moderno y recupera la continuidad con alguno de los elementos que habían quedado olvidados tras el éxito del racionalismo. Quedarían aquí exploradas las experiencias afrontadas en los tiempos inmediatamente anteriores al periodo de madurez de la vanguardia, entre ellas, el Liberty, el Expresionismo, etc. En segundo lugar, un particular historicismo sería el de aquellos que parecen remontarse a tiempos más lejanos, con la consecuente y explícita crítica al Movimiento Moderno, y de los que se podrían tomar como ejemplos la capilla del MIT de Eero Saarinen, la torre Velasca del grupo BBPR en Milán, o la rememoración de la antigua Roma por parte de Kahn en el Instituto Jonas Salk, de 1959, en los estudios para la reestructuración de la Market Street East, de 1962 o en los edificios de Dacca en Pakistán, o en buena parte de su obra. Y por último aquella forma de historicismo que destila la componente clasicista en la arquitectura contemporánea de corte más racional. Las obras de L. Mies Van der Rohe, P. Johnson, K. Roche o el propio L. Kahn, darían fe de esta opción.

figura 6 Kahn L. (1965-72)
Exeter library. Exeter, New
Hampshire. Estados Unidos

En todos los
casos citados, la
recuperación de la
historia, no vuelca la
vista hacia los

³⁶ FUSCO Renato de (1997) *Historia de la arquitectura contemporánea* Celeste ediciones. Original de 1975. p. 448 y ss.

contenidos humanistas de la Antigüedad, sino a determinados instrumentos de los que se obtienen códigos y principios compositivos aislados que permitirán a los arquitectos realizar una resemantización de los mismos para su ubicación en el contexto actual. En este sentido, esta voluntad de recoger el legado de la historia por un lado, y el de la modernidad por otro, será hecho explícito en Mérida por medio de una singular operación que describiremos en el apartado 4 de este capítulo.

La historiografía del Aión

Los conflictos originados en el siglo XIX entre arte y técnica mostraban la oposición entre una burguesía industrial pero conservadora en su adhesión a la estética beuxartiana -en tanto que ésta garantizaba su vinculación al criterio de exclusividad como aval de sus privilegios- y un proletariado que, en virtud de su complejo de inferioridad, anhelaba un arte extraído del periodo preindustrial, pero que se mostraba totalmente fuera de su alcance. Así lo investigaba Pierre Francastel³⁷ según una metodología en donde se confrontaba el expresado binomio en términos dialécticos cuya síntesis superadora no sería obtenida hasta la llegada de las vanguardias estéticas. En términos similares, Sigfried Giedión en *Espacio, Tiempo y Arquitectura*³⁸ nos ofrecía también una visión historiográfica hegeliana bajo la perspectiva de una conclusión superadora de los conflictos, al constatar los resultados de la *exigencia de moralidad* por parte de la modernidad. Tales actitudes responden a la componente cronológica implícita en la mayor parte de los historiadores de la arquitectura moderna. La condición progresista y revolucionaria de los propios protagonistas de la arquitectura del Movimiento Moderno corría a la par respecto a la labor de los críticos coetáneos. En el caso de los críticos posteriores la evolución de los acontecimientos era entendida bajo el mismo prisma ideológico y a la luz del conocimiento a posteriori de los hechos, lo que les permitía adoptar una postura a todas luces causalista.

El rechazo a la Historia por parte de las generaciones de las primeras décadas del siglo es un fenómeno en el que participa tanto la arquitectura como la idea misma de museo. Aunque, en todo caso, la actitud no es monolítica. Es significativo el caso del proyecto de 1929 que Le Corbusier realizó para el *Mundaneum* por encargo de Paul Otlet por la convergencia que en éste se muestra de los ámbitos de la arquitectura, del museo y de la historia. El edificio para museo tomaba la forma de los antiguos *zigurats* para desarrollar una rampa alrededor de un espacio central que incorporaba un sagrario con referencias

³⁷ FRANCASTEL, Pierre (1990) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX* Ed. Debate

³⁸ GIEDION, Sigfried (2009) *Espacio, tiempo y arquitectura : origen y desarrollo de una nueva tradición* Ed. Reverté

metafísicas. Este fue el origen de los diversos proyectos de crecimiento ilimitado de Le Corbusier³⁹. Las acusaciones que Karel Teige⁴⁰ realizó respecto a este proyecto se centraban en la reivindicación de una objetividad rigorista en la que los valores de arte, metafísica o historia, sólo podían ser entendidos como discursos ilegítimos de un poder que sólo podía ser subvertido desde un planteamiento científico-positivo, no apriorístico y acorde, según el *Zeitgeist*, con las necesidades efectivas y revolucionarias. La respuesta que Le Corbusier remitió a Karel Teige muestra bien a las claras los riesgos de adscribir la voluntad de este periodo a un sólo *corpus* de ideas. Se pregunta Le Corbusier: “¿Me prohibiré la consecuencia arquitectónica de una espiral porque sólo el cubo es contemporáneo? Admito una escalera en espiral (¡Muy moderna! y también de todos los tiempos). Admito un museo de la creación humana según una espiral, no por ser «el último grito» sino para asegurar con este solo y único medio la continuidad absoluta de los acontecimientos a través del tiempo; no veo otro método”⁴¹.

En todo caso el anti-historicismo de las vanguardias, obedeció a causas que deben ser puestas en su contexto histórico. En este sentido la contribución de Manfredo Tafuri en lo que respecta a la historiografía del Movimiento Moderno nos interesa especialmente por implicar una alteración de los presupuestos teleológicos de la ortodoxia dominante en lo que a la crítica histórica se refiere y, especialmente, porque estas aportaciones han influido de una manera notable en el pensamiento de Moneo. El propio Moneo nos dice respecto a él: “de su mano, a lo largo de los caminos de la «Ricerca»⁴², aprendimos a ver el «complexio oppositorum». El entendimiento que de la arquitectura implica tanto el aceptar la «reunión de los opuestos» como el prescindir de toda visión global y sintética de los historia, ha sido para mí todo un legado”⁴³. Esta actitud respecto a las contradicciones es también partícipe del periodo de formación con F.J. Sáenz de Oíza y puede apreciarse en la asimilación de las culturas mediterránea y nórdica o en muchos otros aspectos de los tratamos de dar aquí cuenta. Pero el estudio de la actitud de Tafuri nos permitirá ubicarnos en el contexto intelectual italiano que el propio Moneo tuvo ocasión de conocer de primera mano y del que posteriormente nunca dejó de tomar referencias. El primer escrito de Tafuri que

³⁹ Véase este aspecto con detalle en la siguiente tesis: O'BYRNE OROZCO, María Cecilia (2008 ETSAB?): *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*. Aquí se muestra la continuidad en los propósitos de Le Corbusier desde el *Mundaneum* hasta el Hospital de Venecia

⁴⁰ TEIGE, Karel (2008) “Mundaneum” p 93 -110 y <Contestación a Le Corbusier> p. 143 –150 en *Anti-LeCorbusier*. Clásic del segle XX. ETSAB. Originalmente en Stavba VII (1.928-29) y “Odpoved Le Corbusier”. Musaion (1931)

⁴¹ *Ibidem*

⁴² TAFURI, Manfredo (1992) *Ricerca del Risnascimento. Principi, città architetti*. Ed Einaudi Torino

⁴³ MONEO, Rafael (1997) “La “Ricerca” como legado” Revista Circo nº 48. Originalmente publicado en Casabella nº 619-620 en 1995. p. 15

nos interesa reseñar es *Teorías e Historia de la Arquitectura*⁴⁴, publicado originalmente en 1971, pero recoge e incorpora las polémicas al efecto en relación al tema aquí estudiado.

Frente a la habitual perspectiva, causalista, lineal y sintética de la historia, la temporalidad que subyace en la obra de Tafuri ha sido puesta de manifiesto recientemente por Jorge León Casero⁴⁵. En su reciente tesis sobre Tafuri, León Casero establece un enlace directo entre el pensamiento de Tafuri y la concepción aiónica del tiempo. No cabe duda de que hay por su parte un explícito rechazo a la historiografía mecanicista en virtud de *Chronos*, heredada del positivismo del siglo XIX. Frente a tal concepción, el estructuralismo ofrecía un soporte sincrónico como modelo de comprensión de la historia que León Casero tilda también de mecánico, pues si el modelo historicista atendía a un modelo crónico del tiempo, el sincronismo estructuralista atendía a un modelo perspectivista del espacio, no por ello desvinculado de los mismos presupuestos de fondo respecto a la temporalidad. En todo caso este recelo de lo sincrónico para entender el proceso histórico no representa por parte de Tafuri un alejamiento respecto de esta teoría que tanta importancia ha llegado a tener como soporte intelectual en la arquitectura. Por el contrario, Tafuri contribuyó notablemente a un análisis de la arquitectura desde lo estructural, y en concreto desde el lenguaje y la semiología, pues según él mismo nos dice: “*ante todo satisfacen la exigencia de una fundación científica* [en los estudios de arquitectura]⁴⁶”.

En este contexto de finales de los 60 y primeros 70, una investigación crítica encabezada por G. Deleuze propuso la recuperación de la antigua temporalidad del *Aión*, que como bien sabemos ya estaba implícita en el vitalismo de Bergson que Deleuze recoge. El modelo de historia propuesto por Tafuri en *Teorías e Historia de la Arquitectura* pone en crisis la visualización histórica del devenir como una asunción de la positiva continuidad que supone la tradición, en tanto que *traditio* o correa de transmisión lineal. Por ello, Tafuri, a la hora de analizar la historia del Movimiento Moderno, se remontará al siglo XV “*situando la ruptura con la tradición ejercida por Brunelleschi como el origen de una compleja intersección temporal que rompe la línea de causalidad crónica dando lugar a una nueva forma de temporalidad que llegará hasta el siglo XX*”⁴⁷.

Según las premisas de la temporalidad crónica, la estructura misma de la realidad obedece a una secuencia lineal de causa efecto y, en consecuencia, la

⁴⁴ TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e Historia de la arquitectura*. Ed. Celeste (Original de 1971)

⁴⁵ LEÓN CASERO, Jorge (2011 Universidad de Navarra) *El tiempo del Aión. Una lectura de Manfredo Tafuri como rizotopía de la historia*

⁴⁶ TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e Historia...* p. 16

⁴⁷ LEÓN CASERO, Jorge (2011 Universidad de Navarra) *El tiempo del Aión. Una lectura de Manfredo Tafuri como rizotopía de la historia*. p. 12

representación histórica de la arquitectura moderna obedece a este esquema que, al vincularse a la componente teleológica y utopista tan presente en la misma, conllevan a la profunda interiorización de la evolución histórica como *marcha triunfal del calendario*. Es esto lo que será puesto en crítica por Tafuri desde el momento en que, al analizar los desarrollos históricos de la arquitectura desde el Renacimiento, se esfuerce en evidenciar la inviabilidad de tales instrumentos historiográficos para una verdadera comprensión de la misma. Por tanto, frente a una dialéctica positiva, Tafuri nos propondrá una dialéctica negativa⁴⁸ que ya puede denotarse desde el momento en que nos indica: *“Críticar significa, en realidad, recoger la fragancia histórica de los fenómenos, someter a éstos a una rigurosa valoración crítica, descubrir sus mistificaciones, valores, contradicciones y dialécticas internas y hacer estallar toda la carga de sus significados”*⁴⁹ porque como con frecuencia nos recuerda Miguel Martínez Garrido⁵⁰, sólo al hacer estallar las contradicciones, al evidenciarlas en su dualismo, se nos abre la posibilidad de acceder a la comprensión de la propia complementariedad de los contrarios.

Al llegar a este punto, y con el objetivo de comprender estas tesis, debemos realizar unos apuntes acerca del alcance de este principio de complementariedad. Según Luis María Garrido, *“llamamos complementariedad al nuevo instrumento lógico que liga conceptos que se excluyen mutuamente y que no pueden, por consiguiente, ser aplicados al mismo tiempo porque son contradictorios, aunque, en verdad, ambos son necesarios para obtener una descripción completa de la realidad física”*⁵¹. Este principio fue postulado por Niels Bohr en 1927-1930 como consecuencia del llamado principio de incertidumbre de W. Heisenberg. Según Wolfgang Strobl⁵² este último no debe interpretarse en sentido «negativo» (es decir, que es imposible medir la posición y el impulso de una partícula, al mismo tiempo y con absoluta exactitud), *“sino que es preciso considerar el contenido «positivo» de este principio; a saber: Dentro de un volumen de orden de magnitud de $\Delta q = h / \Delta p$, la partícula es capaz de acción y susceptible de manifestarse como un agente físico distendido a través de toda la*

⁴⁸ Como indicamos más abajo esta idea de lo negativo puede resultar equívoca

⁴⁹ TAFURI, Mamfredo (1997) *Teorías e...* p. 9

⁵⁰ MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (1986 ETSAM); *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura posmoderna: (notas para una hermenéutica de la arquitectura actual)*

Director: Francisco Javier Saénz de Oíza

Según el profesor Martínez Garrido, las experiencias aportadas por los paradigmas científicos del siglo XX, son elementos clave para la comprensión de los fundamentos de una arquitectura contemporánea, entendida ésta como alternativa a la comúnmente denominada arquitectura moderna. En concreto, el principio de complementariedad de Niels Bohr muestra la existencia de dualismos intrínsecos en la propia naturaleza.

⁵¹ GARRIDO, L.M. (1963) *Mecánica cuántica* Madrid. P. 170-171) Citado por STROBL, Wolfgang Ver siguientes citas

⁵² STROBL, Wolfgang (1968) “El principio de complementariedad y su significación científico-filosófica” *Anuario filosófico* (1968) 1. p. 183-203

*extensión espacial*⁵³. Y Bohr nos dice: “*Por grandes que sean las contraposiciones que presenta una comparación entre las experiencias atómicas, que se han realizado en distintas condiciones de experimentos, es preciso considerar tales fenómenos como «complementarios» en el sentido de que cada uno queda bien definido y que tan sólo «todos juntos» agotan todo conocimiento definible de los objetos relativos*”⁵⁴.

Al apelar al procedimiento cognoscitivo e historiográfico denominado “dialéctica negativa” no debemos concluir en la necesidad insalvable de mantener tesis y antítesis como antagónicas e incompatibles entre sí, porque las dualidades que parecen excluirse y contradecirse en el nivel de nuestras percepciones espacio temporales y de nuestra vivencias, desaparecen y se *complementan* en un nivel superior, y como indicábamos anteriormente, esta complementariedad no es un hecho «negativo» sino un «todo junto» como unidad canónica de conocimiento. En opinión de Strobl, las antinomias y contradicciones sobrevienen al mundo en virtud de nuestro particular modo de ver de manera que, es imposible superar tales antinomias permaneciendo en el mismo nivel espacio-temporal de nuestras intuiciones. De este modo, aquello que nos aportan nuestras intuiciones, debe ser superado en el nivel de la lógica estructural. A este respecto nos dice León Casero:

La profundización de Tafuri en sus estudios sobre la temporalidad aiónica tiene que ser vista como un proceso de examen crítico sobre las historias cronológicas de la arquitectura hasta ese momento producidas, de modo que es a partir de las aporías y paradojas descubiertas en dichos planteamientos, que la temporalidad aiónica comienza a hacer su aparición⁵⁵.

Y es desde esta crítica a la temporalidad crónica desde la que Tafuri analizará las concepciones históricas propias del Renacimiento. En el caso de Roma como un núcleo temporal anclado en la eternidad y en Venecia, como esfuerzo por la introducción de la novedad sin ruptura con la tradición. Sin embargo, sería prudente poner en cuarentena esta filiación de distintas temporalidades, pues como veremos a lo largo de esta tesis alguna de las posturas arquitectónicas al respecto (Piranesi, o en el siglo XX, Kahn o Rossi) no

⁵³ JORDAN, p (1947) *Das Bild der modernen Physik*. Hamburg pag 35. Citado por STROBL, Wolfgang (1968) “El principio de... p. 190

La expresión indicada se toma del principio de Heisenberg que toma la forma $\Delta q \cdot \Delta p \geq h$ (siendo q la posición, p la cantidad de movimiento y h la constante de Planck)

⁵⁴ BOHR, N (1955) Conferencia en la Academia Real de Ciencias de Copenhague, Octubre de 1955.

Citado por STROBL, Wolfgang (1968) “El principio de... p. 190

⁵⁵ LEÓN CASERO, Jorge (2011 Universidad de Navarra) *El tiempo del Aión...* p. 12-13

deben ser agrupadas sino en lo que tienen de interés como punto de partida para la reflexión y crítica respecto la idea moderna del tiempo.

La crítica de Moneo a los equívocos históricos del Postmodernismo

Desde el punto de vista de lo anteriormente señalado, el discurso de lo contradictorio no debe ser reivindicado como justificación o auto exculpación de posturas intelectuales en las que se trate de desvincular el pensamiento (que pretende ser objetivo y apriorístico) respecto la acción (cuando ésta es interesada y subjetiva). Las ideas de complejidad y contradicción no serían un aval aportado por la propia naturaleza de la realidad como respaldo al comportamiento del cínico postmoderno. En este sentido cabe entender, como en ocasiones se ha afirmado (aún a riesgo de cierta simplificación), que si la ética ilustrado-moderna trató de concebir la acción como consecuencia, y siempre a posteriori, respecto del pensamiento, por el contrario, el postmodernismo –al menos en su apreciación más peyorativa-, trató de disolver tal nexo, favoreciendo una nihilista y sesgada acepción de lo contradictorio, erradicando así cualquier tipo de auto limitación a la hora de obtener beneficio de la “razón instrumental”, heredera ella misma de la modernidad ilustrada. El individuo postmoderno se habría así incorporado al beneficio acomodaticio de la “razón cínica” postulada en 1983 por Peter Sloterdijk.

En su referencia al cínico postmoderno Francesc Torralba nos indica: *“El cínico mira con indiferencia los avatares de la historia. No cree en el poder de la razón y experimenta pasivamente cómo se embrutece las masas con los medios de comunicación audiovisual y cómo se atrofia la democracia. Sabe, en sus adentros, que el fracaso de la Ilustración que anunciaron los filósofos de la primera generación de la Escuela de Francfort, Theodor Adorno y Max Horkheimer, se ha hecho fatalmente realidad en la burbujeante sociedad postmoderna que más que líquida –con perdón de Bauman- parece pura gaseosa”*⁵⁶. El cínico postmoderno manosea los conceptos de Razón y de Historia en virtud de un instinto de provecho propio, pues en su escepticismo, ha dejado de creer en ellos, de modo que los utiliza en su discurso, bien como cita erudita o irónica, y en los casos más extremos, como mera carnaza populista.

Creemos que es desde este punto de vista desde el que hay que entender la propia crítica de Moneo a los excesos del Postmodernismo, en concreto respecto al uso de la Historia. En este sentido en una conversación mantenida con Rafael Moneo, nos indicaba: *“Con el término «equivocación lingüística» me refiero al uso que se hace de la Historia y del lenguaje en términos historicistas,*

⁵⁶ El País 15 Feb 2010 Francesc Torralba <El antídoto al cinismo>

tal como puede constatarse de la experiencia obtenida en la Bienal 1980 de Venecia en la *Strada Novissima* de Paolo Portoghesi⁵⁷. Nos referimos al “uso historicista” de la Historia, especialmente al constatar algunas intervenciones arquitectónicas de los años 80, al albur del implícito soporte que supone la anteriormente aludida “razón clínica” postmoderna.

figura 7 Graves, M. (1982) Portland Building. Oregón. Estados Unidos

Pero la razón histórica del vitalismo no implica ninguna clase de acomodación líquida ante el contexto, sino que trata de conocer su identidad, su historia, y apela al sentido de la permanencia en tanto que reivindicación de la autonomía del individuo, y por extensión, de la arquitectura. Como ocurre con el ser vivo, hay un reconocimiento del contexto, del medio, al que escudriña

con minuciosidad y atención, y al que incorpora como parte de su propia identidad, consciente de que es en continua lucha con el medio, como el individuo debe elaborar las estrategias que conserven su individualidad. Esto se corresponde con la aproximación al concepto de *vida* ofrecida desde la biología; el ser inerte se contagia del medio, el ser vivo adopta el medio para medirse con él y, de este modo, reaccionar mediante respuestas que garantizan su autonomía. Su libertad no es independencia, sino continuo diálogo. Las contradicciones que revela la arquitectura no serían así justificaciones a posteriori respecto al comportamiento, sino reconocimiento de una realidad intrínsecamente contradictoria de la realidad.

⁵⁷ MONEO, Rafael (2.013) “Entrevista con Arturo Tomillo, autor de la tesis. 17 de Enero de 2013” Las obras de Jencks tuvieron su punto álgido en la muestra de arquitectura de la Bienal de Venecia de 1980, titulada *La presenza del passato*, a la que nos referimos

5.2 EL CONTEXTO ESPECÍFICO

5.2.1 El testimonio emeritense a través de su arquitectura

En el año 1993 la UNESCO declaró el conjunto arqueológico de Mérida como Patrimonio de la Humanidad con una relación de veintidós registros, todos ellos de carácter arquitectónico o de obra civil. No es este el lugar para hacer una descripción detallada de este extraordinario legado, sin embargo, en la medida en que da buena cuenta del modo en que la arquitectura es un gran testimonio del decurso vital de la ciudad de Mérida, haremos una pequeña descripción de los restos más elocuentes con idea de que ello nos permitirá tomar conciencia acerca de la rica complejidad que se ha ido atesorando con el tiempo. El solar en que se proyectó el museo es buen testimonio y, en este sentido nos dice Moneo:

Aún tengo viva la memoria de mi primera visita a las ruinas de Mérida. Los arqueólogos, conscientes de la proximidad del solar al Teatro, al Anfiteatro romano y a los muros de Emérita Augusta, habían excavado toda una manzana encontrando en ella lo que esperaban: acueductos, enterramientos, peristilos, cisternas, atarjeas, e incluso restos de una presunta iglesia paleocristiana, etc. Y naturalmente, las ruinas no pertenecían a un solo periodo. Sobre los muros de las antiguas casas romanas se advertían hasta tres capas de estuco que hablaban de las remodelaciones llevadas a cabo durante distintas etapas del Imperio Romano; sus peristilos se habían transformado más tarde en patios renacentistas y los viejos sillares romanos se habían reutilizado para labrar escudos sobre ellos. La vida entera de la ciudad estaba allí, en aquel sector de la misma extramuros, próxima a los monumentos que los arqueólogos del siglo XIX habían excavado con tanto celo y cuidado. Era sobre aquellas ruinas donde debía levantarse el museo [...]. Construir sobre lo construido, construir sobre un suelo densamente ocupado por las ruinas era la tarea que se nos encomendaba¹.

El primer testimonio arqueológico que encontramos inmediatamente después de la fundación de la ciudad en el 25 a.C. es el puente romano. Como es sabido, la ubicación de Mérida fue determinada por la facilidad para vadear el Guadiana en este punto, aunque, lógicamente, la disposición de un puente era prioritaria en tanto que se pretendía la continuidad de la antigua vía de la Plata,

¹ MONEO, Rafael (2010) *Apuntes sobre 21 obras* Ed. GG. p. 105

pero que, a su vez, se disponía en prolongación de la *Decumanus Maximus* de la urbe. De este puente se conservan los tramos inicial y final; el resto ha sufrido numerosas restauraciones en la época visigoda y en el s. XIX. Los edificios que más vinculación muestran con el Museo son el Anfiteatro (8 a.C.) y el Teatro (15 a.C) erigido por Marco Agripa, a los cuales ya nos hemos referido. Sirva aquí apuntar que ambos se encontraban prácticamente enterrados, hasta las excavaciones de Mérida y Macías que comenzaron en 1910, y no es hasta los años 60 y 70 en que el arquitecto Menéndez Pidal acometería la reconstrucción del frente escénico del Teatro así como algunos elementos del Anfiteatro como las arcadas de ladrillo correspondientes a las antiguas bóvedas. Por su parte, el Circo (s. I d.C) con una capacidad para 30.000 espectadores, acogía a la práctica totalidad de la población romana en época de Tiberio.

figura 1 Teatro romano de Mérida (s. I a. C). Estado actual

figura 2 Teatro romano de Mérida (s. I a. C). Estado actual

figura 3 Laborde A. Grabado de 1806. Teatro romano de Mérida (s. I a. C)

En tiempos de los romanos, Mérida contaba con dos foros, en correspondencia con el carácter de sede territorial y administrativa de la región. En el primero se ubicaba el templo de Diana, consagrado a Augusto, y en el que, en el s. XVI, se añadieron los muros de la casa palacio de los condes de Corbos. En el segundo, se emplazó el Arco de Trajano en el *Cardo Maximus*. Pero no acaban aquí los restos romanos; la Casa del Mitreo (finales del s. I d.C y principios del s. II d.C) es una reseñable muestra de villa romana emplazada en el extremo meridional del Cerro de San Albín. En ella se conserva el muy importante mosaico cosmológico que ya hemos comentado. Junto a esta villa se conservan los columbarios. También se conservan en Mérida los majestuosos acueductos de San Lázaro y de los Milagros así como innumerables restos del caserío o de calzadas romanas como buena cuenta da el Museo.

figura 4 Laborde A. Grabado de 1806. Templo de Diana (s. I a. C)

En la época visigoda se erigió la basílica de Santa Eulalia en honor a la santa martirizada por los romanos en el siglo IV. Fue levantada originalmente en el siglo V sobre una necrópolis cristiana, siendo el templo que se conserva actualmente del siglo XIII, por lo que es un templo románico con rasgos de la influencia gótica. Desde sus orígenes fue un importante foco de recepción de peregrinos y constituye el núcleo seminal del cristianismo en Extremadura. En la cripta se han hallado en 1990 restos de elementos romanos y visigodos. En las inmediaciones del templo, apreciamos el único resto visigodo de carácter no litúrgico que se conserva en España; se trata del Xenodoquio, cuya huella, aún

hoy apreciable, revela la antigua disposición de este albergue y hospital para peregrinos.

También contamos con restos del periodo musulmán como bien atestigua la alcazaba ordenada construir por Abderraman II en el 835. En su recinto, como indicábamos, se alojaron provisionalmente los restos romanos con anterioridad a su definitiva ubicación en el Museo Romano. Bajo el edificio de las Consejerías de la Junta de Extremadura, proyectado en los años 90 por Juan Navarro Baldeweg, se encontraron restos del antiguo barrio de las morerías. En este último caso, y a diferencia del Museo Romano, durante la redacción del proyecto se carecía de información sobre estos restos. Por ello, con posterioridad a los trabajos de vaciado, Navarro optó por salvar la mayor cantidad posible del área arqueológica y de este modo *levantó* el edificio proyectado, procurando la menor incidencia sobre las ruinas. En todo caso, como nos indica el arquitecto emeritense Juan Antonio Ortiz Orueta, la presencia de restos arqueológicos es tan condicionante para cualquier actividad arquitectónica en la ciudad de Mérida que implica el más importante factor a considerar en los proyectos.

5.2.2 Las contribuciones de Auguste Choisy y Giuseppe Lugli

Aportamos este apartado no específicamente emeritense, aunque sí de gran importancia respecto a la historiografía de la arquitectura romana en tanto que suponen los dos mayores referentes bibliográficos a este respecto empleados por Moneo. El libro de Choisy *El arte de construir en Roma*² (publicado en 1873) así como la actitud en general de su autor sintetiza la dualidad entre dos elementos de especial importancia en el museo y que serán convenientemente analizados; nos referimos a la dualidad que conforman los términos *construcción* y *expresión*. Por su parte, la aproximación de Lugli a la arquitectura romana desde el valor que constituye el muro, nos servirá también como instrumento de análisis del museo.

En opinión de Choisy, si en el estudio de la arquitectura romana se habían invertido notables esfuerzos desde el punto de vista de lo meramente formal o artístico, un punto de vista atento a los modos de construcción quedaba pendiente de acometer. Más si cabe, si entendemos que los métodos constructivos nos hablan del carácter de las diversas civilizaciones. El propio Choisy nos dice: “*La historia de los métodos constructivos de la Antigüedad es una parte integral de la historia de los pueblos que nos han precedido*”³ y más adelante, respecto a Roma

² CHOISY, August (1999) *El Arte de construir en Roma* Ed. Instituto Juan de Herrera. (Original de 1873)

³ Ibídem. p. 2

nos indica: *“Se ha celebrado a menudo como su carácter, sus necesidades, sus costumbres pueden leerse en la composición de sus grandes obras. Podemos esperar que la huella de su genio organizador, del empleo de procedimientos insólitos en relación con la naturaleza de sus recursos, se encuentre también en el menos conocido arte de construir”*⁴.

figura 5 Choisy. (1873) Termas de Caracala.
El Arte de construir en Roma. Lámina V. Diseño
A. Choisy. Grabado J. Sulpis

Choisy, contrariamente a las actitudes más románticas de su maestro Viollet-le-Duc, adoptará una actitud carente de toda exaltación no filtrada por el análisis riguroso, positivo y aséptico en los objetos de su estudio. Su trabajo concienzudo sobre los restos de la arquitectura se orientaría así hacia el desvelamiento de los sistemas constructivos de un modo racional, entendiendo ello no tanto desde una supuesta correlación entre técnica y forma, sino desde una

profundización de los principios subyacentes en la construcción. De este modo, el conocer los factores de una determinada circunstancia social, así como el modo en que esto deriva en la práctica por medio de la construcción, nos permitiría extrapolar tal correspondencia en el ámbito de lo contemporáneo. Es bien conocida la influencia que esta forma de pensar tuvo en la propia modernidad de las vanguardias. Choisy fue así un importante referente para Auguste Perret y para Le Corbusier. Enrique Rabasa nos dice: *“No es extraño que una historia que liga la arquitectura al momento y la situación, y que la entiende como un fenómeno social, interesara al Movimiento Moderno”*⁵.

Efectivamente, la correlación entre contexto social y construcción puede ser entendida en el sentido inverso, constituyendo así una relación de carácter biunívoco. Es desde este punto de vista desde el que debemos entender la importancia que en Moneo tiene el conocimiento de la construcción romana, esto es, como testimonio de la historia y de la civilización romana. El propio carácter romano estaría así expresado en la construcción.

⁴ *Ibíd.* p. 2

⁵ *Ibíd.* Incluido en el prefacio(p. xxii) Rabasa Díaz, Enrique “Auguste Choisy: vida y obra”

Según Choisy, *“los arquitectos daban a sus concepciones una majestad y duración acordes con el poderío del pueblo romano, pero al mismo tiempo querían a todas luces que el ahorro guiase la ejecución de todos los elementos; aspiraban a conseguir mediante procedimientos sencillos una solidez perfecta y una grandeza incomparable”*⁶. Para ello, los romanos, idearon sistemas de construcción basados en criterios de eficiencia y rapidez que les llevaron -en contradicción con los métodos de la arquitectura griega- a adoptar de forma independiente la obra gruesa por un lado, y la decoración por otro, entendida esta última como un ejercicio a posteriori de aplacado, estucado, etc. La solidez y la utilidad de la arquitectura, atendía a dar respuesta pragmática a los recursos especialmente humanos con que contaban. Dado que estos se basaban fundamentalmente en la mano de obra no cualificada de los operarios locales en los territorios conquistados, se hizo necesaria la adopción de técnicas constructivas en las que se exigieran esfuerzos físicos en detrimento de conocimientos especializados. Nos dice Choisy: *“Al carácter romano le repugnaba cualquier método complicado o indirecto; podían permitirse no escatimar los esfuerzos materiales en la construcción de partes permanentes, pero en las obras provisionales trataban de reducirlos al mínimo. Su regla era la utilización más simple de los recursos a emplear en los trabajos permanentes. Esta regla tan sencilla nos permite entender la mayor parte de los procedimientos del arte de construir en Roma de los que vamos a tratar”*⁷.

El desarrollo y madurez de la investigación en los medios de expresión gráficos de la arquitectura tiene entre sus más destacados exponentes al propio Choisy. Como alumno de la *École Polytechnique* de París fue heredero de Gaspar Monge, por lo que no resulta extraña su persecución de una objetivación científica del dibujo de arquitectura. Por encima de representaciones artísticas y amables a la percepción, Choisy se interesó por una representación en la que fuera posible tomar medidas sobre el propio dibujo; se trataba de poder medir directamente sobre los ejes, por lo que el uso de axonometrías resultaba el más eficaz procedimiento. Ello no le impidió la “artificiosa” manipulación en la disposición de los ejes coordinados sobre el papel (ángulos y escalas diversas), si con ello se lograba una mejor descripción del objeto representado. Como nos dice Enrique Rabasa: *“Estas deformaciones sólo son indeseables si se busca una apariencia natural de los objetos, pero no si se pretende, como Choisy, levantar acta rigurosa del estado de situaciones relativas que corresponde a un punto de vista. Es un registro de lo que el espectador puede ver, pero, como diría Gombrich, no tanto a la manera en que lo ofrecería un espejo, sino como lo anotaría un mapa”*⁸. En este

⁶ Ibídem. p. 5

⁷ Ibídem. p. 6

⁸ Ibídem. p. xxvii

sentido, el carácter “realista” de la percepción de un objeto era puesto en segundo plano respecto a la información rigurosa y detallada de los objetos en sí, de su orden intrínseco.

figura 6 Lugli, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio*. Lámina CCI (b)

figura 7 Lugli, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio* Tomo 1 p. 354 detalle

Otro texto imprescindible para analizar el museo de Mérida es *La tecnica edilizia romana* de Giuseppe Lugli⁹, publicado en 1957. El libro consta de dos tomos con una profusa colección de fotografías que dan buena cuenta del carácter de la construcción romana. Se estructura en ocho capítulos, de los cuales, el último, se ocupa de la conformación de arcos y bóvedas en la construcción romana con hormigón. A juzgar por las imágenes que Lugli nos muestra, se trata de un capítulo, en gran medida, deudor de las aportaciones de Choisy. Una mera observación a los primeros siete capítulos del libro nos revela la gran importancia que Lugli concede al carácter mural de la arquitectura romana. Se trata de siete categorías establecidas en virtud de siete formas de erigir los muros en virtud del material y del aparejo. De este modo, Lugli nos dará cuenta del *opus siliceum*, pasando por el *opus quadratum* y hasta el *opus testaceum* (opera laterizia) y el *opus vittatum*. La condición esencial que aporta el muro como tal en la construcción romana queda evidenciada. Y con ello, por implicación directa, los atributos del muro masivo, portante y duradero se incorporan como especial referencia en esta arquitectura; el muro, como condición de posibilidad constructiva y estructural de la arquitectura, conformará a su vez, a la propia arquitectura.

⁹LUGLI, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio*. Ed. Bardi, Roma

figura 8 Lugli, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio*. Lámina CLXII Diversos ejemplos de *opera laterizia*

Aunque, en tiempos de los romanos, el muro se ideara para ser revocado, la sensibilidad presente ya en Piranesi y en el Romanticismo del siglo XIX respecto al tiempo, nos han llevado a reivindicar esta lucha entre la resistencia y el desgaste que vemos en los vestigios romanos. Las láminas que Lugli nos muestra también contribuyen a esta idea. La textura del muro, sus diferentes materiales y aparejos, son ahora un componente estético que, más allá de revelar su construcción, aportan un papel perceptivo y fenomenológico en el espectador contemporáneo, complementando así las investigaciones anteriormente citadas de Choisy.

5.3 EL PROYECTO

5.3.1 Los referentes tipológicos; El tipo como testigo y anticipación

Primeras aproximaciones a la noción de tipo como instrumento de proyecto

Hemos visto en los apartados anteriores aquellos aspectos relacionados con el pensamiento vitalista que entendemos respaldan intelectualmente el proyecto de Mérida. Al referirnos a la crítica respecto a la razón natural ya hemos apuntado la confrontación entre tipología y metodología teorizada por Ernesto Rogers. En los años precedentes a Mérida, la reflexión acerca del tipo como instrumento de proyecto era una faceta de la mayor actualidad. Para dar cuenta del papel que la tipología tenía, tanto como herramienta de proyecto como elemento docente, recordamos aquí el texto que durante el curso comenzado en 1978 en la Cátedra de Composición de la ETSAM, el propio Moneo redactó a título de introducción al programa docente. Tal programa tenía por título: “*Sobre la naturaleza de la obra de arquitectura: una reflexión acerca del concepto de tipo*”¹. Si se admite un núcleo común a toda la disciplina de la arquitectura desde sus orígenes, es entonces fundamental comprender cuáles son los invariantes o constantes formales que constituyen el tipo para averiguar cuál es la condición específica de la arquitectura. En este sentido, y desde el punto de vista de Moneo, el tipo, no sería algo muy distinto que el concepto de iconografía de Panofsky. “*La noción de tipo implica, pues, el reconocimiento de unos rasgos comunes que permiten la identificación de obras de arquitectura que comparten la misma estructura formal*”².

Desde este punto de vista, como el propio Moneo resalta, esta concepción del tipo estaría claramente emparentada con el estructuralismo, en tanto que la identificación del tipo, tras una labor de clasificación, permitirá extraer los rasgos que dan cuenta sintéticamente de la estructura formal. En todo caso, esta aproximación al tipo no sería muy distinta de la que sostendrían otros autores al respecto. Trataremos a continuación de mostrar la postura específica de Moneo en este sentido, y particularmente en lo que respecta al Museo de Mérida. Nos interesa pues, seguir la pista de este proyecto contrastando lo que nos indica en su propia labor docente respecto al ejercicio de la práctica profesional. Se trata pues de: “*describir el proceso de manipulación que sufre el tipo a lo largo del*

¹ MONEO, Rafael (1978) “Introducción a Sobre el Concepto de Tipo en Arquitectura” ETSAM Cátedra de Composición

² Ibídem. p. 14

*desarrollo del proyecto. La descripción de los mecanismos de manipulación del tipo de que se vale el arquitecto- transformaciones, distorsiones, superposiciones, deformaciones, inversiones, etc.*³.

La elección de un tipo no es una decisión en ningún caso arbitraria. Implica en primer lugar, reconocer y analizar toda la problemática implícita en la tarea a acometer en el proyecto, y por tanto, abordar el estudio de todos los parámetros o ingredientes que constituyen la complejidad del encargo. En tanto que esta elección está condicionada por multitud de factores, la pertinencia de los que se hayan adoptado se justifica en el resto de los capítulos de esta tesis. En este apartado nos centraremos en la identificación de tales tipos y en mostrar la correspondencia con el respaldo teórico de su autor.

Figura 1 Imagen aérea del Museo de Mérida. Imagen cedida por Rafael Luque

Una adecuada utilización del tipo implica un riguroso conocimiento de la arquitectura del pasado en tanto que experiencia previa y en tanto que uso del bagaje y repertorio acumulado para dar respuesta a situaciones de carácter semejante. Por eso, una vez hallado el rasgo o los rasgos transmitidos por los tipos, el trabajo con los mismos permite afrontar el proyecto con mejores garantías de éxito. Más aun si consideramos nuestra propia condición actual como aquella que ha sido forjada por nuestro propio desarrollo en la historia.

³ Ibídem. p. 15

Como bien señala Francesco Dal Co, no se trata ésta de una actitud reaccionaria. Para mostrar esto Dal Co apela a Ortega y Gasset cuando nos dice:

Importa mucho, señores, que sepamos adoptar frente a las cosas que fueron, frente al pasado, una actitud certera, porque las dos maneras hoy usadas de enfrentarse con él, antagónicas una de otra, son igualmente erróneas y estériles. De un lado están los progresistas; de otro, los reaccionarios. Para los hombres del progreso, el pasado humano sólo tiene interés, sentido y valor, en la medida en que fue preparación del presente [...] con una ingenuidad específicamente moderna, cree su punto de vista definitivo y el único admisible.[...] Provocada por ella, en polémica con ella, ha nacido una enfermedad antagónica: el reaccionarismo o arcaísmo. El reaccionarismo se niega a aceptar el presente [...] vive una vida extemporánea e irreal, un grotesco ensueño, exangüe e inválido⁴.

Moneo apelará al progreso, siempre que éste sea entendido no sólo como *nueva forma*, sino como forma capaz de superar y acumular a la anterior, capaz de *tesaurizar realidad*. Igualmente nos dice Ortega: “*el progreso exige que esta nueva forma supere a la anterior, y para superarla, la conserve y aproveche*”⁵

Figura 2 Fotografía de Rafael Luque

⁴ ORTEGA Y GASSET, José (1984) “Para un museo romántico” (Conferencia) Obras Completas Vol. II – El Espectador. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid p. 516. (Original de 1921). Texto citado parcialmente en DAL CO, Francesco (1985) “Murature romana. Il Museo d’Arte Romana a Mérida” Lotus Internacional 46. p. 27

⁵ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema...* p. 42

Es importante matizar aquí que la idea del tipo no se corresponde ni con el esquema, ni con el organigrama, ni con el prototipo. No encontraremos en Mérida esquemas de esta clase. Aunque, como es lógico, la organización operativa que relaciona los tres cuerpos del proyecto, obedecen por un lado, a una disposición funcional y por otro, a la identificación de cada uno de ellos de forma independiente, a la vez que vinculados entre ellos y respecto a los patios para, en última instancia, ceñirse al perfil de la planta disponible y a las preexistencias. En la tarea de identificar los tipos empleados, tampoco encontraremos un tipo unívoco al que vincular el proyecto, pues cada uno de los bloques que forman el edificio responde a rasgos de diversa índole. En lo sucesivo, nos ocuparemos de describir los rasgos formales de los diversos bloques, mientras que simultáneamente, mostraremos el modo en que Moneo utiliza el tipo para el diseño de este proyecto.

Las referencias históricas: la Mezquita de Córdoba, la arquitectura romana y algunos ejemplos contemporáneos

El bloque de acceso responde a un carácter doméstico extraído de la propia arquitectura doméstica romana, con huecos para las ventanas dispuestos al efecto como corresponde a una partición del espacio en celdas de este tipo y con pisos planta a planta. El bloque de talleres responde a una organización operativa en el que la estructura formal es la resulta de un apilado de plantas técnicas a doble altura, cada una de las cuales incorpora una entreplanta con espacios de trabajo anexos a los talleres y desde los cuáles se puede visualizar el espacio de los mismos. La disposición de los alzados atiende a un edificio moderno de carácter industrial. En el capítulo dedicado al *tiempo como narración* tendremos ocasión de analizar con más detalle el carácter que cada cuerpo adopta en relación al papel que desempeña.

Figura 3 Alzado a poniente

Figura 4 Sala de talleres. Fotografía de Rafael Luque

Nos detenemos ahora en la sala de colecciones que, como ya hemos analizado, responde a un tipo tradicional de atarazana. Pero las referencias no se

agotan aquí pues, con más precisión, cabría recordar la importancia que para esta obra representa la Mezquita de Córdoba. Para Moneo, la organización en el espacio de la arquitectura es la resulta de una determinada concepción previa del hombre, de cada cultura, respecto al cosmos. Por ello los presupuestos religiosos de una civilización condicionan los modelos de llevar a cabo la arquitectura en tanto que suponen una forma de concebir el espacio. Frente a Occidente, el Islam renuncia a todo arte iconográfico, a la vez que supone el abandono de toda idea de singularidad, entendida ésta como focalización en puntos jerárquicos. *“La difusa presencia de Dios –nos dice Moneo- se materializaba así en la infinitud del artificial espacio de la Mezquita”*⁶. En general, a diferencia del modelo focal de la nave cristiana, en donde se manifiesta una direccionalidad centrada en el altar y en el rito o sacerdote oficiante, el modelo de mezquita se alinea hacia la quibla en toda su longitud. A su vez, ésta toma referencia en la Meca por lo que la quibla es susceptible de desplazamiento. En resumen, no existe punto, ni línea concreta que condicione el espacio, por ello, su organización se entiende como una seriación indefinida de ejes orientados que, al menos en principio, colmatan la totalidad del espacio.

figura 5 Planta actual de la Mezquita de Córdoba

⁶ MONEO, Rafael (1.985) “La vida de los edificios; las ampliaciones de la mezquita de Córdoba” *Arquitectura COAM* nº 256 p. 27

Figura 6 Imagen interior de la mezquita de Córdoba

La disposición geométrica de la Mezquita de Córdoba hace uso de las dos dimensiones ortogonales del plano de planta de una forma singular. La dirección de las naves conformadas por

las arquerías y las cubiertas no se corresponde con la orientación del rezo hacia la quibla. De este modo, las directrices del rezo se configuran con una sucesión de arcadas que, por así decir, son virtuales, es decir, no tienen corporeidad alguna. Los arcos correspondientes a cada nave se visualizan así como sucesivos estratos dispuestos en perspectiva fugada y ofrecen toda su expresividad al espectador de forma completamente frontal. El cromatismo bicolor de los arcos de herradura se ofrece al espectador en toda su intensidad.

Figura 7 Planta a nivel de la primera pasarela

Figura 8 Sección longitudinal por la nave

figura 9 Fotografía de Rafael Luque

Esto mismo ocurrirá en Mérida. La intersección virtual de dos direcciones contrapuestas será empleado como recurso para dotar al proyecto de una de sus más importantes claves. La seriación de las naves laterales, aquellas que conforman físicamente los muros transversales de ladrillo, se contraponen a la nave principal, que de igual modo que en la Mezquita, es un espacio virtual, conformado por planos que subrayan su propia

frontalidad. Es éste un recurso de extraordinaria inteligencia pues, en términos de eficacia, permite obtener la máxima rentabilidad visual de los muros como soporte de las piezas a exponer, y ello con la menor cantidad de materia. Tanto es así, que los alzados laterales no existen, permitiendo con ello la mayor diafanidad del

espacio contenido y la permeabilidad de las vistas cruzadas. Pero como ya hemos indicado, esta nave no deja por ello de perder su carácter basilical y ello queda manifiesto especialmente en los días en que concurre algún acto o evento público en la nave. En estas ocasiones se disponen bancadas a todo lo largo hacia el muro frontal y se dispone una plataforma sobreelevada al fondo para los oficiantes del evento que muestran bien a las claras su cercanía a este modelo cristiano de templo.

figura 10 Laborde A. Grabado de 1806. Arco de Trajano en Mérida. (S. I d. C.)

Una imagen similar con arcos sucesivos dispuestos frontalmente podemos apreciarla en uno de los accesos al mismo Anfiteatro romano de Mérida, aunque en un formato reducido. Se trata de las arcadas situadas bajo el graderío y se conforman con tres roscas de ladrillo arrancando sobre pilastras de piedra labrada. Respecto a las dimensiones interiores del museo, Moneo tomó la referencia del Arco de Trajano construido entre el 14 y el 34 d.C., en la época de Tiberio y que aún se conserva en Mérida. Y efectivamente hemos comprobado que las dimensiones se corresponden con los arcos de la nave del museo. El Arco de Trajano tiene una luz de 8,63 metros (en el museo es de 8,55 metros), mientras que la altura desde el suelo en época romana y la clave del intradós es de 13,95 metros (en el museo es de 13,66 metros). La proporción entre altura y luz es de 1,600, cifra muy cercana a 1,618 del número áureo. Por otra parte, la altura de la columna que se expone en la sala procedente del Templo de Diana se corresponde con la línea de imposta del arco del Museo, aunque en este caso,

hubo que introducir un tambor falso para tal concordancia, pero no deja por ello de mostrar la voluntad por asumir las medidas de lo romano así como la de utilizar el recurso proyectivo de la analogía.

Figura 11 Arcos bajo el graderío del Anfiteatro de Mérida. (S / a.C.)

Pero hay un referente fundamental en la arquitectura de comienzos del siglo II que permite comprender el carácter espacialmente interior de la arquitectura romana que Mérida invoca. Nos referimos a la sala superior de los mercados de Trajano en el foro del mismo nombre, en Roma. El parecido es evidente; el espacio contenido por la sucesión de arcos abovedados, la entreplanta superior a media altura, los muros transversales del piso superior, las aberturas con cargaderos rebajados, etc. Este ejemplo da buena cuenta del carácter latericio masivo y abovedado de esta arquitectura romana que, como decíamos anteriormente, es sustituido en Mérida por una sucesión de planos verticales romanos al que se interpone horizontalmente la presencia de las placas de hormigón modernas.

Figura 12 Nivel 3ª de los mercados de Trajano. Foro de Trajano. Roma. (Siglo II d.C.)

Figura 13 Nivel 3ª de los mercados de Trajano. Foro de Trajano. Roma. (Siglo II d.C.) Planta

Figura 14 Piscina Mirabilis (S. I- II d.C.) Nápoles

Otro ejemplo de arquitectura que podemos recoger en el repertorio romano lo ofrece la cruda y sobrecogedora Piscina *Mirabilis*. En tiempos de la Roma Augusta ejercía como cisterna de agua dulce, en el extremo oeste del golfo de Nápoles. Vemos en ella cinco naves con cuatro hileras formando arcos abovedados que se suceden en fuga, como ocurre en Mérida, aunque con

otras proporciones más esbeltas. Los efectos románticos de la ruina, de la oscuridad tenebrosa, de la cortante y sólida luz cenital o de las prolongadas escaleras de acceso, nos ofrecen la materia prima que tan bien representó Piranesi. En esta cisterna apreciamos la componente romana adoptada por Moneo en la nave, a la vez que esa otra condición infraterrenal manifiesta en la cripta. Durante una fase intermedia del proyecto la iluminación de la nave central se llevaba a cabo con aperturas en el alzado lateral sobre las naves laterales, de un modo muy semejante al sistema cenital de iluminación termal romano, lo cual ratifica la voluntad del autor por ofrecer de un modo directo el carácter de la construcción romana.

Figura 15 Bocetos durante el desarrollo del proyecto. Rafael Moneo

De un modo más indirecto, también hallamos semejanzas en la arquitectura tardoromana de la Basílica Constantiniana de Tréveris, en lo que respecta al espacio interior, o en los fortificados Muros Aurelianos.

Respecto a la influencia de los aportes piranesianos, adjuntamos un apartado independiente en este capítulo. De igual forma la presencia del pensamiento de J. Soane es de indudable valor, por lo que también será comentada en diversos capítulos de esta tesis.

figura 16 Bocetos durante el desarrollo del proyecto. Rafael Moneo

Como hemos indicado en el primer capítulo, y más allá de las referencias romanas a que hemos hecho alusión, la disposición de la nave principal recoge buena parte de la tradición occidental

acerca de la arquitectura destinada para sala expositiva. Encontramos también multitud de experiencias del propio siglo XX presentes en Mérida. Hemos citado el influjo evidente de Kahn, de Rossi y por supuesto de Sáenz de Oiza o de Utzon, y así podría citarse una larga lista que Moneo atesora como legado. Podemos añadir como elemento puntual el caso que supone la capilla Lombardizing en el MIT, Cambridge (1950-55) de Eero Saarinen, por lo que ésta tiene, en palabras de Sybil Moholy-Nagy, de redescubrimiento de la continuidad con la historia. Vemos en esta capilla un volumen rotundo de ladrillo ciego sobre arcos rebajados o de medio punto de tres roscas. Vemos también un tratamiento diverso entre la piel exterior e interior, un tratamiento “texturado” del ladrillo. La capilla nos ofrece un óculo en la cubierta por el que entra un trazo de luz revelado por pequeñas plaquetas. Nos llama la atención el empleo de la pasarela de conexión con el bloque principal; en este caso, como ocurre en Mérida, frente a la corporeidad del bloque de ladrillo, la pasarela, con el objetivo de evitar rivalidades, contrapone la levedad del metal y del vidrio. Por otra parte, la baja y comprimida altura de la pasarela se abre a la totalidad del espacio de la sala. Es interesante comparar el muy distinto eclecticismo que nos muestran Saarinen y Moneo. Podría decirse que, si como señala Antonio Román⁷, Saarinen es un arquitecto de la *multiplicidad*, Moneo es un arquitecto de la *acumulación*. A este respecto, en un comentario sobre la supuesta superación del racionalismo señala Moneo: “*al escribir «superarlo» me ha sacudido un cierto desasosiego; [...] preferiría haber escrito «recuperarlo». Pienso que hoy son más precisas las operaciones de*

⁷ ROMÁN, Antonio (2003) *Eero Saarinen; an architecture of multiplicity*. Ed. Princeton Architectural Press. New York

*salvación y rescate que las de aligerar, una vez más, el lastre sin darse cuenta del valor de aquello que se tira por la borda*⁸. Respecto a Saarinen, y contrariamente a Wright o Aalto, nos indica Moneo estas reveladoras palabras:

Saarinen hijo, señalaría, sin embargo, el polo contrario, el derroche supremo, la diversidad inútil; su carrera es un auténtico alarde de virtuosismo, virtuosismo que le permitía abordar un nuevo proyecto, olvidando los anteriores y dando siempre, digámoslo sin recelo, muestras de singular talento; pero cuando llega la hora de hacer un balance de su obra creo que la diversidad a que se obligó ha limitado su capacidad creadora⁹.

Figura 17 Eero Saarinen. Capilla

Lombardizing en el MIT. (1950-55). Cambridge. Estados Unidos

Duras palabras éstas de un Moneo joven; en los años posteriores no dejará de haber crítica, si bien es cierto que habitualmente, de una forma sutil y matizada. Es reseñable apreciar cómo es precisamente a aquellos arquitectos a los que más admira Moneo a los que se dirige la crítica; así ocurrirá con Rossi, con Venturi o con Eisenman y será en la sintonía y, a su

vez, en la disensión respecto a ellos, donde podemos apreciar con más claridad sus posiciones respecto a la arquitectura. Otro arquitecto bien conocido por Moneo, dentro del círculo alrededor de Rogers, y que también ha hecho de la historia el material de su trabajo es Vittorio Gregotti. Según Gregotti, la escurridiza y móvil historia, en su continuo desaparecer y escaparse de las manos, es el material de la arquitectura. El arquitecto recoge el material que la historia deposita y lo reinterpreta mediante los mecanismos de transformación del proyecto, los cuales permiten garantizar la continuidad del proceso histórico. De un modo similar a Moneo, en Gregotti, el material de la historia, junto al material que conforma el contexto físico, se funden en el proyecto con plena conciencia de un continuo fluir y movimiento de la propia historia.

⁸ MONEO, Rafael (1966) "A la conquista de lo irracional" *Arquitectura COAM* n° 87. p. 2

⁹ MONEO, Rafael (1965) "A vueltas con la metodología" *Arquitectura COAM* n° 82. p.13

En algunos proyectos de Gregotti se respira una cierta semejanza a la obra de Moneo, como por otra parte no puede ser de otra manera, pues ambos forman parte de un núcleo de intereses comunes, del que más abajo daremos cuenta. Reseñamos aquí el proyecto para la Giangiacomo Feltrinelli Foundation (Milán, 1974) en donde se incorporan las ruinas de unos baños y un antiguo palacio imperial romano, junto a una torre medieval. Una serie de bloques de planta rectangular y similar altura tratan de capturar la apariencia histórica en un solar presidido por la fragmentación de los cuerpos. Puede apreciarse el empleo ciego de los nuevos bloques con aberturas sustraídas generalmente en las esquinas o en los retranqueos, tratando así de dialogar con la condición volumétrica de los mismos, es decir, manteniendo la poderosa plástica del ladrillo. Donde en la antigua torre se manifiesta una composición de huecos por fachada, ahora se nos presenta una operación de adición y sustracción de sólidos de ladrillo frente a “sólidos” de vidrio con carpinterías de acero de trama cuadrangular.

Figura 18 V. Gregotti (1974)

Giangiacomo Feltrinelli Foundation.

Milán. Proyecto no ejecutado

Cuando en la investigación sobre el Renacimiento, Tafuri se refiere al palacio de Carlos V, sostiene la tesis de que ningún arquitecto español del momento -por tanto, tampoco Pedro Machuca- pudo haber ideado una tan compleja operación de excepcional cultura anticuaria, en la vanguardia misma de la

asimilación de lo antiguo. Por ello, propone como tesis la presencia de Giulio Romano, directo heredero de Rafael. Esta tarea de hibridación o si se quiere, de culta contaminación de lo antiguo y lo moderno es desde luego valorada por Moneo quien, sutilmente, como recordándonos su propia obra, pareciera estar tratando de enfatizar su trabajo.

A la vista de lo expresado hasta aquí, podemos afirmar, que la utilización que de las experiencias del pasado se hace en Mérida, es extraordinariamente rica ofreciendo innumerables testimonios y dando así prueba de una amplia y meditada cultura arquitectónica, que como el mismo Moneo se encarga de

recordar, se ofrece al arquitecto como un enorme taller para la meditación y la práctica del oficio. Esta acumulación de referencias se muestra en un gesto unitario, poderoso e integrador, sin redundancia en el abuso de un repertorio de citas eruditas o en un autosatisfecho despliegue de *muestras de sensibilidad* personal, como en ocasiones apreciamos en algunas intervenciones coetáneas. Por el contrario, todos estos elementos quedan recogidos en un gesto que, a modo de síntesis, nos ofrece la forma arquitectónica como testimonio de un pasado que nos informa sobre nosotros mismos, mientras a la vez, en su adecuación al contexto –entendido en el más amplio sentido– anticipa su perdurabilidad en el futuro. Y todo ello quedará además enfatizado, como veremos en el capítulo dedicado al *tiempo como narración* por la componente última que ofrece *sentido* al proyecto y que permite comprender la adecuación de cada elemento o referencia empleado en la totalidad del proyecto. Como ocurre en la Mezquita, la conjunción de distintos elementos independientes según una nueva lectura, permite su comprensión como una completitud unitaria que confiere al proyecto una identidad propia e individual.

Como indicamos, la labor crítica de Moneo respecto a otros arquitectos nos ofrece un valioso material para evaluar su propia arquitectura. Al tratar la figura de Álvaro Siza, Moneo lo emparenta con Bergson, especialmente en lo que su trabajo ofrece como testigo de una arquitectura capaz de apresar el tiempo fugitivo y experiencial de la subjetividad humana. De este modo, el reconocimiento del valor del instante nos hablaría de una cambiante realidad contingente que nos mostraría la continuidad del acontecer y de la que Siza, en su especial sensibilidad, estaría notablemente dotado para registrar. Dice Moneo: *“Siza, o, para ser más preciso, las obras de Siza descubren la inestabilidad, la fragilidad del momento. Sus edificios fijan y consolidan la irreplicable percepción que él tuvo de un lugar y de una hora. Su obra refleja una temporalidad presente en la historia del pensamiento desde Heráclito hasta Bergson. Una idea de temporalidad que sin embargo, rara vez encontramos en la arquitectura”*¹⁰. O tal vez sí, pues como ya referimos en el capítulo 2 de esta tesis, al menos la obra de Mérida, aunque de un modo diverso que el de Siza, también participa de las ideas bergsonianas acerca del tiempo. No es por tanto casual, su interés por Siza, como, por otra parte, también ocurre con Gregotti.

En todo caso, la acumulación de referencias a que nos hemos referido no es casual, sino procedente de un reconocimiento acerca de la gran complejidad a que el proyecto se atiene, especialmente al constatar la variedad de estímulos que el proyecto encierra. En este sentido el discurrir de los tiempos en el mundo

¹⁰ MONEO, Rafael (1.993) “Un lenguaje sin alardes” en A&V nº 40 Marzo-Abril de 1993, Álvaro Siza 1988-1993. p. 3

contemporáneo nos indica que permanentemente nos movemos hacia un mayor grado de complejidad. Pero ello no implica una mayor complejidad en el resultado final de la forma arquitectónica, sino una mayor dificultad en la tarea que acomete el proyectista.

La autonomía vital de la forma

Pero debemos volver a la Mezquita de Córdoba; los comentarios que sobre ella nos indica Moneo son especialmente elocuentes. El artículo titulado *La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba*¹¹ fue redactado en 1985, es decir, aproximadamente en las mismas fechas en que se estaban concluyendo las obras de construcción del Museo de Mérida. En este sentido, el propio texto parece estar redactado con la intención de avalar las tesis vertidas en Mérida. Entramos aquí a analizar la particular actitud de Moneo acerca de la específica relación que la arquitectura supone respecto a los avatares del cambio y del devenir. Conforme nos acercamos a nuestra contemporaneidad por la senda del continuo progresar de la historia, se observa una creciente aceleración en todos los procesos de desarrollo social, tecnológico, económico, etc. que emplazan a la forma arquitectónica al banquillo de la sospecha por sus implícitas dificultades para despojarse de su propia obsolescencia. Como consecuencia del constante fluir a que están sometidos los edificios en el tiempo, un cierto grupo de intelectuales influidos por Umberto Eco en los años sesenta identificaron la producción artística en general como *obra abierta*¹² en el sentido de que tan sólo desde la flexibilidad, la apertura y polisemia de la estructura de la obra es posible ofrecer garantías de su continuidad y pertinencia en el tiempo. En relación a esto nos dice Moneo:

Nacen tales conceptos de la idea implícita en que la eterna juventud de un edificio, su resistencia al paso del tiempo, se lograría mediante un proyecto abierto, capaz de permitir la continua adaptación a una realidad forzosamente cambiante. El arquitecto conseguiría que su obra soportara el paso del tiempo siempre que su proyecto pudiera ser calificado como abierto. Pero la experiencia muestra que la vida de los edificios se nos manifiesta mediante la permanencia de sus rasgos formales más característicos en el tiempo y que, por consiguiente, no radica tanto en el

¹¹ *Ibidem.* p. 26

¹² En referencia a: ECO, Umberto. (1991) *Obra abierta* Ed. Planeta de Agostini. Barcelona. (Original de 1962)

proceso del proyecto como en la autonomía que adquiere un edificio una vez construido [...].

Los principios de la disciplina, establecidos por el arquitecto en la construcción de la obra, se mantendrán a lo largo de la historia y, si resultan suficientemente sólidos, el edificio podrá absorber transformaciones, cambios, distorsiones, etc. sin que éste deje de ser fundamentalmente el que era, respetando, en una palabra, lo que fueron sus orígenes¹³.

Figura 19 Fotografía del autor de la tesis

Queda aquí bastante clara la actitud que concibe al tiempo no como un agente destructor frente al que la arquitectura tuviera que constantemente tomar partido para reconfigurarse al son del tiempo, por la mano de algún agente atento al fluir continuo del mismo. Ante los avatares de un cambio permanente, la arquitectura no se adapta, por así decir, sobre la marcha de los acontecimientos, para con ello ofrecer resistencia a su deterioro e inadaptación. Por el contrario, *los rasgos formales* implícitos en el edificio

son los que confieren al mismo su vitalidad, y por ello su duración en el tiempo. Son estos rasgos definidos por el arquitecto en la estructura formal, los que salvaguardan al edificio de su erosión corrosiva contraponiendo una energía que se entiende como pertinente confluencia de factores sabiamente aglutinados en la integridad de una forma. De ahí que la *vida* del edificio se mida como autonomía respecto a los cambios a los que está sometido, pues las transformaciones a que avoca el devenir serán subsumidos por la fertilidad de un *Aión*, que acoge al tiempo en su mismo seno, y que se muestra en continua confrontación respecto a la inercia necrológica de *Chronos*. Por esto, la pervivencia de la Mezquita de Córdoba reside para Moneo en su *estructura formal* y en los principios en que se apoya, *“pues tales principios se definieron con claridad suficiente para que, y a pesar incluso de aparentes contradicciones, estuvieran siempre presentes y siempre fuesen respetados por los arquitectos que sobre la mezquita actuaron,*

¹³ MONEO, Rafael (1.985) “La vida de...p. 26

*permaneciendo constantes a lo largo de las continuas intervenciones en ella*¹⁴. Tales principios serían determinantes para configurar la propia vida del edificio, esto es, su propia permanencia en el tiempo. Las transformaciones a que sería sometida, habrían sido subsumidas en los parámetros que la vieron nacer; la pertinencia de su función social estaría genéticamente implícita en su propia forma. Esta forma se entendería como adecuada *proporción* o como justo término entre factores. Por eso nos dice Moneo:

El que la vida futura de un edificio esté implícita en su arquitectura no significa que la historia fluya a través de él convirtiéndose en automático reflejo del paso del tiempo. La vida de un edificio es una carrera completa a través del tiempo, una carrera que soporta su arquitectura, aquellos rasgos formales que la caracterizan. Esto significa que, a partir del momento en el que el edificio surge como realidad pretendida por el proyecto, tal realidad se mantendrá tan sólo en virtud de su arquitectura, experimentando ésta su propio y peculiar desarrollo a lo largo del tiempo¹⁵.

Hemos visto anteriormente como el tipo, si es adecuadamente elegido, en la medida en que asume los rasgos formales pertinentes de la arquitectura, se constituye como aval de aquello que, en última instancia, la justifica, especialmente al entender que, en su forma esencial subyacente se muestra aquello que liga a la arquitectura con la propia condición esencial del hombre. En este sentido, se evidencia la misma actitud que el vitalismo adopta frente a la razón histórica como único medio racional de comprender al propio hombre. Esto no excluye la referencia al estructuralismo, en tanto interpelación a un sustrato permanente. Sin embargo, a nuestro modo de ver, existe una importante diferencia de criterio que a continuación trataremos de mostrar, pues para Moneo, el tipo no queda en la estructura entendida como ser invariable. Tafuri, se refiere a la "*razón histórica*" de la que la modernidad, en su opinión, quiso olvidarse. Pero en todo caso sí, como el propio Tafuri nos informa, el estructuralismo de "*neoeleático sabor*" implica "*la permanencia del Ser contra la fenomenología del devenir*"¹⁶, entonces no sería ésta la concepción que Moneo tiene del tipo. Nos ceñimos de nuevo aquí a las afirmaciones que hemos subrayado en Ortega y que afronta el estudio de la vida como en su mismo e inasible "*estar siendo*"¹⁷.

¹⁴ Ibidem. p. 26

¹⁵ Ibidem. p. 35

¹⁶ TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e Historia de la arquitectura* Ed. Celeste Original de 1971

¹⁷ Véase el apartado "la razón histórica" en este mismo capítulo

Aquí es donde debemos revisar otro de los cruciales escritos de Moneo. Nos referimos al texto titulado *Sobre la noción de tipo*¹⁸. Frente al tipo entendido como mecanismo rígido, o si se quiere, como núcleo invariable, Moneo propone otra forma de entender el tipo; *“El concepto de tipo tal y como se ha propuesto aquí implica, por el contrario, la idea de cambio y de transformación. El arquitecto identifica el tipo sobre y con el que va a trabajar, pero esto no implica necesariamente una reproducción automática”*¹⁹. El tipo permanecería estable en aquellos periodos en que no existen renovaciones en el orden social que justifiquen la modificación de los mismos. Pero esto no impide la posibilidad de modificar el tipo pues éste puede ser comprendido *“como cuadro o marco en el que la transformación y el cambio se llevan a cabo”*. De este modo el tipo puede entenderse como cauce que permite a la arquitectura emplear el pasado, asumirlo, pero sin por ello impedir su transformación y su valor anticipatorio a través de la invención. Una actitud similar tendremos ocasión de estudiar en este capítulo al referirnos a la obra de Piranesi como referente cultural en Mérida y en especial a la dialéctica entre necesidad y libertad en la arquitectura.

figura 20 Vista al patio desde el cuerpo de talleres. Fotografía del autor de la tesis

Desde el punto de vista del pensador existencialista italiano Luigi Pareyson -al que Moneo se referirá en los años noventa-, la forma no recurre a la tradición para establecer arquetipos en una serie rígida de imitaciones, pero sí se constata un tronco común que evoluciona y fructifica con fecundidad en la medida en que existe una congenialidad. Para este esteta, innovación y tradición conforman una suerte de complementariedad indisociable; *“Continuar sin innovar es sólo copiar y repetir, e innovar sin continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío”*²⁰, lo cual es posible desde el carácter ejemplar de la obra y la congenialidad respecto a sus continuadoras. Por ello, lo que legitima la continuidad es precisamente el reconocimiento de una

¹⁸ MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de tipo” *El Croquis* n° 20+64+98 (primera ed. en *Oppositions* n° 13 para el Institute for Architecture and Urbanism Studies. MIT press

¹⁹ Ibidem. p. 586 en el Croquis

²⁰ PAREYSON, Luigi (1987)-*Conversaciones de estética* Ed. Visor –La Balsa de Medusa. (Original de 1966). “Tradición e innovación” p. 35

cierta afinidad selectiva; el continuador se reconoce en la obra, pero esto no implica inmutabilidad alguna porque entonces la ejemplaridad de la obra precedente carecería de sentido; *“la tradición no es una mera materia destinada a disolverse en un comienzo absoluto, ni una realidad normativa que tenga que imponerse desde fuera, sino una realidad viviente capaz de alterar el ritmo interior de una realidad siempre nueva”*²¹. Sólo cuando esta dialéctica se rompe, entonces la novedad es entendida como ruptura.

Desde estas reflexiones podemos entender el abandono que en el siglo XIX se produce respecto al tipo; si anteriormente éste permitía establecer el nexo con el pasado, la Revolución de 1789 supondrá una ruptura que deshará toda congenialidad con los intereses del *Ancient Regime*. Será a partir de ahora la composición el instrumento arquitectónico quien brinde a los proyectistas la respuesta a los nuevos programas requeridos y que, como Moneo señala, no podrá ser atendida por los tipos conocidos: *“Con Durand la conexión entre tipo y forma desaparecía”*²². De igual modo, el Movimiento Moderno rechaza la idea de tipo, en primer lugar, por su recelo al uso ilegítimo de la historia, en segundo lugar, porque frente al tipo, la producción industrial reivindica más bien el prototipo y, por último, porque el funcionalismo demanda una adecuación *horizontal* a los problemas del tiempo presente. Y es entonces, al situarnos en el contexto italiano de figuras como Muratori, Rogers o Rossi, a que ya nos hemos referido, cuando se recupera el valor del tipo.

De entre los arquitectos italianos que abordaron el tipo, quizá sea V. Gregotti el más afín a Moneo. Como señalaba J.D. Fullaondo, podemos destilar el propio pensamiento de Moneo al reseñar las notas sobre Gregotti. Nos dice Fullaondo: *“Caminamos a través de nosotros mismos, encontrando ladrones, espectros, gigantes, ancianos, jóvenes, esposas, viudas, hermanas en amor, pero siempre encontrándonos a nosotros mismos”*²³. También Miguel Ángel Roca nos aporta una clave para esta asociación de Moneo con Gregotti cuando al comentar el libro de este último, *El Territorio de la Arquitectura*, subraya la siguiente cita: *“parece indispensable la historia...pero no nos enseña nada sobre el arte de caminar”*²⁴. El carácter existencial, o como señala el propio Moneo, heideggeriano, *“lleva a una visión de la arquitectura en la que la antropología y la metafísica se avecinan”*²⁵. El citado libro debe entenderse también en el contexto de un arquitecto con amplia experiencia profesional que, además, tuvo ocasión de participar en el debate en relación a los valores de la historia o del contexto. A la

²¹ Ibídem. p. 39

²² MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de ... p. 590

²³ FULLAONDO, D. (1975) “Editorial...La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1962-1974” Revista Nueva Forma nº 108

²⁴ ROCA, Miguel Ángel (2009) *Louis Kahn; Arquetipos y modernidad*. Ed. Nobuko. Buenos Aires. p. 15.

Cita del libro GREGOTTI, V (1972) *El territorio de la arquitectura* Ed. G.G

²⁵ MONEO, Rafael (1974) “Gregotti y Rossi “. *Arquitecturas Bis* nº 4. p. 2

hora de intervenir en el paisaje, no se trata de contemplarlo como un agente externo a nosotros mismos, pues somos nosotros los que constituimos el paisaje, *conocerlo es conocerse*. La arquitectura no sería sino la forma en que nosotros, los humanos, expresamos el modo en que nos establecemos sobre la tierra. Ello a su vez, implicaría necesariamente un tomar conciencia acerca de nuestra condición histórica, pues es ésta la base en virtud de la cual obtenemos la experiencia concreta del mundo. Adelantamos aquí lo indicado en el siguiente apartado pues, para Gregotti, somos nuestra historia, es ella nuestra materia, pero además estamos condicionados por el contexto físico. En un artículo de Moneo de 1974 sobre Gregotti y Rossi, en relación al primero, anota las siguientes citas:

Así «*La historia se presenta como una toma de conciencia, un terreno que debemos atravesar para alcanzar la estructura de las cosas, pero que es necesario dejar en el momento de transformarlas*» y por ello «*para adherirse a la actualidad, para cambiar, es necesario tocar el movimiento de la historia allí donde es más sensible a la transformación, más vulnerable a la transformación*». Lo actual, la posibilidad de acción, la transformación acontece pues desde la historia. Por tanto, si el proyectar es actuar en la historia, aquella tarea «en la cual la historia y proyecto se confunden podría definirse como la búsqueda de la esencia de la arquitectura»²⁶.

Nótese que proyectar es para Gregotti (y como indicamos, también para Moneo) un actuar *desde* y *en* la historia. Un actuar que reconoce la *esencia* de la arquitectura, sin por ello olvidar la *existencia*. Desde este modo de comprender el ejercicio de la arquitectura trataremos a continuación de aproximarnos -de forma comparativa- a las distintas actitudes que respecto al valor tiempo ha tenido la obra de L. Kahn o la obra de A. Rossi. Desde estas reflexiones es como procuraremos situar los compromisos que, respecto a la historia, supone el edificio aquí analizado.

La singularidad del contexto y la congenialidad del tipo; el tiempo como substrato y el tiempo como flujo

²⁶ MONEO, Rafael (1974) "Gregotti y Rossi " *Arquitecturas Bis* nº 4 p. 2. Las citas se refieren a GREGOTTI, V (1972) *El territorio de la arquitectura*. Ed. GG.

Louis Kahn se preguntará acerca de la esencia de la arquitectura, aquello que precede al tipo, lo que la cosa es y permanece. Cabe por tanto plantear sus referencias a la antigua filosofía griega en relación al ser, por ello, de entrada, Miguel Ángel Roca, antiguo colaborador de Kahn, nos dice: *“estas definiciones griegas, platónicas y aristotélicas, serán revisitadas por el Existencialismo que proclamará que esencia es también existencia o la forma en que algo deviene presencia. Si nos ajustamos al pensar de Kahn y a su referencia griega, su búsqueda corresponderá al momento del arquetipo, de la esencia”*²⁷.

En Kahn existe un tiempo que fluye en la superficie; ante este tiempo, el diseñador se adelanta para dar respuesta tras una mirada vigilante que requiere una continua puesta al día. Pero, hay otro tiempo latente que, como una capa profunda y nuclear subyace en la arquitectura *conformándola*, al entender que es en tal núcleo donde encontramos el ser que justifica a la Forma. Nos dice Quetglas sobre esto: *“Lo que ha sido es y será: ese es el estrato profundo. Las formas están arraigadas y tienen su centro de gravedad en una profundidad hasta la que no consiguen llegar los remolinos superficiales del tiempo, entendido al contrario como movimiento y cambio”*²⁸. Por ello, el primer problema que se presenta a Kahn es determinar lo que las cosas son; *“la forma es”*²⁹, nos dice. No hay posibilidad de conjugar el verbo ser en esta expresión, pues la forma es independiente de los avatares del tiempo, no cabe, por tanto, transformación.

Nos dice también Kahn: *“La Forma es el qué. El Diseño es el cómo. La Forma es impersonal, el Diseño pertenece al diseñador. Diseñar es circunstancial, depende del dinero de que se disponga, del sitio, del cliente, de la capacitación. La Forma nada tiene que ver con las condiciones circunstanciales. En arquitectura, caracteriza una armonía de espacios adecuada para cierta actividad del hombre”*³⁰. El qué es la ontología misma de la forma, el carácter inmutable y atemporal a que ya nos hemos referido en las críticas de Ortega respecto al pensamiento eleático. El diseño es circunstancial, pertenece al *diseñador*, como agente independiente de la Forma, porque el arquitecto *aprehende* la idea, la cual preexiste al autor. A posteriori, el arquitecto diseñará la arquitectura; *“En mi opinión, el valor de un arquitecto depende más de la capacidad para aprehender la idea de ‘casa’, que de su habilidad para diseñar ‘una casa’, que es un acto determinado por las circunstancias”*³¹. Hay una clara distinción entre lo que Kahn llama “las reglas” con las que trabaja el arquitecto, susceptibles de modificación, y “las leyes” de la naturaleza, que como tales, son inmutables, de lo contrario, el Orden no tendría lugar. Las diferencias de criterio respecto al vitalismo de Moneo

²⁷ ROCA, Miguel Ángel (2009) *Louis Kahn; Arquetipos y ...* p. 11 y 12

²⁸ QUETGLAS, José (1994) “La Danza y la Procesión” *El Croquis* nº 64

²⁹ KAHN, Louis (1965) *Forma Diseño* Ed. Nueva Visión. Buenos Aires

³⁰ *Ibidem* p. 8

³¹ *Ibidem* p. 9

son claras; como hemos visto, lo circunstancial en Ortega, es indisociable de la poética del autor. Para este último, y paradójicamente, lo circunstancial es *esencial*; no hay posibilidad de aislar la condición radical de la vida del yo, respecto del contexto en que se ubica.

Kahn tenía una muy importante formación *beaux-arts*, aunque no realizaba interpretaciones literales de la historia, como nos dice W. Curtis: *“aspiraba a lograr una presencia fundamental, un estado metafísico al que se refería confusamente como ‘grado cero’”*³². Por ello la historia nos ofrece un testimonio que, una vez despojada de su corteza, nos permite la visión de aquellos elementos que informan sobre el núcleo mismo de la arquitectura. La monumentalidad de la arquitectura permite reconocer a las personas ese tronco común en la historia en donde habita el ser. Tal actitud, fue extraordinariamente pertinente en los inicios de la segunda mitad del siglo XX, pues representaba una solvente alternativa ante las consecuencias negativas de una modernidad en donde el tiempo había sido entendido en su condición transversal. Las reflexiones de Kahn en este sentido no son muy diversas respecto al soporte intelectual del estructuralismo; bajo el aparente desorden fluente de las formas singulares que la geología nos muestra en su superficie, prestando sostén, orden y consistencia, se ubica la estructura desde donde cabe leer los fenómenos. Kahn supo teorizar y proyectar una arquitectura capaz de sintetizar los invariantes formales sondeados en la ciudad histórica. Respecto a ello Moneo indica: *“la arquitectura de los años 70 hubiese sido otra de no haber existido la figura de Kahn, dado que fue su obra..., quien permitió la consolidación y confirmación de tendencias teóricas en estado de latencia hasta el momento de su aparición”*³³.

Para ilustrar lo aquí expresado nos interesa reseñar el proyecto para los laboratorios Richards de la Universidad de Pensilvania (1957-1965). Lo permanente y lo variable se expresan aquí de forma clara; las torres monolíticas de ladrillo ciego con notorias resonancias medievales a un lado, y el apilamiento de oficinas con elementos prefabricados y modulares entre ellas, por otro. Las torres gravitan directamente en el suelo, y las oficinas flotan ingravidas ancladas en los soportes de hormigón. Frente al pragmatismo de un funcionalismo en crisis, Kahn obtenía en la historia los eternos valores de una arquitectura que renegaba de la asepsia como correlación inmediata respecto a los programas. Por el contrario, se trataba de ubicar a éstos en el ámbito de la arquitectura. Frente a la forma entendida como directa expresión de la función, Kahn indagaba en los contornos de la propia arquitectura su capacidad para concebir su propia función, no ya como un a priori, sino como elemento intrínseco.

³² CURTIS William Jr. (1990) *La arquitectura moderna desde 1990* Phaidon. Londres. p. 222

³³ MONEO, Rafael (1982) “Kahn, padre común” *Arquitecturas Bis* nº 41-42. p. 48-50

figura 21 L. Kahn (1957-1965) Laboratorios Richards de investigación médica. Universidad de Pensilvania, Filadelfia. Estados Unidos

En este sentido, y en alusión al racionalismo de la primera mitad de siglo, nos dice Moneo: “*El postulado la forma sigue a la*

función no era pues, tan inmediato. Ciertamente que conocer la función ayuda a definir la forma, pero conocer la función supone ya el crear, el modificar los datos”³⁴. Es decir, el arquitecto, al preguntarse por el ser de la arquitectura, está en condiciones de definir aquellos elementos consustanciales y funcionales que se gestan desde el origen en que su autor perfila la forma. Entendemos que esta actitud es una herencia de Kahn; en Mérida, como ya hemos indicado, será una actitud fundamental. Hemos hecho mención a la obra de Kahn a lo largo de esta tesis, pues efectivamente la deuda con Kahn es innegable. Pero como ocurrirá en la comparativa respecto a otros arquitectos, las sintonías y afinidades con Moneo, nos abren la puerta para comprender las peculiaridades de éste. Como vemos a lo largo de esta tesis, frente a este tiempo troncal y permanente que Kahn nos muestra, la idea de permanencia en Moneo es bien distinta; el tiempo no será entendido como núcleo invariable sometido a la entropía, sino como integración de factores que, en su vitalidad, contienen al propio tiempo.

Pero sigamos con los laboratorios Richards. Hemos referido las analogías con Mérida, a saber: la dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo, el papel de la función en el proyecto, lo pesado y lo ligero, las cargas masivas y los elementos tensados, lo portante y lo sostenido, etc. A pesar de todas las referencias que en la arquitectura de Kahn se han hecho respecto al arte romano, o en este caso, respecto a las torres de San Gimignano en la Toscana u otras, debe entenderse esto en el contexto teórico a que nos venimos remitiendo. No es el periodo histórico o la arquitectura concreta lo que Kahn toma, sino la esencia común, de la cual esa arquitectura histórica o ésta que ahora podemos proyectar son reflejo.

³⁴ MONEO, Rafael (1966) “A la conquista de lo irracional” *Arquitectura COAM* nº 87. p. 1-6

No cabe duda que la historia es una experiencia en la memoria y que como tal es susceptible de ser utilizada como elemento de comunicación.

figura 22 Retrato Augusto tipo Accio (s. I a.C). Catálogo del MNARM. Fotografía de José Luis Sánchez Rodríguez

Sin embargo hay un elemento que, en Mérida, en nuestra opinión, es distintivo. En Mérida, lo romano es un dato, se trata de un elemento obligado y del que da cuenta el Museo; el pasado romano de Mérida y su patrimonio. Sin embargo, no era obligado proyectar un edificio romano; Moneo podía haber ideado una arquitectura en exclusividad, moderna. Al elegir la opción de lo romano como testimonio, Moneo queda obligado a la referencia concreta que supone el mundo romano. Kahn no se remite a ejemplos concretos de la arquitectura antigua, para luego transformarlos, más bien toma prestados sus elementos, sus recursos, en tanto que le ayudan a revelar los invariantes de la esencia, de la Forma. En Mérida, el pasado concreto y tangible en los muros romanos queda registrado como testimonio de lo que somos, sin embargo, ante la conciencia de nuestro devenir, cabe la transformación para atenerse a lo contemporáneo. Frente a un tiempo inmóvil pero amenazado y zarandeado por los vientos corrosivos de *Chronos*, los registros de la arquitectura concreta se acumulan salvaguardando así su identidad, a la vez que se transforman en el continuo suceder del tiempo, consignando así nuevos registros. En todo caso, el rechazo a la neutralidad que hay en Mérida tiene como fundamento la idea de enriquecer el objeto a exponer mediante al recurso a esta capa histórica que no hace sino recuperar el contexto perdido por los restos romanos. El resultado es, como señala Colquhoun, “*crear un museo cuya monumentalidad arquitectónica realza, más que merma, el valor de los objetos que exhibe*”³⁵.

No negamos que en los laboratorios Richards haya una voluntad de atención al contexto urbano, como lugar o como vinculación a los recorridos y accesos urbanos, sin embargo, la remisión a una arquitectura histórica no está

³⁵ COLQUHOUN, Alan (1992) “Entre el tipo y el contexto: formas y elementos de una obra singular” AV Rafael Moneo nº 36 1992. p. 11

justificada por la atención al contexto. No existe en Kahn una conciencia existencial en el sentido de afirmar la originalidad e irreductibilidad del individuo en el devenir de la historia. Sin embargo en Moneo y más allá de los valores hallados entre los rasgos formales comunes en la arquitectura, lo verdadero y primario es lo singular, y especialmente la realidad singular que es el individuo concreto o el de la comunidad concreta cuyo rastro es visualizado a través de una arquitectura específica y atenta a una realidad contextual singular. Al igual que en Gregotti el arquitecto está obligado a incluir su trabajo en lo circundante, entre lo que se incluye no sólo la realidad natural sino los mismos materiales históricos de la arquitectura. Nos dice Moneo de nuevo respecto a Gregotti: *“Puede pues decirse que la historia, tan amplia que es preciso entenderla como historia natural, total, y al mismo tiempo fluida, escurridiza, móvil, es el objeto, al dotarle de forma, de la arquitectura, lo que obliga a trabajar con los restos que son, precisamente, los «materiales de la arquitectura»”*³⁶. Más adelante, en el mismo texto encontramos otro punto de especial sintonía; *“La arquitectura no es pues, para Gregotti, tan sólo un ejercicio mental. Se la entiende desde su hacerse”*³⁷.

figura 23 Rossi, Aldo (1981) Il libro Azzurro- I Miei Progetti

Al reflexionar sobre el papel que el tipo desempeña en la arquitectura, la figura de Aldo Rossi constituye un importante punto de apoyo. En la medida en que la ciudad es la huella y memoria de aquellas formas que se ha sucedido en el transcurso de la historia, y en tanto que el tipo es la razón de ser de estas formas, la permanencia del tipo fundamenta el propio ser de la ciudad. Frente a la lectura horizontal que supone un análisis funcional y programático de la ciudad, Rossi nos recordará que las funciones pasan, pero las formas arquitectónicas permanecen. El tipo atenderá a una lógica interna propia que no responde a las funciones específicas. El arquitecto, según Rossi, deberá entonces ocuparse de identificar estos invariantes que constituyen el tipo, y por ende, la propia morfología urbana. Y así nos dice Moneo; *“la ciudad es, para Rossi, el testigo mudo, el lugar en el que el tiempo quedó congelado”*³⁸. Un tiempo congelado pero testigo de un antiguo fluir lineal y continuo.

³⁶ MONEO, Rafael (1974) “Gregotti y Rossi “. *Arquitecturas Bis* nº 4. p 2

³⁷ Ibidem. p. 3

³⁸ MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de ... p. 590

Frente a esta idea rossiana del tipo como algo estático Moneo aporta la ya referida postura vitalista que aquí mostramos. Para Rossi, los atributos comunes de las formas serían los que, a través de la historia, construyen la ciudad. Pero sin embargo, ¿qué ocurre con los edificios como hechos singulares? ¿No obedecen éstos a un contexto específico que justifica o no su pertinencia? La reflexión de Moneo comienza al constatar la doble condición de la arquitectura; por un lado, como una actividad con entidad propia en la medida en que responde a una circunstancia específica, por otra, en tanto que siempre inserta en un grupo y por tanto identificada con otras obras de carácter congenial. En este sentido y como crítica a Rossi, Moneo constata que pese a la voluntad de servicio social, *“los tipos de Rossi se relacionan consigo mismo y con su contexto ideal, convirtiéndose en mudos recuerdos de un pasado, quizás perfecto, un pasado, sin embargo que puede no haber existido”*³⁹.

Sobrevuela el fantasma de una esclerotización de las formas tipológicas encontradas en la ciudad histórica. ¿Es posible utilizar rígidamente estas mismas tipologías encontradas en el pasado para acometer la tarea de atender al crecimiento de la ciudad? O dicho de otra forma, ¿no estaremos empleando la *razón natural* para dar cuenta de nuestra historia? Corremos entonces el riesgo de que la tipología sea *“asumida como un mecanismo de composición”*⁴⁰ y un mero constatar nostálgicamente las formas del pasado para dar consistencia a las obras del presente. Por el contrario, la utilización del tipo debe estar inmersa en un proceso continuo de extrapolación y transformación; por un lado, debe ser capaz de identificar su patrón en la historia, y por otro, debe estar abierto al cambio en el seno de un decurso evolutivo y creador de la historia. Nos indica Moneo: *“el problema es encontrar el modo en que la ciudad, manteniendo la continuidad con el pasado, es capaz de evolucionar”*⁴¹.

En el proyecto que nos ocupa podemos ver efectivamente una serie de mecanismos de manipulación de los tipos, bien sea por agrupación, adaptación, superposición o en general por transformación, con el objetivo de proporcionar una respuesta al contexto. El tipo, más allá de un ejercicio taxonómico tendente a la búsqueda de afinidades entre edificios de un mismo grupo, se entendería como aquellos elementos comunes en virtud de los cuales tal conjunto de edificios responden a un determinado contexto, y de este modo, reconocer ciertas equivalencias en las intervenciones del pasado justificaría la adhesión a un tipo. Por ello, la identificación de un tipo no sería un mero ejercicio de solipsismo

³⁹ Ibidem. p. 600

⁴⁰ Ibidem. p. 602

⁴¹ MONEO, Rafael (1994) “Conversaciones con Rafael Moneo” *El Croquis* nº 64 Entrevista de ZAERA, Alejandro

autorreferencial. Tal sería entonces la tesis a este respecto indicada por A. Colquhoun cuando, al referirse a Moneo nos dice:

Los «tipos» -elegidos de un repertorio de soluciones posibles- y el «contexto»: estos parecen ser los puntos de partida de la propia obra de Moneo. Cada edificio es *singular* en el sentido que satisface una serie *singular* de requisitos programáticos y de que pertenece a un contexto *singular*, pero también en el sentido de que es el producto de un talante individual y *poético*. Al mismo tiempo cada edificio- y cada elemento del edificio-pertenece a una serie y viene a añadirse a todos aquellos edificios que en el pasado como en el presente se han enfrentado a un conjunto similar de condiciones externas⁴².

figura 24 Imagen cedida por Rafael Luque

Efectivamente, hay en Mérida una asunción del contexto, un reconocimiento de la singularidad del encargo que abarca desde los aspectos característicos de la

propia ciudad y de su entorno físico e histórico, hasta las circunstancias políticas y sociales de finales de los años 70 y principios de los 80 en la reciente historia de España; nos referimos al singular periodo que constituyó la Transición, consolidada en torno a la nueva Constitución de 1978, y en donde una nueva forma de entender la museología se implementó como instrumento de legitimación del poder democrático. Hay también un talante individual y poético, pues el proyecto de Mérida, no se aborda desde una actitud de objetividad metodológica positiva, sino desde un reconocimiento de la participación interpretativa de su autor. El autor toma así conciencia acerca de la posibilidad de incidir imaginativamente en la obra más allá de los datos de partida objetivos. Y ello tras la sospecha que nos permite atisbar la falacia de una supuesta validez universal e infalible de los procedimientos operativos de la metodología científica, especialmente aquellos fundados en la razón natural. Un hecho fundamental que este proyecto nos muestra, es la consciente y decidida voluntad de renunciar a

⁴² COLQUHOUN, Alan (1992) "Entre el tipo y el contexto: formas y elementos... p. 8

toda asepsia objetiva, aquella que esconde la condición mediadora de la arquitectura y de su autor; el autor interpreta los datos, y toma partido a la hora de ofrecer un discurso con su arquitectura. Será a través de este discurso, ideado por su autor, como la arquitectura permitirá recuperar el sentido perdido por este conjunto de piezas legadas por el pasado romano.

figura 25 Imagen cedida por el MNARM

figura 26 Imagen cedida por el MNARM

Pero como indicamos, hay un reconocimiento del tipo y de la experiencia del pasado. Conviene aquí recordar a A. Choisy cuando nos dice: *“tal vez podríamos recuperar con provecho algunos de los procedimientos empleados por los romanos para una mejor economía de la construcción [...] Debemos advertir no obstante antes de imitar sus métodos, que los quince siglos que nos separan de ellos marcan notables diferencias en lo tocante a la manera de disponer los recursos materiales y humanos”*⁴³. En Mérida, la operación consistente en invertir los ejes perspectivos respecto a los ejes efectivos de las naves transversales es un recurso tomado de la historia, pero a su vez, sometido a un proceso de alteración y adaptación a una nueva morfología, así como a la superposición de estratos que nos hablan de la materialidad y solidez romanas tanto como de la ingravidez modernas; de la verticalidad latericia estudiada por Lugli, como de la isotropía neoplástica de las vanguardias. El presente se superpone al pasado generando interacciones que generan intensidad, profundidad y riqueza en lugar de neutralidad. Y esta superposición de elementos se llevará a cabo sin la menor violencia; en la comparativa entre capas no se aprecia rivalidad alguna, no se escenifica el contraste, no existe voluntad pedagógica tendente a exaltar el conflicto con la historia. La condición moderna del edificio es simple y callada constatación de la misma, no voluntad de visualización inmediata del *Zeitgeist*. La búsqueda de congenialidad con la historia garantiza la ausencia de ruptura.

⁴³ CHOISY, August (1999) *El Arte de construir en Roma* Ed. Instituto Juan de Herrera. p. 6

figura 27 Imagen cedida por Rafael Luque

Cabe por tanto, efectivamente, entender Mérida desde la razón histórica en tanto que ésta toma al tipo como instrumento operativo -pues en él se reconoce como en un espejo-, pero a la vez, reconoce el contexto o circunstancia⁴⁴ indisociable y paradójicamente consustancial para, desde ambos, afrontar la tarea de diseño. Hemos visto en Mérida, la utilización evidente de recursos del pasado, aquellos recursos que de forma solidaria participan del presente; la antigua Roma emeritense, como la ciudad medieval, son también parte sustancial de la Mérida de nuestros días. *“La obra de arquitectura no puede ser considerada como un hecho único y aislado, singular e irrepetible, una vez que sabemos cuanto está condicionada por el mundo que la rodea y por su historia”*⁴⁵. Esta historia forma parte de nosotros, es el único registro que nos queda, pero como ser acumulado en continua progresión vital, no excluye la confrontación activa y singular ante nuestro propio contexto y desde nuestra individual perspectiva. La construcción romana es vista no sólo como condición técnica de posibilidad de una arquitectura, sino como testimonio de todo un conjunto de hechos sociales, políticos, económicos, etc. Otro tanto podrá decirse de la construcción moderna. Encontrar la forma como síntesis y acumulación, por medio de ciertos flexibles mecanismos arquitectónicos, ha sido la tarea propuesta por Moneo en Mérida. Atesorar realidad, atender nuestra perspectiva y entender la condición radical de la vida humana han sido elementos reivindicados por el pensamiento vitalista; el proyecto acometido por Moneo *da forma* a este pensamiento.

⁴⁴ Nos referimos a la condición paradójica de lo circunstancial en tanto que como tal se remite a lo periférico y por tanto no esencial. Sin embargo, en Ortega, lo circunstancial será elevado a la condición sustancial e inseparable del objeto.

⁴⁵ MONEO, Rafael (1978) “Sobre la noción de ... p. 606

Hemos reseñado las diversas aproximaciones a la historia que desde el campo de la arquitectura se hicieron entre los años 50 y 70. La recuperación que en este periodo se hizo de la expresividad del pasado carecía de los elementos de sentido que en cada etapa histórica subyacían. Se trataba más bien de extraer de la historia los principios compositivos de la arquitectura, así como los motivos morfológicos y sintácticos, entendidos como instrumentos y reglas para ser utilizados fuera del significado original. No se recuperan los mensajes de la historia sino los materiales que esta nos ofrece para readaptar al lenguaje arquitectónico contemporáneo. Por ejemplo, en relación a la arquitectura de Venturi nos dice Moneo; *“los elementos que en ella se dan cita pertenecen, indiscriminadamente, a la historia de la arquitectura; pero la interdependencia entre los elementos y el todo- que encontrábamos en la arquitectura del pasado- se ha perdido por completo”*⁴⁶. Y es entonces aquí que, frente al tipo-imagen de Venturi, Moneo reivindica la *estructura formal interna del tipo*, aquella estructura que da sentido a la obra y de la que trataremos en el capítulo dedicado al tiempo como narración. Pues como ocurre en el pensamiento de Ortega, la razón vital es indisoluble de la razón histórica, y a su vez ésta lo es respecto a la razón narrativa.

La operativa disciplinar

Hemos señalado el interés renovado de los arquitectos y teóricos italianos por la historia. En *La arquitectura de la ciudad*, Rossi, reclamaba un volver los ojos de la arquitectura hacia su historia, entendiendo que, más allá de las referencias transversales a las artes plásticas o funcionales, la disciplina debía identificar los elementos intrínsecos de la misma, de forma que, sólo desde los propios instrumentos del oficio, es posible dar una respuesta satisfactoria a los conflictos y demandas de la ciudad como entidad global. Rossi defendía el papel de la propia arquitectura, en tanto que material disponible para la conformación, y por tanto, para la comprensión de los hechos urbanos. Quizá sea Rossi el arquitecto del que más ha escrito Moneo, y ello a pesar de las notorias divergencias en sus respectivas carreras. Pero, como es bien sabido, Moneo siempre ha mostrado, -tanto en su labor teórica, docente o como proyectista-, una explícita defensa del papel de la autonomía disciplinar. Hay en ello una velada humildad en la medida en que implica un aferrarse al trabajo de arquitecto entendido como oficio, es decir, en oposición a otras actitudes de cierta

⁴⁶ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 74

pretensión que defienden un arte integral sin límites entre disciplinas. El recelo e incluso el rechazo que términos tales como transversalidad, inspiración, artisticidad, creación, etc. pueden suscitar está bien justificado. No son pocas las imposturas difundidas o las metáforas que, apropiándose de términos científicos o artísticos al uso, sin rigurosidad alguna, tratan de justificar sus propuestas arquitectónicas como alibíes de la carencia de contenido.

Pero debemos contrastar estas críticas con el Museo de Mérida, pues nos interesa calibrar hasta qué punto se adscriben estas ideas al proyecto. Creo que hemos mostrado en estas páginas como, efectivamente, hay en el Museo un muy solvente conocimiento de los materiales que la historia nos aporta como útiles del oficio. Pero estamos evidenciando una multitud de referentes que, siendo aportaciones de otras disciplinas, forman también parte del proyecto: ¿no es este proyecto el resultado de una condensación de inquietudes diversas que exceden lo meramente disciplinar?, ¿no existen compromisos filosóficos, científicos y artísticos que respaldan y dan cuenta del proyecto, sin los cuáles, no hubiera sido posible? ¿No se toma partido por mostrar desde la arquitectura, y de forma indisociable, los contenidos de la cosmología emeritense? ¿No encierran sus salas el macrocosmos proyectado sobre los muros? Desde este punto de vista, el pensamiento vitalista, como el decimonónico Romanticismo, implican un firme apoyo a la comprensión integral del conocimiento. Por ello es importante volver al pensamiento de Ortega en la medida en que canaliza este punto de vista.

En un capítulo de la *Rebelión de las Masas* titulado *La barbarie del «especialismo»*⁴⁷ Ortega atribuye a la mecanización de la evolución cultural occidental, la responsabilidad de haber segregado la labor profesional, especialmente del científico, hasta límites intolerables. Nos dice Ortega: “*La firmeza y exactitud de los métodos permiten esta transitoria y práctica desarticulación del saber. Se trabaja con uno de esos métodos como con una máquina, y ni siquiera es forzoso, para obtener abundantes resultados, poseer ideas rigurosas sobre el sentido y fundamento de ellos*”⁴⁸. Se trata de un *no escuchar* propio del especialista quien, absorto en la parcela de su pequeño ámbito del saber ignora el sentido mismo de la conexión con el Todo. Ya hemos indicado que frente al *método* así entendido, Moneo se apoyará en la *tipología*, no tanto como rechazo a una metodología de trabajo, sino como apelación a una operatividad ampliada capaz de recoger todos aquellos parámetros de la

⁴⁷ ORTEGA Y GASSET, José (1994) *La rebelión de las masas* Obras Completas Vol. IV. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Original de 1930. Artículo citado por GÓMEZ LUQUE, Mariano y Arístides, GODOY, Germán (2011) “Rafael Moneo” en *12 arquitectos contemporáneos*. Ed. Nobuko. Buenos Aires. p 108-125. La crítica a la especificidad a que se refiere Ortega, parece estar en contradicción con la autonomía disciplinar a que alude Moneo. Tratamos aquí de mostrar que no hay tal contradicción.

⁴⁸ ORTEGA Y GASSET, José (1994) *La rebelión de las masas* Obras Completas Vol. IV. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Original de 1930

arquitectura que los procedimientos “objetivos” de la razón ortodoxa no alcanzan a registrar.

A pesar de su remisión al *oficio*, para Moneo, la arquitectura es más compleja que el puro ejercicio profesional, pues ésta es nutre de la historia, del análisis, de la técnica, de la contemplación, de la acción y de un largo etcétera. Por eso cuando actúa como crítico, nos dice, le gusta llegar a los niveles más profundos para así intentar comprender los criterios formativos de la arquitectura, y como es lógico, esto no puede realizarse de una forma tautológica. La autonomía disciplinar no debe ser entendida como desconexión o estrechez de miras, no se trata de bloquear la arquitectura a las influencias externas, incluso al soporte intelectual de una visión humanista en el sentido integral. Al contrario, se trata de interpretar tales influencias o, por así decir, traducirlas, a los instrumentos propios de los que la arquitectura se vale. De este modo, las afinidades que pueda encontrarse con otras disciplinas artísticas no serán interpretaciones directas o literales de las mismas, sino constataciones a posteriori de una determinada sintonía de intereses. Por eso, no se trata de identificar paradigmas artísticos, científicos o culturales, con el objetivo de incorporarlos a las metodologías de proyecto; la pertenencia a un paradigma vendrá dada en los proyectos como añadidura en virtud de una congenialidad. Moneo atesora un enorme caudal de conocimiento arquitectónico y cultural, pero también le caracteriza una valiosa capacidad para no aplicarlo de un modo directo. En este sentido, el propio Ortega recomendaba al filósofo el *tomar distancia*, es decir, abordar el trabajo sin automatismos miopes. En el caso de Moneo, se trata de un reconocimiento de la complejidad del hecho arquitectónico dentro del cosmos en que se emplaza, y un *tomar distancia* que le preserva de algunas decisiones inmediatas que en tantas ocasiones acercan a la arquitectura al corazón mismo de la banalidad.

En tanto que la experiencia del hombre es lo que a éste le ha pasado, será esta también su propia limitación. De igual modo, conocer el pasado, es en Moneo una consciente vinculación a los límites mismos de la disciplina. Dice Ortega: “*Las experiencias de la vida hechas estrechan el futuro del hombre. Si no sabemos lo que va a ser, sabemos lo que no va a ser*”⁴⁹. La experiencia de la arquitectura desde el oficio, nos aporta el conocimiento de ese pasado en torno al que el arquitecto puede encontrar los límites de su trabajo. Vemos así a la historia a la vez, como condición de posibilidad, en tanto que nos aporta el material en que, por congenialidad nos reconocemos, y como limitación. Así pues, la constatación de los límites que nos ofrece nuestra propia experiencia en la

⁴⁹ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941. p 41

historia, el oficio, será, en opinión de Moneo, el que nos ayudará ante la posibilidad de extravío.

La operatividad de lo disciplinario, en opinión de Gómez Luque y Godoy, tiene su contracara, así, nos dicen: “*¿No excluye la autonomía la posibilidad de conquistar nuevos territorios, que hoy son difusos y extraños, y que demandan enfoques e incluso un vocabulario nuevo para ser comprendidos?*”⁵⁰. La respuesta a esta pregunta, creemos que ha sido desarrollada de forma implícita en las páginas de esta tesis. De nuevo aquí, por los resquicios de nuestros patrones acerca del tiempo, se transparenta una lectura cronológica que es necesario poner en crisis. Debemos, por tanto someter la contradicción planteada a la confrontación y con ello, poner en evidencia los soportes temporales que han gobernado la conciencia occidental moderna. Desde este punto de vista, la reivindicación de una autonomía disciplinar no debe verse como un mero reconocimiento del pasado, incapaz de coordinarse con las nuevas demandas que un futuro imprevisto al que debemos hacer frente con nuevos mecanismos. Tampoco se trata de atenerse a un determinismo estricto capaz de prever los retos de nuestra evolución en el tiempo. Por el contrario, y desde las posiciones vitalistas aquí expresadas, nuestra evolución temporal, - si bien impredecible como continuo devenir creativo y en su permanente diálogo con lo contextual-, sólo puede ser afrontada -con los medios de la razón- al reconocer en el pasado la materia que nos constituye, aquella que es nuestra identidad. Dice Ortega: “*Si hablamos de «ser» en el sentido tradicional, como ser lo que ya se es, como ser fijo, estático, invariable y dado, tendremos que decir que lo único que el hombre tiene de ser, de «naturaleza», es lo que ha sido. El pasado es el momento de identidad en el hombre, lo que tiene de cosa, lo inexorable y fatal*”⁵¹. Dicho de otra forma, la operatividad metodológica sólo es posible ante esta condición «*natural*» del hombre que hallamos en nuestro pasado. Sin embargo, esto no es suficiente, pues el hombre «no es» sino que «va siendo»; “*Ese «ir siendo» es lo que, sin absurdo, llamamos «vivir». No digamos, pues, que el hombre es, sino que vive*”⁵².

⁵⁰ GÓMEZ LUQUE, Mariano y Aristides, GODOY, Germán (2011).ibídem

⁵¹ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia....* p. 39

⁵² Ibídem. p. 39

5.3.2 La presencia de G.B. Piranesi en el MNAR¹

Introducción

En el año 1978 se cumplió el segundo centenario de la muerte de Giovanni Battista Piranesi. Con este motivo, ese mismo año se celebró un homenaje a Piranesi en la Biblioteca Nacional² con los fondos con los que esta institución cuenta y con la participación del Colegio de Arquitectos de Madrid. Muy pocos meses después, Rafael Moneo recibirá el encargo de proyectar una nueva sede para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Esta coincidencia en las fechas puede leerse en términos de una sintonía que más allá la mera casualidad, atañe a los fundamentos mismos que rigieron el proyecto de Mérida, pues la doctrina de Piranesi sigue siendo de actualidad en la reflexión arquitectónica posterior a la modernidad de la primera mitad del siglo XX. Las inquietudes de buena parte de los arquitectos durante los años 70 hicieron abordar la reflexión acerca del papel que aspectos tales como la historia o el lenguaje juegan en la arquitectura. Respecto a lo que se ha identificado como una *primera modernidad* en el siglo XVIII, Piranesi representa su asunción a la vez que su crítica. Otro tanto puede decirse en el caso de Moneo respecto a la modernidad del siglo XX. Mediante un método comparado, trataremos de mostrar los notables precedentes que la obra de Piranesi han supuesto respecto al Museo de Mérida.

figura 1 Rafael Moneo (1980). Dibujo a tinta

¹ Véase TOMILLO CASTILLO, Arturo (2013) G.B. Piranesi; Libertad y necesidad en la arquitectura Publicado en el Museo Cerralbo (<http://museocerralbo.mcu.es/actividades/historico/cursosCongresosConferencias.html>) con motivo de la conferencia dictada por el mismo autor el 3 de Octubre de 2013 con el mismo título en el Museo Cerralbo y con ocasión de la X Semana de la Arquitectura COAM.

² *Homenaje a Piranesi. Segundo centenario de su muerte (1778 – 1978)*. Biblioteca Nacional / Colegio de Arquitectos de Madrid. Exposición de 5 a 20 de diciembre de 1978.

Fantasia y cultura veneciana en la obra de G.B. Piranesi

Piranesi nació en 1720 en Mogliano Veneto en Mestre, Venecia, y es su condición de veneciano, como él mismo siempre se encargó de recordar lo que constituye la más pesada herencia que recibió. El glorioso pasado que Venecia conoció en el siglo XVI repuntaba en las primeras décadas del siglo XVIII para a continuación verse sometida a un continuo decaimiento de su primacía en Europa. Piranesi fue formado como arquitecto, en su primera juventud por el influjo de su padre, maestro de obras, y posteriormente por su tío Mateo Lucchesi, que además de arquitecto ejerció como ingeniero hidráulico en Venecia. Fue Lucchesi quién inculcó a Piranesi la pasión por la antigua arquitectura romana así como su defensa del origen etrusco de la misma. Como veremos, esta actitud fue defendida por Piranesi durante toda su vida, de igual modo que sostuvo rotundamente la superioridad de la arquitectura romana frente a la griega. Fue también con Giovanni Scalfarotto, importante arquitecto veneciano y buen conocedor de Palladio, con quien tuvo ocasión de trabajar como colaborador. Y todo ello sin olvidar la importante influencia intelectual que en la arquitectura italiana y europea supuso la muy importante figura del veneciano padre Lodoli.

figura 2 G.B. Piranesi. Vista interior del Coliseo de Roma. Serie *Vedute di Roma* (1745-46) Museo Cerralbo

Nunca renunció Piranesi a ejercer como arquitecto proyectista, y en este sentido, sus esfuerzos para recibir encargos sólo fueron atendidos por el

cardenal Rezzonico, quién le confió la renovación del ábside de San Juan de Letrán, no llevado a efecto, y posteriormente, esta vez con éxito, la reconstrucción de la iglesia de Santa María del Priorato, en el Aventino, ambas en Roma. El resto de la producción de Piranesi está centrada en el grabado, siendo la arquitectura romana, tanto la moderna como especialmente la antigua, el centro de su trabajo. Su talento artístico y la posibilidad que el grabado le permitía para plasmar en los cobres la magnificencia de arquitecturas reales o fantásticas, le llevó a ser considerado como una de las más respetadas autoridades al respecto en vida, y uno de los más importantes grabadores de su tiempo, quizá sólo comparable a Francisco de Goya.

Como grabador aprendió la composición en perspectiva en manos de Carlo Zucchi, y posteriormente, ya en Roma, dónde se instaló en 1740, mejoró la técnica del aguafuerte con Giuseppe Vasi. Pero este aprendizaje no puede analizarse sin mencionar el muy importante papel que la escenografía jugaba durante sus años venecianos. La propia ciudad de Venecia ofrecía un decorado escenográfico inmejorable. La escenografía en el teatro, (en una época sin cine o televisión) cumplía en buena medida la configuración de las modas estéticas. Los decorados y elementos contextuales exploraban los marcos arquitectónicos con afán de obtener los mayores efectos narrativos y expresivos. No es extraño constatar el peso e importancia de las investigaciones en la escenografía arquitectónica que tanta tradición tuvieron en la producción barroca. Los miembros de la familia Bibbiena eran los más reconocidos por sus trabajos en el empleo de perspectivas forzadas y la desfocalización de los puntos de vista. Estos estudios, que serían recogidos por Piranesi y llevados hasta sus últimas consecuencias, nos adelantan un importante aspecto que más adelante ampliaremos, y que ha sido denominado por algunos pensadores cómo, la *pérdida* del centro. Pérdida ésta que, más allá de un mero recurso perspectivo, tendrá importantes repercusiones en el ámbito de la reflexión arquitectónica y que en buena medida responde a la conciencia psicológica e intelectual del hombre contemporáneo.

figura 3 G.B. Piranesi. Vedutta dell'Isola Tiberina. Serie *Vedute di Roma* (1745-46) Grabado conservado en el Museo Cerralbo

figura 4 Canaletto. (1730) Santa Maria della Salute. Venecia. Museum of Fine Arts, Houston

No acaban aquí los referentes en la formación de nuestro autor; las fantasías arquitectónicas estaban presentes en Venecia gracias a la tradición de los *vedutistas*. En general, estos artistas tomaban los elementos arquitectónicos y urbanos de la ciudad como puntos de partida para sus creaciones, por la gran riqueza en estímulos y escenas para las vistas. Sin embargo, nunca dejaron de concebir el arte como elemento creativo por excelencia, por ello, sus composiciones no renunciaron a expresar el talante imaginativo individual de cada artista. Es por esto que, en las famosas *vedute* de los Guardi o Canaletto, puedan apreciarse numerosas invenciones o alteraciones en edificios, puentes o diversos elementos, así como alteraciones en la geometría, sin otro objetivo que mostrar una Venecia ideal a criterio de cada autor, y sin otra limitación que la propia fantasía de cada uno, en términos de libre creación. Desde este punto de vista, sorprende la actitud conservadora que a lo largo del siglo XX los responsables políticos han tenido respecto a las intervenciones contemporáneas en Venecia. Muchas de estas propuestas, como el Hospital de Le Corbusier o el Memorial Masieri de Wright, fueron desestimadas por ser consideradas como extemporáneas. En el caso de la propuesta de Wright, el propio Moneo³ participó en la exposición *Arquitecturas ausentes del s. XX* y fue director del proyecto para la publicación de 2004 en donde enfatizaba esta misma condición puro-visual y escenográfica a la que aquí aludimos.

³ MONEO, Rafael (2004) *Frank Lloyd Wright: Memorial Masieri, Venecia 1953* en la colección "Arquitecturas ausentes del s. XX" nº 23 Ed. Ministerio de la vivienda Cuaderno de investigación. Director del proyecto: Rafael Moneo. Textos de Carmen Díez, Valerio Canals y Rafael Moneo

figura 5 Exposición Around (octubre de 2013). Fundación Canal de Isabel II. Madrid Dionisio González. Arquitecturas no construidas durante el siglo XX en Venecia.

La frecuencia de términos tales como *capricci*, *scherzi di fantasia*, o *invenzione*, dan buena cuenta del carácter imaginativo en la producción artística veneciana. Uno de los más importantes creadores venecianos del momento, G.B. Tiepolo, también influyó notablemente en Piranesi. De caracteres similares, Piranesi no podía por menos que emular al gran artista como bien muestran los cuatro grotteschi que Piranesi grabó en su juventud.

figura 6 G.B. Tiepolo. Giovane seduto e appoggiato su un vaso. Vari Caprici (publicadas en 1743) Museo Correr. Venecia

figura 7 G.B. Piranesi. Grotteschi. L'arco triunfale (1748)

El contexto ilustrado y el carácter romántico

Los años centrales del siglo XVIII están plenamente imbuidos del espíritu ilustrado heredero de las corrientes racionalistas y empiristas desarrolladas en el siglo anterior. La actitud y el pensamiento de Piranesi no son ajenas a su tiempo, sin embargo, el carácter barroco imaginativo de su formación, así como su

intuición más cercana a lo que más adelante conoceremos como Romanticismo, hacen de Piranesi uno de los autores más excepcionales en lo que respecta a la relación razón/sentimiento. No hay que olvidar en este punto, que en la tradición occidental, y desde los orígenes en la antigua Grecia, ambos aspectos han sido considerados como pertenecientes a esferas separadas y, en consecuencia, condenados a un diálogo difícil, a pesar de las muy notorias excepciones. Esta tradición atribuye al conocimiento racional la única legitimidad a la hora de acceder a la esencia de las cosas, es decir a su ontología. De este modo, lo esencial será entendido como aquello que permanece frente al cambio, lo que *realmente es*, o si se quiere, *lo unitario*, aquello que permanece fiel a sí mismo. Frente a ello, el conocimiento adquirido a través de los sentidos, nos da cuenta de lo cambiante, de la pluralidad diversa de las cosas, y en definitiva, de lo que las cosas *parecen ser*. Como estamos viendo en esta tesis, estos serán los presupuestos que serán cuestionados por el vitalismo y sobre los que Moneo reflexionará en su obra.

Existe una línea de continuidad entre el racionalismo del siglo XVII, la Ilustración, el positivismo del siglo XIX, y la culminación en las vanguardias estéticas del siglo XX. Este ha sido el modelo dominante en el pensamiento occidental de los últimos siglos. En otra línea alternativa, podríamos ubicar al Romanticismo⁴ (calificado en ocasiones como contra-Ilustración) y, lo que se ha denominado como Postmodernidad en la segunda mitad del siglo XX. Tal clasificación es, desde luego, una simplificación, pues como es bien sabido, alguna de las aportaciones del Romanticismo han sido claves para entender el carácter de las vanguardias. Pero, ha sido la primera línea de pensamiento la que ha configurado en gran medida nuestras más íntimas intuiciones acerca del tiempo y de la historia. Por eso, cuando en las recientes décadas, estas intuiciones han entrado en crisis, resulta esclarecedor retomar el discurso de esta llamada contra-Ilustración, pues en ella podemos encontrar algunas significativas claves para su crítica. Como veremos, la doctrina arquitectónica de Piranesi nos mostrará un fructífero diálogo consigo mismo que fluctuará entre el juicio de la razón y la apelación al carácter misterioso y sublime de la arquitectura. Esta actitud tendrá una importante influencia en los arquitectos ingleses, desde Robert Adam, amigo y alma gemela del propio Piranesi, hasta John Soane, que estudiaremos bajo la mirada de Rafael Moneo⁵, por ser también un importante referente en Mérida. La historiografía arquitectónica ha calificado la obra de este último en el

⁴ A pesar de que los orígenes del romanticismo son comunes a los ilustrados. Véase SAFRANSKY, Rüdiger (2009) *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Tusquet Editores. Barcelona.

⁵ Véase MONEO, Rafael (1981) "4 citas / 4 notas" *Arquitecturas Bis* nº 38 y 39 p. 46

marco del clasicismo romántico⁶ y es este binomio el que creemos que subyace a la obra de Mérida

figura 8 G.B. Piranesi.
Heliocamino en la Villa Adriana.
Serie *Vedute di Roma* (1745-46).
Museo Cerralbo

En la entrevista que tuvimos con el director en funciones del Museo durante el proyecto, José María Álvarez, nos indicaba la decidida voluntad de Moneo

por atenerse a las *razones*, como las cartas sobre la mesa fundamentales para el diálogo con los promotores. Como es evidente, esto no puede sorprendernos, pues es la base en que radica la enseñanza de todas las escuelas politécnicas desde su fundación⁷. Pero, a la vez, como ya hemos analizado en el capítulo 2, hay una clave romántica en el proyecto, como bien subraya Javier Frechilla en la siguiente cita, por ejemplo, en relación a la dualidad entre la nave y la zona administrativa y de oficinas:

De ahí, la necesidad del puente, el nexo de unión y separación entre el tiempo suspendido del almacén y lo cotidiano del trabajo que en una clave profundamente *romántica* permite que la ruina, el vestigio romano, emerja por debajo haciendo evidente la Mérida subyacente, la estratigrafía en la que el edificio metafóricamente se apoya para obtener su máximo significado utilitario⁸.

El mismo Frechilla concluirá el referido artículo calificando el edificio como *romano, romántico y moderno*. Insistiremos más adelante en la vinculación a estos modos de concebir la arquitectura. En esta concepción romántica de la ruina, Piranesi será también un adelantado. La lectura que, en términos arquitectónicos se había hecho hasta entonces de los restos arqueológicos se limitaba a una hipotética reconstrucción de los edificios en su estado de plenitud. En todo caso, el estudio sobre los restos se realizaba de una forma

⁶ Véase, MOLEÓN, Pedro (2001) *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*. Ed. Mairea. Madrid.

⁷ J.M^a ÁLVAREZ, director del MNARM (11-October de 2012) *Entrevista con el autor de esta tesis*

⁸ FRECHILLA, Javier (1984) "Museo de Arte Romano; paseando por el museo" *Arquitectura COAM* n^o 248. p. 25

completamente descontextualizada respecto a las condiciones de la realidad circundante. Bien sea por la acción de la naturaleza, o bien sea por la acción de hombre, la estratigrafía de sucesivas veladuras que el tiempo lentamente esculpe sobre estas antiguas arquitecturas era hasta entonces obviada o descartada como elemento digno de rescate. En la serie denominada *Antichità romane de' tempi della repubblica* de 1748, Piranesi acometerá la enorme tarea de analizar y describir topográficamente de forma rigurosa el legado romano de la Antigüedad, pero a la vez, el uso de los recursos artísticos con los que contaba, le permitía expresar esa otra componente que asigna al propio curso del tiempo el valor intrínseco de la ruina.

figura 9 MNARM Cripta. Imagen tomada por Rafael Luque, aparejador de la obra

figura 10 MNARM Cripta. Imagen tomada por Rafael Luque, aparejador de la obra

figura 11 G.B. Piranesi.(1764). La escalera de la cisterna; Antiguos edificios de Albano y Castelgandolfo. En la serie *Antichità d'Albano, Descrizione e disegno dell'emisario del lago Albano, y antichità di cora*. Lámina XIV

Un siglo y medio después, esta actitud sería teorizada por Aloïs Riegl en 1903 al referirse de este modo a lo que llamaría *el valor de antigüedad de los monumentos*:

La norma estética fundamental de nuestro tiempo, basada en el valor de antigüedad, se puede enunciar del siguiente modo: de la mano humana

exigimos la creación de obras cerradas como símbolo de génesis necesaria según las leyes de la naturaleza; por el contrario, de la acción

de la naturaleza en el tiempo exigimos la destrucción de lo cerrado como símbolo de extinción, igualmente necesaria según las leyes naturales[...]. Toda obra humana es concebida así como un organismo natural en cuya evolución nadie debe intervenir; este organismo ha de gozar libremente de su vida y el hombre puede, como mucho, preservarle de una muerte prematura. Así, el hombre contemporáneo ve en el monumento una parte de su propia vida y considera toda ingerencia en él tan desagradable como en el caso de tratarse de su propio organismo. Parece que se confiere al imperio de la naturaleza, incluso en su aspecto destructor y desintegrador, que se interpreta como permanente renovación de vida, el mismo derecho que al imperio creador del hombre⁹.

Trateremos en otro capítulo el carácter fragmentario de la obra romántica y del Museo Romano. Pero resaltamos aquí, que en Mérida, no hay complacencia alguna con la fragmentación, y en todo caso, no hay intención alguna de *generar* de nuevas esta fragmentación. Por el contrario, sí hay la constatación de una realidad sometida a la entropía que el tiempo produce y que como tal es tratada y presentada en el proyecto.

Sobre las ruinas de la cripta del Museo y sobre el tratamiento de ésta, véase lo indicado en el capítulo *el tiempo como duración*, sobre *luz y penumbra en la sección*, de esta tesis. En la cripta de Mérida, los contornos se desdibujan sumidos en una penumbra que genera una atmósfera de evocación y misterio. Hay también en Piranesi un interés especial por los subterráneos y por las cavernas que debe entenderse como un interés por lo oculto. Sobre esto indica Manfredo Tafuri:

Es la experiencia del sujeto lo que funda los *valores*: en ello está implícita toda la polémica del Romanticismo. ¿Acaso es casual el interés de Piranesi «arqueólogo» por las cavernas, los subterráneos, las construcciones? ¿No debe entenderse este interés «por lo que está oculto» en la arquitectura antigua, más bien como metáfora de la búsqueda de un lugar en el que la exploración de las «raíces» de los monumentos se encuentre con la exploración de las profundidades del sujeto?¹⁰.

Esta reflexión de Tafuri nos llevará a comprender su interés por el lenguaje en la arquitectura. Al distanciar al *sujeto* de la Naturaleza y de la Historia

⁹ RIEGL, A (1987): *El culto moderno a los monumentos*, Ed. Visor. Madrid. p. 51

¹⁰ TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura : de Piranesi a los años setenta*. Ed. Gustavo Gili

se perderá la coherencia de la forma orgánica. Como señalaría Ferdinand de Saussure, entre el objeto a que se refiere el lenguaje, y el significante, no hay correspondencia unívoca.

El papel de la historia

Cabe reseñar la actitud de aquellos que, sin renunciar a los principios de la modernidad, han replanteado el papel de la historia desde lo que J. A. Cortés denomina *una modernidad alternativa* en referencia especial a la década de los años 70 del siglo XX. En este terreno, resulta esclarecedora la tesis doctoral que, en 1981 presentó en la ETSAM, titulada *Modernidad y Arquitectura; una idea alternativa de modernidad en el arte moderno*¹¹. Esta tesis fue dirigida por Rafael Moneo en un momento en que se estaban iniciando las obras del Museo de Mérida y en gran medida, reflejan buena parte de sus inquietudes más reseñables respecto al tema. Aquí Cortés se pregunta: *¿La modernidad ha de excluir necesariamente las realizaciones del pasado? ¿Cómo pueden esas realizaciones ser incluidas en el presente sin renunciar a la modernidad de nuestra época?* A lo largo del trabajo, Cortés tratará de mostrar que, en la época moderna se ha producido un cambio irreversible respecto a la tradición humanista, lo cual, no impide que puedan recrearse los materiales del pasado. La reivindicación del pasado durante los años 70 no excluye a este periodo de la plena condición de modernidad, y ello explicaría el término aludido de *modernidad alternativa*.

figura 12 *Jano bifronte* Museos Vaticanos. Roma

El periodo en que vivió Piranesi ha sido denominado por algunos autores como una *primera modernidad* en la arquitectura. En este sentido, la modernidad de las vanguardias retomó el mismo recelo respecto a la historia. Hay un núcleo

común en ambas *modernidades* en lo que atañe a este asunto que creemos conveniente comparar. Con el objetivo de profundizar en estos aspectos, nos

¹¹ CORTÉS, Juan Antonio (1981 ETSAM); *Modernidad y Arquitectura: una alternativa de modernidad en el arte moderno*. Tesis doctoral

remontaremos al periodo de mediados del siglo XVIII, pues ello nos permitirá una mejor interpretación de la actitud de Moneo en el Museo de Mérida. Si hay un elemento central en la obra piranesiana, no es otro que una reflexión acerca del papel que la historia desempeña en la arquitectura y, como mostraremos en adelante, la referencia de Piranesi en lo que respecta al peso de la historia, será fundamental en Mérida.

La modernidad ilustrada mostró un claro recelo respecto al papel que los antiguos habían jugado en la arquitectura. Hasta finales del siglo XVII, los órdenes clásicos y el principio de autoridad de los antiguos habían disfrutado de un respeto casi sagrado. Los manuales y tratados, así como los modelos arquitectónicos legados por nuestros ancestros no fueron discutidos. Sin embargo, la conciencia racional del momento supondrá un giro respecto a esta forma de proceder; si la autoridad, a la hora de establecer los cánones, había sido buscada en los antiguos, ahora, el riguroso talante de la razón, en el momento de admitir y validar los presupuestos de partida, se cuestionará la inevitabilidad o no de tales órdenes. Claude Perrault se preguntará acerca de los criterios que avalan estas normas sancionadas por la experiencia. Y con ello, aparece la conciencia de que una cierta dosis de arbitrariedad, quizá esté en la génesis de las mismas. Como el propio Moneo¹², nos indica, lo que en un principio había nacido con carácter arbitrario, con el tiempo, la costumbre se encargará de presentárnoslo como inevitable. De este modo, cabe preguntarse acerca de si lo bello no será más bien el resultado de un convenio establecido durante las sucesivas generaciones. Como el padre Lodoli indicará, los antiguos gozan de autoridad, pero antes que los antiguos está la verdad, y ésta sólo es accesible a la razón. Es decir, en la conciencia ilustrada de la arquitectura, el pasado no debe condicionar la estricta observancia de los criterios racionales en virtud de los cuales la arquitectura se justifica.

figura 13 G.B. Piranesi.
Vista de las Termas de
Tito. Serie *Vedute di Roma*
(1745-46) (Museo
Cerralbo)

Es muy
reseñable constatar
en Piranesi, la
remisión a un pasado

¹² MONEO, Rafael (2005) *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura: discurso*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ed. RABASF

que se configura como materia prima en toda su producción, mientras que por otro lado, como la experiencia posterior nos ha confirmado, se nos muestra en toda su potencia anticipatoria, hasta el punto de que su obra ha sido referida por numerosos autores de prestigio como perteneciente a nuestra contemporaneidad. La figura de Piranesi, se nos presenta así como un Jano bifronte, en toda su voluntad para afrontar el estudio de la historia, a la par que herramienta de proyección para la investigación comprometida. A tal efecto Rafael Argullol señala:

Los grabados de Piranesi no son únicamente el resultado de una mirada, sino de una interpretación mediante la que la materia del pasado llega a conformarse como idea de futuro. Los paisajes arqueológicos, así metamorfoseados, constituirán el punto de partida para indagar los espacios interiores de la conciencia moderna, hasta el extremo que, en Piranesi, la arqueología aporta el soporte escénico de una auténtica psicología

Las razones de esta singular operación hay que buscarlas, en última instancia, en el peculiar abordaje del pasado realizado por Piranesi. A diferencia de los neoclasicistas alemanes, de los que es rigurosamente contemporáneo, el grabador veneciano descarta la idealización de la Antigüedad. [...] Por el contrario, la Roma de Piranesi, lejos de toda abstracta luminosidad, es la violenta expresión del choque entre la obra de la civilización y la obra del tiempo¹³.

figura 14 Nave central.

¹³ ARGULLOL, R (1990) "La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire" *Revista de Occidente* nº 115 (Diciembre de 1990).p 27-40

Manfredo Tafuri nos dirá respecto a Piranesi: *“La historia ya no ofrece valores por sí misma. Sometida a una comprobación despiadada, se revela como un nuevo principio de autoridad, que como tal, es objeto de contestación”*¹⁴

El mismo papel de bisagra entre el pasado y el presente que nos muestra Piranesi, será asumido desde la redacción del proyecto de Moneo. En la memoria, entre los criterios básicos presentes como punto de partida en el proyecto, Moneo cita el siguiente:

En primer lugar, la conciencia de que el edificio debería responder, sin prejuicios, a la importancia que el tema encerraba; lo que dicho en otras palabras, querría decir que la modestia del medio urbano en el que el Museo ha de levantarse quedaría, en opinión del arquitecto, transformada con la presencia de un edificio que, por su misma posición en el trazado de la ciudad, podría ser considerado como anticipación y adelanto del sorprendente espectáculo a que da lugar el espléndido conjunto de ruinas romanas¹⁵.

El carácter positivo que la arquitectura del siglo XIX reivindicó, el afán de disponer la arquitectura al servicio pragmático de las necesidades sociales de la época y el carácter teleológico del progresismo moderno que tanto condicionó a la modernidad de la primera mitad del siglo XX, han puesto al arquitecto que llamamos moderno en una situación que, al menos, podemos referir como de recelo respecto a la asunción de la arquitectura histórica. Tenemos la experiencia acerca del modo en que la historia ha sido empleada ilegítimamente con propósitos nacionalistas, así como justificación de privilegios clasistas o de poder, o simplemente, como puede constatarse en la actualidad, como fuente de clichés que canalizan en discurso de lo simple en nuestras formales democracias de la opinión. Esta situación que conlleva a ubicar a la historia bajo el escrutinio de la sospecha, en ocasiones, nos ha hecho desestimar a la propia historia como experiencia válida en la arquitectura.

Este recelo frente a la historia, reside, en la misma conciencia ontológica a que hacíamos alusión anteriormente. El clasicismo establecía a la forma plena como invariante, por ello, una vez alcanzado el canon ideal, el tiempo deja de ser un parámetro configurador de la forma. Al revés, cuando la modernidad mira hacia adelante, el modelo de pensamiento se torna utópico. Entonces, como modelo

¹⁴ TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto : vanguardias y arquitectura : de Piranesi a los años setenta* Ed. Gustavo Gili

¹⁵ *Arquitectura COAM* n° 248 (1984) *Número dedicado al Museo de Mérida*. Incluye memoria del proyecto. Ver p. 32

ideal propuesto, atiende a las demandas de justicia y plenitud como si éstas fueran dadas de una vez por todas. No es casual que el modelo físico dominante conciba al tiempo sólo como un parámetro determinista.

figura 15 G.B. Piranesi. Vista del Templo Octogonal de Minerva Medica Serie *Vedute di Roma* (1745-46). Museo Cerralbo

El Museo de Mérida mostrará esta dialéctica a que nos hemos referido; la *civilización* que nos brinda la razón abstracta, aquélla que constata sus logros y que hace uso de ellos con plena conciencia de su carácter comprometido y emancipatorio y, el *papel de tiempo*, del fluir de tiempo, pero también de la conciencia de nuestra propia historia, aquella que, según el pensamiento vitalista, nos constituye y de la que podemos tener conocimiento. Como bien sabemos, hay en Mérida una reivindicación del pasado romano emeritense, y ello se hará con la utilización de los referentes constructivos y arquitectónicos de la propia Roma. Estos referentes serán los *puntos fijos y estables* de nuestra ligación al pasado, no una mera cita erudita o anecdótica como tampoco una asunción normalizada de un pasado indiscutido. Se ha asimilado el rechazo al pasado de la modernidad, pero también se ha constatado que tal rechazo no es a la propia historia, sino al uso ilegítimo de ésta. Por ello, el pasado se incorpora, sin que esto suponga el descartarte de los logros modernos.

El proyecto adoptará esta dialéctica de forma clara y dualista; la representación del pasado por un lado y la abstracción contemporánea por otro; los espacios o sistemas romanos, y los elementos neoplásticos y neutrales de la

vanguardia. En el primer caso es evidente, en el segundo Moneo dispondrá al modo moderno las placas de los forjados, la barandillas, la disposición del aparejo de ladrillo, etc.

figura 16 Imagen desde la zona posterior de las naves transversales. Fotografía de Rafael Luque, aparejador de la obra

Los planos horizontales recurrirán a la estricta expresión de los ligeros cantos de las losas de hormigón que los conforman. Como planos de espesor estricto desafiarán la condición masiva de la construcción romana; en primer lugar, como si fueran ajenos al sistema mural y, en segundo lugar, interfiriendo en la menor medida en el protagonismo de la frontalidad atribuida a los arcos transversales. El pavimento de granito, en su continuidad, se encargará de enfatizar la misma condición abstracta que reflejan las placas sobre las que se asienta. En el techo, un plano horizontal delimitará el espacio ocultando las pendientes de la cubierta, y ello con la salvedad del facetado vertical al que se confía el filtrado de la luz cenital.

Las barandillas de las entreplantas, recuperan el diseño ya previamente realizado por Moneo para el Ayuntamiento de Logroño. En este caso se utilizaban en el moderno emparrillado de los patios. En Mérida corren paralelos a los bordes de las placas, guiados en su condición lineal por las mismas. En su transparente ligereza evitan el posible conflicto con la levedad de los cantos. Los elementos de carpintería exterior remiten también a una cierta homogeneidad abstracta al

disponerse en retícula ortogonal. Respecto al ladrillo, Moneo tratará de apartarse al máximo de la literalidad, al renunciar a la junta de mortero.

figura 17 MNARM Imagen desde el vestíbulo. Fotografía de Rafael Luque.

figura 18 MNARM Imagen desde las originalmente salas de restauración. Fotografía de Rafael Luque

Como tanto nos sorprende en la obra de Piranesi, en Mérida, el soporte del pasado se despliega como charnela que abre la posibilidad de un inicio, el inicio anticipatorio de lo que este Museo implicará en un futuro para la ciudad de Mérida, así como para buena parte de la arquitectura museológica en las décadas posteriores.

figura 19 MNARM. Nave central y pasarelas de plantas intermedias

Hemos aludido a la crítica a la modernidad racionalista, frente a la cual, y como ha sido reivindicado durante el siglo XX, podríamos ubicar como primera cabeza visible, al menos en el ámbito latino, al pensador napolitano G.B. Vico

(1668-1744). Rival de la filosofía racionalista de Descartes, Leibniz o Spinoza, Vico fue completamente marginado del pensamiento dominante en el ámbito europeo de la época. Sin embargo, sí llegó a tener una notable consideración en los ámbitos culturales italianos. Han sido estudiados los contactos con el padre Lodoli¹⁶ con quien tuvo una relación misiva, y en buena medida por medio de este último con el propio Piranesi. Son muchos los puntos en común y las divergencias en el pensamiento de estos tres personajes. Nos interesa aquí analizar las confluencias intelectuales entre Vico y Piranesi. Hemos insistido a lo largo de esta tesis en la deuda que la obra de Moneo debe al pensamiento orteguiano, y en especial a su postura en relación al papel determinante de la historia como objeto de conocimiento. El núcleo central del raciovitalismo de Ortega se funda en esta postura. Pero el raciovitalismo de Ortega, a su vez, bebe de las fuentes de esto que ha venido en llamarse como contra-modernidad, en la que Vico tiene un puesto importante.

Frente a la actitud cientifista de Lodoli, tanto Vico como Piranesi reivindicarán el rol que los recursos de lo mitológico juegan en la arquitectura. Para Vico no importa si el mito se remite a un hecho falso. En tanto que pertenece al espíritu de los pueblos, configura su historia y por eso es *real*. Un racionalista despreciaría el mito para encontrar las fuentes de la arquitectura en una *original* cabaña sólo sometida a la necesidad, al *lógos*. Vico nos dirá que la verdad está en el *factum*, es decir, en la historia misma. Por ello, la historia y el mito, también sustentan a la arquitectura. Frente a lo que el cartesianismo denomina *la razón física*, tanto Vico como Ortega se remitirán a una suerte de razón ampliada en dónde ahora, no es la naturaleza el objeto de conocimiento sino la historia. Frente al cartesiano *verum ipsum cogitum* (lo verdadero es lo pensado en cuanto pensable de acuerdo a ciertos criterios-por ejemplo la claridad y la distinción), Vico propone la fórmula *verum ipsum factum*. Para Vico, “sólo se puede conocer lo que se hace, esto es «lo hecho», «el hecho», *factum*. De ahí que Dios puede conocer la naturaleza, el hombre no pueda conocer sino la matemática y la historia, que son las cosas «hechas por él». El *factum* de Vico se refiere primariamente a lo hecho en cuanto a que se ha desarrollado genéticamente, y por eso el modelo de conocimiento posible es la Historia, que es *factum* porque el hombre lo ha ido haciendo y consiste además, en haberse ido haciendo”¹⁷. Comparemos estas afirmaciones con las del propio Ortega: “En suma, que el hombre no tiene naturaleza, sino que tiene...historia. O, lo que es igual: lo que la

¹⁶ CONSOLI, Gian Paolo. (2006) “Architecture and History: Vico, Lodoli, Piranesi” capítulo 7 en: BEVILACQUA, M. HYDE MINOR, H. BARRY, F. (2006) *The Serpent and the Stylus; Essays on G.B. Piranesi* American Academy in Rome by the University of Michigan Press. Ann Arbor. Michigan

¹⁷ FERRATER MORA, J (1998) *Diccionario de filosofía*. Ed. Akal referencia. Barcelona. Véase la entrada “VICO, Giambattista” y la entrada “*Verum ipsum factum*”

naturaleza es a las cosas, es la historia –como res gestae– al hombre. [...] Tampoco el hombre tiene otra «naturaleza» que lo que ha hecho»¹⁸.

Hemos tratado ya estos aspectos en otro apartado, y los hemos comparado con la postura teórica que Moneo expresó en 1978 acerca de la tipología, pues vemos la deuda que esta noción mantiene respecto al papel de la genealogía en la arquitectura aquí expresados. Con objeto de constatar la pertinencia de estas reflexiones, anotamos las siguientes palabras de Moneo:

La única realidad que le queda a la arquitectura es su historia. El mundo de imágenes que procura la historia es la única realidad sensible que no ha sido destruida o por el conocimiento científico o por la sociedad [...]

La historia de la arquitectura no puede ser considerada como un hecho único y aislado, singular e irrepetible, una vez que sabemos cuanto está condicionada por el mundo que le rodea y por su historia. Su vida se propaga y se hace presente en otras obras en virtud de la específica condición de la arquitectura, al implicar ésta una cadena de hechos solidarios a los cuales describe una misma estructura formal¹⁹,

Pero sigamos analizando a Piranesi. No podemos aquí soslayar la importancia que respecto a la obra de Piranesi han tenido teóricos de la arquitectura como Joseph Rykwert, o Manfredo Tafuri, entre otros, y sobre los cuales Moneo, como consecuencia de la proximidad en sus inquietudes, ha realizado numerosos escritos y comentarios. En el primer caso, nos referimos a el libro *La casa de Adán en el paraíso*²⁰ sobre el que Moneo publicó un artículo titulado “Vitruvio y el buen salvaje”²¹. Rykwert se ocupa de analizar la actitud intelectual de los arquitectos en el siglo XVIII respecto al debate entre lo positivo y lo arbitrario. En este sentido, Piranesi adoptará una posición singular que, según entendemos, también será muy significativa respecto al Museo de Mérida que aquí analizamos.

En el caso de Tafuri, destacamos su propia trayectoria vital. Arquitecto nacido en Roma y adoptado académicamente en Venecia (a la inversa que Piranesi), dedicó buena parte de su actividad docente y teórica al estudio del papel de la historia en la arquitectura. No resulta extraño constatar una sonora empatía entre ambos. El título del libro *La esfera y el laberinto. Vanguardias y*

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, José (1.983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941

¹⁹ MONEO, Rafael (1978) <Sobre la noción de tipo> El Croquis (primera ed. En *Oppositions* nº 13 para el Institute for Architecture and Urbanism Studies. MIT press

²⁰ RYKWERT, J (1972) *La casa d’Adamo in Paradiso* Milan: Adelphi

²¹ MONEO, Rafael (1974) “Vitruvio y el buen salvaje” Arquitecturas Bis 2. p. 12-14. Con comentarios a el citado libro de Rykwert y a *Vivienda y cultura* de Amos Rapoport.

*arquitectura de Piranesi a los años 70*²² es ya revelador del protagonismo que se atribuye a Piranesi en relación a la arquitectura contemporánea. Quizá esta empatía le haya llevado lejos en sus tesis. Pero es muy importante reseñar aquí, que las tesis de Tafuri han adquirido un gran peso en la reflexión arquitectónica coetánea en lo que respecta a las indagaciones sobre la historia y sobre el lenguaje en la arquitectura. En los trabajos posteriores sobre Piranesi, se advierte este peso. Y el propio Moneo, al referirse a Piranesi, lo hará en boca del propio Tafuri.

Libertad y necesidad en la arquitectura

Como hemos indicado, el siglo ilustrado implica una revisión de la autoridad de la historia en el pensamiento en general, y por ende, en la arquitectura. El final del siglo XVIII puede verse como un punto de inflexión en este sentido. La «querella entre los antiguos y los modernos» era objeto de debate en los círculos literarios parisinos. En ambos casos el pasado se aprendía como un modelo y ejemplo, y sólo el grado de libertad con que se usaba, distinguía a ambos sectores. Pero para los «modernos», la razón era independiente de la historia y en consecuencia, no tenía porqué someterse a los dictados de la autoridad del canon. Aquí se abre un elemento de discusión fundamental para entender la arquitectura neoclásica y que, al estudiar las inquietudes teóricas de Moneo, nos permite comprobar la vigencia del debate. En relación a Perrault, nos dice Moneo:

Para Perrault el dilema en que se encuentran quienes se ocupan de teorizar acerca de la arquitectura es el decidir si ésta procede de aplicar reglas positivas, capaces de infundir sentido a las construcciones, o bien si hay que admitir la elección arbitraria de formas, dando así pie a una presencia de la arbitrariedad en la arquitectura que tan sólo llegamos a olvidar mediante el “uso y la costumbre”. Para quienes defienden la existencia de reglas absolutas, intocables y eternas, la arquitectura no sería muy diversa de la naturaleza. Tales normas son recibidas. Son, si se quiere, un reflejo más del mundo creado por Dios, en el que vivimos. Los órdenes, algo inalterable –y con ellos los sistemas de proporciones- son intocables, y el trabajo de los arquitectos no sería otro que aquél que llega a descubrir su plenitud. Los antiguos marcaron el camino y nuestra obligación es seguir la senda establecida. El mérito que Perrault tuvo es el

²² TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura: de Piranesi a los años setenta*. Ed. Gustavo Gili

de restituir a los antiguos el ejercicio de la libertad. Hemos recibido los órdenes, todo un lenguaje arquitectónico, pero éste fue establecido por los humanos y de ahí que quepa su transformación²³.

Posteriormente veremos en el abate Laugier su apelación a la conocida cabaña primitiva. Tras los excesos del arte manierista y barroco, Laugier se pregunta (como también se hizo en otros ámbitos de pensamiento respecto al hombre), si la organización colectiva de una vida en sociedad no conduce a la degradación de la propia arquitectura. Si convenimos que el hombre conserva un tronco común de pensamiento que es independiente de los modos en que éste se adapta a las diversas civilizaciones en las que habita, entonces podemos también hallar en el hombre salvaje o precivilizado las condiciones esenciales de su ser en el mundo. Dicho de otra forma, si no existe una diversidad sustancial entre el hombre primitivo y el hombre actual, entonces acometamos la tarea de buscar en el hombre salvaje los impulsos en función de los cuales realizó la primera arquitectura, pues allí encontraremos, lejos de convenciones sociales, la originaria arquitectura que nunca debemos olvidar.

figura 20 Marc-Antoine Laugier (1753) La cabaña primitiva, en *Essai sur l'architecture*

Pero Laugier no defiende la vuelta a una arquitectura primitiva, más bien se trata de una reivindicación en términos positivistas de la misma. El pensamiento racional remite a unas leyes que se encuentran de forma intrínseca en la naturaleza y que su vez son permeables al conocimiento humano. El hombre opera ateniéndose a esas leyes a la vez que empleándolas en su propio beneficio. Pero este atenerse a las leyes no puede ser interpretado sino en términos de imitación, de este modo, el hombre

imitaría a la naturaleza para procurarse cobijo. Es esto lo que hizo el primer salvaje al tomar los elementos de la propia naturaleza para construir la primera

²³ MONEO, Rafael (2005) *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura: discurso*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Ed. RABASF

cabaña. A partir de este momento, la arquitectura evoluciona como una ciencia sometida con exclusividad al dominio de la razón. Toda metafísica queda aquí descartada.

Este es el tema que retomará Ryckwert en el año 1972. En alusión a Laugier nos dice: "*La cabaña primitiva, como la concibe Laugier, es un puro destilado de la naturaleza, obtenido por obra de la razón no adulterada y estimulado exclusivamente desde la necesidad*"²⁴. Para Ryckwert, preguntarse acerca de esta arquitectura originaria, o si se quiere, sobre la casa originaria, es también condición indispensable para concebir los principios radicales de la disciplina. La memoria de esa primera casa no sería sino la memoria de un paraíso perdido en donde el hombre viviera en plena y justa armonía con la naturaleza y en donde el construir no sería el afán humano por recuperar este estado virginal respecto al lugar. Sin embargo, esta cuestión acerca de los orígenes de la arquitectura no tiene como fin una mera constatación histórica de su evolución, como tampoco, en Ryckwert, se trataría de mostrar una vinculación necesaria entre leyes naturales y forma arquitectónica. Reivindicar la memoria del paraíso originario no es otra cosa que plantear cuál es el sentido de la propia casa, nuestra propia casa, nuestra arquitectura, aquélla que nos proponemos llevar a cabo. Es preguntarse por los mismos principios de la arquitectura. De este modo, Moneo concluye su referido artículo sobre Ryckwert del siguiente modo:

Aceptar que la indiscriminación con que hoy se produce el construir es prueba de la indiferencia ante qué sea vivir, el ocupar un lugar, el poseer una casa, sería tanto como reconocer un cambio en la condición del hombre; pero, si éste no se ha producido, nuestro origen, nuestro pasado, seguirá estando presente y estudios exploratorios, como el de Ryckwert, lejos de ser gratuitos, podrían ser juzgados necesarios"²⁵.

Hasta el siglo XVIII las referencias que los arquitectos y estudiosos habían utilizado para la configuración de los cánones se basaban en los restos aún en pie de la arquitectura romana, en el Vitruvio y a lo sumo, en los tratadistas modernos. Pero es en este siglo cuando se acometen las grandes excavaciones arqueológicas en suelo italiano y posteriormente en Grecia. Hasta entonces las tierras griegas resultaban lejanas. Las dificultades de acceso eran notables, tanto que incluso el propio J.J. Winkelmann (1717-1768), el gran estudioso de la cultura griega y padre de la historia de la cultura artística, nunca llegó a pisar suelo griego. Los viajes que los estudiantes franceses, ingleses y norte europeos

²⁴ RYKWERT, J (1972) *La casa d'Adamo in Paradiso*. Milan: Adelphi

²⁵ MONEO, Rafael (1974) "Vitruvio y el buen salvaje" *Arquitecturas Bis* nº 2. p. 12-14

realizaron en el llamado Grand Tour, se centraron en la península itálica. Los viajeros demandaban imágenes de Roma a modo de *souvenirs* y es aquí donde debemos ubicar al propio Piranesi, en su faceta como vendedor de postales. Roma se convertiría en el gran centro intelectual de Europa. Veremos al propio Piranesi evolucionar a lo largo de sus 35 años en Roma hacia posiciones teóricas en la arquitectura que no eran sino su respuesta a los principios ilustrados en boga.

La primacía de los criterios racionales que nos propone Laugier, estará emparentada con una reivindicación de la arquitectura griega, pues ésta estaría en el origen de la arquitectura romana, según plantearían los arquitectos del momento. Por otra parte, el hecho de que la propia arquitectura griega tuviera su origen en la cabaña de madera, permitía avalar las tesis de un rigorismo racional que, en virtud de una evolución positiva de la arquitectura, hubiera sido gestada por imitación de la naturaleza. Piranesi siempre defendió el origen etrusco de la arquitectura romana. A su vez, la arquitectura etrusca se basaba en la arquitectura egipcia, la cual nunca había utilizado la madera como elemento constructivo. Al contrario, el origen de esta arquitectura es la piedra. Desde el punto de vista actual, esta discusión puede parecer estéril, sin embargo, lo que estaba en juego en el debate era el mismo origen bien como arte imitativo, bien como invención del intelecto humano. Piranesi, al igual que había hecho el padre Lodoli, tomará partido por la invención, actitud por otra parte que veremos retomar en arquitectos más modernos del siguiente siglo.

figura 21 G.B. Piranesi. (1761) Capiteles jónicos romanos y del Erecteion tomados de Le Roy. En *De la magnificencia y arquitectura de los romanos*. Lámina XX

Otro de los defensores griegos, el francés Le Roy, había publicado una colección de láminas con el objetivo de mostrar la superioridad de la arquitectura griega. La respuesta de Piranesi no se hizo esperar²⁶. En la *Magnificencia de los romanos*²⁷ (1761) acomete la tarea de defender la superioridad romana y lo hará con un extenso texto precediendo a una colección de grabados al efecto. Hemos indicado que Piranesi no era ajeno al pensamiento ilustrado de su época, por ello, para defender la arquitectura romana no podrá sino utilizar los mismos argumentos ilustrados, y con ellos refutar la condición *racional* de los griegos. Ello quedaría avalado ante el desarrollo etrusco de un modelo de construcción, especialmente en las infraestructuras, con un carácter objetivo y funcional. El argumento más insostenible de Piranesi se referirá al hecho de que los romanos tomaron los órdenes helénicos, muy licenciosos según él, y trataron de amortiguarlos mediante la depuración de las formas al modo “racional”. Ello queda mostrado en la lámina XX, en donde se compara el orden jónico del Erecteion con algunos ejemplos de jónico romano, de belleza superior, según Piranesi.

De nuevo será ahora Pierre-Jean Mariette quien responda en una carta a Piranesi, dando con ello origen al trabajo que Piranesi publicará en 1765 y que contendrá un texto que nos interesa especialmente: *Parere sull' architettura*²⁸, en adelante, el *Parere*. El texto reproduce un imaginario diálogo. Por una parte, Protopiro se hace cargo de las tesis rigoristas ilustradas anteriormente expuestas, por otro, Didascalo, se ocupará de rebatir estas tesis mediante un procedimiento de reducción al absurdo. Este último, desde una posición anti clásica y anti ilustrada, nos mostrará una actitud más cercana a las inclinaciones románticas subyacentes en toda la obra de Piranesi y tendentes a una cierta asunción de la arbitrariedad y del ornamento en la arquitectura. Nos dice Didascalo con notable ironía:

¿Qué representan las columnas? Vitruvio dice, los ejes erigidos de las cabañas; otros, los árboles que sostienen el cubierto. Y las ranuras en la columnas ¿Qué significa? Vitruvio pretende que los pliegues de las matronas. Así, las columnas ya no figuran ejes, ni árboles, sino mujeres que sostienen un techo. ¿Y qué os parecen las estrías? A mí me parece que las columnas se han de hacer lisas, así, poned aparte, columnas lisas. Los ejes y los árboles se plantan en tierra y son rectos. Los dóricos así figuraban sus columnas; por lo tanto, deben hacerse sin base; poned

²⁶ Sobre la doctrina de Piranesi, véase WITTKOWER, Rudolf (1979) *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona

²⁷ PIRANESI, Giovanni Battista (1998) *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Ed. Akal

²⁸ *Ibidem*

aparte; sin base [...] Poned aparte; sin capiteles. No temáis; hay otros que quisieran columnas lisas, sin base y sin capiteles.

[...]

¿Qué dirías si pruebo que la severidad de la razón y la imitación de las cabañas son incompatibles con la Arquitectura; que la Arquitectura, lejos de querer ornamentos deducidos de las partes necesarias para construir, consiste en ornamentos totalmente extraños a la misma?²⁹.

Vemos en este texto el uso de la propia razón como instrumento arrojadizo contra el rigorismo estricto de la misma. Tafuri nos dice; “*Se obtiene así un resultado sorprendente: el rigorismo es anulado porque es insuficientemente riguroso. Al final de su razonamiento, Didascalo descubre que la absoluta presencia de la razón conduce por sí al silencio, al vacío semántico a la nada geométrica*”³⁰. Al invalidar a la razón como garante de la forma arquitectónica, se abre la puerta a la arbitrariedad como soporte de la misma y con esto se nos ofrece la advertencia para reconocer la presencia de la misma y su ulterior toma de control. Sin embargo, Tafuri sostendrá que la opinión de Didascalo no es la de Piranesi. El texto no se muestra casualmente en forma de diálogo, pues se trata del propio conflicto que Piranesi lidia consigo mismo. Nos referimos al mismo conflicto que expresa la dialéctica propuesta en el *Parere* entre los términos de arbitrariedad y razón o si se quiere entre libertad y necesidad, síntesis ésta que, en nuestra opinión, es la misma que opera en el pensamiento arquitectónico de Rafael Moneo.

Al infringir las reglas rigoristas, el arquitecto adquiere libertad para el empleo de las formas y así nos lo muestran las láminas del *Parere*. De la misma forma que habían hecho los artistas venecianos con que se formó, Piranesi hará uso de todo el legado de la Antigüedad para promover nuevas variantes y disponer nuevas formas creativas. Las láminas de esta serie nos mostrarán una serie de inscripciones en este mismo sentido. Como ejemplo, esta cita de las Metamorfosis de Ovidio que expone la siguiente sentencia: «*La naturaleza se renueva constantemente; por tanto crear lo nuevo de lo viejo es también tarea del hombre*». Piranesi tomará partido por la libre transformación de las formas a partir de los modelos ya establecidos por los antiguos. De este modo, el canon debe ser abandonado si por éste se entiende la mera copia fiel de los antiguos sin un estudio interpretativo de los mismos. Sin embargo, esta libertad que reivindica no estará exenta de reglas, la libertad no es absoluta, al contrario, cada elemento de

²⁹ Texto del *Parere sull'architettura* incluido en PIRANESI, Giovanni Battista (1998) *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Ed. Akal

³⁰ TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura : de Piranesi a los años setenta*. Ed. Gustavo Gili

la ornamentación deberá tener el carácter apropiado y los elementos de la arquitectura deberán disponerse dentro de una sensata contención y gradación. En términos contemporáneos diríamos que el ejercicio de la arquitectura se corresponde con un sistema en la que hay mayor número de incógnitas que de ecuaciones.

figura 22 G.B. Piranesi
Parere sull'Architettura.
Lámina ilustrativa

Veremos en Moneo, ya desde los orígenes de su carrera, un claro rechazo a las concepciones

positivas a las que Piranesi también se opuso. Según nos dice Gian Paolo Consoli:

This awareness [que la arquitectura no tiene un único origen en Grecia] leads to the desire to reconstruct the story of humankind in all its complexity, focusing in particular upon its origins and using the tool that Vico termed philological science. It also implies the refusal to consider architecture as a merely imitative art, demolishing the myth of the primitive hut as the natural origin of the art of building. I believe that these ideas are shared, albeit in widely differing forms and fields, by the philosopher as well as by the teacher-friar [Lodoli] and the architect [Piranesi]. Also frequently neglected are the areas of their thought that divide them, such as the idea of architecture as a science, which is a fundamental postulate of Lodolian thought but far removed from both Piranesi and Vico.

Más allá de la explicación en términos de imitación, incluso en Grecia, según piensa Moneo, cuando el templo griego pasa de la construcción en madera a la construcción en piedra, se constata una voluntad de orden, de llegar a la plenitud de la forma y para ello se sirve, como excusa, de la anterior experiencia constructiva, esto es, hay una voluntad más metafísica que positiva. Más que racionalismo, hay el propósito de convertir el templo en obra ciclópea, digna de los dioses.

Que tras el Partenón haya un arquitecto [Ictinos] ayuda decisivamente a echar por tierra la opinión de aquéllos que quieren hacer de la arquitectura un mecánico reflejo de la estructura de la sociedad, sin contar con la presencia de un creador, que es quien, en última instancia, es responsable de la obra. El contar con un arquitecto concreto nos ayuda también a desmontar el cliché, el mito, que hace de lo griego el reino de lo canónico³¹.

En el caso de Moneo, la referencia a un sustrato permanente en la condición del hombre no es, como ocurría en Laugier, la reivindicación de una positividad en la arquitectura. Por otra parte, el esfuerzo por desmontar el canon se ve ilustrado ante el análisis de la misma arquitectura griega en la que, como Moneo trata de evidenciar, siempre se mostró una capacidad de renovación asombrosa; nunca los arquitectos griegos definieron un orden con carácter canónico.

La actitud de Piranesi, será también en este sentido premonitoria del Romanticismo en ciernes. Será a finales de siglo cuando, Friedrich von Schlegel (1772- 1829), teórico del primer Romanticismo, intuirá la muerte del neoclasicismo por inviable. La esencia del arte clásico es la síntesis de forma y libertad (que los griegos fueron capaces de producir de forma tan espontánea y natural, como fugaz e insostenible), y ello es algo irrepetible. Como indica el filósofo J. Hernández Pacheco *“la libertad no puede ser imitada desde fuera. En la repetición de lo canónico se pierde la esencia clásica del estilo. Sólo queda el caparazón externo”*³².

Piranesi parece adelantarnos lo que en el siglo XX serán las vanguardias históricas, en lo que se refiere a la asepsia de la razón. Observamos aquí un fenómeno paralelo a lo que Vico nos había advertido; el afán racionalista por reemplazar el *lógos* en el lugar del mito, implica la voluntad por el destierro de este último. Pero la modernidad no erradicó a los mitos; sustituyó los antiguos mitos por otros nuevos; la innovación, la eficiencia, la técnica, etc. Veremos en la opinión de Ortega, como la sociedad humana necesita algo más de lo que él llamaba la *razón natural* para funcionar bien. Necesita creencias, tradiciones y autoridad. Respecto a la técnica nos dice Ortega:

[...] la técnica no es en rigor lo primero. Ella va a ingeniarse y a ejecutar la tarea, que es la vida; va a lograr, claro está, en una u otra limitada

³¹ MONEO, Rafael (1965) “Notas sobre la arquitectura griega” Hogar y arquitectura nº 59 p. 67-82

³² HERNÁNDEZ PACHECO, J (2009) “El Círculo de Jena o la filosofía romántica” Conferencia impartida en la Fundación Juan March el 5-11-2009

medida, hacer que el programa humano se realice. Pero ella por sí no define el programa; quiero decir que a la técnica le es prefijada la finalidad que ella debe conseguir. El programa vital es pre-técnico. El técnico o la capacidad técnica del hombre tienen a su cargo inventar los procedimientos más simples y seguros para lograr las necesidades del hombre. Pero éstas, como hemos visto, son también una invención; son lo que en cada época, pueblo o persona el hombre pretende ser; hay, pues, una primera invención pre-técnica, la invención por excelencia, que es el deseo original³³.

En el predominio de las actuales sociedades tecnocráticas, será esta condición pre-técnica de la arquitectura la que, a juicio de Moneo, deberá presidir la demanda de la misma. En este sentido, Piranesi, y en boca de Didascalo, nos dice:

[...] quitad la libertad de variar, cada cual según su talento, en los ornamentos; y en pocos días veréis abierto a todos el Santuario de la Arquitectura; la Arquitectura, conocida por todos, será despreciada por todos; con el tiempo, los edificios se harán cada vez peor; se perderán aquellas maneras tan razonables, que apreciáis, por el mismo camino por el que quisierais sostenerlas; y os será disputada la ambición de reemprender y de hacer las obras singulares con aquellos Arquitectos que ya no existirán: desgracia que para vosotros será la mayor de todas. Así pues, para reparar el desorden, os ruego que estiméis, ciertamente, vuestras buenas razones, pero que respetéis también la libertad, que es lo que las mantiene³⁴.

No pueden estar más de actualidad estas afirmaciones. La perspectiva que esto nos muestra es clara para Tafuri, pues nos muestra con lucidez su profecía acerca de la extinción de la labor intelectual del arquitecto, tal como siempre recogió la tradición humanista. *Ya se prefigura totalmente la reducción del trabajo intelectual a trabajo repetitivo y abstracto*³⁵.

³³ ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Meditación de la técnica*, Col. El Arquero, Revista de Occidente, Madrid. 1º ed. 1939, p 65

³⁴ Texto del *Parere sull'architettura* incluido en PIRANESI, Giovanni Battista (1998) *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Ed. Akal

³⁵ TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto : vanguardias y arquitectura : de Piranesi a los años setenta* Ed. Gustavo Gili,

Las distopías modernas en las cárceles de Piranesi.

figura 23 G.B. Piranesi. Cárcel XI. En *Carceri d'invenzione* - Segunda edición de 1761

Al observar las 16 láminas que Piranesi realizó sus famosas *Carceri*, nos llama la atención, una paradoja de carácter espacial: ¿qué sentido tiene esta denominación de *prisiones* vinculada a la representación de unos espacios que tanto distan de nuestra intuición acerca de los modelos de cárcel entendidos como espacio constreñido? Es decir, ¿dónde reside el carácter carcelario de estas prisiones de Piranesi? Esta es la pregunta que se han planteado algunos pensadores contemporáneos como Marguerite Yourcenar, Aldoux Huxley, o más recientemente, Rafael Argullol.

Tomemos como ejemplo la lámina XI³⁶. Si entendemos a la arquitectura como una reflexión acerca del espacio, entonces tenemos aquí un extraordinario modelo en sintonía con la concepción moderna que identifica a la arquitectura con la riqueza del espacio que ésta encierra. Lejos de un contenedor estanco y lejos de un espacio trivial, aquí, la arquitectura se despliega de una forma delirante por medio de un espacio explosivo, en donde, sin la menor constricción, los espacios se concatenan de una forma extraordinariamente compleja y sugestiva.

³⁶ Piranesi realizó dos ediciones de esta serie. En 1745 grabó 14 láminas y en 1761 reeditó todas ellas y añadió 2 más. En esta segunda edición introdujo más vigor en los claroscuros e incorporó elementos tanto en las pasarelas o en los instrumentos de tortura. Nos referiremos en todas las citas a esta segunda edición.

figura 24 Rafael Moneo
1980. Dibujo a tinta

Las múltiples pasarelas de madera que se aprecian en las *Carceri* surcan la práctica totalidad de los espacios permitiendo al virtual sujeto recorrer los

mismos desde los más insospechados puntos de vista. (Véase lámina X). En el pasado, por muy complejo que fuera el espacio arquitectónico, éste no era concebido para ser recorrido sino a lo largo de lugares establecidos de forma ortodoxa para tal fin. Como ejemplo, en una nave gótica, los lugares disponibles para la ocupación o circulación se restringían a la planta baja, o como mucho, a los coros o espacios reservados.

figura 25 G.B. Piranesi.
Cárcel X. En Carceri d'invenzione - Segunda edición de 1761

Sin embargo, las galerías, los triforios o cualesquiera otros espacios en estos edificios se limitaban a cumplir una función técnica o estructural no vinculada al recorrido.

Como ya hemos visto, esto último no ocurre de forma significativa hasta la llegada de las grandes construcciones de acero en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX. La referencia a estas pasarelas en el interior de un volumen capaz en el que se integran es más que evidente en el Museo de Mérida. Por un lado, hay la voluntad de dotar a la arquitectura de la mayor riqueza espacial, además puede percibirse por el espectador desde los más variados puntos de vista. Pero, como tratamos de ver a lo largo de esta tesis la componente temporal, fundamenta la propuesta del proyecto.

figura 26 MNARM Imágenes interiores de pasarelas en plantas intermedias de la nave

figura 27 MNARM Imágenes interiores de pasarelas en plantas intermedias de la nave

figura 28 G.B. Piranesi *Cárcel VII*. En *Carceri d'invenzione* - Segunda edición de 1761

Como ya hemos indicado respecto a la tradición de los Bibbiena, los puntos de vista desde los que se realizan los grabados no responden a puntos focales ubicados en ejes de simetría, ni a centros unitarios, ni a los tradicionales recursos renacentistas. Ante nuestros ojos se despliega el espacio que Piranesi nos muestra, pero intuimos que se prolonga indefinidamente más allá de nuestro campo visual sin la presencia de límite alguno. Los pequeños personajes que aparecen en las vistas parecen señalar hacia lugares que nuestra vista no alcanza; la contemplación del espacio excede así a la del propio observador del grabado para multiplicarse en innumerables centros de contemplación. De este modo, el punto de vista elegido para la representación del grabado, juega el modesto papel de un pequeño y arbitrario punto de vista totalmente superado en

el interior de un esquema multifocal, policéntrico e ilimitado. Respecto al carácter *piranesiano* de la conciencia del hombre contemporáneo, Rafael Argullol señala:

Si lo «dantesco» alude al horror, lo «goyesco» a la mueca sarcástica y grotesca y lo «kafkiano» al absurdo, lo «piranesiano» aludiría al temor *opresivo* que sentimos al constatar el *descentramiento* de nuestra conciencia en el seno de un mundo que ha sido desprovisto de coordenadas seguras.

La conciencia moderna carece de centro –religioso, mítico u ontológico- y, desde este ángulo, la perspicacia de Piranesi (o aquélla que le otorgamos a través de lo «piranesiano») estribaría en el hecho de haber anticipado plásticamente el diagnóstico de aquella carencia: así entendida, la obra de Piranesi se convierte, inquietantemente, en una profecía visual³⁷.

figura 29 G.B. Piranesi. Cárcel XIV. En *Carceri d'invenzione*. Segunda edición de 1761

En la lámina XIV se aprecia con claridad la ruptura del espacio euclídeo en una configuración arquitectónica imposible de reconstruir tridimensionalmente. La distorsión de la perspectiva y del espacio no será gratuita, se trata de una *“crítica sistemática del concepto de «centro»”*³⁸. Éste es un recurso que ya utilizó Piranesi en otros trabajos, en los que las reglas de la perspectiva son completamente alteradas, adelantándose así de forma premonitoria a las

³⁷ ARGULLOL, R (1990) “La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire”. *Revista de Occidente* nº 115 (Diciembre de 1990).p. 27-40

³⁸ TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto : vanguardias y arquitectura : de Piranesi a los años setenta* Ed. Gustavo Gili,

inquietudes de artistas contemporáneos en el ámbito del cubismo así como en el caso del artista M.C. Escher.

figura 30 G.B. Piranesi
Cárcel XVI. En Carceri d'invenzione - Segunda edición de 1761

En este sentido, M. Yourcenar indica: *“Nuestro vértigo ante el mundo irracional de las Cárceles proviene, no de la falta de medidas (pues nunca Piranesi empleó*

*tanto la geometría), sino de la multiplicidad de cálculos que sabemos exactos y que se refieren a unas proporciones que sabemos falsas*³⁹. Al descentramiento de la conciencia se alude en esta ruptura del centro perspectivo así como en la distorsión euclídea en la que se produce una rotunda descomposición espacial.

figura 31 MNARM Escaleras al fondo de la nave.

Si en toda la producción de Piranesi se muestra la arquitectura romana en todo su lenguaje ornamental, en las cárceles no hay referencia a estilo, orden o decoración alguna; los masivos pórticos de inalterable piedra se muestran en toda su crudeza, sometidos a una función portante de eterna estabilidad. El tiempo y la erosión no parecen amenazar a estos bloques monolíticos. Si el espacio

³⁹ YOURCENAR, Marguerite (1995) “El cerebro negro de Piranesi” en *A beneficio de inventario* Ed. Alfaguara/ Bolsillo Madrid. (Original 1978)

es explotado hasta sus últimas consecuencias, el tiempo, al que se refería buena parte de la reflexión piransiana en el resto de sus trabajos, es ahora negado. De la misma forma con que la modernidad ilustrada se mostró en su condición a-temporal y a-histórica, ahora, el grabador parece recoger las constantes de esta misma modernidad, con el objetivo, al igual que había hecho Vico, de poner en evidencia las amenazas de ésta. Como ya vimos en el segundo capítulo, en la conciencia moderna, el espacio asume la total responsabilidad en la configuración arquitectónica, marginando así al tiempo a su condición bastarda e insustancial.

figura 32 G.B. Piranesi *Cárcel VIII*. En *Carceri d'invenzione* - Segunda edición de 1761

Los condenados de las prisiones no tienen posibilidad alguna de redención, porque sus padecimientos y las torturas a las que están sometidos se prolongarán indefinidamente. Incluso, los elementos textiles que muestra la lámina VIII denotan la total inexistencia de cualquier brizna de aire. Y es también llamativa la ausencia de referencias a un mundo exterior a las propias *Carceri*, así como la

total carencia de elementos vegetales o “naturales” que den cuenta del sometimiento de la naturaleza a la evolución temporal. Se trata de la representación de un mundo hermético en donde la “naturaleza” ha sido sustituida por la “civilización”. Esta segunda naturaleza, como producto de la técnica, vía imitación de la naturaleza originaria, ha terminado por aislarse de ésta sumiéndose en el universo de la incomprensión y de la desconexión.

Como ocurre en la mayor parte de los grabados, Piranesi reduce a los individuos a pequeñas figuras en la sublime y grandiosa arquitectura que los abarca. Como almas en pena, parecen vagar ausentes de comunicación alguna, perdidos en un espacio que, a la vez que ilimitado, les impide cualquier tipo de redención temporal. La emancipación que constituye el dominio del hombre sobre

de las leyes necesarias, paradójicamente conlleva a concebir al hombre como un engranaje más de la maquinaria natural.

figura 33 Charles Chaplin. 1936.

De la película *Tiempos modernos*

La escisión que se produce entre el hombre y la naturaleza es una emancipación de la conciencia humana respecto al mito, pero es un sometimiento a las leyes físicas y naturales. A la hora

de la acción, el hombre concebirá a la arquitectura como una segunda naturaleza. Como también haría Charles Chaplin en la película *Tiempos Modernos*, las máquinas serán protagonistas en las *Carceri* de Piranesi como directa alusión a este mecanicismo denunciado. En relación a ello, nos dice Argullos:

figura 34 G.B. Piranesi Cárcel I.

Frontispicio. En *Carceri d'invenzione*. Segunda edición de 1761

En la brutal solidez de las arquitecturas crípticas las auténticas protagonistas son las máquinas. Máquinas de construcción –poleas, catapultas, ruedas-destinadas, quizá, a reforzar la impresión de que los prisioneros aún puedan aumentar, con su trabajo, la solidez de la cárcel que les encierra. Máquinas de

destrucción, en forma de instrumentos de tortura, que recuerdan el permanente castigo de los condenados. Y, errantes en el laberinto maquinista, los hombres, presentados borrosamente como espectros, pero también como autómatas desprovistos de identidad.⁴⁰

⁴⁰ ARGULLOL, R (1990) "La pérdida del...

Al igual que ocurre con la esfera –una superficie ilimitada en un espacio finito–, un mundo sin fin de posibilidades técnicas, se encuentra constreñido en un dominio psíquico a todas luces restringido. No es casual que el autor de la novela *Un mundo feliz*, Aldoux Huxley⁴¹, sea también el responsable de un ensayo sobre las *Carceri* de Piranesi⁴². Si en la novela, se hacía tornar la condición utópica de la modernidad en su reverso, es decir en distopía mecanicista y fordiana, ahora, Huxley nos remite a lo que llama las *cárceles metafísicas*.

The *metaphysical prisons*, whose seat is within the mind, whose walls are made of nightmare and incomprehension, whose chains are anxiety and their racks a sense of personal and even generic guilt.[...] So were the castles, the court-rooms, the penal colonies inhabited by the personages of Kafka's novels⁴³.

figura 35 Suburbio en Los Ángeles

Frente al eficiente y racional *panopticon* de los hermanos Bentham, como modelo de prisión física a que se refiere Huxley en el texto, Piranesi ahonda en las profundidades metafísicas del alma humana; en la *acedia*, en la pesadilla, en la confusión y en la incomprensión. Las paradojas y contradicciones de nuestra modernidad son evidenciadas; la ilimitada capacidad con que la técnica nos dota de comunicaciones es negada por una latente inconexión espiritual carente de puntos fijos; el ambicioso desarrollo urbano del siglo XX y las propuestas arcádicas y de cercanía a la naturaleza que las vanguardias nos propusieron en el terreno del urbanismo, resultaron esconder los más temibles monstruos de la razón. Concluye así Argullol: “A *Piranesi* se le encuentra en los territorios extremos de la ciudad moderna y no nos cuesta identificar su alquimia sosteniendo las más audaces metáforas urbanas. Nuestro siglo [el siglo XX] ha dado la razón a *Piranesi*, y en cierto modo, podría afirmarse que nuestra existencia es ya «*piranesiana*».

⁴¹ HUXLEY, Aldoux (2008) *Un mundo feliz* Ed. De Bolsillo. Madrid. Novela publicada originalmente en 1932 con el título *Brave new world*

⁴² HUXLEY, Aldoux (1949) *Piranesi's Carceri d'Invenzione*. Trianon Press. London

⁴³ *Ibidem*

El recelo utópico de Moneo. La concepción del espacio en Mérida.

Frente a la teleología salvatoria de la modernidad, nunca trató de imprimir Moneo un carácter utópico a su obra. Así lo confesaba el propio Moneo, cuando en 2011 fue entrevistado en la Fundación Juan March, por Antonio San José⁴⁴. Frente a la utopía, Moneo defendía, en primer lugar, el buen trato a las personas y, en segundo lugar, a las cosas, a la arquitectura. Y ello especialmente en una época en que la extrema facilidad para el desarrollo que nos permite la técnica supone una amenaza tan patente.

En el Museo de Mérida no se renuncia a la riqueza espacial que nos muestran las *Carceri* de Piranesi. No hay en Mérida una crítica a tal condición espacial de la arquitectura, aunque sí existe un consenso respecto al contenido de fondo al que se remite tal crítica según hemos señalado. Moneo siempre asumió la condición espacial como fundamento de la arquitectura e incluso, como podemos ver, existen muy notables semejanzas respecto la espacialidad piranesiana. Esa espacialidad es recogida por Moneo como un ingrediente más al que se sumarán otros ingredientes de forma acumulativa, es decir no restrictiva. La presencia del valor espacio no entrará en contradicción con el valor del tiempo, es más, categorías tales como forma o tiempo jugarán también un papel importante en su obra. Si en las *Carceri*, Piranesi excluía al tiempo como metáfora de la no temporalidad moderna, Moneo lo reivindicará en su apuesta por esta otra *modernidad alternativa*.

figura 36 Vacío en cascada desde el recibidor. Foto del autor de la tesis

figura 37 Vacío en cascada desde salón de actos. Fotografía de Rafael Luque

⁴⁴MONEO, Rafael (2011) "*Autobiografía intelectual. Entrevista a cargo de Antonio San José- 11 de Noviembre de 2.011*" Fundación Juan March

Los entrelazamientos visuales que se producen entre los diversos espacios del museo son muy abundantes; a lo largo del recorrido, se aprecian multitud de referencias cruzadas que dan cuenta, desde varias perspectivas, de los diversos matices de cada una de las obras expuestas. La permeabilidad del espacio y las variadas fuentes de iluminación contribuyen a generar una gran riqueza y graduación en los efectos lumínicos así como en el modo en que éstos contribuyen a reforzar el valor atmosférico del edificio.

figura 38 Vista general de las salas al atardecer.

Permanentemente aparecen espacios a dos, a tres e incluso a cuatro alturas que se interconectan entre ellos de la forma más variada. Si nos ubicamos en el puente entre la zona de la nave y la zona de acceso, mirando a esta última, podremos apreciar un espacio en cascada en donde se engarzan cuatro plantas a través de los respectivos vacíos en los forjados (véase figuras 37 y 38). El espacio del puente ocupa dos alturas y desde él se aprecia el vacío del recibidor al que se incorporan el vacío que distribuye los espacios administrativos en torno al salón de actos, así como al espacio alrededor de la biblioteca en la última planta. Por otra parte, la escalera que da acceso a estos espacios se abre a un vacío que comunica toda la altura del edificio desde la planta de restos hasta la cubierta.

En cada una de las naves transversales, la presencia de dos placas de forjado, con total ausencia de tabiquería, permite la vista hacia el vacío principal a un lado, así como a los sucesivos pozos previstos especialmente para los grandes murales. Estos pozos quedan definidos por la placa superior, con trazado

distinto a la intermedia. Como ocurría con Piranesi, podemos, no sólo contemplar las piezas y los espacios, sino además y desde cualquier rincón, observar a los múltiples visitantes en su actividad contemplativa. Una compleja globalidad de espacios, restos, figuras, luces y visitantes constituye el cosmos que este museo nos propone. Pero se trata de un cosmos romano, pues como también ocurre en las *Carceri*, con la excepción los atuendos del visitante, no hay la más mínima referencia al mundo del exterior. En todo caso, cuando desde el puente se aprecia el patio y la calzada romana, siempre será una apelación al mundo romano.

figura 39 Nave transversal.

figura 40 Zona de escaleras al fondo de la nave principal.

6 EL TIEMPO COMO NARRACIÓN

figura 1 Velázquez D. (1656-1658) Fábula de Aracne o Las hilanderas. Museo del Prado. Madrid

6.1 EL CONTEXTO GENERAL

6.1.1 Arquitectura, museo y discurso

Desde los finales años sesenta, la reflexión arquitectónica estuvo caracterizada por el peso que el lenguaje supuso en la misma, hasta el punto de que, como el propio Moneo afirma, algunos arquitectos se afanaron en considerar la teoría de la arquitectura como un caso particular de la teoría general del lenguaje. Las inquietudes de arquitectos como Rossi en relación con el estructuralismo son explícitas. En 1966, en *La Arquitectura de la Ciudad* indica: “El significado de los elementos permanentes en el estudio de la ciudad puede ser comparado con el que tienen en la lengua; es muy evidente que el estudio de la ciudad presenta analogías con el de la lingüística, sobre todo por la complejidad de los procesos de modificación y por las permanencias”¹. Tendremos ocasión de analizar en el Museo de Mérida, y a la luz de estos esquemas lingüísticos, los aspectos sincrónicos y diacrónicos de la propuesta. Años después, y al hacer balance de la arquitectura de finales del siglo XX, Moneo nos dice: “La arquitectura ya no es en modo alguno comunicación, se ha abandonado la obligación de inventar lenguajes. La arquitectura hoy pretende estar viva, ignorando cualquier referencia a conceptos tales como lenguaje, manera, estilo”². Conviene entonces aquí recordar alguna de las referencias de Sáenz de Oíza al respecto. Entre las lecturas que el propio Oíza subrayaba extraemos un texto obtenido de *Las semanas del jardín* de Rafael Sánchez Ferlosio sobre un hai-ku:

El poema sentimental más emotivo que conozco es un hai-ku que dice así:

“Al sol se están secando los kimonos:
¡Ay, las pequeñas mangas
del niño muerto!”

[...] los dos últimos versos no podrán ser ya dichos en voz alta, ahogados por la ola arrolladora del sollozo –cuya irrupción es indicada por el “ay” – que sube por el pecho a romper en la garganta. Ningún poema, a mi entender, podría ilustrar más acertadamente cómo surge el llanto, cómo

¹ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad* Gustavo Gili. Barcelona. p. 63,64 Original (1966) *L'architettura della città* Padua

² MONEO, Rafael (1998) “Paradigmas fin de siglo, fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente” *El Croquis* nº 20+64+98. p. 654 (Ensayo adaptado de la conferencia pronunciada en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Febrero de 1998, y publicada en la revista Harvard Design Magazine, en el verano de 1998, p. 71-75)

es la representación reflexiva, posibilitada, mediada y sustentada por elementos sensibles y expresivos, su desencadenador característico. ¿Por qué no el propio cuerpo muerto, que yace todavía sobre el lecho, y sí, en cambio, el kimono que se ve por la ventana, puesto a secar al sol? El cuerpo ES el niño y es el lugar del hecho, el kimono SIGNIFICA el niño y es el lugar de la representación; siempre necesitamos un espejo, para saber lo que nos ha pasado³.

Aquí acaba el subrayado que Oíza hace del texto. Por lo que a nosotros respecta, también nos interesa lo que a continuación indica el texto:

¿Cuál es aquí, concretamente, el mecanismo de la reflexión? ¿En qué consiste la desgarradora virtud expresiva del kimono? Hay, por así decirlo, dos series de elementos biunívocamente coordinadas: la que componen los propios miembros de la familia y la que componen sus kimonos desplegados al sol; ahora bien, en la primera de las dos series causa de pronto baja un elemento, sin que haya dado, entre tanto, tiempo de eliminar de la segunda serie el elemento correlativo; el pequeño kimono, tendido cuando el niño todavía estaba vivo, sigue allí todavía, entre los de los que todavía viven, como si el niño viviera; la superposición de las dos series forma como un palimpsesto, en cuya repentina sensible y precisa discordancia cobra vivísima impresión todo el contraste entre el antes y el después, entre el todavía-y-siempre de la cotidianidad y el ya-no-y-nunca-jamás de la tragedia. El TODAVÍA de las pequeñas mangas movidas por la brisa, despliega por reflexión todo el abismo del YA NO de los pequeños brazos movidos por la vida⁴.

Nos remitimos aquí a lo ya indicado en los anteriores capítulos de esta tesis, en especial al que hemos dedicado a la relación entre memoria y retórica. En el ejemplo del hai-ku, el niño ha dejado de ser, sin embargo, su representación sigue significando, porque la conmoción que su muerte ha provocado sigue viva en el recuerdo y es precisamente en este desdoblado entre el significado y el significante donde el poema cobra cuerpo. Por eso, en otra cita subrayada por Oíza, en este caso de Ezra Pound, nos dice: "*La gran literatura no es más que lengua cargada de significado en el más alto grado posible*"⁵. Retomaremos

³ véase la tesis FERRAZ-LEYTE LUDZIK, Alejandro (2014 ETSAM) *Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*. Véase también AA-VV (2000) *Oíza*. Número extraordinario de la revista Arquitectura del COAM con motivo del fallecimiento de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Septiembre de 2000. p. 30-32

⁴ Ibídem. p. 31

⁵ Ibídem. p. 8

también más adelante el caso de Proust, pues será en este caso el propio lenguaje y por ende, la narración, el elemento que en última instancia, dará el sentido a la obra de Mérida. Se cierra entonces el círculo de esta tesis por medio de este capítulo, con la excepción del que seguirá, a modo de conclusión, dedicado al *tiempo como forma*.

Es bien sabido la mala fama que los términos de memoria y de retórica han podido suponer, especialmente al subsumir a esta última dentro del marco del discurso ilegítimo, porque, como ya ha sido estudiado por los críticos del discurso, éste se vincula al ejercicio del poder y se postula como elemento fijador de la estructura del saber en tanto marco paradigmático y condición de posibilidad del mismo. Nos interesa ahora estudiar los nexos que, en relación al discurso, acercan el mundo de la arquitectura con el mundo del museo, pues son precisamente estos lazos los que han caracterizado buena parte de los avatares en ambas disciplinas durante los últimos siglos. Resulta llamativo estudiar los debates que, en el mundo de la museología, se remiten a la condición autónoma o interdisciplinar de la misma, o bien a su labor como papel mediador entre el hombre y la realidad, asuntos estos que atañen también a la arquitectura. Según la versión ideológica asumida mayoritariamente por los profesionales del museo desde los años setenta y durante los años ochenta, éste dejará de ser visto como un espacio absoluto y estático, y será entonces concebido como un espacio de experimentación de acontecimientos en virtud de una manipulación dinámica del mismo; desde estos puntos de vista, el museo adquirirá un carácter narrativo⁶.

Queda, nos obstante, preguntarnos si tales valores, esto es, el *experiencial* y el narrativo, son realmente compatibles a la luz de lo que, a lo largo de estas páginas, estamos exponiendo. Pues tal idea de experiencia es el resultado de lo que hemos considerado como un notable adelgazamiento del espesor temporal, espesor éste que es precisamente aquel capaz de disociar el *antes* y el *después* con el fin de arrojar *sentido* a la narración.

Desde esta perspectiva, y sin perjuicio de otras causas, se comprende la inversión que, en tiempos recientes, se ha producido respecto a la funcionalidad atribuida al museo en siglos pasados. En la década de 1870 Sir William Flower indica: "*la función principal de un museo es la de instruir, la segunda la de entretener*"⁷. En la segunda mitad del siglo XX, como indica Joseph Ryckwert, el museo ha pasado de ser un lugar de enseñanza a ser, a o sumo, un lugar de entretenimiento para unos pocos. Para el resto, el museo actual es lo más

⁶ Véase HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1994) *Manual de Museología*. Síntesis, Madrid. Véase también LAYUNO ROSAS (2004): *Museos de arte contemporáneo en España: "del palacio de las artes" a "la arquitectura como arte"* Ed. Trea. Gijón

⁷ Citado por RYKWERT, J (1989): "El culto al museo. Del tesoro al templo" *A&V n° 18. Museos estelares*; p. 10

parecido a un templo en donde “no es la estética individual la que las multitudes buscan, sino una experiencia cultural”⁸.

figura 2 Antonello da Messina (1474-1475)

San Jerónimo en su estudio

A la hora de la realización de un proyecto para museo, el arquitecto se enfrenta al papel que el edificio desempeña como marco en el discurso museológico a que se remite. La narración o relato es un elemento discursivo sobre el que se constatan diversas actitudes. El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, supuso un hito muy considerable en tanto adopción de una actitud mantenida

firmeramente por Moneo y que supondrá una referencia fundamental para entender buena parte del binomio museología/arquitectura en los años posteriores en nuestro país.

El objeto de trabajo se centrará entonces en abordar el modo en que el soporte físico que constituye la arquitectura se ofrece a colaborar en estos relatos. Nos referiremos al binomio usualmente denominado como contenido/conteniente, a que con insistencia se remiten tanto museólogos como arquitectos. Tal dicotomía puede ser también expresada en términos de colecciones/arquitectura o bien, aun con diversos matices, como plan museológico/proyectos museográficos, asumiendo el primer término las directrices de trabajo y, el segundo, la materialización física del museo o de la exposición museística. Tal correspondencia, aun siendo operativa para la organización del trabajo conjunto, da cuenta de un prejuicio generalizado acerca de cómo se produce esta complementariedad. Por un lado se priva a la museología de obtener las amplias posibilidades que la arquitectura permite, y por otro, la arquitectura queda relegada a un papel instrumental. El carácter que nos brinda el Museo de Mérida reclama su legítima intromisión en un plano anterior a lo estrictamente funcional, enriqueciendo así notablemente ambos campos, como muy pocas veces se ha logrado.

Es bien sabido hasta qué punto el poder hace uso de la arquitectura para elaborar su discurso instrumental. Las definiciones que la Real Academia

⁸ Ibídem. p. 11

Española hace de los términos narración y retórica no dejan opción alguna para una interpretación legítima de los mismos. Se comprende, por tanto, la actitud que algunos arquitectos adoptan respecto a la inhibición de los contenidos discursivos. Sin embargo, es importante reseñar cómo no es posible prescindir de la labor narrativa de un proyecto museográfico en tanto que tal labor constituye una parte sustantiva del mismo, a saber, la de transmitir un contenido cultural determinado de forma legítima y en beneficio de la comunidad por vía de unos cauces expresivos determinados que tratan de recuperar la adecuada comprensión del objeto o de la idea cultural dentro de su contexto. El espíritu del ICOM está presente en la Ley de Patrimonio Histórico Español y del Reglamento de Museos de Titularidad Estatal el cual contempla a los museos como “[...] *las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural*”⁹.

Los profesionales del análisis crítico del discurso se remiten a su trabajo como investigadores de las estrategias discursivas para la ulterior y posible resistencia frente a ellas, lo cual no excluye la existencia de discursos legítimos, pues, a su vez, tal resistencia constituye por sí misma un discurso. De esta forma, Isidro Moreno¹⁰, autor de proyectos museológicos, se apoya en la clasificación aristotélica de la retórica como estructura persuasiva al servicio del museo siempre que ésta se ofrezca como concesión profesional y de forma fructífera bajo la salvaguarda y control de los agentes implicados en el mismo.

Cabría entonces debatir acerca de qué lado cae la “ambigüedad” a que nos remite Venturi¹¹ en su capítulo homónimo de *Complejidad y contradicción*. La cuestión deriva, según este autor, en la discrepancia que se ofrece entre lo que la imagen es y lo que la imagen parece y cita a Joseph Albers cuando dice que se produce una contradicción entre “*el hecho físico y el efecto psíquico*” que es “*el origen del arte*”¹². En todo caso, creemos que el peso de Venturi en Moneo, aun con notables discrepancias, es suficientemente significativo para reseñar aquí, porque, como veremos más adelante, estas reflexiones nos acercan a las manifestaciones orteguianas en una línea similar, especialmente al abordar su idea ya aludida de profundidad¹³ como resultado de la existencia en la obra de distintos niveles de significado, todo ello implícito en *Las meditaciones del Quijote*.

⁹ Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, artículo 1 (RD/620/1987)

¹⁰ MORENO, Isidro “*El relato del arte, el arte del relato*” Jornadas de Museología en Mérida. *Revista Museo* nº 5, 2000, pp.25-35,

¹¹ VENTURI, Robert (1995) *Complejidad y Contradicción en la arquitectura* Ed Gustavo Gili 1º edición 1965, p. 33

¹² *Ibidem.* p. 33

¹³ Véase también capítulo 2 de esta tesis

Nos dice Bergson que el poeta trata de ponernos en contacto con nuestra propia experiencia, quizá con el origen remoto de nuestra propia infancia, aquella no mediada por la razón operativa. Nos dicen también otros pensadores cercanos que el arte se comunica por medio de la analogía, y por tanto, no en virtud de una inferencia científica determinada y necesaria. En este sentido y tratando de superar el concepto de discurso desde un punto de vista simplista nos dice Cleanth Brooks en boca de Venturi:

No es suficiente para el poeta analizar su experiencia como lo hace un científico, dividiéndola en partes, diferenciando una parte de otra y clasificando las diferentes partes. Su labor al final es unificar la experiencia. Debe devolvernos la unidad de la experiencia tal como el hombre la conoce en su propia experiencia... ya que el poeta... aun pagando tributo a su diversidad, debe dramatizar forzosamente la unidad de la experiencia, puede contemplarse como necesario el uso de la paradoja y de la ambigüedad. No trata simplemente de sazonar un manjar pasado, con una retórica superficial o excitante o desconcertante. Está más bien dándonos un conocimiento que conserva la unidad de la experiencia y que, en sus niveles más altos y más serios, triunfa sobre los elementos aparentemente contradictorios de la experiencia, al unificarlos en una nueva disposición¹⁴.

La museología no puede desvincularse del relato, de la misma forma que la arquitectura del museo tampoco puede exonerarse de su responsabilidad para constituir dicho relato que inevitablemente será, como ya hemos analizado en un capítulo anterior, a la vez, poético y necesario. El Museo de Arte Romano de Mérida es una toma de partido en este sentido, que pone bien a las claras una de las preocupaciones más notables de su autor ya desde los años sesenta en relación al valor de la arquitectura como comunicabilidad y que le hizo mostrarse muy sensible a las aportaciones que, respecto a esta cuestión, realizaron otros arquitectos en el plano internacional. Conviene recordar que, en la España de finales de los años setenta y principios de los ochenta, un acuerdo tácito entre muchos arquitectos, suponía que la arquitectura debía desinhibirse completamente de su función narrativa, dando así al museo su condición de *caja neutra*, según se indicaba con frecuencia. Desde este punto de vista, sólo el contenido del museo, o en su caso, el plan museológico acuñado por los profesionales del museo, estaba en condiciones de ofrecer el citado discurso. Ello

¹⁴ Citado en VENTURI, Robert (1995) *Complejidad y Contradicción ...*, p. 34

tiene, como es lógico, unos precedentes históricos que analizaremos en el apartado de contexto específico.

6.1.2 El lenguaje como *sentido*

El *lógos* narrativo

El elemento común que ata los intereses del Museo con los intereses de la arquitectura, es la voluntad de trascender el ámbito de la conciencia individual en el de aquello de lo que son deudores, a saber, su obligación de incardinarse en el marco social que los justifica. Por ello, en el apartado dedicado al proyecto, trataremos de mostrar la relación que, en Mérida, se ofrece entre dos elementos aparentemente contradictorios; por un lado el mundo de la expresión, el cual parece remitirse al de la voluntad individual, por otro, el de la construcción, tal como Moneo la entiende, en tanto que obedece a lo social y colectivo. En lo que sigue, trataremos de indagar, de qué forma es el lenguaje capaz de ejercer esta misión de superación entre los referidos ámbitos, mientras que, a la vez, nos preguntaremos sobre el ejercicio de la arquitectura cuando ésta es concebida como un mostrar a los demás, mediante la idea de comunicabilidad, las emociones propias e individuales.

Debemos retomar lo indicado anteriormente sobre la razón histórica, porque es desde ahí desde donde podemos comprender lo que Ortega denomina “la razón narrativa”. Nos dice entonces:

Para averiguar la razón de nuestro ser o, lo que es igual, *por qué* somos como somos, ¿qué hemos hecho? ¿Qué fue lo que nos hizo comprender, *concebir* nuestro ser? Simplemente contar, narrar que *antes* fui el amante de esta y aquella mujer, que *antes* fui cristiano; que el lector, por sí o por los otros hombres de que sabe, fue absolutista, cesarista, demócrata, etc. En suma, aquí el razonamiento esclarecedor, *la razón*, consiste en una narración. Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia. Este hombre, esta nación hace tal cosa y es así *porque* antes hizo tal otra y fue de tal otro modo. La vida sólo se vuelve transparente ante la razón histórica”¹⁵.

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol. VI. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941.

“La razón consiste en una narración” pero entendiendo que no se trata de una narración cualquiera sino que se trata de comprender la realidad mediante la iluminación de esquemas intelectuales. La razón histórica no es una narración superficial, sino la búsqueda de lo que la posibilita y hace inteligible en la totalidad de su ser histórico; la razón histórica es entonces “lógos”. Debemos entonces justificar por adelantado la pertinencia de estas reflexiones respecto a lo que estudiaremos en Mérida, porque el uso de los aspectos narrativos en este edificio, y a diferencia de lo que ocurre en otros arquitectos coetáneos, adquirirá el *sentido*, cuando sea puesto en conexión mediante, precisamente, una razón narrativa. El diccionario de términos filosóficos Ferrater Mora indica que el término griego *lógos* se traduce por «palabra», «discurso», «habla», «verbo», «razón», «inteligencia», etc. así como otras agregadas por combinación como «ley», «principio», «norma», etc. El origen podría estar en el verbo que se traduce como «hablar», «decir», «contar una historia». En todo caso, las interpretaciones sobre el origen y significado de este concepto son innumerables, pero nos interesa recoger aquí aquéllas que más se acercan al glosario de términos utilizado por Ortega, entonces encontramos que el *lógos*, efectivamente, emparentaría términos como «razón» con «significación» y «discurso» por lo que entonces tendríamos al *lógos* como la razón de ser de lo que se dice, de lo que se narra, y tal narración permitiría hacer inteligible el contenido mismo de la forma.

Veinte años antes ya Ortega se había aproximado a definir el *lógos* como sentido, y sobre ello comenta Julián Marías: “*Espíritu, lógos, significa para Ortega sentido, conexión, unidad; todo lo que es meramente individual e inmediato, por ser inconexo, es in-significante y sin sentido; con otras palabras, la vida individual sólo alcanza su plenitud cuando es puesta en conexión, cuando se halla su lógos o sentido, en suma, cuando es interpretada; y esto pertenece a la realidad misma de la vida*”¹⁶. Este “poner en conexión” dista diametralmente de un saber o acumular erudito, pues lo que busca es una ampliación de la individualidad en el ámbito colectivo que lo trasciende y enriquece. Sería entonces lo que Ortega denomina como “salvaciones”: “*dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor-, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de significado*”¹⁷.

Es entonces que una universal conexión amorosa, cosa a cosa, consigue construir y edificar en oposición a la estéril inconexión que sería entendida como un aniquilamiento que aísla y desliga el mundo, “*atomiza el orbe*”. Aparece entonces la primera apelación a lo circunstancial. La absorción por el hombre de la circunstancia sería entonces su humanización, su incorporación a ese proyecto

¹⁶ ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote* Ed. Cátedra. Madrid. Original 1914.

Nota nº 38 de Julián Marías en la p. 69

¹⁷ *Ibidem*. p. 46.

del hombre; el hombre se hace a sí mismo con las cosas que le están ofrecidas, hace con ellas vida, su vida, las asume proyectándolas en ese sentido, ese *lógos* o significación al que hemos aludido. Pero es importante reseñar aquí que, en esta ligazón con la circunstancia, el vitalismo de Ortega no se limita a un mero contagio de la misma, por eso nos dice: *“Este sector de realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona: sólo a través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. La ciencia biológica más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular: de modo que el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo”*¹⁸. Párrafo éste que antecede a la famosa formulación del *“yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”*¹⁹ en donde esa salvación no sería sino la búsqueda del sentido de lo que nos rodea. Bien podríamos transcribir en términos arquitectónicos esta asunción de la circunstancia en lo que a la asunción del contexto se refiere. Ya hemos tratado en otro lugar, hasta qué punto esta incorporación del contexto en el proyecto, no es visto por Moneo como un mero contagio del mismo, sino un saber leer lo que éste nos ofrece con idea de ofrecer una respuesta *vital* en este mismo sentido bidireccional al que Ortega se refiere.

Resumimos entonces aquí esta concepción del *lógos* como una narración que muestra el sentido y la razón de ser de aquello que evoluciona temporalmente, históricamente. Quedaría así entonces patente el papel de una actitud literaria que alcanzaría su mayor valor, al multiplicar sus planos de significación, al tiempo que elevaría la misión de la crítica no a la mera y plana *explicación* de un sentido, sino a un *“colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones”*²⁰. Y qué mejor entonces que esta alusión de Ortega al Quijote, del cual habla poco explícitamente, pero al que insistentemente se refiere de forma implícita al mentar figuras como el “bosque” o el “escorzo” y el valor de la “interpretación” al que nos hemos remitido en capítulos anteriores.

Lenguaje y arbitrariedad

Entramos entonces en lo que se ha llamado en el mundo de la escritura -y por tanto, en lo que correlativamente atañe al lenguaje de la arquitectura- como el valor redentor del lenguaje. Nos dice Ortega que existe una relación complementaria entre el contenido (lo que se quiere decir) y el lenguaje (el decir

¹⁸ Ibidem p. 76.

¹⁹ Ibidem p. 77.

²⁰ Ibidem p. 46.

mismo); si en el mundo del pensamiento, del filósofo, el lenguaje es instrumento, en el poeta, su trabajo es un “*decir substancializado, un «decir por decir»*”²¹. “*Lo maravilloso de la poesía es, precisamente, que no compromete. La poesía es el poder liberador; nos libera de todo y esto lo consigue porque nos permite liberarlos de ella misma*”²². Esta tesis es retomada más recientemente por Víctor Gómez Pin, según el cual, el peldaño máximo de la evolución sería la aparición del lenguaje en el hombre, entonces éste sería justificación de sí mismo y verdadero creador del sentido de la experiencia humana. Gómez Pin sostiene, al profundizar en la obra de Proust, que el lenguaje, más allá de su instrumentación dirigida a servir a los intereses de la conservación biológica, quedaría sublimado en la literatura al permitir la realización de las potencialidades del hombre.

Desde Ferdinand de Saussure sabemos que el lenguaje humano se caracteriza, al menos, por dos distintivos principales: la dualidad y la arbitrariedad. En el primer caso nos remitimos a una polaridad interna establecida por el significante y el significado; en el segundo, indicamos que el signo lingüístico utilizado por el hombre, el significante, es arbitrario en tanto que no existe una correspondencia unívoca y causal entre el signo y lo que este designa. Los estudios sobre antropología lingüística han tratado de vislumbrar si existe alguna diferencia esencial entre el lenguaje humano y el del resto de los animales, o si por el contrario se trata de una diferencia exclusivamente cuantitativa. Estudios sobre el comportamiento de las abejas han mostrado que éstas poseen un código de señales que se comporta sin relaciones de semejanza respecto al objeto designado, una solución azucarada, por ejemplo. Sin embargo, el símbolo utilizado por la abeja es constante, es decir, a un referente le corresponde un solo código.

En criterio de Èmile Benveniste, tal condición no es suficiente para que pueda ser denominado lenguaje. Hay por tanto una condición singular en los códigos humanos, a saber, la multiplicidad y arbitrariedad de los mismos, como bien puede apreciarse en la gran variedad de lenguas empleadas por el hombre. Según Gómez Pin, sería precisamente esta arbitrariedad en el signo lingüístico lo que nos permitiría salvar la inmediatez, por así decir, necesaria y positiva respecto al orden natural y respecto a la vivencia psicológica interna. Nos hemos referido a estos aspectos en el apartado dedicado al proyecto de Mérida en el capítulo *El tiempo como experiencia*, pero debemos retomar aquí estas proposiciones que elevan la palabra, el lenguaje, a la condición de verdadera herramienta dotadora de sentido. El lenguaje adquiere así un contenido redentor

²¹ ORTEGA Y GASSET, José (1997) “El mito del hombre allende la técnica” *Pasado y porvenir del hombre actual* Vol. IX. Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. Original conferencia de 1951.p. 635

²² *Ibidem.* p. 635

en la medida en que supera la mera subsistencia funcional gracias a la fertilización que supone esta no causalidad de la palabra.

Estaríamos entonces hablando de la literatura como ese *Tiempo recobrado* al que nos remite Proust cuando, a través del Narrador, nos dice:

La verdadera vida, la vida al fin descubierta y dilucidada, la única vida, por lo tanto, es la literatura; esa vida que, en cierto sentido, habita en cada instante en todos los hombres tanto como en el artista. Pero no la ven porque no intentan esclarecerla [...] Sólo mediante el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que ve otro de ese universo que no es el mismo que el nuestro.[...]

Ese trabajo del artista, ese trabajo de intentar ver bajo la materia, bajo la experiencia, bajo las palabras, algo diferente, es exactamente el trabajo inverso del que cada minuto, cuando vivimos apartados de nosotros mismos, el amor propio, la pasión, la inteligencia y también la costumbre, realizan en nosotros cuando amontonan encima de nuestras impresiones verdaderas, para ocultárnoslas enteramente, las nomenclaturas, los fines prácticos que llamamos falsamente la vida, esa vida que no se puede «observar», esa vida cuyas apariencias que se observan requieren ser traducidas y muchas veces leídas al revés y penosamente descifradas.²³

[...]

Entonces surgió en mí una nueva luz, menos resplandeciente sin duda que la que me había hecho percibir que la obra de arte era el único medio de recobrar el Tiempo perdido. Y comprendí que todos esos materiales de la obra literaria eran mi vida pasada²⁴.

Conecta entonces Proust la memoria originaria no adulterada por la razón a la que nos hemos referido en un capítulo anterior, con el valor redentor del lenguaje expresado mediante la propia obra literaria y artística, sin necesidad de remisión exclusiva al contenido: “Y acaso es más bien la calidad del lenguaje que el género de estética lo que permite juzgar el grado a que ha llegado el trabajo intelectual y moral”²⁵. El lenguaje liberaría al Narrador, no ya al remitirse a un mundo paralelo o al reflejar un contenido tomado de una realidad desde un prisma intelectual, sino utilizando la realidad social y natural como materia de una nueva construcción por medio de la palabra. Nos dice Gómez Pin al respecto que: “La función del escritor es, de alguna manera, recordar la verdad de las cosas que se

²³ PROUST, Marcel (2011) *En Busca del Tiempo Perdido*. Siete volúmenes. Alianza Editorial. Madrid (escrito entre 1908-1922). Cita extraída del volumen VII *El tiempo recobrado*. p. 270 y 271

²⁴ *Ibidem* p. 274

²⁵ *Ibidem* p. 253

*presentan: las cosas son, para los hombres, siempre de alguna manera palabras, pero un cambio cualitativo se da cuando un ser humano decide asumir con radicalidad tal hecho; decide ver en las cosas, incluidas aquellas forjadas por los hombres, esencialmente un material para la vida de las palabras*²⁶.

figura 3 Le Corbusier (1929) Mundaneum Planta general

figura 4 Piranesi, G.B. (1762) Campo Marzio de la antigua Roma

Respecto a este valor del lenguaje, y en clara alusión irónica al mundo *sachlich*, Le Corbusier nos dice: *“El poema está conseguido (luego es sachlich) cuando la calidad de conjunción de las palabras es buena”*²⁷ y prosigue: *“El poema consiste en la manera de colocar las palabras, no precisamente palabras nuevas, “última ola” sino al contrario, palabras de siempre”*. Nos interesa anotar aquí también los comentarios de Moneo, apoyándose en Tafuri, en relación a Piranesi. Nos recuerda aquí Moneo que, frente a aquellas pretensiones de vincular la ciudad y la arquitectura con elementos naturales, Piranesi habría tratado de mostrar la artificialidad del lenguaje visualizando así un trabajo arquitectónico que opera más allá del significado. El objetivo según Tafuri sería mostrar *“la absoluta arbitrariedad de la escritura arquitectónica, su específica condición que la hace ser por completo ajena a cualquier origen natural”*²⁸. Parece haber aquí una divergencia entre la idea de composición en Le Corbusier (como juntar, dar coherencia y sentido) y la actitud de Piranesi respecto a la integridad de la forma; sobre ello, indica Moneo: [en Piranesi] *“la idea de coherencia, la idea de forma orgánica, queda demolida de una vez por todas”*²⁹.

²⁶ GÓMEZ PIN, Victor (2012) *La mirada de Proust: redención y palabra*. Ed. Triacastela. Madrid. Pag.

23

²⁷ LE CORBUSIER (2005) *En defensa de la Arquitectura*. Colegio de Aparejadores de Murcia. (Originalmente en Stavba- 1929) Praga

²⁸ Cita de Mamfredo Tafuri en, MONEO, Rafael (1998) “Paradigmas fin de siglo, fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente” *El Croquis* nº 20+64+98. (Ensayo adaptado de la conferencia pronunciada en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Febrero de 1998, y publicada en la revista Harvard Design Magazine, en el verano de 1998, p. 71-75

²⁹ MONEO, Rafael (1998) “Paradigmas fin de siglo, fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente”

En otras obras de Piranesi hay referencias a lo natural así como al valor del mito colectivo e histórico. No pensamos que Piranesi sea un aval para la justificación de la idea de fragmentación entendida como una mera desintegración o como se ha utilizado en la arquitectura deconstructiva. Cabe entonces revisar las actitudes románticas respecto a lo fragmentario, porque quizá no siempre los fragmentos se hayan manejado con voluntad de recomposición autorreferencial sino como reconciliación con lo natural. En Piranesi encontramos a uno de los primeros románticos, y en todo caso podemos revisarle como uno de los primeros arquitectos en los que la fragmentación aparece, en particular, como nos dice Moneo, en sus dibujos para el Campo Marzio. Hay, en efecto una destrucción de los valores sobre la forma unitaria, cerrada y absoluta perseguida por el Renacimiento. Por otra parte, se atribuye al Romanticismo esta búsqueda de lo fragmentario que parece acercarlo a las corrientes del Postmodernismo. Nos dicen los románticos que el arte europeo de su época adolece de equilibrio, pues el arte es lo que trasciende a cada una de las cosas representadas, el ambiente o la atmósfera, es decir, aquello que no puede representarse, lo que expresa la esencia de las cosas. Es decir, aquellos valores estéticos que Wölfflin atribuía a lo pictórico frente a lo lineal o a la forma abierta frente a la cerrada. Según este modelo estético, podría entonces decirse que es en la imperfección y en la limitación de las cosas, donde el Romanticismo encuentra la belleza de las cosas. Nos dice Hernández Pacheco: *“El Romanticismo rastrea en la relatividad de los vestigios la esencia de ese absoluto perdido. El resultado es lo que podríamos llamar una antología de la fragmentariedad. Frente al trozo perdido que carece de significado, el fragmento guarda la referencia a la totalidad en la que guarda sentido”*³⁰.

figura 5 Villanueva del Conde (Salamanca) en los años setenta. Flores, Carlos. *Arquitectura popular española. Volumen III*. Aguilar. Madrid

Una interpretación del Romanticismo, llevaría a una visión reaccionaria en donde sólo cabría el lamento de un mundo perdido e irrecuperable

³⁰ HERNÁNDEZ PACHECO, J. (2009) “El Círculo de Jena o la filosofía romántica “Conferencia impartida en la Fundación Juan March el 5-11-2009.

en el que, el devenir del tiempo, sólo conllevaría a la merma y a la decadencia. Sin embargo, y en oposición a esta interpretación, Hernández Pacheco reivindica el valor de la poesía romántica en su vertiente contraria a esta concepción derrotista. *“Poeta es, nos dice, el que descubre en el mundo los fragmentos de lo absoluto, pero no para lamentar su ruptura, sino para enfrentarse a su recomposición”*³¹ Desde este punto de vista, el paraíso perdido puede ser recuperado y entonces, el poeta, atiende a la llamada comprometida en un esfuerzo por obtener la reconciliación. El poeta, según el mismo autor, debe entonces ser también ingeniero [arquitecto] pero no en el sentido desarrollista y explotador de la naturaleza, sino *“para descubrir en las cosas, no el alivio de las necesidades propias, sino su (de ellas) necesidad interior, aquello que quieren llegar a ser”*³².

Texto y contexto. Una crítica a Peter Eisenman

En relación al tema que en este capítulo desarrollamos, es importante señalar el caso de Peter Eisenman y, por extensión, el de aquellos arquitectos afines como Bernard Tschumi, cuyas investigaciones sobre el estructuralismo cristalizaron en la década de los ochenta en lo que conocemos como deconstrucción. Con este arquitecto, Moneo comparte algunas preocupaciones y, sin embargo, unas muy notables divergencias respecto a lo que el lenguaje se refiere y que, en nuestra opinión, se visualizan bien en Mérida. Las referencias teóricas de Eisenman al estructuralismo son tan claras como explícitas lo son en su obra; quizá sea este autor el que más ha tratado de obtener un discurso teórico vinculado al lenguaje, con idea de transportarlo a la arquitectura. En un esfuerzo de sintetizar su actitud, podríamos decir que Eisenman ha tratado de continuar las experiencias del movimiento moderno, no tanto al asumir la identificación entre función y forma, sino más bien al hacer uso de los elementos sintácticos del lenguaje, como protagonistas de su arquitectura. Se trataría entonces de centrar el objetivo en el valor del significante como elemento constitutivo y autónomo de la obra, soslayando la remisión a cualquier contenido semántico. De este modo, Eisenman parte de la retícula moderna como soporte de una narrativa meta arquitectónica y autorreferencial. Este esfuerzo por fijar el carácter del proyecto en los elementos autónomos del lenguaje, llevaría a Eisenman, durante los años setenta, a la realización de la serie de casas conocidas como *House I* hasta la *House XI*, en donde, el contexto es ignorado en beneficio de una arquitectura que alude a la forma como sintaxis. El papel arbitrario del significante, avalaría según

³¹ Ibídem

³² Ibídem

Eisenman, el empleo de un lenguaje que no sería específico e intrínseco de la arquitectura, sino convencional, lo cual dotaría al arquitecto la libertad de elegir su propio lenguaje. Nos dice Eisenman: *“Podría hablar en el lenguaje de la biología, o de la música, pero no importa en cuanto que haga arquitectura. Lo que intento demostrar es que el lenguaje de la arquitectura no es natural, sino una serie de convenciones, y que hay muchas maneras convencionales en las que escribir o hablar”*³³.

figura 6 Eisenman Peter (1971) House III Lakerville

figura 7 Eisenman Peter (1975) House VI Cornwall

José Antonio Ruiz Esquíroz ha estudiado la obra de Peter Eisenman, Bernard Tschumi y Greg Lynn desde la perspectiva de la dimensión del tiempo³⁴. Se muestran aquí los recursos de proyecto derivados de una estrategia que afronta el proceso mismo del trabajo y su evolución en el tiempo; se nos ofrece una arquitectura en donde no importaría tanto el objeto final de tal proceso, sino su propia evolución en su dilatación temporal del mismo, de modo que la visualización de las transformaciones de este proceso serían objeto fundamental de la arquitectura. Por ello vemos en estos casos operaciones de traslación, rotación, ampliación o reducción de escala, etc., cuya conformación evolutiva quedaría manifiesta en sucesivas capas temporales transparentes, que no serían sino testigo y memoria de las trazas acumuladas por las huellas de un proceso.

El propio Moneo se remite a estos aspectos con extensión en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual*³⁵. Quizá la expresión *estrategia proyectual* sea adecuada para un arquitecto como Eisenman, en donde, como decimos, el proceso mismo adquiere un valor sustantivo en la arquitectura. Pero creemos que esta expresión encaja mal con el carácter de Moneo, a pesar de la

³³ EISENMAN, Peter (1988) "Entrevista a Peter Eisenman a cargo de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano" Arquitectura COAM nº 270, p. 124-130

³⁴ Véase la tesis RUIZ ESQUIROZ, José Antonio. *Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas: 1978-1995, Eisenman-Tschumi-Lynn*. ETSAM. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Directores Darío Gazapo y Concha Lapayese. Presidente del Tribunal Rafael Moneo

³⁵ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 151 y 152

reivindicación que aquí hacemos de lo temporal como sustancia. Porque en Moneo, como tratamos de mostrar, no es en la *estrategia* operativa donde el tiempo adquiere fundamento; Moneo se desmarca tanto de la asunción platónica, estática y arquetípica de la forma, como de una concepción donde el *diseño*, se entienda como una “*estrategia*” que se hubiera desprendido del *origen* y remisión a lo natural a lo que nos hemos referido en el capítulo dedicado a la memoria.

figura 8 Eisenman Peter (1985) Castillos de Romeo y Julieta. Verona a dos escalas distintas de modo que el Castillo de Julieta se registra como una presencia activa sobre la tumba de Julieta en el Cementerio de Verona

figura 9 Eisenman Peter (1985) Castillos de Romeo y Julieta. Maqueta

Frente a Michael Graves, para quien el lenguaje de la arquitectura es un valor colectivamente asumido, Eisenman recoge para sí la idea de arbitrariedad del lenguaje, como si éste pudiera ser elegido libremente por el arquitecto. Por otra parte, Eisenman reivindica la multiplicidad de significados, a la que nos hemos referido en Ortega, y con ello pretende conferir al receptor de la arquitectura el protagonismo en tanto que éste asume la lectura de la misma. Eisenman identifica la arquitectura con un texto y como tal es susceptible de interpretación. Pero este texto ha quedado desvinculado del significado, no hay remisión al elemento natural y, el contexto, no tiene importancia. Incluso en etapas posteriores de Eisenman -especialmente después de su proyecto para el Cannaregio en Venecia, en donde toma elementos exteriores del contexto, aunque no en el sentido presencial-, éste no deja de ser sino una nueva *estrategia* para sus indagaciones lingüísticas.

En su proyecto de 1985, *Romeo y Julieta*, en Verona, se producen una serie de extrapolaciones de escala superpuestas como estratos que quedan a la espera de interpretación *literaria* por parte del receptor; no existe una realidad objetiva de la arquitectura, sino una lectura del texto. El proyecto se entiende como un juego intelectual del autor sin voluntad de conexión con lo real. Nos dice

Eisenman que lo real es habitualmente entendido como lo *presente*. El contexto entendido como el lugar o como la situación formarían los elementos de estas presencias. Sin embargo, sigue diciendo, la estructura de lo real trasciende estas presencias y abarca el palimpsesto de la memoria y el futuro de lo inmanente. Nos acercamos entonces a la interpretación de un devenir no estático al que hemos hecho alusión en esta tesis y en donde cabría apelar a un devenir no reducido a la delgadez del presente. Dice Eisenman:

Considérese la diferencia entre una flecha en *movimiento* y una flecha parada. Basta con poner la mano delante de cada una de las dos para descubrir rápidamente la existencia de una profunda diferencia. [...] Lo que distingue la flecha en movimiento de la inmóvil es que contiene la información acerca de a dónde viene y a dónde va. Es decir, contiene una memoria y una inmanencia que no son explícitas para el observador de la fotografía. Las teorías que hacen de la *situación* el origen presente presuponen que la flecha en movimiento y la parada son la misma cosa: ignoran las sutiles pero profundas condiciones de las presencias de tales ausencias³⁶.

Las referencias a Zenón de Elea y a Bergson son indudables, sin embargo creemos que la interpretación que Eisenman hace de Bergson es, en todo caso, bien distinta a la que aquí venimos ilustrando. Que lo contextual abarca una temporalidad *dilatada*, o que ésta absorbe una memoria y una proyección potencial de futuro, es algo con lo que estamos analizando el proyecto de Mérida desde estas líneas. Pero, en nuestra opinión, aquí acaban las semejanzas con Moneo, porque el concepto de *durée* apela a la conciencia humana en su relación con lo dado, por lo que es sólo a ésta a quien concierne el proyecto arquitectónico. Sin embargo Eisenman pretende superar la centralidad del hombre como medida de todas las cosas. *“El proyecto para los castillos de Romeo y Julieta, dice, propone el empleo de otro discurso para una arquitectura que responda a la nueva circunstancia del hombre, un discurso que trata de evitar los principios organizativos de presencia y origen implícitos en el antropocentrismo por otro basado en un proceso denominado scaling”*³⁷.

En el capítulo anterior hemos puesto de relieve las intuiciones que se han atribuido a Piranesi, a través de sus *Carceri*, respecto a lo que se ha llamado la *pérdida del centro* antropológico. Rafael Argullol ensalza la habilidad de Piranesi para visualizar artísticamente esta idea y, como él mismo indica, quizá nuestra

³⁶ EISENMAN, Peter (1988) “Moving arrows, eros and other errors”. *Arquitectura COAM* nº 270, p. 71-72. Sobre el proyecto de 1985 *Castillos de Romeo y Julieta*

³⁷ Ibidem. p. 67

existencia sea ya piranesiana. Pero también Kafka visualizó lo que denominamos como *kafkiano*, que tanto nos caracteriza en ocasiones y, sin embargo, a nadie se le ocurriría pensar que ello suponga un aval o justificación para ninguna pesadilla *procesual*. Eisenman sí parece proponernos un proceso, aunque más parece un proceso orquestado por las misteriosas autoridades de El Castillo³⁸ que por el esforzado K., quien infructuosamente se afana en encontrar un lugar en el contexto de la colectividad que constituye el sistema. Sistema éste frente al cual, el pequeño hombre, K., no encuentra posibilidad alguna de comunicación, precisamente porque tal comunicación se pretende entre dos órdenes distintos escalares, a saber, la escala humana y la escala supra-humana representada por las difusas autoridades del castillo. Paradójicamente, la arquitectura de Eisenman arranca de una reflexión sobre el lenguaje, y concluye en un imposible diálogo entre pares. Contrariamente a esta actitud y sobre el valor de la palabra, Emilio Lledó nos dice: “*La palabra es aquello que nos fluidifica, que nos permite crear comunidad*”³⁹. El texto inventado por el arquitecto se entiende como infinita posibilidad de combinatoria pero no se remite a ninguna referencia estable; el origen prelógico común a todos los hombres se ha perdido.

En la voluntad de desprender las ataduras extra-formales de la arquitectura, Eisenman se remite a la autonomía del lenguaje como auténtica materia de la arquitectura. Tal idea es recogida por las tesis estructurales en virtud de las cuales, bajo las aprehensiones sensoriales y perceptivas, se ocultan las “estructuras profundas” que verdaderamente dan cuenta de la realidad. Por eso Eisenman, como si de un procedimiento de fotografía estereoscópica se tratara, se afana en describir a través de la gestación del proyecto –como un correlato respecto a los estudios de Chomsky sobre la gramática generativa- esa realidad, por así decir, $n+1$ dimensional. Pero debemos indagar acerca de la significación del término estructura. El diccionario de la RAE incorpora los conceptos de estructura superficial y profunda entre las definiciones de estructura. Por otra parte la etimología de la palabra nos dice que estructura viene del latín *structura* (construcción, fábrica) formada de *structus* (construido) y el sufijo *-ura* (actividad, resultado). Entre actividad y resultado media la misma distancia que entre producirse y producto, a lo que ya nos hemos referido, por lo que no salimos de dudas en lo que respecta a la condición estática o dinámica del término. Pero *structus* es un participio, lo cual afianza la versión popular que la interpreta en el sentido de estabilidad. Por otra parte, se han señalado las semejanzas entre el formalismo estructuralista y el formalismo platónico (con la salvedad de que este

³⁸ En la novela de Frank Kafka *El Castillo*, K. (el hombre) un agrimensor invocado por las autoridades del castillo (el sistema) lucha infructuosamente por encontrar su lugar en el completo entramado que lo trasciende *escaladamente* y respecto al cual no hay posibilidad alguna de comunicación.

³⁹ LLEDÓ, Emilio (2012) “Entrevista en La 2 a Emilio Lledó a cargo de David Cantero” 04-Mayo-2012

último tiene un carácter centrado), lo cual nos induce a sospechar que, a pesar de las apelaciones de Eisenman al proceso o a la combinatoria, lo que es móvil no es tanto la estructura, sino la voluntad por hacerla perceptible. Por eso dice Moneo: *“el proyecto [de Eisenman] se entiende a través de lo que ha sido la secuencia en el tiempo que lo ha hecho posible. El objeto, por sí sólo, no comunica las intenciones, o si se quiere, las ideas del arquitecto y de ahí que para hacerlas perceptibles sea preciso dejar constancia del proceso”*⁴⁰.

Como ya hemos señalado, esto nos acerca a las tesis vertidas en las *Meditaciones del Quijote* cuyo tema es también el concepto de estructura, así como el de profundidad en su relación con la percepción⁴¹. Pero para Ortega lo real no es ni una propiedad del mundo, ni una propiedad de la mente; para Ortega toda realidad es perspectiva, y tal perspectiva no es una deformación de lo real, sino la realidad misma. Con ello Ortega pretenderá salvar la tradicional oposición entre lo mental y lo sensorial. Creemos entonces revelador el siguiente comentario de Moneo:

Eisenman distinguirá entre aspectos superficiales de la arquitectura que se manifiestan a través de la percepción sensorial del objeto: textura, color, forma, etc., que engendran respuestas ligadas a tal percepción sensorial; pero también existen otros aspectos profundos que no se perciben sensorialmente, tales como la frontalidad, la oblicuidad, el retranqueo, el alargamiento, la compresión, el deslizamiento, que entendemos con la mente. Una vez más aparece la versión maniquea de buenos y malos, que se manifiesta en este enfrentamiento de lo mental y lo sensorial⁴².

Por otra parte, toda la reflexión orteguiana acerca de la profundidad y de la multiplicidad de significados, adquiere *sentido*, como hemos indicado, al ser analizados desde aquello que llama condición radical (origen o principio irreductible), a saber, la vida, mi vida, la vida del hombre en su continua relación con el contexto y en la conexión que liga a éste con el mundo. Aquí, en este lazo entre lo que hemos llamado el tiempo subjetivo y el tiempo del mundo es, en nuestra opinión, donde reside la pertinencia de un tiempo narrativo.

Por el contrario, en Eisenman, se manifiesta un desplazamiento desde una “biografía del individuo” hacia, como el propio Moneo enfatiza, una “*biografía del proyecto*”⁴³, si bien ocurre que, paradójicamente, esto oculta más bien el deseo

⁴⁰ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica*... p. 151

⁴¹ Véase lo indicado sobre estos aspectos en el capítulo 2 de esta tesis

⁴² *Ibidem.* p. 150

⁴³ *Ibidem.* p. 152

de constatar la actuación del arquitecto, no como ser en el mundo, sino como autor unívoco del proyecto. A este respecto nos dice Moneo: *“Curiosamente Eisenman –que ha reclamado para la obra de arquitectura su condición de objeto, distanciando así al arquitecto de lo construido-, al hacer del proceso el corazón de la arquitectura, traslada al arquitecto toda la responsabilidad de la misma. A pesar de la pretendida abstracción, a pesar del deseo de que el objeto prevalezca, lo cierto es que lo importante es relatar como actúa el arquitecto: lo que interesa es la descripción de la trayectoria del proyecto, la aventura de la gestación”*⁴⁴. Hay en esto una actitud lírica que asocia la gestación del proyecto con el autor. Desde esta perspectiva, el arquitecto asume un papel omnipotente a la hora de gestar la historia, la historia que él ha inventado.

Justifica Eisenman sus actitudes respecto al lenguaje cuando nos dice: *“si mis edificios cobijan, y delimitan un espacio, y pueden ser ocupados, y tienen sentido, y tienen una estética, entonces son arquitectura”*⁴⁵. Pero si cobijar, delimitar un espacio y ser ocupados, son aspectos funcionales de la arquitectura, entonces, según el propio Eisenman, no son el fundamento de la disciplina. Respecto a la estética, si se entiende como fruición, no parece ser objeto de interés por su parte, y si se entiende como espíritu colectivo, tampoco parece estar en sintonía con los postulados de Eisenman. Pero queremos referirnos a la idea de sentido. Desde el prisma orteguiano, hemos indicado que sentido es conexión y *lógos*, y hemos asociado este *lógos* con lo narrativo. Ortega parte de lo vital como condición radical de la vida en su vertiente individual, pero entendiendo que ella no puede ser desvinculada de lo contextual, de lo colectivo, precisamente en virtud de que es ante ello ante lo que tengo que habérmelas necesariamente. En Ortega el sujeto y el contexto participan de una relación biyectiva e indisociable de influencia mutua; ni el sujeto determina sólo el contexto ni, a la inversa, el contexto define unívocamente al sujeto.

En el caso de Proust tampoco existe una remisión al lenguaje como sintaxis autónoma, porque en Proust hay una mirada a lo natural, a eso que hemos llamado el origen, y que es indisociable de nuestra relación con el mundo. Como hemos visto en el caso de los románticos, la obra de arte no es ajena a una voluntad de reconciliación, a un deseo de recuperar nuestra atadura con el mundo. El valor de la obra es humano en tanto que remite al hombre en su relación con el mundo, y en ese sentido, la casa, la arquitectura, es indisociable de él. Un emotivo poema de Czeslaw Milosz, citado por Oíza, dice así:

⁴⁴ Ibídem. p. 152

⁴⁵ EISENMAN, Peter (1988) “Entrevista a Peter Eisenman... p. 128

Yo digo madre y pienso en ti, ¡Oh casa! Casa de los bellos y oscuros estíos de mi infancia⁴⁶.

La casa, como madre, como refugio, me protege y a la vez me retrotrae a la infancia, a esa infancia que albergo en la memoria y en donde cabe el asombro del mundo, la amenaza de lo sublime o la protección de una madre. Para recuperar esa infancia Proust escribió siete tomos. Sin embargo, Eisenman parece querer prescindir de ello, igual que prescinde del significado. Por eso, respecto a la casa VI, comenta Moneo: *“lo que a Eisenman interesa es el proceso que da lugar a un objeto, y, en la medida en que éste se resiste al uso, adquiere cuando se somete a él- un aire casi surreal, poniéndose claramente de manifiesto que estas «casas» son, sobre todo, «cosas»”*⁴⁷.

6.2.2 Zeitgeist y linaje. Elementos sincrónicos y diacrónicos en el lenguaje

A pesar de las críticas anteriormente indicadas respecto al estructuralismo y a sus interpretaciones arquitectónicas, pueden analizarse algunos de los elementos de esta corriente en el proyecto que aquí analizamos. Trataremos ahora de mostrar cómo años después del proyecto de Mérida y frente a el uso necesario de la forma escribe: *“El uso sanciona los tipos y las formas que caracterizan un periodo histórico hasta el extremo de hacer pensar a los arquitectos que no cabe otra alternativa...Los arquitectos ignoran la arbitrariedad dando así paso a la norma”*⁴⁸. De este modo, y como hemos indicado anteriormente, la arbitrariedad se autoproclama como garante de la libertad mientras desvela cómo el uso prolongado de la norma oculta su origen no determinista. Sin embargo, esta última apreciación no significa una toma de partido. Moneo es consciente de los peligros que el concepto de arbitrariedad implica para la arquitectura. No es de extrañar el muy razonable recelo que sobre tal concepto es adoptado, especialmente desde posiciones positivistas, en tanto que se encuentra en la antípoda semántica del concepto de justicia. De este modo, si el binomio razón-justicia dio lugar por instrumentalización del mismo a lo que Moneo califica como los *horrores de la razón* y que tanto han denunciado numerosos pensadores a los que nuestro arquitecto es afín, del mismo modo, el uso de la *libertad* en el marco de discursos retóricos ilegítimos conduce

⁴⁶ Milosz, Czeslaw . *Mélancolie*

⁴⁷ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y...* p. 165

⁴⁸ MONEO, J, Rafael *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, RABASF, leída el 16-01-2005 p. 54

irremisiblemente a lo que podríamos denominar en paralelo como los *horrores de la sin razón*.

Libertad del autor frente a determinismo y necesidad de la propia obra, ¿se trata de dos posturas contradictorias e irreconciliables? Moneo parece proponer ante esto una alternativa como tercera vía que por otra parte, cómo veremos, no es en absoluto nueva en el terreno del pensamiento. Hacer de la experimentación, experiencia, es buena muestra de una actitud en la que, desde posturas vitalistas y existencialistas, renuncia al *arque* tanto como al *telos*. De igual forma se desmarca de la razón tanto como de la sin razón absolutas de las que son testimonio nuestra historia al constatar, en este último caso, cómo el ideal de lo sublime se perdía en el absoluto histórico que enajenaba al sujeto, a la persona. Podemos reseñar aquí esta actitud que es a la vez progresiva y acumulativa y que supone no tanto la superación de las experiencias del pasado sino la asunción crítica de las mismas.

La idea de coherencia y su acepción en la historia es sometida a revisión. Entendida en el barroco como integración orgánica de la forma, Piranesi nos ayuda a poner en duda la presunta conexión armoniosa entre lenguaje arquitectónico y orden natural, reivindicando de este modo la condición artificial de la disciplina. El Romanticismo -en dónde el ideal platónico (forma estable) da paso al ideal de progreso- así como la modernidad de las vanguardias, pasan a considerarla como expresión y reivindicación de su propio tiempo, como camino de tiempos venideros y ello, bajo el supuesto moral de que las artes, de forma sincrónica, serían manifestación de tal progreso. Pero bien sabe Moneo que el *Zeitgeist* es una trampa. No es suficiente con atenerse al medio, no es suficiente con expresar nuestro tiempo, pues la vida es dependencia, contagio del medio y asunción, pero a la vez es resistencia, autonomía. Moneo parece sugerirnos una vuelta a la etimología del término co-herencia como herencia común, como linaje⁴⁹. Veamos la cercanía con Pablo Palazuelo, quien nos dice: *“Toda forma es en sí misma una conformación, una estructura, y se podría decir que un estado de simbiosis consecuencia de un principio, de una necesidad implícita de coherencia. Esta necesidad rige también la sucesión de transformaciones y mutaciones que han de venir después. Las formas son figuras, son figuraciones de algo que está más allá de ellas y que gracias a ellas se manifiesta”*⁵⁰ y más adelante *“[...] las estructuras geométricas a las que me refiero constantemente son sistemas orgánicos y lenguajes que son vehículos de información. Su coherencia interna permite la manipulación a su vez coherente y la subsecuente auto-transformación*

⁴⁹ Véase el capítulo de esta tesis dedicado a la historia

⁵⁰ PALAZUELO, Pablo *Escritos. Conversaciones “La co-herencia en la estructura geométrica”* Ed. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia. 1998 p. 94

creativa; y son además un poderoso estímulo para la imaginación”⁵¹. Palazuelo condensa en un solo instante, estructuras, linajes cargados de semiología, pero carentes de absolutismo autorrefencial, son figuraciones de *algo*.

figura 10 Palazuelo, Pablo (1973-77) Trabajos previos para Techo del vestíbulo del edificio Bankinter de Rafael Moneo

La preocupación por el tipo entendido como linaje de formas es característica de los arquitectos de la generación de Moneo. Sin embargo hay una actitud específica suya que ejemplifica notablemente esta alternativa a que aludimos. Moneo abarca, al menos, las dos últimas acepciones aquí expresadas de coherencia: *Zeitgeist* y linaje. Habla o sincronía por un lado (acto individual y voluntario⁵²) y lengua o diacronía por otro (acto social y exterior) en la terminología de Saussure, quien atribuye esta dicotomía no al lenguaje en sí mismo si no al punto de vista que se tome. En este linaje de formas, el tipo no es autorrefencial como se desprende de lo anteriormente reseñado sobre el signo lingüístico y su condición arbitraria en los

capítulos anteriores. Por el contrario, el edificio está sometido a la singularidad que supone su contexto. Es decir, como bien señala Alan Colquhoun, en relación a Moneo, “Cada edificio es singular en el sentido de que satisface una serie singular de requisitos programáticos y de que pertenece a un contexto singular, pero también en el sentido de que es el producto de un talante individual y poético”⁵³. Se aceptan los límites dictados por las preexistencias escribe Moneo, “comprometiéndose con algunas pre-vistas respuestas arquitectónicas que abren la puerta a la exploración de más precisos mecanismos”⁵⁴.

⁵¹ Ibidem p. 97

⁵² la identificación entre *Zeitgeist* y voluntad puede resultar paradójica

⁵³ COLQUHOUN Alan “Entre el tipo y el contexto: formas y elementos de una obra singular” A&V nº 36 . 1992, p. 35

⁵⁴ MONEO, Rafael “Paradigmas fin de siglo: fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente” Harvard Design Magazine. Cambridge 1998 p.71- 75. También publicado en 2004 El Croquis; Moneo antología de urgencia 1967 -2004

figura 11 Palazuelo, Pablo (1975) Música I litografía

figura 12 Palazuelo, Pablo (1970) Guache

Podemos aquí apoyarnos en el esteta italiano Luigi Pareyson, al que Moneo alude para referenciar su actitud. Tradición e innovación están unidas por una solidaridad profunda, nos dice este autor. *“Continuar sin innovar es copiar y repetir, innovar sin continuar significa a menudo construir sobre arena y fantasear en el vacío”*⁵⁵. Pareyson reivindica aquí dos requisitos para la consecución de la plenitud de la obra, a saber, ejemplaridad y congenialidad. Es en este marco en que debemos entender el referido concepto de coherencia. La forma es ejemplar no en tanto que arquetipo a imitar como plenitud inmóvil y canon, sino como vigor generador de la obra modélica. La congenialidad es requisito para garantizar la continuidad, *“la posibilidad de ser innovador y continuador al mismo tiempo corresponde, pues, a la congenialidad, gracias a la cual uno puede asemejarse a los otros siendo sin embargo él mismo, y ser él mismo pareciéndose a otros”*⁵⁶.

La filosofía existencial toma conciencia de que ésta no puede ser sino una filosofía del hombre, de la persona, por tanto al hablar del ser y de la verdad, será necesario hacerlo en relación a la persona. Cada filosofía reflejará las decisiones que toma cada filósofo y por tanto en su base habrá siempre una *elección*. No podrá haber de ningún modo una filosofía aséptica, neutra y objetiva, porque la libertad actuará en el pensamiento. Por otra parte, el pensamiento de Pareyson no renuncia a la verdad y evita caer en un fideísmo escéptico de la razón, se trata de interpretar la elección personal como algo asible a la razón. Es aquí donde

⁵⁵ PAREYSON, Luigi *Conversaciones de estética*. Capítulo III, Tradición e innovación. Ed. Antonio Machado. La Balsa de la Medusa. Madrid 1987. Original Milán 1966

⁵⁶ *Ibidem*, p.38

razón por un lado y libertad por otro nos salvan del totalitarismo de la voluntad. Con estos presupuestos, Pareyson acuña el concepto de *formatividad* derivado de una idea de forma concebida como *todo organismo que vive una vida propia* y que está sometido a un proceso de formación tras el cual obtiene su plenitud. El autor juega un papel activo y receptivo a la vez respecto a la obra. Durante la creación el artista no conoce sino la serie de tanteos, una multiplicidad de posibles derroteros. Una vez la obra ha sido acabada, lograda, la forma se presenta como necesidad, como resultado de un único camino posible⁵⁷.

⁵⁷ PAREYSON, Luigi *Conversaciones de estética*. Capítulo II, La Contemplación de la forma. Ed. Antonio Machado. La Balsa de la Medusa. Madrid 1987. 1ª ed. Milán 1966

6.2 CONTEXTO ESPECÍFICO

6.2.1 El muro como articulación

La estrecha conexión entre arquitectura y discurso museístico puede rastrearse desde el Renacimiento. Este periodo supone la modificación de la arquitectura para acoger las colecciones, las cuales quedarán dispuestas en las salas como parte de la decoración a la vez que toda una serie de elementos intermedios se articulan sintácticamente con objeto de facilitar con fluidez esta relación. Según nos dice Maurice Besset: *“la función de la ornamentación es explicitar metafóricamente la articulación de los componentes estructurales”*¹. El muro tradicional sería siempre en este sentido el opuesto a lo que, contemporáneamente, denominamos como muro neutro. En el patio junto al pabellón del Belvedere del Vaticano, a finales del siglo XV se disponían las esculturas siempre en concordancia con el espacio arquitectónico, bien sea al disponerlas en cubículos al efecto como hornacinas o nichos especialmente diseñados para ellas, o bien fuera al resaltarlas sobre el fondo neutro de los muros, aunque en este último caso, siempre en el marco de una determinada jerarquía espacial. Tras la explosión escenográfica del barroco, el periodo ilustrado optó por la simplificación de la ornamentación en los espacios expositivos al reducirla a motivos cuyo fin era acentuar las formas arquitectónicas y relacionar éstas con las colecciones, patentes generalmente sobre muros neutros.

figura 1 Patio octogonal del Belvedere. Museo Pio- Clementino. Vaticano. Roma. Planta

figura 2 Patio octogonal del Belvedere. Museo Pio- Clementino. Vaticano. Roma. Planta

¹ BESSET, Maurice (1993) "Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo" *A&V Monografías de arquitectura y vivienda* n° 39. p. 6.

Como ya hemos indicado, el *Altes Museum* de Schinkel nos muestra, por un lado la voluntad de conmover al visitante, de modo que, en alusión a la rotonda nos dice: “*La belleza y el carácter sublime del espacio deben volver receptiva la mirada, de forma que el visitante pueda extraer el máximo de placer y de enseñanzas de los tesoros que alberga el edificio*”² y por otro, la pretendida objetividad y neutralidad en las salas perimetrales dispuestas según un orden científico traducido en una secuencia ordenada de periodos históricos.

Pero nos interesa más aquí reseñar el calado que el museo-palacio tuvo a lo largo del siglo *XIX* como canal de justificación respecto al auge de la burguesía, pues será sobre esta concepción *discursiva* sobre la que se revelarán posteriormente los artistas. Los artistas pretenderán adaptarse al ritmo real de la vida, y entonces, el museo se percibirá como una rémora inerte y reaccionaria al servicio de intereses y privilegios ya afianzados. Con la eclosión de las vanguardias, y precisamente debido al recelo frente al papel de la historia como discurso, el museo ilustrado queda relegado en el borde ante los abismos de su extinción. El museo se hará sospechoso como indeseable aparato del poder, y esta aversión quedará perfectamente glosada en 1924 por Paul Valéry al expresar su malestar por estos lugares, según él, *eruditos, autoritarios y hostiles*³.

figura 3 Diosa Ceres. siglo I d C. Museo de Mérida

figura 4 Diosa Ceres. siglo I d C. Museo Pio-Clementino. Museos vaticanos

Hemos indicado que la ornamentación arquitectónica clásica y, en concreto, en lo que al muro se refiere, responde a la voluntad de fijar, a través de una estructura tridimensional, una relación determinada respecto a la obra artística a exponer. Se trata de asignar a cada obra un lugar específico dentro del conjunto englobado en el espacio y, con ello, configurar de cara al espectador una

² Citado por BESSET, Maurice (1993). p 5

³ BOLAÑOS, María (2000) “El museo a la intemperie” *revista museo* n° 5, 11-24. Asociación Española de Museólogos.

determinada “vista” del cuadro. El muro abriría así una ventana a través del marco, ejerciendo la función de mediador entre la condición *real* del espacio del museo y la condición *virtual* y ficticia representada por la obra de arte. Y es entonces en el espesor del muro, en su profundidad, donde se materializa el, por así decir, *interface* entre ambos mundos. Este diálogo entre la arquitectura y la obra a través del muro constituye un acuerdo prefigurado para establecer una relación de continuidad o de ruptura entre ambas. Se trata entonces de una relación establecida de antemano que recurre a la tercera dimensión, esto es, a la idea de profundidad, como convenio para la consecución del objetivo anteriormente descrito. En paralelo a los esfuerzos que desde el siglo XIX realiza la pintura para desembarazarse de la profundidad prefijada en el arte clásico por la perspectiva, el espesor del muro y el muro mismo irá progresivamente desapareciendo como soporte para la obra, hasta la culminación en las vanguardias en donde se alcanzaría una completa autonomía de la obra respecto del soporte físico. Y quizá la muestra más representativa de ello es el espacio miesiano representado por el pabellón de Barcelona y, posteriormente, por la galería de Berlín o el museo para una ciudad pequeña.

figura 5 Mies van der Rohe, Mies (1941-43) Museo para una ciudad pequeña. Collage

En el camino hacia esta liberalización de la experiencia de la obra, el arte impresionista supondrá un notorio avance contra la prefijada ilusión de profundidad. El arte

dinámico del impresionismo no puede quedar prefijado por un contorno espacial estático como el establecido por una arquitectura con voluntad de determinar, de una vez por todas, esta relación entre la obra y el espacio. Más si cabe cuando tal espacio es concebido en términos intemporales. Desde este punto de vista, la reducción del peso concedido al marco se hará cada vez más evidente. Ya hemos reseñado en el capítulo dedicado a la duración, hasta que punto se ha relacionado el arte impresionista con la filosofía de Bergson. Efectivamente, la conciencia inmediata de Bergson y la impresión de Monet, de Pissarro o de Renoir están relacionadas con esta idea de suprimir el espesor espacial que aporta la perspectiva renacentista. Y de ello nos surge una paradoja reveladora, porque si por una parte es cierto que se produce un adelgazamiento de esta

espacial tercera dimensión, no es también menos cierto que las aportaciones del vitalismo han reivindicado un engrosamiento en lo que a la experiencia temporal se refiere, como ya hemos analizado en los capítulos anteriores.

De modo que cuando llegamos al Museo de Mérida nos encontramos con dos elementos significativos. Por un lado, con la evolución en la tradición moderna en lo referente a la liberalización de la imagen y de la colección respecto a un marco y una configuración tradicionalmente impuesta por medio de una sintaxis determinada, aquella heredada de la arquitectura clásica. Y por otro, con la necesidad de recuperar, a través de la dilatación temporal, el sentido de una arquitectura que debe hacer uso de nuevo del discurso narrativo como elemento vertebrador e incluso justificativo de la arquitectura en su papel mediador entre el observador, el espacio y la colección.

Pero debemos retomar el primer aspecto hasta ubicarnos en el periodo inmediatamente anterior al Museo de Mérida para comprender la posición generalizada a este respecto. Con posterioridad a la actitud mostrada por las vanguardias, la reflexión acerca de la relación entre objeto, espacio y espectador seguirá siendo importante. El papel que el objeto a exponer juega respecto al lugar donde se ubica será especial objeto de análisis. Según Besset, entre los años 1955 y 1965 se producen dos tendencias en este sentido. Por un lado la de aquellos que podrían quedar representados a través del concepto de los *white cube* de las galerías newyorkinas, en donde el objeto sólo tendría sentido en virtud de un cierto espacio en correspondencia unívoca. Y por otro, la actitud de los que, al concebir el arte como inserto en la vida, toda relación determinada entre objeto y espacio debe ser objeto de ruptura hasta el punto de exigir la completa deslocalización museística de la obra. Se trataría entonces de vincular el arte a los ritmos reales de la vida y al tiempo de la naturaleza. Es entonces el momento en que surgen las corrientes artísticas del trabajo *in situ* así como el *land art*. Y todo ello surge, como venimos indicando, en tanto que rechazo al discurso autoritario que el artista contemporáneo atribuye al museo. La atención del arte a la vida, que consiste en la desvinculación respecto al lugar y por ende, respecto al museo como lugar de discurso, contrasta con la ulterior evolución que como veremos experimentó el ámbito del arte en los años setenta.

Las dos actitudes descritas trataron de transgredir el academicismo otorgado al museo, sin embargo, sus prácticas no tardaron en institucionalizarse, dando lugar a los que Besset llama "*un academicismo del anti-museo*"⁴ lo cual, como es lógico, poco puede emparentarse con actitudes vitales. Sigue Besset diciendo: "*la fórmula «flexibilidad más neutralidad» -en la que la museografía progresista de los años cincuenta y sesenta había creído encontrar la solución a*

⁴ BESSET, Maurice (1993).p. 12

*todos los problemas que podrían plantear en el futuro a la arquitectura los caprichos de la moda en el arte- demostró ser inoperante*⁵. Toda reivindicación de una objetividad del discurso, conlleva más que a su neutralización, a la ocultación de otros discursos que subyacen y que tarde o temprano afloran a la superficie. Otro tanto creemos que ocurre respecto a las acusaciones habitualmente vertidas a eso que se llama “el formalismo” en la arquitectura. La idea de concebir el arte en correspondencia con la vida, según la actitud que hemos descrito, se emparenta, a nuestro juicio, con el informalismo arquitectónico al que nos hemos referido en otros capítulos. No es ninguna de éstas la actitud de Moneo, porque como estamos tratando de mostrar, es inevitable en última instancia ofrecer un discurso, de la misma forma que es inevitable ofrecer, con voluntad, una forma.

⁵ Ibidem, p. 12

6.3 EL PROYECTO

6.3.1 La condición radical: La casa estudio de John Soane y el Museo de Mérida

Una vez analizado el contexto general que respalda el talante de Moneo, analizaremos ahora puntualmente las respuestas ofrecidas en el proyecto. Empezaremos mostrando el centro sobre el que el proyecto gira, es decir, la vida en su condición radical para, a continuación, mostrar el *logondidonai* que, según el Sócrates platónico, sería el «dar razón» de aquello que hay por medio de la componente narrativa. Posteriormente revisaremos los instrumentos del lenguaje arquitectónico capaces de canalizar la síntesis esencial del binomio que hemos denominado como construcción/expresión, así como los recursos de carácter semántico y sintáctico visibles en Mérida.

Indicábamos que Moneo se desmarca tanto de una asunción platónica, estática y arquetípica de la forma, como de una concepción que entienda el *diseño* como una *estrategia* que se hubiera desprendido del *origen* y remisión a lo natural. Moneo, por el contrario, parte de un reconocimiento del origen intuitivo tal como ha sido ya referido en el capítulo acerca de la memoria. Como Proust nos dice, todo el material de la obra a acometer, no es sino la vida pasada. En el año 1981, en el momento que se acomete el inicio de la obra, Moneo publica un artículo sobre John Soane que podría resumirse, en nuestra opinión, como una justificación intelectual de esta idea, y con ello, un intento de avalar teóricamente el proyecto de Mérida. De la misma forma que Tafuri enmascara su propia componente autobiográfica con la figura de Sansovino, Moneo encontrará en Soane la mejor autorreferencia para su propio semblante porque, como de una primera aproximación se desprende, numerosos son los paralelos entre ambos arquitectos. Al estudiar el texto entre líneas concluimos que casi podemos sustituir las referencias a Soane por aquellas otras que se remiten a sí mismo; se trata entonces de una lectura sobre Mérida incluso mejor, en cierto modo, de la que directamente podemos realizar del Museo, precisamente porque la lejanía en el tiempo nos permite ese “tomar distancia” que Ortega nos recomienda. Se trata entonces de un tomar distancia que nos libera de la inmediata actualidad y nos acerca a una más cabal interpretación al entender a ésta como comparativa entre los diversos planos en el tiempo. Comienza Moneo elogiando la actitud de Soane al concebir la arquitectura como comunicabilidad, y entonces indica:

El ejercicio de la arquitectura para Soane, no es otra cosa sino el poder mostrar a los demás las virtudes de aquella, sus atributos, el poder, en última instancia, que en ella reside y que sin embargo es ajena a una sociedad que tanto ha olvidado lo que la disciplina es, que ésta ha quedado relegada a la condición de ciencia oculta¹.

Soane labra su biografía y su carrera desde una condición humilde, y siente la necesidad de expresarse por medio de ella. Este no es el caso de Moneo, al menos en lo que respecta a su propia casa, pero sí lo es si concebimos la biografía como morada en la que la arquitectura se justifica. No tanto en el sentido lírico como subjetivismo desconexo, sino al intuir en el interior de la experiencia propia, la experiencia común del hombre; y a la vez, al constatar cómo la arquitectura le ha permitido agudizar su visión del mundo, hecho éste que cabe extrapolar a todos los hombres.

figura 1 Soane, J. Casa estudio en Lincoln's Inn Fields. Londres. Planta baja entre (1813-24) y (1824-37). Conjunto de los inmuebles nº 12, 13 y 14

En Lincoln's Inn Fields, Soane irá ampliando a lo largo de los años su propia casa al extender la superficie disponible de los solares contiguos; de esta forma irá conformando una estructura que irá creciendo orgánicamente con el tiempo y cuyas articulaciones se vincularán en torno a ejes parciales y concatenaciones que permitirán una continuidad sala a sala. Soane dotará a su casa con juegos de perspectivas parciales, contrastes dimensionales y lumínicos según una secuencia que asumirá las condiciones externas, pero que se auto ordenará según una lógica interna de la transformación. Sorprende la contemporaneidad de esta casa donde las salas, a la vez autónomas y enlazadas

¹ MONEO, Rafael (1981) "4 citas / 4 notas" Arquitecturas Bis 38 y 39. p. 45

según esta lógica, parecen maclarse según el diálogo que Moneo denomina como una “*partida de ajedrez*”. Llama la atención el libre uso de fragmentos de la historia, que Soane ha coleccionado, y que dispone en las paredes de la casa renunciando al recurso clásico que remite a la moldura y al resto de elementos usuales como articulación de la pieza en el muro. El sentido de la arquitectura será ahora para Soane no la integración de las partes respecto a la totalidad al modo canónico, sino la constatación de la historicidad misma a la que ya nos hemos referido. La historia y el fragmento se dispondrán en la casa, no como nostalgia reaccionaria sino como autobiografía y *sentido* en la forma a que aludiremos a ello en el siguiente apartado. Algunas citas de Moneo no pueden ser más reveladoras:

La casa de Soane es la historia de Soane, la autobiografía de Soane, una autobiografía que obligaría, por otra parte, a una interpretación de la casa en clave literaria que sería, en último término, el único camino para entender el sentido de que intentaba dotar a las piezas: la autobiografía, la casa, es la versión más real de la vida, de una vida en la que el mundo de la ficción deseada se entrecruza con la representación del papel que cada uno juega en ella.²

Y concluye el texto diciendo:

Soane se da cuenta de que la historia sólo proporciona los elementos, los restos que él recoge en su casa, los espacios que él construye, pero que, roto el cuerpo de doctrina clásico, faltaba el soporte que les diera sentido; en su casa se servirá de la ficción literaria como soporte, sin atreverse a reclamarlo a la disciplina misma, dando así prueba una vez más, de su extrema lucidez.

La grandeza de Soane está, precisamente, en haber aceptado la nueva situación, lo que le lleva a utilizar la historia sí, pero sin caer en la trampa de convertirla en nostálgica evocación.³

² Ibídem. p. 45

³ Ibídem. p. 46

figura 2 Soane, J (1835) Sección longitudinal. Lámina XV. En *Description de La Maison et du Musée situés au nord de la place de Lincoln's Inn Fields, á Londres*. Ed. Levey, Robson, et Franklyn

Nos dice Pedro Moleón que: *“lo que determina un intencional efecto de la obra sobre el espectador no está en los detalles de los componentes del conjunto, sino en la posición de estos componentes dentro de un orden espacial previsto, que enfatiza o atenúa sus propiedades y los subordina a la concepción de un espacio estructurado que es a la vez un dentro entre límites, contenido y continente, interior y contorno”*⁴. Los comentarios de Moleón subrayan lo que ya hemos indicado respecto al carácter romántico, esto es, como voluntad de reconciliación. Hablamos entonces de un espacio relacional donde el fragmento no adquiere un valor intrínseco sino en virtud de su posición relativa en el conjunto del espacio en que se integra en un campo solidario y atmosférico. Se trataría entonces de una intuición que se habría adelantado décadas respecto a su formulación en términos científicos en lo que se denominará con el vocablo *campo* en oposición al espacio newtoniano⁵. Se podría seguir la pista desde Piranesi y probablemente pasando por Robert Adam hasta Soane. Este espacio

⁴ MOLEÓN, Pedro (2.001) *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética* Ed. Mairéa. Madrid. p. 170

⁵ Aula de doctorado titulada “Disgeometrías contemporáneas” en el Departamento de Proyectos de la ETSAM a cargo del director de esta tesis Martínez Garrido, Miguel. Véase sobre este autor en la bibliografía

relacional ya había sido intuitido por Leibniz, aunque, absorbido por el paradigma newtoniano, no habría sido retomado sino hasta bien entrado el siglo XIX y hasta principios del siglo XX con la relatividad de Einstein.

figura 3 Soane, J (1835). Vista de la cámara Belzoni. Lámina XIV. En *Description de La Maison et du Musée situés au nord de la place de Lincoln's Inn Fields, à Londres*. Ed. Levey, Robson, et Franklyn

figura 4 Gandy J.M. (1811) Acuarela con vista nocturna del Domo en la casa de Soane

Pero nos llama la atención la cita que a continuación hace Moleón cuando indica: “Se llega así a la consecución del espacio como condición para la recepción simultánea de múltiples rasgos intemporales, o mejor, atemporales, al margen del tiempo”⁶. Para Moleón la evocación de la memoria a través de ruinas y fragmentos del pasado adquieren en Soane el valor de la reminiscencia platónica: “son imágenes nuevas de un arquetipo dormido en el inconsciente, recuerdos de los momentos de una vida anterior en que el hombre contemplaba de un modo inmediato y directo el mundo de las ideas”⁷ y más adelante nos dice: “No había templos en los espacios expositivos de la casa-museo de Soane, sino evocaciones del culto a la vida que los produjo”⁸. Sin embargo, en nuestra opinión, y como hemos ido argumentando a lo largo de estas páginas, el arquetipo

⁶ MOLEÓN, Pedro (2001) *John Soane...p.170*

⁷ *Ibidem*. p. 167

⁸ *Ibidem*. p. 171

platónico encaja mal con la condición radical de lo vital. En ambos casos hay una remisión a lo natural y al origen, sin embargo, el vitalismo no renuncia a una artificiosidad del devenir en el que la condición temporal de la vida es irreductible; no cabe entonces concebir el espacio como una recolección de rasgos simultáneos que anule al tiempo, sino como una puesta en valor del propio flujo del mismo.

El mismo Pedro Moleón se refiere a Soane como arquitecto de *la razón poética*⁹, expresión ésta que acierta con precisión al acercar buena parte de las contradicciones que analizamos en esta tesis. El libro *El azar y la necesidad* de Jaques Monod¹⁰ ha sido utilizado para avalar las posiciones de algunos pensadores progresistas, al traducir sus análisis de la evolución biológica en el campo de la política, especialmente al enfatizar la componente contingente de la evolución biológica¹¹. Al estudiar el comportamiento de las cadenas de ADN, Monod se centra en el componente azaroso de las mutaciones, que como improvisados errores, son responsables de modificaciones que orientan el sentido de la evolución. Pero también subraya Monod, que los sistemas biológicos son extremadamente conservadores, en tanto que sus procedimientos basan su supervivencia, en primer lugar, en el mantenimiento de la identidad; se trata entonces de sistemas especializados en reproducirse, conservando toda la carga de complejidad asumida, por así decir, en su historia.

Pero se puede ser conservador sin ser por ello reaccionario. Y en ese sentido, podríamos definir la actitud de Soane como un conservadurismo progresista; es entonces en estos términos como Moneo empatiza con Soane. Porque Soane conoce bien la historia y es sólo desde esta comprensión desde la que cabe cualquier ruptura de la norma; por eso nos dice Moneo: *“tan sólo desde la lucidez, desde la comprensión profunda y completa de la arquitectura, se puede trastocar el orden de lo natural, quebrar la vara de la ortodoxia”*¹². Y es entonces desde esta postura intelectual desde la que Moneo rechazará las acusaciones del *“puritano”* Emil Kaufman quien tildará a Soane despectivamente como ecléctico, falta de coherencia e imitador servil dispuesto a asumir el ropaje que en cada caso convenga, pues se trata de acusaciones vertidas desde un progresismo cuyas características son bien conocidas. Decían en este sentido Arthur Schopenhauer y, más adelante, Ernesto Sábato, que hay épocas en que lo

⁹ MOLEÓN, Pedro (2001) *John Soane... véase subtítulo*

¹⁰ MONOD, Jacques (1988) *El azar y la necesidad: Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Ed. Tusquets editores. (original de 1970)

¹¹ Según Monod, la evolución, como consecuencia del azar, ha dado como resulta la existencia del hombre, pero el hombre está solo en el universo y sólo a él cabe hacer uso de su inteligencia para elegir entre lo que denomina el reino o las tinieblas. Para obtener lo primero debe adoptar una ética del conocimiento, la cual, incardinada en la libertad, debe ceñirse al conocimiento científico. Esta ética no es individual, sino que implica un trabajo colectivo en sociedad. Es decir, a pesar del carácter contingente de la evolución cabe adoptar la asunción de un proyecto necesario regido por el hombre.

¹² MONEO, Rafael (1981) “4 citas / 4 notas” p. 45

reaccionario se viste de progresismo y lo progresista se disfraza de reaccionario. Por el contrario, la apelación de arquitecto “*perverso*” que hace H.R. Hitchcock, es bien acogida por Moneo, pues esta adjetivación, en sintonía con el referido Monod, aporta el “error”, la ruptura, y la heterodoxia, en el marco vital de un devenir, que extrae el pasado con lucidez, para sublimar el progreso con valentía; que conoce con solvencia los límites pero, a su vez, asume a éstos como la mejor condición de posibilidad.

Hemos señalado en otro apartado las críticas que, provenientes de las vanguardias, se han proyectado sobre el museo enciclopédico. Otra oleada amenazará mortalmente al museo desde finales de los años 60 al ponerse en entredicho, no ya su anterior carácter enciclopédico, sino su propia razón de ser. Los artistas saltarán a la calle y abandonarán el museo con el propósito de tomar el pulso real de la vida. La superación de esta nueva crisis sólo podrá llevarse a cabo, al dotar de vida al museo, al tomar distancia, al dejar reposar las ideas y replantear la condición radical del mismo, asumiendo así los retos de la nueva museología con que hemos afrontado los últimos 30 años. Este será el importante papel que el Museo de Mérida, como máximo exponente, jugará en nuestro país. Y lo hará además, con una arquitectura proyectada para perdurar, no con esa arquitectura intermedia que son los montajes para exposición, ni con una arquitectura refleja de esta modernidad líquida, sino con una arquitectura capaz de garantizar con compromiso, es decir, con previsión en el tiempo, la asunción de la estructura como auténtica espina vertebral y como entidad cualificadora de los espacios. A diferencia del espacio museístico miesiano, donde el espacio abstracto libera a la obra y se desentiende como soporte de la misma, en Mérida, forma y función, contenido y continente, museología y espacio se dan la mano a través de la estructura, y ello al entender que su influencia se ejerce, como ocurre con los protocolos, no sólo en el contenido sino en el marco.

6.3.2 El *lógos* narrativo en Mérida

Hemos señalado que, en Mérida, será el lenguaje el encargado de aportar sentido a la obra mediante el recurso fundado en la dramatización de la experiencia, es decir, cuando la conciencia íntima entre en conexión con el carácter social y colectivo intrínseco a la arquitectura. El arquitecto y el arqueólogo se aúnan aquí en la tarea de dar razón de los objetos de un pasado que no conservan su significación y que, precisamente por ello, deben asumir la labor creativa y a la vez didáctica orientada a lograr una reconciliación. Didáctica, historia y creación se enlazan en una misma tríada al renunciar a una historia elaborada de una vez por todas. De igual modo, el propio Moneo, al referirse a

Tafari y su interpretación del encargo del proyecto del Palacio de Carlos V en Granada, apunta: *“Tafari se nos presenta como «inventor de historias» [...] si Tafari se toma tales libertades es, paradójicamente, porque conoce bien los límites que configuran el territorio en que desarrolla su trabajo”*¹³ La historia se toma como elemento dado, pero se asumen las limitaciones y reservas que todo discurso supone, por lo que el arquitecto en este caso, asume la responsabilidad de interpretarla.

figura 5 Passaporte A. Dios Mitra, Mercurio y Marco Agripa. Antigua ubicación en los en la Iglesia de Santa Clara

figura 6 Nave transversal

Con anterioridad a la creación del Museo, la Iglesia de Santa Clara alojaba los fragmentos romanos que pacientemente se habían ido acumulando. Pero tal colección de piezas, no eran sino meros despojos yacentes, como indica Manuel Bendala, con los únicos criterios de *“permitir su contemplación, estar colocados de acuerdo con las características de las salas y según una cierta racionalidad temática, histórica y de clasificación museológica”*¹⁴. Atribuye Bendala a la antigua iglesia un carácter casi romántico, pero no hay que olvidar, según lo hemos indicado más arriba, que el Romanticismo no se complace con la fragmentación, sino que la constata con el objetivo de recuperar el absoluto perdido y la necesidad interna de la obra. Es por ello que el nuevo Museo, puede bien llamarse romántico en toda la dimensión de la expresión. Y es en virtud de ello que, desde Santa Clara hasta el Museo, hemos pasado desde un acumular inerte a un acumular con sentido histórico; de una caja neutra a modo de almacén a un *archivo vivo* de los restos de Mérida.

El *archivo* da entonces idea de una arquitectura que, como hemos indicado en el apartado anterior, y lejos de mostrarse como un estricto contenedor, se configura como el propio marco estructurante de lo que será el

¹³ MONEO, Rafael (1997) “La “Ricerca” como legado” Revista Circo nº 48. p. 10. (Originalmente publicado en *Casabella* nº 619-620 en 1995)

¹⁴ BENDALA GALÁN, M (1995). “Museo de Mérida, de la Iglesia de Santa Clara al Museo Nacional de Arte Romano” *Anas* nº 7-8 /1994-1995 p. 17

Museo como tal. Moneo hace así también eco de la crítica que Javier Feduchi realizaba al museo *almacén* el cual, en ocasiones, a falta de contenidos definidos y planificados debía conformarse como mero receptáculo. Por el contrario, el espacio es concebido como campo, recogiendo así la crítica decimonónica sobre el espacio apriorístico, homogéneo y neutro, que se establece a sí mismo como mero soporte de la acción y en donde ésta permanece independiente. Por el contrario, en el campo, las propias piezas se religan activamente por medio de una arquitectura que conforma, que no sólo es soporte sino estructura, generando así una atmósfera común y solidaria

figura 7 Nave transversal

Museología y arquitectura se dan la mano como nunca dejó de ocurrir a lo largo de la historia moderna occidental. Bien puede ello constatarse sin más que revisarse la amplia semántica tradicional al respecto: hornacina, exedra, galería y un largo etcétera de términos similares que dan cuenta de ello. Buen ejemplo de ello lo ofrece Antonello da Messina en 1474 con *San Jerónimo en su estudio*, origen del *studiolo* mandado construir en el palacio ducal de Urbino por Federico de Montefeltro y que tan bien expresa los inicios de los propósitos expositivos, o bien, el conjunto alrededor del Patio Octogonal en los Museos Vaticanos y su dependencia respecto al Laocoonte, el Apolo y el resto de las piezas que lo habitan.

Esta idea de sentido a que nos referimos, en línea con las indagaciones de Moneo, se ofrece en Mérida como respuesta a las preocupaciones de la disciplina durante las dos décadas anteriores. La crisis de las pretensiones de la vanguardia, había decantado a numerosos arquitectos, como los Five o Venturi hacia la búsqueda de significados más profundos en la arquitectura al asomarse a la ventana de la lingüística. Nos dice sobre esto W. Curtis que “*la época de la convicción dio paso a otra de creencias desmoronadas, donde no parecían surgir ideas generadoras nuevas y fuertes, dejando así al arquitecto en una especie de suspensión libre para pegar fragmentos, pero inseguro del significado de su combinación*”¹⁵. Podemos entonces aquí de nuevo subrayar la especificidad del proyecto que aquí analizamos en línea con las intenciones de esta tesis, pues en efecto, Moneo, recogerá el testimonio de lo que hemos llamado tiempo del

¹⁵ CURTIS William J.r. (1990) *La arquitectura moderna desde 1900* Phaidon. Londres

mundo, pero incorporará los elementos del tiempo subjetivo y de la memoria, así como las ciencias dilttheyanas del espíritu, para con ello dar cuenta de la razón histórica de una forma narrativa. La fragmentariedad desnortada que se extrae de una decodificación de los textos sin voluntad clara de recomposición queda ahora hilvanada al recuperar el *logondidonai* que, según Javier Gomá, unifica la labor del filósofo con la del portero y, por ende, con la del arquitecto. Nos dice Gomá:

¿Quién por ventura custodia la llave de la vida? [...] Me pregunto qué nos sucedería si en una de esas pesquisas callejeras tropezáramos con un cartel que rezara así: «Se vive, se envejece, se ama, se desea, se sufre, se muere. Razón portería» ¿Quién no correría anhelante al chiscón del portero? Sería conveniente entonces dar razón, no ya de un piso, sino de la vida humana misma.¹⁶

figura 8 Venturi R y Scott Brown, D (1984-91) Museo de Arte, Seattle.

Si en Peter Eisenman parece haber un exceso de sintaxis, como si la música que pretende componer no tuviera origen y resonancia en la sensibilidad humana compartida, Robert Venturi y Denise Scott Brown se afanan en dotar de una semántica reconocible. Juegan con símbolos expresivos en un entramado iconográfico de elementos contradictorios como si de las teclas blancas y negras de un piano se tratase. Pero, en la colisión de ambas, y en la búsqueda de una fértil armonía, nos percatamos de que ésta no llega; y quizá no llega porque, como ya hemos señalado en otra ocasión, la idea de libertad y arbitrariedad que en ello subyace, fracasa al constatarse que no pueden ser impuestas desde fuera, que no es posible desvincularlas de la ley y del origen natural. Por eso Moneo, al comentar el Museo de Arte de Seattle, nos dice: *“La arquitectura de Venturi y Scott Brown es compleja, pero no espontánea. Es más el resultado de un método que la respuesta a la necesidad”*¹⁷. Por eso cabe de nuevo reivindicar en Mérida una contradicción que, paradójicamente, pasa desapercibida en Venturi, aquella que subtiende el proyecto de Mérida, a saber: la libertad y la necesidad. Porque en

¹⁶ GOMÁ LANZÓN, Javier (2014) *Razón: portería*. Ed. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores. p. 65

¹⁷ MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. p. 89

Mérida se traza el *lógos* que da cuenta de una historia necesaria, aquella que realmente existió, pero cuyos fragmentos inconexos hay que recomponer con la voluntad del autor. Es necesario reivindicar la memoria, pero también debe escenificarse en una ficción teatral.

Esta ficción se funda en la disparidad que se produce entre el tiempo efectivo de la historia y el tiempo de la narración; ambos tiempos deben ser reconciliados. En la *Montaña Mágica*, Thomas Mann ya nos advierte en el propósito del libro acerca de la meticulosidad (eufemismo para referirse a pesadez) de su novela, pero justifica diciendo; “*sólo es verdaderamente divertido lo que ha sido meticulosamente elaborado*”¹⁸. A lo largo del libro, al igual que en Proust, se entrelazan diversas disquisiciones filosóficas sobre el tiempo con la propia narración de la novela; pero una cosa es el razonamiento y otra la implementación efectiva de aquello que no puede ser comunicado sino con la propia novela, con el discurrir mismo, y en toda la extensión, de su imaginaria. Es precisamente esta extensión de los pasajes lo que nos obliga a extraer en tramos los siguientes párrafos. Nos dice Mann:

¿Puede narrarse el tiempo, el tiempo en sí mismo, como tal y en sí? [...]

La narración se parece a la música en que ella «realiza» el tiempo, lo «llena convenientemente», lo «divide» y hace de manera que pase algo [...]

Pero no es menos claro que hay una diferencia entre la narración y la música. La duración musical no es más que un fragmento de tiempo humano y terrestre en el que se vierte para exaltarle y ennoblecerle indeciblemente. Por lo contrario, la narración comprende dos especies de tiempo. En primer lugar, su propio tiempo, la duración musical y efectiva que determina su desarrollo y su existencia; en segundo, el tiempo de su contenido, que se presenta con una perspectiva de aspecto tan diferente que el tiempo imaginario del relato puede, o bien coincidir casi completamente con su duración musical, o bien hallarse infinitamente alejado.¹⁹

En Mérida hay, como nos dice Mann, dos tiempos; un tiempo que se remonta dos mil años atrás, y otro tiempo efectivo y musical cuya duración se encarna en el recorrido a través de una geometría, a la vez espacial y temporal. El ritmo espacial se acompasa con la duración de la conciencia de modo que ambos tiempos se solapan; el tiempo de un contenido que de nuevo resuena como un

¹⁸ Propósito a modo de introducción p. III en MANN, Thomas (2.004) *La Montaña Mágica* Ed. Edhasa. (Original 1924).

¹⁹ MANN, Thomas (2004) *La Montaña Mágica* Ed. Edhasa. Original 1924. p 749,750

eco latente, cordial, recordado, y el tiempo narrativo que liga y conecta permitiendo así re-presentar ese pasado que ahora es actual porque el símbolo nos ha puesto ante su inefable sombra, ha hecho, como indica Agustín de Hipona, que el pasado sea un pasado presente, y con ello ha permitido atrapar la fugacidad del ser que se escapa, pero que queda preso en la materialidad de sus muros.

figura 9 Imagen de nave transversal

El recuerdo es también acuerdo y empatía. Hay entonces una sintaxis musical y actual así como una semántica alusiva que no pueden concebirse una sin la otra; ambas se funden en un sólo cuerpo, que como todo escritor sabe, coexisten en la narración. Lo emotivo no es entonces degradación de la idea platónica, como tampoco es nostalgia reaccionaria de un tiempo perdido irrecuperable; es, por el contrario, la constatación de una historicidad que, en su propio tejer y destejer, nos da cuenta de sí misma, de

su cualidades, de aquellas que anhela, y de la fluencia irisada por el reflejo de su circunstancia.

Decimos que la duración de los acontecimientos relatados no coincide con el propio relato, por lo que éste debe presentarse, como dice Mann “*«en extracto» para indicar un elemento ilusorio, o, para expresarnos de un modo completamente claro, un elemento mórbido que se manifiesta en el relato que se sirve de un hechizo hermético y de una perspectiva exagerada*”²⁰. A continuación se refiere a las experiencias de los fumadores de opio, quienes, bajo los efectos estupefacientes son capaces de vivir sueños de una duración que supera con creces la experiencia de la vigilia. “*Es un poco a la manera de esos sueños artificiales como la narración puede tratar el tiempo. Pero como puede «tratarle», está claro que el tiempo, que es el elemento del relato, puede igualmente convertirse en su objeto*”²¹. Para la raigambre occidental post socrática, la estabilidad y el espacio soportan la concepción del cosmos. Hemos descrito en el capítulo dedicado a la experiencia, que ello ha concluido en un pragmatismo de la

²⁰Ibíd. p. 750

²¹Ibíd. p. 751

razón escéptica respecto al tiempo durativo y la memoria. Parece entonces que el tiempo rebasa los márgenes de la razón y se condena entonces al ostracismo. Desde este punto de vista, tener conciencia sería una represión del tiempo que ahora quedaría orillado por el tabú en el campo de la locura, de la sospecha y del surrealismo.

Como hemos indicado, Moneo, invierte la relación entre vigilia y razón, manifestando que, en realidad, se trataba de un sueño; el sueño de un tiempo olvidado frente al que ahora cabe despertar y, como dice Quetglas, que debe ser inoculado como terapia frente al sueño de la razón. También la memoria ha sido olvidada y condenada a mera prótesis. El arte de la memoria, rechazado en tiempos de Erasmo por irracional, fue progresivamente sustituido por la enciclopedia. La paradoja estriba aquí en que, mientras la memoria conformaba orden y discurso²² en el mismo par, la enciclopedia, renuncia a la estructura y se ordena de una forma alfabética, esto es, arbitraria; no queda entonces lugar para la memoria; en resumen, se ha perdido el *lógos* como un «dar cuenta de». El cuerdo se ha tornado en loco: nos referimos a la locura de la razón, como bien puede constatarse sin más que referirse a lo que se ha llamado la pérdida del centro.

figura 10 Stirling J. (1977-83)
Staatsgalerie. Stuttgart. Planta

Y, sin embargo, como ya hemos indicado, «cordura», «acordar» y «recordar» son etimológicamente derivados de *cor*, *cordis* (corazón–vida, mente, alma) que remite al latir y a la pauta temporal. El significado que actualmente asignamos a «cordura» habría derivado en el sentido de aplicar la mente y alma con prudencia a las situaciones de la vida. No remitimos aquí a lo indicado sobre la dimensión temporal de la prudencia en el capítulo sobre la memoria. Además, el término «acordar», se define por el diccionario de la RAE por, en su acepción quinta: “traer algo a la memoria” y en la cuarta por: “conciliar, componer”. El resto de las acepciones están vinculadas a éstas, aunque cabe subrayar la décima como un “caer en la cuenta” y la onceava como “concordar, conformar, convenir con otra”.

²² Véase el capítulo de esta tesis *El tiempo como memoria*

Pero veamos cómo se realiza este despliegue narrativo. Podemos asociar los aspectos perceptivos a los que hemos aludido a la sección y a los alzados del edificio, en tanto que la posición erguida del hombre favorece la contemplación de los planos verticales. Sin embargo, como es lógico, el itinerario se produce en planta. Es por ello que la secuencia literaria que Moneo nos propone deba entenderse en planta. Nos remitimos entonces a lo ya indicado en los capítulos precedentes. Creemos que una importante referencia para Moneo fue el aprendizaje de la arquitectura de James Stirling porque es quizá con este arquitecto contemporáneo con quien el Museo de Mérida adquiere, un mayor paralelismo. Stirling es también un arquitecto muy preocupado por el lenguaje; en nuestra opinión, se da en él una relación entre elementos sintácticos y semánticos más equilibrada que en los arquitectos que hemos analizado anteriormente, de la misma forma que se ofrece una mejor relación entre los términos necesarios y libres de la arquitectura. Stirling comienza su carrera priorizando los elementos espaciales a través de la sección a los que suma los acentos táctiles de lo sólido y de la superficie. Sostiene Moneo como tesis central en sus cursos de Harvard, que la evolución de su carrera es una progresiva sustitución de la sección como elemento compositivo por la planta, hasta el punto de que, en sus museos alemanes de Düsseldorf (1975), Colonia (1975) y Stuttgart (1977-83) la planta ha adquirido el valor fundamental. Esto habría sido así como consecuencia de una conciencia de lo narrativo, de la asunción de una arquitectura entendida como paisaje y, especialmente, de la influencia por parte de Rowe y Rossi en lo que a la incorporación de la ciudad en la arquitectura se refiere. En este proceso, el valor de la *promenade* como secuencia móvil de una serie de episodios hilvanados, habría ido ganando terreno en su arquitectura; hasta el punto tal que, en Stuttgart, la sección ha dejado de jugar un papel relevante.

Hemos señalado que Mérida parte de la sección, de la sección de la nave se entiende; aunque como veremos, los alzados aportarán un valor significativo, pues en ambos casos traducen la componente frontal. Pero la planta no es en absoluto trivial, porque como decimos, es la planta la que ofrece la secuencia que permite el despliegue de esa ficción elaborada minuciosamente desde la aproximación exterior, el ingreso y posteriormente la rampa, el puente, la nave y las pasarelas o bien, el descenso a la cripta, tal como ya hemos descrito en capítulos anteriores. Es en la planta -como ocurre en Asplund-, donde la duración adquiere su espesor y su profundidad, pues a través del recorrido la conciencia se configura conforme a ese tiempo musical almacenado en la memoria y que constantemente interactúa con la percepción que la sección le aporta; es aquí donde opera la síntesis bergsoniana. Es aquí donde la ficción teatral permite acordar el tiempo musical de la experiencia real y efectiva, con el tiempo del

relato, el de la memoria emeritense. Pero no debe entenderse Mérida como una confluencia de citas en dónde convergen elementos antiguos y modernos; ambos elementos se sintetizan en una multiplicidad interpenetrada.

Al llegar a la nave, el camino trazado por el arquitecto, no es unívoco; existe una notable diversidad a la hora de elegir el recorrido, en tanto que toda la nave se abre a un solo espacio conexo. Espacio éste que queda ordenado según un ritmo, lo que permite una secuencia y una cierta jerarquía, pero no impositivo como una sucesión de salas autónomas. El visitante puede focalizar su atención en las piezas que le atraen, pero no por ello se anula el carácter que el edificio tiene. Existe un condicionamiento, si se quiere, pedagógico, en el edificio, incluso con un ligero acento jacobino, pero se prescinde de una taxonomía enciclopédica²³ que segrega y divide.

Desde el prisma cronológico, el espacio soporta los hechos según un orden –o desorden– que no parece tener sentido. Como nos dice Prigogine, la evidencia nos muestra que el huevo siempre se convierte en pollo y que lo hace según un orden inverso a la entropía. Prigogine ha tratado de estudiar los fenómenos vitales desde los instrumentos positivos de la ciencia, pero partiendo de una condición para él radical, a saber, la existencia de sentido. Puede que el cosmos no tenga sentido, o quizá sí, como Prigogine supone, pero cabe en todo caso identificar la vida como sentido. A los efectos de la producción humana cabe suponer que, -aunque sea parcialmente y ante la evidencia de una corrupción segura- es posible revertir la tiranía de *Chronos*, es posible la poética y la arquitectura, y con ello, es posible la vida; es posible recobrar el tiempo perdido.

6.3.3 Construcción y expresión

Nos hemos venido refiriendo a la necesidad de encontrar un vínculo entre la inmediatez de la experiencia y el hecho social al que la arquitectura se remite. Hemos citado una serie de binomios que se refieren al contenido y al lenguaje, los cuales, no deben ser confrontados de forma irresoluble si concebimos la posibilidad de un lenguaje común a todos los hombres que éstos son capaces de compartir y entender. Recabamos entonces ahora dos dibujos que Moneo concibió para su museo y que, en nuestra opinión, nos muestran con claridad la superación de estos pares que indicamos; nos referimos a las dos isométricas de la nave -una desde un punto de vista inferior y la otra desde otro superior-, que tanto ilustran la configuración espacial del edificio. Se trataría aquí de «*expresar la construcción*» como elemento clave para entender esta obra.

²³ Esto último queda matizado por las aportaciones José María Álvarez según hemos expuesto.

figura 11 Moneo, R. Perspectiva isométrica

Expresión, por tanto, como voluntad de comunicación mediante el habla y, construcción, como empleo de aquellas palabras de una lengua comúnmente asumida. Según August Perret, la construcción es el lenguaje materno del arquitecto y, según hemos visto en Choisy, en la construcción residen buena parte de los caracteres de una determinada sociedad.

figura 12 Palladio, A. (1570) Alzado y sección por el pórtico del Panteón. Roma

figura 13 Palladio, A (1570) Temple de San Pietro in Montorio de Bramante

Vemos hasta qué punto, en Palladio, el dibujo es instrumento de proyecto y vehículo de investigación de la arquitectura. Para Palladio, el dibujo forma al arquitecto, le permite explorar las posibilidades de un lenguaje, y es entonces el lenguaje, el vehículo de conexión entre el arquitecto y su comunidad. Palladio ha explorado la arquitectura del pasado a través del dibujo y, con ello, ha indagado los rasgos de una sociedad que se propone interpretar y frente a la cual ofrece una obra con iniciativa. Sin embargo, hoy nos dice Moneo: *“Las instituciones, los políticos, seleccionan al arquitecto en un mercado abierto, lo que implica que se presume y anticipa lo que el arquitecto puede hacer. El arquitecto no es, como en Palladio, el intérprete de la sociedad en la que vive”*²⁴. La crítica de Moneo se dirige entonces hacia una práctica profesional que sólo expresa una necesidad colectiva de forma subordinada, es decir, como mera respuesta refleja a las demandas emanadas de instancias extra profesionales. Se dice entonces que la arquitectura –o la universidad- deben estar “al servicio de la sociedad”, mientras a la vez, se vacía de autonomía a las mismas y con ello se perpetúa el servilismo; paradójicamente, esto último poco atiende a los intereses colectivos.

Por otro lado también nos dice Moneo: *“El mundo que hoy se construye parece ser tan sólo un mundo de imágenes que se sostienen y explican por sí mismas, sin necesidad de estructura y, por tanto, sin necesidad de ornamento, sin necesidad de un lenguaje al que hacer responsable de que aquella estructura pudiese visualmente configurarse. Y para esta “invención” de iconos, que no de organismos a los que llamar edificios, no es preciso aquel lento aprendizaje a que se sometió nuestro arquitecto [Palladio]”*²⁵. El arquitecto se expresa a sí mismo e incluso, cuando hace uso del lenguaje, como hemos visto por ejemplo en el caso de Peter Eisenman, éste no parece sino autorreferirse a un habla que, como elemento propio, no encuentra acomodo en lo colectivo. Como hemos visto, cuando Moneo se refiere a la *estructura*, ésta debe más interpretarse en el sentido de la memoria a que nos hemos referido que a un estructuralismo carente de centro.

Desde su concepción espacio temporal de la arquitectura, Bruno Zevi nos dice que, a la hora de representar a ésta, no son suficientes las plantas y las secciones, como tampoco son suficientes las cónicas o las fotografías, pues es en definitiva el hecho humano intransferible el verdadero sujeto de la experiencia. Cuando Moneo quiere dar cuenta de esa relación entre construcción y expresión recurre a la técnica de Choisy, heredera de las fuentes racionales que se remontan al siglo XVII. Pero a pesar del peso que plantas, secciones e

²⁴ MONEO, Rafael (2008) “Acerca de Palladio” *Arquitectura Viva* n° 122. Extracto de la conferencia con motivo de ‘Palladio 500 anni’ organizada por el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio en 2008. P. 63

²⁵ Ibidem. p. 63

isométricas tienen en Mérida, ello aún no da cuenta de lo que es el Museo. Durante el siglo XVII, la anterior primacía de la percepción como fundamento de la verdad arquitectónica, es progresivamente sustituida por las derivas lógicas de la *nueva ciencia*. Pero son significativas algunas resistencias al respecto. Por ejemplo, Vincenzo Scamozzi, no renunciará a la definición de la arquitectura como un *gnomon*, es decir, como un registro, a través de las sombras de la experiencia continua del tiempo; de ello da buena cuenta su dibujo de la villa Bardellini en el tratado *L'idea dell'Architettura Universale* (1615). Y ya nos hemos referido en el segundo capítulo a este gran *gnomon* que es Mérida.

figura 14 Scamozzi V (1615) Dibujo en planta y sección con sombras de Villa Bardellini. En *L'idea dell'Architettura Universale*

En el caso de Andrea Pozzo la perspectiva no se limitará a la representación de un mundo objetivo sino que quedará estrechamente vinculada a la toma particular de conciencia desde un punto singular, aquél en que se ubica el espectador. Por eso, en relación a los frescos de sus iglesias jesuíticas, nos dice Alberto Pérez Gómez: “*Más que permanecer en el campo bidimensional de la representación, la perspectiva es proyectada por Pozzo desde un punto preciso*

situado en el espacio vivido y fijado permanentemente sobre el pavimento de la nave. La posibilidad de un “orden real” para la existencia mortal aparece sólo en el preciso momento en que la presencia humana ocupa el punto emisor de la quadratura “ilusionista” del fresco”²⁶. Es llamativo el parecido de estos comentarios en relación al “perspectivismo” de Ortega para quien la perspectiva no es una deformación de la realidad, sino un ámbito de la realidad misma cuya totalidad es multiperspectiva. Nos llama aquí la atención el nexo que supone la tradición jesuítica que comparte Pozzo, y que no es ajena ni a Ortega ni a Moneo

²⁶ PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (2013) “Perspectiva y Representación Arquitectónica” Editorialrestauro.com.mx. p. 6

figura 15 Pozzo, Andrea (1685-94) *Apoteosis de San Ignacio o La gloria de san Ignacio* (Alegoría de la obra misionera de los jesuitas). Fresco en la bóveda de la nave de la Iglesia de San Ignacio (Roma).

figura 16 Choisy, A. (1873) Lámina VIII Palatin. El Arte de construir en Roma

figura 17 Choisy, A (1873). Lámina XIV. Villa Hadriana- Aqueduc pres St. Jean de Latran. El Arte de construir en Roma

Pero debemos continuar con las isométricas. Frente a los dibujos en perspectiva cónica, con un carácter más fenomenológico, estas axonometrías nos remiten a las que ya hizo Choisy para ilustrar sus libros sobre la historia de la arquitectura y el arte de construir. Fue él quien elevó a la cúspide el carácter

científico de un modo de representar riguroso y preciso directamente heredado de la *École Polytechnique* y de Gaspard Monge. “*Su objetivo*, nos dice Enrique Rabasa, *es más explicar que narrar, las expresiones que emplea son más analíticas que figurativas*”²⁷. Se trata entonces de levantar un acta notarial al modo de una cartografía. Pero en Moneo, esta cartografía rebasa la voluntad de un mero documento objetivo, porque en Moneo, la construcción, como testimonio de una arquitectura y por ende, de una colectividad, forma parte de una historia y, como tal, debe ser interpretada según los presupuestos que aquí exponemos. Por eso, las isométricas de Mérida apelan a la huella material que la construcción romana nos proporciona en el soporte de la arquitectura, pero a la vez, se trata de una cartografía del espíritu que alude a la memoria, la cual, a su vez, como indicamos, el arquitecto debe dar cuenta por medio de una narración expresiva.

Choisy depuró la exacerbación de su maestro Viollet Le Duc, hasta llegar a una representación aséptica y limpia, capaz de analizar con precisión los principios de la arquitectura, esto es, de la construcción. Esto afianzó la interpretación disciplinar en términos de *Zeitgeist*, al vincular tales principios a los respaldos sociales, económicos, laborales, etc. Sabemos de la influencia que esto supuso en Perret y en las vanguardias. Cuando en la segunda mitad del siglo XX, parecen superarse los elementos sincrónicos, entonces Moneo tomará el diacronismo, por así decir, vertical, del lenguaje y de la memoria, sin por ello renunciar al sincronismo que la construcción representa y que le permitirá afianzar los estribos frente a lo que él mismo llamará “*los equívocos del lenguaje*”²⁸. La construcción permitirá al discurso no derivar en mera expresión, de igual modo que no permitirá a la forma tornar en arbitrariedad. “*La arbitrariedad de la forma*, nos dice en 1985, *desaparece en la construcción y la arquitectura actúa como puente entre las dos*”²⁹. Pero a la vez, la voluntad del autor y su poética permitirán a la arquitectura evadir la inmediatez determinista y refleja que relegan al arquitecto a mero brazo instrumental y mecánico sin capacidad de interpretación.

Los arquitectos están presentes en todas aquellas dificultades que implican la construcción de los edificios, artefactos que, quizás sin la debida precisión, puede decirse que reflejan nuestras intenciones, expresan nuestros deseos y representan los problemas que discutimos en las escuelas. Durante algún tiempo miramos a nuestros edificios como si de espejos se tratase; en su reflexión reconocemos quienes somos y, en

²⁷ RABASA DÍAZ, Enrique, “Auguste Choisy: vida y obra” en CHOISY, August (1999) *El Arte de construir en Roma* Ed. Instituto Juan de Herrera

²⁸ MONEO, Rafael (17 de Enero de 2013) *Entrevista con el autor de esta tesis*

²⁹ MONEO, Rafael (1985) “La soledad de los edificios” *El Croquis* nº 20 p. 612 (Conferencia en la cátedra K. Tange el 9-Marzo de 1985 con motivo de su nombramiento como *Chairman* del Departamento de Arquitectura en Harvard)

último término, quienes éramos. Estamos tentados a pensar que un edificio es la expresión de una opinión personal dentro de un proceso en marcha de la historia; pero hoy, yo estoy convencido de que una vez que la construcción ha terminado, una vez que el edificio asume su propia realidad y el papel que se la ha encomendado, todas aquellas preocupaciones que ocuparon la mente de los arquitectos se disuelven y todos sus esfuerzos se acaban³⁰.

6.3.4 Elementos semánticos y sintácticos

Ligamos ahora con lo anterior al presentar la definición del término semántica tal como describe el diccionario de la RAE en su segunda acepción: *“Estudio del significado de los signos lingüísticos y de sus combinaciones desde el punto de vista sincrónico y diacrónico”*. Ya desde 1975 Juan Daniel Fullaondo nos da cuenta del interés por parte de Moneo acerca de estos problemas en lo que a la arquitectura se refiere cuando escribe la siguiente anécdota: *“Constantemente pensará «en arquitecto». Ramón Molezún gusta de relatar el episodio de un crucero a vela por el Mediterráneo, donde Moneo, tripulante inesperado, se presentó acompañado de un bagaje de libros de Boullée, Vittonne, Charles Moore... dispuesto a polemizar sobre semiótica en medio de la tormenta... Molezún estaba, ciertamente, bastante consternado”*³¹.

Ya nos hemos referido al papel que otros arquitectos han adoptado respecto a estos elementos del lenguaje. En el caso de Kahn, señalábamos su reclamo del símbolo entendido como la existencia de un patrón arquetípico que el arquitecto se encargará de buscar y, posteriormente, exaltar. De este modo, la forma sería la expresión de un significado subyacente, en paralelo a las formas platónicas, atemporal. Otro tanto hemos hecho respecto a Rossi -cuya arquitectura encierra un notable contenido simbólico- para, en conjunto, contraponer el vitalismo y la concepción temporal de Moneo. Para Kahn se trata de saber *lo que las cosas son* de modo que, el hecho de referirse a ellas, el nombrarlas, nos acercaría a la posibilidad de hallar su esencia, tal y como ésta permanece en el tiempo. Para Moneo, ese *nombrar* supondrá, efectivamente, el reconocimiento de una estructura, sin embargo, como ocurre en Hesiodo, es decir, antes de Platón y en el siglo XX, es decir, tras la figura de Einstein, esta estructura, no supone valor fijo e inmutable sino pauta de evolución y acontecer. El proyecto de Mérida asumirá la temporalidad tal como hemos venido indicando.

³⁰ Ibidem. p. 614

³¹ FULLAONDO, D. (1975) “Editorial...La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1962-1974” Revista Nueva Forma nº 108. p. 5

Hemos analizado también el valor que la comunicación adquiere en Venturi, en Graves o en Portoghesi, y hemos señalado los excesos de una semántica esquemática con vocación de subrayar literalmente las contradicciones y los paradigmas de la arquitectura. Moneo no tratará de asumir paradigmas, pues éstos habrán quedado subsumidos en su pensamiento, haciéndose eco así, del *tomar distancia* orteguiano con idea de *saber a qué atenerse*. Moneo ofrecerá una resistencia a dejarse llevar por el mensaje, mientras a la vez, los elementos sintácticos no serán autorreferenciales, tal como ocurre en Eisenman, para quien, según nos dice Ruiz Esquíroz: *“se ha producido una debilitación del contenido semántico, el objetivo de la arquitectura ya no será la representación de significados trascendentes a través de los símbolos, sino que tenderá a usar signos derivados del proceso, signos de tipo índice”*³². Tampoco encontraremos en Mérida una semántica adoptada del rasgo tecnológico, como en Archigram. En definitiva, el símbolo, como estudiábamos en anteriores capítulos, tratará de salvar la barrera entre la vivencia íntima y el mundo mensurable pero, a diferencia de Kahn, el significado, radicará en el fluir perenne y aiónico de la vida.

figura 18 Acceso.

³² RUIZ ESQUÍROZ, José Antonio
Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas: 1978-1995,
Eisenman-Tschumi-Lynn. ETSAM. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Directores Darío
Gazapo y Concha Lapayese.
Presidente del Tribunal Rafael Moneo

De igual modo que analizábamos la sección, nos referimos ahora a las fachadas. Los alzados asumirán también el carácter evocativo de lo romano, y cada una lo hará de un modo diverso de la misma forma que ocurre con cada uno de los tres bloques. El bloque administrativo, asumirá el carácter doméstico de una fachada de huecos según se corresponde con las dependencias de este tipo, con la ortodoxia al efecto, e incluyendo los tradicionales arcos de descarga, las contraventanas o las carpinterías con parteluces. Otro tanto ocurrirá con las troneras. El caso singular, en este bloque, es el acceso, muy parecido al dibujo que Lugli³³ nos ofrece del Teatro di Ferento; las resonancias romanas son aquí evidentes. Un arco de medio punto de tres roscas, enmarcará el lienzo ligeramente retranqueado en medio pie, equivalente al grosor de las puertas plegadas. En este lienzo se nos ofrecen las puertas de bronce, con bajo relieves en los que se aprecian las huellas urbanas de la Mérida romana; una inscripción en la parte baja de las mismas dice así: *“A la memoria del ingeniero Rafael Moneo, dedica su trabajo en esta obra, su hijo, el arquitecto que lleva su nombre”*. Sobre ellas, un dintel macizo de mármol blanco, enfatiza la reducida altura del ingreso y acoge la presencia de una hornacina con bloque escultórico. Si en el Teatro di Ferento, el dintel es adovelado, en Mérida se dispone un bloque enterizo pues la carga del muro es absorbida por el arco de medio punto.

figura 19 Bloque administrativo. Imagen cedida por Rafael Luque

figura 20 Alzado al norte. Imagen cedida por Rafael Luque

Todos los bloques se presentan como elementos volumétricos, e incluso en fachada, con una cierta intención de visualizarse como figura cúbica, al menos, en lo que respecta a cubrir el hastial; pero el lienzo de fachada se presenta como plano autónomo. En el encuentro de la fachada al patio, Moneo prevé una arista mordida hacia el interior; de este modo, y sin perder el carácter volumétrico, la placa de fachada puede conservar su autonomía como plano bidimensional. Este doblado en la esquina, se presenta como un problema en la arquitectura, desde

³³ LUGLI, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio*. Ed. Bardi, Roma

los patios renacentistas, hasta por ejemplo, los pilares del porche de la casa Gómez Acebo, aunque cabe hacer constar que, en la esquina opuesta no hay tal solución. Otro recurso consiste en prolongar ligeramente en altura el plano de la fachada frontal, lo cual, como habíamos visto, permitía ocultar el piñón de cubierta.

figura 21 Alzado norte

Respecto al bloque de talleres, se abren grandes ventanales según su uso. Ya hemos comentado la relación que, en la fachada al patio, se produce entre el cuerpo volumétrico del ladrillo y los ventanales retranqueados. En el alzado a la calle posterior, la escala de los huecos se corresponde con el equivalente a dos plantas, en sintonía con las dobles alturas de los talleres. En estos huecos se aprecia un arco de medio punto, aun siendo el hueco rectangular, ligando así el aspecto romano con un moderno edificio adintelado de talleres.

figura 22 Alzado al sur. Foto del autor de la tesis

figura 23 Bloque administrativo. Foto del autor de la tesis

figura 24 Alzado a poniente.

El bloque principal se muestra como una fortaleza ciega y enfatiza el interior como elemento central de la arquitectura romana. Sin embargo, el ritmo regular de los muros transversales queda señalado por la presencia al exterior de los contrafuertes. Por lo que se refiere al alzado al norte, también se hace evidente el ritmo, al visualizarse, tanto los hastiales de cada una de las naves transversales, como las correspondientes bajantes de pluviales al exterior. Los huecos que están al norte, desempeñan un papel distinto a los del lado sur, de forma que pueden abrirse directamente en el muro a modo de huecos individuales. En la fachada sur, en lugar de hastiales, las cubiertas se resuelven a una tercera agua y pierden presencia a la vista; ello facilita la lectura del gran ventanal corrido como coronación del edificio, solución de amplia tradición en la arquitectura española, como ocurre en el Palacio del Infantado de Guadalajara.

El muro a poniente, y con la excepción de los huecos de la cripta, se resuelve como un muro ciego; no puede ser de otro modo, al constituir el muro último de cerramiento de entre la serie de los muros de la nave. Se recurre aquí también a destacar el propio muro con objeto de indicar su condición autónoma; para ello, se hace sobresalir el equivalente a dos pies respecto al resto del alzado. Esta autonomía de los muros como elementos plásticos se diferencia del neoplasticismo por su condición anisótropa en tanto que prima la dirección longitudinal que conforma la serie de los mismos. Gracias al tratamiento descrito, junto a la presencia de los contrafuertes, la dirección ortogonal este-oeste adopta una condición subordinada. Por lo que respecta a los planos horizontales de hormigón, las losas cortan sin ninguna articulación a los muros y ni siquiera el cerramiento de cubierta, al interior, altera el control espacial que se atribuye a esta serie, en parte debido al diverso tratamiento del techo y, en parte, por la intensa infiltración lumínica que permite suavizar la opacidad y presencia del mismo.

La configuración de cada uno de los bloques es diversa, fragmentaria si se quiere; responde a una demanda interna que, a su vez, muestra el carácter al exterior. Sin embargo, no falta voluntad a la hora de unificar la totalidad del

edificio. En primero lugar, y en el modo más evidente, como consecuencia de la homogeneidad que aportan los diversos materiales; es el caso especialmente del ladrillo, aunque también del pavimento de granito, del tratamiento de las carpinterías, etc. El edificio asume el perímetro de la manzana y la orientación de las directrices de la trama urbana actual. Por otra parte hay unidad en la uniformidad de las alturas de los bloques y en el aspecto cuasi cúbico de los mismos; en el caso de la pasarela, en la medida en que no responde a esta condición, recibe un tratamiento diferente y se asocia a las partes acristaladas y esmaltadas en gris mate, en este último caso -y quizá bajo la influencia que se remonta a Gropius y pasa por Stirling o Gregotti- se agrupan como volúmenes solidificados.

En lo que respecta a la presentación de las colecciones en el espacio, el papel de la articulación clásica a través del elemento ornamental no es rechazada en Moneo, sino alterada por otra; por ello Moneo se cuidará especialmente de no presentar impostas, claves, frisos, o ningún otro elemento equivalente de la arquitectura romana en el ejercicio de esta labor. Después de la vanguardia no cabe recurrir a la moldura como sintaxis, ésta ha quedado superada. Se alude al pasado y a la semántica pero en su componente diacrónica; por el contrario, la articulación sintáctica rehuye del anacronismo porque atiende a una labor actualizada, aquella que ofrece respuesta al hombre contemporáneo. La articulación espacial que en Brunelleschi se muestra como un tratado de geometría euclidiana, ha sido sustituida por el campo atmosférico, por la componente durativa, y por la conciencia histórica y temporal que toma sentido al centrarse en la condición radical, en la vida; estos serán ahora los elementos que asuman la otrora función de la articulación estructural. Si en la vanguardia, la obra ha sido liberada del muro, si éste ya no media en el sentido clásico del mismo, si ha sido descarnado en su espesor estrictamente espacial, ahora se retoma su espesor y su profundidad, pero en su sentido espacio-temporal.

6.3.5 El proyecto de montaje de la exposición³⁴

Con las obras avanzadas, en diciembre de 1984, Moneo firma la memoria del Proyecto de Montaje. Este proyecto consta de una serie de 57 planos numerados desde el 1E hasta el 57E³⁵ dibujados de la mano de Pedro Feduchi, Luis Moreno y Emilio Tuñón. Se incluyen en detalle todos los elementos de mobiliario del Museo, tanto las vitrinas, los atriles o pedestales para la ubicación

³⁴ Todos los documentos del Proyecto de Montaje son cortesía de la Subdirección General de Museos Estatales del MECD

³⁵ En la citada fuente consultada, no constan algunos planos en la serie indicada

de las piezas, como las diversas mesas, sillas, butacas, etc. de las distintas salas. Como enlace con lo ya expresado más arriba sirva, a modo de ejemplo, el siguiente comentario de Moneo sobre la vitrina adosada a los muros:

Trata de integrarse en el muro; aísla y protege una porción de muro. De ahí sus dimensiones –6,00 m.- y la pretensión de que pierdan su posible condición de ventana escenográfica³⁶.

Y ya desde el comienzo de la memoria nos dice Moneo:

Cabe decir que la arquitectura del Museo de Arte Romano de Mérida, anuncia ya cuál puede ser en él la disposición de las piezas.

Inevitablemente los muros han de ser fondo y soporte para los restos y fragmentos que, en una versión tradicional y si se quiere un poco piranesiana, recuperará aquel atributo del arte romano que nos lleva a entenderlo como algo íntimamente ligado a la construcción, a la circunstancia que lo produjo³⁷.

figura 25 Vitrinas en planta de nave. Proyecto de montaje

Los muros como soporte asumen el protagonismo estructural del Museo de modo que los elementos intermedios del montaje tratarán de no apelar a la

tradicional sintaxis clásica a la que nos hemos referido anteriormente. A continuación y, siguiendo el texto de la memoria, reconoce la autoría de José Álvarez Sáenz de Buruaga y de su hijo José María Álvarez Martínez respecto al orden y disposición de las piezas en su relación con el espacio, es decir, respecto al hilo temático conductor de la exposición. Entramos entonces en el conflicto que ya hemos referido a lo largo de estas páginas respecto a los criterios a la hora de mostrar las piezas. Por eso indica Moneo: *“A ellos se debe el orden que aquí se describe, debiendo advertir que ha sido propósito del arquitecto el conciliar la*

³⁶ Proyecto de Montaje. Memoria.

³⁷ *Ibidem*. Introducción a la memoria

*voluntad pedagógica con el entendimiento de los valores estéticos que emanan de las destacadas colecciones que el Museo posee*³⁸.

figura 26 Vitrinas. Detalle. Escala 1/1 en Proyecto

A partir de aquí se relaciona la sectorización de las salas, los criterios seguidos para ubicación de las piezas, así como una descripción detallada de numerosos aspectos tales como los anclajes, las piezas de muros, los plintos y soportes, los distintos tipos de vitrina, la iluminación, el montaje de mosaicos, así como los diversos remates. Por ejemplo, en la nave V, destinada a las religiones oficiales, se resalta la figura de Venus al ubicarla a modo de remate y al fondo en el corredor norte, *“estableciéndose, una vez más, el conocido diálogo que a través de*

*los siglos, la diosa y Mercurio mantienen*³⁹. Es de reseñar especialmente el caso de la última nave, la nave X, asignada a la representación del Foro romano. Esta nave es el remate del espacio de la sala central, es decir, es aquí donde se ubica el muro de fondo al que se dirige la mirada. En el museo construido se ubican los clípeos y cariátides de los que hemos hablado. Sin embargo, en el proyecto se contemplaba una restitución completa del Pórtico del Foro.

En la planta primera, o nivel B, se ubica la galería de retratos de modo que la iluminación cenital directa minimiza la disposición de iluminación artificial complementaria. Los retratos más destacados se ubican sobre pedestales y, el resto, sobre ménsulas en forma de diedro ancladas a los muros. En el proyecto se contempla un apéndice documental en el que se recoge la ficha de todas las obras con la asignación de su correspondiente anclaje o pedestal y sus dimensiones. Se dibujan también todas las naves transversales tanto en secciones longitudinales hacia ambos lados, como en planta y en sección transversal. En cada uno de estos dibujos se detallan de forma particularizada cada una de las piezas con su correspondiente elemento expositivo.

³⁸ *Ibidem*
³⁹ *Ibidem*

figura 27 Podios para retratos en planta superior. Fotografía de R. Luque

figura 28 Expositores de suelo. Fotografía del autor de la tesis

Existen, en general, diversos tipos de plintos y soportes. La estatuaria se ubica sobre bloques de granito macizo de la zona, a pesar de que alguno se ha dispuesto chapado en atención a su excesivo peso. Nos dice Moneo que *“la variedad de los tamaños equilibra la continuidad del material”*⁴⁰. Algunas piezas de gran valor como la Cabeza de Augusto, el Genio de Colonia, o el Caballo de bronce se montan, según proyecto, sobre plintos de madera. En los retratos del nivel B, entre el podio de madera y la pieza, o entre el diedro metálico y la pieza, se han dispuesto bloques intermedios de granito rojo pulido, aunque, en algunos casos estos bloques también son graníticos.

figura 29 Mesa de biblioteca. Escala 1/5 en Proyecto de Montaje

⁴⁰ Ibidem

figura 30 Salón de actos. R. Luque

El mobiliario fue diseñado ex profeso en virtud de su uso y ubicación. Existe una silla de madera dibujada a escala 1/1 y utilizada de forma más genérica en

zonas administrativas (véase imagen en capítulo sobre la memoria). Las butacas del salón de actos se concibieron como bancos corridos en recuerdo, según Moneo, de los asientos de las antiguas universidades. En la biblioteca se contemplaron cubículos personalizados con mesas que cuentan con paredes laterales de madera. También se contemplaron butacas para la sala principal que no han llegado a entrar en servicio.

Respecto a las vitrinas de las salas, éstas obedecen a una configuración similar, aunque algunas apoyan en el suelo y otras se anclan a los muros. En general se abren mediante puertas laterales lo cual permite vidrios diáfanos hacia el frente. Como es lógico se prima la diaphanidad y se recurre a perfiles metálicos esbeltos para las carpinterías. Se utiliza perfilería de acero para el armado o anclaje y perfilería de latón, bien sea en cuadradillo macizo o en chapas, a quien se confía el aspecto a la vista de las carpinterías, los pasamanos y las viseras. Los junquillos son de madera, las bases de piedra o madera y el plano de fondo en estucado. En estas vitrinas la iluminación artificial se integra en los perfiles superiores en forma de UPN. También fueron proyectadas vitrinas exentas en las que la iluminación se confía a luminarias externas.

figura 31 Expositor. Fotografía de R. Luque

figura 32 Detalle de vitrinas. Sección 1/1 en Proyecto de Montaje

7 EL TIEMPO COMO FORMA

figura 1 Imagen del MNARM durante la construcción cedida por Rafael Luque

7.1 **CONCLUSIONES**

figura 2 Nave de colecciones

El capítulo anterior da por finalizada esta tesis al habernos referido a la condición narrativa del tiempo en Mérida como sentido y justificación del proyecto. Sólo cabe, por último, y a modo de corolario, afrontar el concepto de forma en tanto que sustantivo y objeto de la arquitectura y por tanto, como encarnación del respaldo intelectual referido a lo largo de estas páginas. En consecuencia, este último capítulo se plantea a modo de conclusión.

Si en una primera aproximación puede vincularse la historia con el *kitsch* y, por tanto, con la forma muerta, parece entonces natural afrontar el estudio de este edificio desde la idea de vitalidad, con el objeto de enjuiciar su atribución o no a la forma viva. Como es obvio, la filosofía vitalista nos plantea la cuestión acerca del ente vivo y ello implica también una investigación respecto al concepto de forma. Podemos fijar una primera aproximación a la forma, al concebirla como todo aquello que tiene una vida propia, pues es a estos términos a los se refiere Luigi Pareyson. Sin embargo esta definición no es suficientemente específica, porque, en cierto modo, ella puede ser asumida por cualquier otro modelo de pensamiento.

Para Platón el Cosmos inmutable está gobernado por el Viviente eterno, de modo que el mundo sensible se rige en virtud de tal modelo. En el caso de Aristóteles, y como se señala con frecuencia, su interés por la forma deriva del estudio de la biología. Desde el punto de vista estético y arquitectónico, ¿cabría concebir algún modelo disciplinar no vinculado a la idea de lo vital? En este sentido, por ejemplo, difícilmente el arquitecto barroco no enunciaría con orgullo la vitalidad de sus formas, como tampoco el artista romántico rechazaría la vitalidad como fundamento de su arte. De igual modo, nos hemos referido a la actitud de la vanguardia constructivista al asociar la arquitectura con lo vital, pero en este caso, significativamente, desde el prisma exclusivo de lo necesario.

La precisión que buscamos para aproximarnos a una idea de lo vital en la arquitectura es la que hemos desarrollado a lo largo de este trabajo. Debemos completar la definición anteriormente referida y para ello la contribución de Ortega nos servirá de ayuda. Para Ortega la sustancia de la vida es el tiempo, el cambio, de este modo, tenemos: por un lado, que *forma es todo aquello con vida propia* y, por otro, que la *sustancia de la vida es el tiempo*. Si establecemos el nexo entre ambas expresiones obtendremos que *el tiempo es sustancia de la forma* y es en estos términos como hemos titulado la presente tesis al mostrar que en ello subyace el fundamento del Museo de Arte Romano de Mérida.

No obstante, es necesario precisar aún más el significado de los términos empleados, especialmente al revisar la gran complejidad de las acepciones que sobre ellos se han arrojado en el pensamiento estético. Para Aristóteles, la sustancia natural se compone de materia y forma, siendo esta

última esencia de la sustancia, lo que hace que la materia sea un ser particular. Si nos atenemos a las definiciones de Aristóteles, nuestra referencia a la sustancia carecería a todas luces de sentido, pues en la definición de forma, estaríamos empleando un término que, a su vez, se compone de forma. En este caso, quizá sería más apropiado el uso del término materia. Pero hemos visto cómo el aristotelismo es invertido por el vitalismo, lo cual sugiere una toma de distancia respecto a esta terminología.

Hemos insistido en esta tesis en la concepción histórica según la cual, la configuración espacial de la forma habría tenido primacía respecto a su configuración temporal, al remitir esta última a la condición *espacializada* y circunstancial. La componente subalterna de la circunstancia será elevada por Ortega a la categoría de esencial, visualizando así una paradoja cuya reformulación nos lleva a la concepción de un tiempo sustancial. Ortega utiliza literalmente este último término cuando nos dice: *“La vida humana no es, por tanto, una entidad que cambia accidentalmente, sino, al revés, en ella la «sustancia» es precisamente cambio, lo cual quiere decir que no puede pensarse eleáticamente como sustancia. Como la vida es un «drama» que acontece al «sujeto» a quien le acontece no es una «cosa» aparte y antes del drama, sino que es función de él, quiere decirse que la «sustancia» sería su argumento. Pero si este varía, quiere decirse que la variación es «sustancial»*¹. Toda vez que este trabajo se apoya en el vitalismo, y considerando por otra parte la autoridad de Ortega en este campo así como el hecho de que sus textos no necesitan traducción, hemos adoptado el término sustancia, no sin por ello contrastarlo con la definición del diccionario.

El diccionario de la RAE, en su tercera acepción, define la sustancia como *“aquello que permanece en algo que cambia”*, lo cual nos remite al pensamiento antiguo. Pero en esta tesis hemos tratado de mostrar que lo que permanece no necesariamente implica una concepción estática y eleática de la forma, que la arquitectura esencial no es unívocamente la arquitectura atemporal del platonismo y que cabe concebir la *firmitas* desde la atención a la *durée* bergsoniana. Al asociar tradicionalmente la sustancia con el referido estatismo, se margina al tiempo y a la duración a lo no sustancial. Por ello, nos parece adecuado aproximar tiempo y sustancia para definir la forma.

Podemos además utilizar el método comparativo en nuestra tarea de precisar el significado de los aspectos formales en Mérida. Y para ello nos apoyaremos en el historiador de los conceptos estéticos, Wladyslaw Tatarkiewicz.

¹ ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas Vol VI. Alianza Editorial-Revista de Occidente. Madrid. Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941.p. 35

En su *Historia de seis ideas*² nos ofrece cinco conceptos principales sobre la idea de forma. En el primer caso la forma queda definida como *disposición de las partes*, o más exactamente, como disposición armónica entre las partes, o entre las partes y el todo, lo cual nos llevaría a su vinculación con el pensamiento platónico y, en el Renacimiento, bajo la influencia de Vitruvio, a la consideración como fundamento, entre otros, de la *symmetria*. Y ello a su vez, queda soportado en la geometría, en tanto que incardinada en el pitagorismo a través de su famoso teorema. Miguel Martínez Garrido³ nos indica que el descubrimiento de las geometrías no euclidianas en el siglo XIX, así como la teoría de la relatividad de Albert Einstein, no han constatado la invalidez del teorema de Pitágoras, sino que éste ha sido generalizado en virtud del llamado espacio de Hermann Minkowski, en donde, a la geometría tridimensional debe incorporarse de forma indisoluble el parámetro tiempo, lo cual todo ello, implica también una generalización de la *symmetria*.

Pero no debe confundirse la incorporación del tiempo a la geometría de cuatro dimensiones con el valor de la *durée*. El conflicto no resuelto en la ciencia que se tiende entre ambas concepciones del tiempo, se corresponde con la confrontación de un *tiempo del mundo* y un *tiempo de la conciencia* o del yo, que se encuentran dramáticamente separados, lo cual lleva a Giacomo Marramao a reivindicar un tiempo kairológico o tiempo oportuno y que nosotros hemos encontrado, como lo hace Marcel Proust, en lo que hemos denominado como un tiempo narrativo. “*Es por la lengua como se manifiesta la experiencia humana del tiempo*”⁴ nos dice E. Benveniste. Hay entonces un tiempo del lenguaje que trasciende el conflicto señalado, pues como el mismo Benveniste nos dice: “*la temporalidad que es mía cuando ordena mi discurso es aceptada del todo como suya por mi interlocutor. [...] Tal aparece la condición de inteligibilidad del lenguaje [...] El tiempo del discurso no es ni reducido a las divisiones del tiempo crónico ni encerrado en una subjetividad solipsista. Funciona como un factor de intersubjetividad*”⁵.

La segunda acepción que nos formula Tatarkiewicz respecto a la forma se resume en lo que se *da directamente a los sentidos* lo cual nos aproxima a la idea de apariencia de las cosas. Según el mismo autor, desde esta acepción, a la forma se opone el contenido, el sentido y el significado. Al analizar Mérida hemos visto que la propuesta de Moneo apostaba por una arquitectura en la que la que contenido y continente se funden en una misma realidad que salva la disociación

² TATARKIEWICZ, W (2007): *Historia de seis ideas*, Ed Tecnos/Alianza Madrid. 1ª ed. 1976. Véase capítulo séptimo titulado: “La forma: historia de un término y cinco conceptos”. p. 254-278

³ MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (2015 y anteriores) *Conversaciones y clases teóricas del curso Disgeometrías de la Arquitectura Contemporánea en los seminarios de doctorado de la ETSAM*. Madrid

⁴ BENVENISTE, Emile (1979) *Problemas de lingüística general T. II*. Ed. S. XXI, México. p. 76

⁵ Ibídem. p. 79-80

atisbada en estas dos acepciones de modo que la estructura conforma la arquitectura, no ya como soporte del contenido, sino en su contribución al discurso. Nos referimos entonces a la polaridad que hemos planteado entre construcción y expresión a la hora de analizar las isométricas dibujadas por Moneo, en tanto que éstas dan buena cuenta de la superación respecto a ambas concepciones de forma.

figura 3 Nave de colecciones

Respecto a la tercera acepción, Tatarkiewicz la interpreta como *contorno*, como aquella figura geométrica delimitada por los contornos. Creemos que esta definición no nos resulta significativa a no ser que conlleve a una reflexión topológica acerca de las relaciones entre el espacio interior y el espacio exterior. Hemos señalado la actitud de Moneo al concebir el espacio

interior de Mérida como cualitativamente diverso respecto al exterior. Pero también hemos subrayado que el espacio en Mérida no es concebido, al modo moderno, como clausura o delimitación de un espacio vacío, sino como un espacio cualificado por la estructura y los fenómenos que en su interior se albergan, lo cual nos remite a los comentarios del párrafo anterior.

La cuarta, es la ya anteriormente referida definición aristotélica de la forma, es decir, como *esencia conceptual* de las cosas. Frente a ella ya hemos opuesto la componente sustancial del tiempo que reivindica el vitalismo.

Respecto a la quinta, Tatarkiewicz invoca a la forma *a priori* de Immanuel Kant. Según Kant espacio y tiempo son formas a priori de la sensibilidad. El espacio y el tiempo no proceden de la experiencia sino que la preceden, en tanto

que son las condiciones subjetivas para que ésta sea posible. Los atributos que Kant confiere a estas categorías se toman de los ya establecidos por Newton y que ya hemos indicado. En concreto, en Kant, los atributos espaciales se transfieren al tiempo, por lo que éste no se sustrae de un carácter *espacializado* y mecánico. Cuando Bergson presentó sus dos tesis en 1889 en el París universitario, el peso del kantismo era tan considerable que, a los efectos de atraer el interés sobre sus tesis, Bergson, no tuvo otra alternativa sino utilizar a la figura de Kant como interlocutor frente a la que contraponer sus ideas sobre la naturaleza temporal de lo real. La forma apriorística kantiana, como hemos señalado, se encuentra bien distante de la temporalidad a que aquí nos remitimos.

Respecto al resto de caracterizaciones que Tatarkiewicz hace de la forma nos interesa aquella que denomina con la letra L, y que identifica a la forma con la ley y la necesidad, en oposición a la ausencia de forma, que sería la libertad, la individualidad, la vida, la contingencia y la creatividad. En esta tesis hemos mostrado que la forma, en Mérida, no sólo no contempla esta divergencia, sino al contrario, la integra al concebir a la forma como complementariedad de dos términos en los que hemos insistido, a saber, la libertad y la necesidad; voluntad poética del autor y necesidad autónoma de la obra. Otra serie de contradicciones están presentes también en la conformación de un ser vivo o en la elaboración de una obra; conservación de su autonomía en tanto que atención a la identidad, a su necesidad interna, e intervención evolutiva y progresiva del azar y de la arbitrariedad. También hemos indicado que la superación de estos conflictos será el núcleo central de la llamada *formatividad* –concepto que trata de dar cuenta de la forma desde su hacerse–, de Luigi Pareyson, en estrecha sintonía con los aportes sobre el concepto de libertad que, en Bergson, se derivan directamente del concepto de *durée*.

De entre todas las interpretaciones sobre la forma que nos ofrece Tatarkiewicz, ninguna se ajusta a la que, en esta tesis se ha expuesto, quizá con la excepción de algunos tintes en la teoría de la *Gestalt*, o en E. Cassirer al enfatizar la condición activa del sujeto frente a la forma. Por otra parte, el estudio comparativo que hemos hecho respecto a otros arquitectos contemporáneos también interesados por el valor tiempo nos ha revelado las sintonías con Moneo, pero también las profundas divergencias que el Museo de Mérida nos muestra frente a ellos. Es por ello que podemos justificar la pertinencia de este trabajo, al visualizar la especificidad que Mérida supone en lo relativo al tiempo como sustancia de la forma.

Frente a los excesos del Postmodernismo en lo referente al empleo lingüístico de la historia de modo equívoco como mecanismo para manipulación

de la forma, los años 90 - y ante la fluidez de estos tiempos acelerados de nuestra contemporaneidad-, reaccionaron prescindiendo de la propia forma al reivindicar una arquitectura fluida como mero soporte informe, como paisaje de fondo sobre el que se despliega la vida, la acción. Como si la arquitectura no formara parte en tanto escenario indisociable de la propia vida. Creemos que las afirmaciones de Moneo en explícita oposición a estas actitudes son reveladoras de la concepción vitalista a que nos remitimos. En un ensayo de 1998⁶ Moneo reivindica el empleo legítimo de la forma como adecuación al *Zeitgeist* y al contexto, pero asumiendo la inmanencia de la forma en su autonomía según la misma acepción a que nos hemos referido más arriba. Nos dice Moneo en relación a alguno de sus proyectos: *“Cada uno ofrece una idea de forma que acepta los límites dictados por las circunstancias, comprometiéndose con algunas pre-vistas respuestas arquitectónicas que abren la puerta a los más precisos mecanismos”*⁷. Esto implicará una defensa de la libertad del arquitecto a la hora de definir la forma, porque tal compromiso es responsabilidad del propio diseñador. *“El ejercicio de la libertad no puede acontecer en un mundo en que no apareciese la forma”*⁸. Lo que aquí está en debate no es sino la confrontación entre los términos de libertad y necesidad en la arquitectura.

Moneo reivindica la forma, no considerada como algo estático y permanente en el sentido de que obstaculice el potencial de futuro (visión cronológica de la forma), sino en el sentido de que es a través de ella como se manifiesta su propia vida, porque es su propia forma la que recoge y acumula todos los avatares de su historia y porque sólo podrá tener cabida en el contexto social, en la medida en que el arquitecto sepa reconocer en su forma los elementos que confieren potencialidad y vitalidad a su arquitectura. Sólo así la concepción de la arquitectura podrá ser fértil, pues será capaz de aglutinar los elementos que, analizados desde la razón histórica, se proyectarán en el futuro en la confianza de su propia pertinencia. Su individualidad viene definida por esa historia que le da forma y a la que no quiere renunciar, una historia que da cuenta de todos los componentes sociales, económicos y culturales que la caracterizan *conformándola* desde estos parámetros indisociables que el arquitecto, como artesano, recopila. El tiempo vendrá así incorporado en la arquitectura como una energía vital, como una reserva que tendrá capacidad para perdurar en tanto que no esté en rivalidad con el carácter erosionador del tiempo cronológico.

⁶ MONEO, Rafael (1998) “Paradigmas fin de siglo, fragmentación y compacidad en la arquitectura reciente” *El Croquis* 20+64+68. (Ensayo adaptado de la conferencia pronunciada en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Febrero de 1998, y publicada en la revista Harvard Design Magazine, en el verano de 1998, p. 71-75)

⁷ *Ibidem.* p. 656

⁸ *Ibidem.* p. 656

Pero la crítica al Postmodernismo no significa la admisión de la vigencia de los postulados de la arquitectura del Movimiento Moderno -estos postulados “*no son evangelio*”, de ahí el interés de Moneo por el estudio de los arquitectos, que más allá de la modernidad, son representativos de nuestra contemporaneidad⁹-, sino una interiorización acerca del contexto de nuestro tiempo a la luz de los aciertos y fracasos que la experiencia de la modernidad nos ofreció y un asumir la complejidad de la arquitectura desde una comprensión profunda de la misma, entendiendo las contradicciones de la misma como implícitas en la propia disciplina. Tanto el pensamiento de Ortega como el de la Escuela de Francfort mostraron, en este sentido, una crítica al incontrovertible hecho de una sociedad industrializada como resultado del proceso progresivo ilustrado que dio lugar a la por ellos llamada “razón técnico- instrumental”. Esta razón deviene así ideología, ya que en su reducción, no sólo desvirtúa el concepto genérico de razón, sino que además, en su exclusividad y prepotencia, propicia y mantiene las restantes desfiguraciones de la realidad social. Desde esta perspectiva, el arquitecto, participe de esta crítica, consciente de la responsabilidad que su disciplina implica, se cuidará especialmente a la hora implementar esta forma de razón en sus realizaciones y, como es lógico, adoptará una postura de visible recelo frente al papel tecnológico que, a finales de los años 50, críticos como Reyner Banhan, reivindicarían.

Hemos propuesto una metodología en esta tesis cuya estructura se corresponde con la que entendemos que el proyecto nos ofrece. Por un lado, hemos pretendido que tal estructura, se constituya como esa cartografía a la que hemos aludido en el capítulo sobre la memoria y que permite identificar a la forma de la misma con el contenido a que se remite, como ocurre en Mérida. A su vez, esta estructura tiene un carácter acumulativo en atención al citado conservadurismo progresista heredado del soporte intelectual al que nos remitimos y que se extrae del sentido histórico y temporal del mismo. Como es lógico, esta tesis tiene un objeto al que se remite, el Museo de Mérida, al que se atiene y del que es deudora, pero no por ello su resultado es necesario o unívoco, porque nos consta que en todo momento cabe el resultado de una elección y de una interpretación. Pero a diferencia del autor del proyecto, quien defiende la autonomía del oficio por entender a los paradigmas culturales, científicos o artísticos como subsumidos en el talante del arquitecto, nosotros hemos tenido como tarea la exégesis de la obra, por ello, hemos procedido a mostrar en primer lugar el contexto general para a continuación referir el contexto específico y por

⁹MONEO, Rafael (2004) *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos* Ed Actar. Este escrito se atiene a los cursos impartidos a principios de los años 90 en la Harvard Graduate School of Design

último el proyecto, aunque todo ello no es consecuencia sino de un previo análisis de la obra.

Este trabajo no es un compendio de lo que ya se ha investigado sobre Mérida, al contrario, es una interpretación global cuyo sentido sólo puede concebirse al vislumbrar la estructura completa de la misma en sintonía con el *lógos* narrativo que el proyecto encierra y que tratamos de sintetizar como cierre en las líneas que siguen.

figura 4 Nave de colecciones

Con la Edad Moderna se consolida una determinada comprensión de las categorías de tiempo y espacio al contemplarlas como un sistema abstracto de magnitudes que quedarán coordinadas mediante una función a través del movimiento. Sin embargo, algunos fundamentos se

conservan respecto a la Antigüedad. Durante el periodo anterior a la aparición de los grandes filósofos griegos se produce una transformación en donde, de la inicial cosmología vinculada a un tiempo primordial, se pasará a una visión del Universo como ente indestructible, atemporal, inmutable, perfecto, esférico, geométrico y espacial. Si en Demócrito se admite un Universo sometido al azar y a la necesidad, en Platón el Universo sólo atiende a la necesidad. La conexión con el Renacimiento se hace evidente, por ejemplo, en *La divina proporción* de Luca Pacioli. Entre las obvias referencias al Timeo, Pacioli incluye esta anotación: “*Estos cinco cuerpos [sólidos platónicos] son bastantes y suficientes en la naturaleza, si fuese de otro modo equivaldría a argumentar que Dios provee en exceso o en defecto a las necesidades de la naturaleza, lo cual, es absurdo*”¹⁰. En el caso de Aristóteles se asocian al valor tiempo toda una serie de atributos tales como la continuidad, la divisibilidad, la analogía con la magnitud, y en definitiva, la condición deudora y derivada respecto del espacio.

¹⁰PACIOLI, Luca (1991) *La Divina Proporción*. [Traducción Juan Calatrava] Ed. Akal. Edición a partir del manuscrito existente en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, impreso más tarde en Venecia en 1509. p. 60

Todo ello implica una concepción acerca de la naturaleza cuyo legado en términos de arquitectura no es necesario recalcar. Al asociar la idea de movimiento en los referidos términos con la ortodoxia racional de la modernidad, hemos estudiado en Mérida los elementos que pueden ser calificados como *naturaleza*, en oposición a los que el pensamiento vitalista califica como *históricos*.

A continuación, nos hemos ocupado de estudiar el *tiempo entendido como duración*, es decir, como el tiempo de los ritmos biológicos y de los ritmos astrológicos tal como son percibidos por el hombre en su experiencia individual e íntima del cosmos y cuya formulación pondrá en entredicho el carácter unilineal, homogéneo, neutro, *especializado* y apriorístico del mismo. Y es desde aquí desde donde hemos analizado los recursos proyectuales en Mérida en la medida en que éstos toman conciencia de la particular heterogeneidad de nuestra experiencia como sujetos en el mundo. La confrontación entre la *durée* bergsoniana y la idea de durabilidad como *firmitas* nos ha permitido encontrar un nexo que trasciende la supuesta incompatibilidad insalvable entre ambos, y ello es posible al sustituir los postulados de un tiempo cronológico tal como ha sido concebido en Occidente, por un tiempo del *Aión*.

figura 5 Patio desde la C/ J.R. Mérida. Fotografía de Rafael Luque

Ante la modernidad líquida y la aceleración de los tiempos que nos caracteriza, abundan alusiones a lo efímero, a lo flexible, a lo versátil, y a todo un

repertorio de términos que parecen querer adaptarse a tales circunstancias en un sentido que más bien es un mero contagio reflejo e inmediato respecto del contexto. Lo mismo ocurre en aquellas intervenciones que, en las últimas décadas, han optado por renunciar a la forma, bien sea mediante la utilización de geometrías, por así decir, *topográficas*, bien sea al reducir la forma a sus rasgos más elementales. Nos hemos preguntado entonces si, frente a tales actitudes, cabe o no apelar al valor de la forma en su dimensión fertilizadora, como apuesta o canal de oportunidad y no como lastre gravoso e inerte para la vida. Y ello especialmente al constatar las contradicciones que se nos muestran entre, por un lado, la reivindicación del tiempo como sustancia de la arquitectura, y por otro, la asunción insoslayable de la forma estable y permanente, es decir, de la referida *firmitas* vitruviana y de la inmovilidad sustancial. Contradicción ésta que adquiere otro tinte al comparar la duración íntima con la idea de durabilidad entendida como compromiso y como pertinencia de la forma en el marco colectivo. Nos hemos preguntado entonces sobre la adecuación de un tiempo oportuno que sería capaz de hacer converger el *tiempo de la vida* con el *tiempo del mundo* y nos permitiría transmutar *Chronos* en *Aión* a través de *Kairós*. La forma entonces, lejos de la inmediatez trivial que la reduce a mero estorbo y pasto para la corrupción de *Chronos*, quizá estaría en condiciones de asumir al tiempo en su seno.

Para Bergson la ciencia positiva prescinde de la duración; toda vez que ello se remonta a la filosofía eleática, Bergson asumirá el reto de afrontar las paradojas de Zenón con el objetivo de recomponer, desde el entendimiento, aquello que la experiencia inmediata nos aporta, sin por ello incurrir en una simplificación del elemento temporal, como implica la identificación entre razón y forma plena. Para Platón a la belleza sólo se accede a través de la razón y de la inteligencia; los tratadistas clásicos se atendrán a ello. Al analizar el arte griego, José Pijoán nos dice: "*las leyes de los órdenes no se cumplen estrictamente más que en los libros de los tratadistas*"¹¹ y en la misma línea Moneo nos recordará que nunca hubo canon en Grecia. En Grecia se produjo una feliz confluencia de forma y libertad que no es posible imitar desde fuera sin contar con el devenir mismo de la historia.

Como hemos indicado, algunos filósofos contemporáneos han tomado la tarea de indagar acerca de la original semántica de *Chronos*, *Aión* y *Kairós*, y su resignificación en la historia, pues en ello cabe vislumbrar una clave para entender algunas de las patologías modernas y contemporáneas. Porque, efectivamente, se habría producido una patología en la componente teleológica

¹¹ PIJOÁN, José (1973), *Summa Artis. Historia general del arte. Volumen IV.. El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 A.J.C)* Espasa-Calpe S.A. Madrid. p. 140

del devenir en donde, lejos de su condición libertadora, éste se hubiera trastornado en una rutina de la innovación que alejaría al tiempo mismo fuera del control del individuo y se evadiría como una posible solución a nuestros problemas vitales. Ello sería el resultado de una constatable confusión entre el conocimiento –integrador e intérprete de la continuidad histórica- y la experiencia –adelgazada hasta un espesor temporal nulo- que nos lleva a establecer la afirmación del presente como única realidad temporal.

Creemos haber mostrado la pertinencia que, en línea con estas inquietudes, supone el estudio del edificio que nos ocupa. La divergencia entre una experiencia directa e inconmensurable de la arquitectura y el compromiso por parte del arquitecto en el sentido de hacer inteligible el contenido de la misma nos han llevado a estudiar el papel de lo simbólico en tanto que elemento capaz de garantizar una ansiada comunicación. Lo simbólico ha permitido a Moneo establecer este diálogo mediante un procedimiento que entiende a éste como la *imagen absoluta* de esa vida *vivida y sentida*. Moneo nos propone un *tiempo acumulativo* desde el que, al analizar la experiencia, se recupera el espíritu de conexión con la realidad, renunciando a su vez, a asumir la *revitalización* que persiguió la arquitectura moderna sin reconsiderar los soportes intelectuales que la respaldaron.

Hemos visto también la incorporación en Mérida del pensamiento poético del Romanticismo. En el Romanticismo, a la labor poética que descubre y reconoce en la materia su vida propia, su necesidad interna, debe unirse la participación activa del arquitecto para dotar a las cosas de su forma, de aquello que quieren llegar a ser, no como desarrollismo explotador e inerte de lo natural, sino como aval de su fecundidad. En Mérida se propone una interconexión lejana a la disección enciclopédica que desata y clasifica; por el contrario, se crea una atmósfera que une y solidariza, que establece un vínculo recíproco entre el visitante y la pieza y entre las piezas entre sí. Hemos estudiado también la relación que en Mérida se produce entre energía, materia y memoria, y hemos encontrado los precedentes en la renovación decimonónica de los paradigmas newtonianos¹². Hemos visto también en Mérida, como punto de inflexión respecto de otros proyectos anteriores, el modo que la construcción pasa de ser entendida como *sinceridad* a ser concebida como *analogía*, hecho éste en línea con las reflexiones anteriormente referidas.

¹² MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (2015 y anteriores) *Conversaciones y clases teóricas del curso Disgeometrías de la Arquitectura Contemporánea en los seminarios de doctorado de la ETSAM*. Madrid

figura 6 Clípeos de la nave. Fotografía de R. Luque

La asociación entre memoria y arquitectura se hace evidente al estudiar las fuentes clásicas sobre el arte de la memoria y al comprobar la confianza que este arte depositó en la asociación entre *loci* e *imágenes*, lo cual, a su vez, se fundaría en la estructura lógica del discurso. En Mérida, la memoria recogerá los aspectos de la conciencia así como los aspectos vinculados a la experiencia íntima y colectiva, como soporte para la consecución de este discurso. La dualidad entre intuición e inteligencia será recogida por Moneo con idea de trascender su incomunicabilidad, mediante una operación que consistirá en la reivindicación de una memoria irreductible, cuya morada estaría incardinada en el propio tiempo de la duración y de la vida y no en la espacialidad coextensiva del presente y de la acción funcional sobre la materia. Moneo asumirá el papel de la memoria como condición central de una forma que se encarnará al concebirse como un teatro. La arquitectura asumirá así la encomienda de servir como garante de la memoria del mundo romano, no como elemento físico operativo, sino como partícipe de una profunda conexión entre el hombre interior y su materialización evocativa a través de una cartografía.

Ello se mostrará, no sólo en estratos visibles en planta, sino en la sección, pues ésta nos revelará una contradicción, a saber, aquella que por un lado nos muestra el ámbito de lo latente, *oculto* en la penumbra y sin contornos de la cripta, y aquella otra realidad *luminosa* en la nave donde se alojará la inmensa biblioteca pétrea que se someterá a la mirada del público y al escrutinio del estudioso.

Plantas y sección que, aun presentándose en superficie, se dilatarán en un sentido profundo al ser susceptibles de interpretación.

Hemos también mostrado el valor que Moneo asigna al origen como recuerdo de un paraíso perdido. Éste no se ubica en un pasado literalmente cronológico sino en los resortes de una conciencia que ha de buscarse con anterioridad a la posterior naturalización de la razón y de la existencia humana. El estudio de estos aspectos sobre la memoria nos ha llevado a analizar una comparativa reveladora respecto a la actitud al efecto en Aldo Rossi. Por otra parte, hemos vinculado la construcción del Museo de Mérida con los aportes que, en el terreno de la disciplina del museo, supuso la llamada *nueva museología* así como el contexto español inmediatamente posterior a la nueva etapa política que supuso la Transición. El Museo de Mérida se llevará a cabo en un momento significativamente oportuno de cara a su ulterior consideración como valioso testimonio y que no es ajeno a su condición de instrumento como legitimación política de esta nueva situación.

En el siglo XIX, surge en Wilhelm Dilthey la denominada “crítica de la razón histórica” cuya intención consistirá en el esclarecimiento de la naturaleza y estructura de la vida humana y su originaria y radical dimensión histórica. Esta idea será retomada por José Ortega y Gasset y constituirá el núcleo central de su pensamiento, tal como queda recogido en el concepto de razón vital. El concepto de razón vital representa el fundamental aval intelectual que ha hecho posible el proyecto que aquí estudiamos y respalda la posición de Moneo en lo que respecta a la confrontación entre metodología y tipología. En Ortega, como en Moneo, el peso del pasado, así como la idea de futuro concebido como posibilidad, no anulan la condición progresista en el hombre, aunque, tal progresividad, no puede ser entendida como a priori en los términos en que ha sido interpretada por la ortodoxia teleológica moderna.

Según las premisas de la temporalidad crónica, la estructura misma de la realidad obedece a una secuencia lineal de causa efecto, de la cual, la representación histórica de la arquitectura moderna es deudora. Con declarada influencia de M. Tafuri, prescindir de una visión sintética de la historia, así como reconocer la presencia del «*complexio oppositorum*» en la arquitectura, son elementos de los que Moneo tomó buena cuenta y que hemos tratado de mostrar en Mérida. Hemos también evidenciado la importante contribución que ha supuesto la figura de G. B. Piranesi, pues, más allá de las semejanzas evidentes, ésta atañe a los fundamentos mismos que han regido el proyecto de Mérida. De ello son ejemplo la confrontación entre el papel de la *civilización* genérica de la obra abstracta, frente a la constatación del flujo del tiempo, así como el reconocimiento de la historia en tanto testigo y anticipación en el proyecto de

arquitectura. En las *Carceri* hemos visto la intuición de una futura pérdida del centro antropológico que es recuperado en Mérida, como hemos visto, al referir la arquitectura al marco de la condición radical y de la vida.

El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida supondrá una referencia fundamental para entender buena parte de la arquitectura museológica en los años posteriores en nuestro país, especialmente en lo que respecta a la asunción de su responsabilidad para constituir un relato. En la respuesta a la anteriormente referida contradicción entre el hecho físico y el efecto psíquico de la experiencia humana residirá la pertinencia de un tiempo narrativo. Será entonces el lenguaje el encargado de aportar sentido a la obra mediante el recurso fundado en la dramatización de la experiencia, es decir, a través de una conexión entre la conciencia íntima y el carácter social y colectivo intrínseco a la arquitectura. El arquitecto se centrará aquí en la tarea de dar razón de los objetos de un pasado que no conservan su significación y que, precisamente por ello, debe asumir la labor creativa y a la vez didáctica orientada a lograr una reconciliación. Según Ortega, *lógos* es *sentido, conexión y unidad* y la vida sólo adquiere sentido cuando halla su *lógos*; cuando es interpretada. El uso de los aspectos anteriormente descritos en Mérida, adquirirán el *sentido*, cuando sean puestos en conexión mediante, precisamente, una razón narrativa.

A los efectos de la producción humana, cabe suponer, como lo hace Marcel Proust que -aunque sea parcialmente y ante la evidencia de una corrupción segura-, es posible revertir la tiranía de *Chronos* mediante la tarea que supone la labor literaria y la arquitectura, y con ello, es posible la vida; es posible recobrar el tiempo perdido. El lenguaje, más allá de su instrumentación dirigida a servir a los intereses de la conservación biológica, quedaría sublimado en la literatura al permitir la realización de las potencialidades del hombre.

RELACIÓN DE ENTREVISTAS REALIZADAS CON EL AUTOR DE ESTA TESIS

- **D. Rafael Moneo Vallés**. Arquitecto y autor del proyecto
-Entrevista el 17 de Enero de 2013
Véase transcripción en el siguiente epígrafe
-Entrevista los días 29 y 30 de Mayo de 2015
- **D. Dionisio Hernández Gil**. Arquitecto. Subdirector General de Restauración de Monumentos y Director General de Bellas Artes durante el proyecto y construcción de las obras
Entrevista el 22 de Mayo de 2013
- **D. Enrique De Teresa Trilla**. Arquitecto y colaborador en el proyecto. Autor de artículos sobre el proyecto
Entrevista el 5 de Junio de 2013
- **D. Carlos Baztán Lacasa**. Arquitecto y museólogo. Arquitecto coordinador del proyecto y responsable nombrado por la Subdirección General de Infraestructuras y Equipamientos de Cultura del Ministerio de Cultura durante la obra
Entrevista el 30 de Mayo de 2012
- **D. José María Álvarez Martínez**. Director del Museo de Mérida y director en funciones durante la fase del proyecto. Autor de numerosas publicaciones sobre el Museo
Entrevista el 11 de Octubre de 2012
- **D. Rafael Sabio González**. Conservador del Museo de Mérida y autor de publicaciones sobre el Museo
Entrevista el 11 de Octubre de 2012
- **D. Antonio Vélez Sánchez**. Concejel de urbanismo y Alcalde de Mérida durante el proyecto y construcción del proyecto
Entrevista el 10 de Abril de 2013
- **D. Rafael Luque**. Aparejador de las obras
Entrevista el 10 de Abril de 2013
- **D. Rafael Mesa Hurtado**. Arquitecto colaborador. Presidente de la Asociación de Amigos del MNARM
Entrevista el 4 de Junio de 2015

ENTREVISTA CON RAFAEL MONEO

El 17 de Enero de 2013 tuvimos ocasión de realizar una entrevista con Rafael Moneo en su estudio de Madrid con motivo de la investigación objeto de esta tesis. Los comentarios que a continuación exponemos son una transcripción de la conversación mantenida en torno al proyecto por él redactado y en relación a las aproximaciones al mismo tal como han sido descritas en esta tesis. Buena parte de la información y de los comentarios sobre el proyecto, que el propio Rafael Moneo nos aportó, han sido recogidos en los diversos capítulos de esta tesis. En el momento de esta entrevista, ya contábamos con un esquema bastante avanzado de la misma, por lo que tuvimos ocasión de mostrarle la metodología a emplear y sobre la cual, tuvo la amabilidad de referir sus comentarios. Tales comentarios han sido de gran valía para el desarrollo de nuestro ulterior trabajo.

Fig 1 Dibujo de Rafael Moneo realizado durante la entrevista

AT: En ocasiones se refiere a la, por usted denominada, “equivocación lingüística” en la arquitectura de algunos autores de la segunda mitad de siglo

RM: Me refiero al uso que se hace de la historia y del lenguaje en términos historicistas. Desde este punto de vista resulta esclarecedor revisar y analizar las experiencias de la Bienal de Venecia del año 1980, dirigida por Paolo Portoghesi, cuyo título fue *La presenza del passato*, y que da cuenta de los intereses que, en aquellos años, la profesión mostraba hacia la historia. Los resultados de tales inquietudes no siempre fueron afortunados.

AT: En el penúltimo capítulo de nuestra tesis planteamos el concepto de narración como aquello que permite dotar de sentido a la recuperación de la historia en el Museo

RM: El problema de la narración se plantea como un problema de secuencia. Es una concatenación de experiencias sensoriales que dotan de sentido. Se trata de ofrecer una experiencia en el espectador que le permita tomar conciencia de los diversos aspectos implícitos en el Museo y que lo vinculan al pasado romano. Desde este punto de vista debe apreciarse la bajada a la cripta en el plano inferior, la presencia al fondo de la sala de los clipeos extraídos del foro, etc.

AT: ¿Tiene algún papel en el diseño de este proyecto el valor de la “*formatividad*” de Luigi Pareyson, que ha reivindicado en alguna ocasión?

RM: Es algo que atañe al modo en que se imagina y se piensa el proyecto. Atañe a la construcción y la forma. La forma no debe dissociarse de la construcción. Es un considerar el tiempo como un hacerse.

AT: En lo referente a la realización concreta de las funciones del museo a lo largo de la historia, en ocasiones se ha evidenciado una dialéctica entre el papel didáctico y ejemplarizante del mismo a la hora de mostrar sus colecciones y, por otra parte, el papel de deleite, subjetivo, como testigo de la propia historicidad, ¿cuál es su posición al respecto?

RM: Frente a las alternativas que se pueden plantear a la hora de organizar la exposición, prefiero aquélla en que se da prioridad a mostrar cómo se han ido atesorando las obras con esfuerzo a lo largo del tiempo. Me gusta que el museo se perciba como aquel lugar donde se acumula con extraordinaria

riqueza un legado y, a su vez, dar la posibilidad de que ello se visualice como experiencia.

AT: En relación a la idea de movimiento, la tesis reivindica entender el concepto de movimiento en el sentido a que se atienen los paradigmas científicos de la Era Moderna. Se trata, por tanto, de mostrar el contenido de la arquitectura moderna como sustrato respecto al que se acumulan las experiencias de la arquitectura contemporánea.

RM: Las otras categorías desde las que la tesis aborda el valor tiempo hacen referencia a la experiencia del movimiento, tal es el caso de la duración, la narración, etc. En la tesis se alude a la figura de Lewis Mumford, aunque creo que debiera vincularse a las contribuciones de Sigfried Giedion. La idea de movimiento es reflejo de una determinada cosmología, en la que bien cabe distinguir entre un modelo aristotélico y un modelo newtoniano. Entiendo que la tesis busca la consideración acerca de otros modelos ulteriores en relación al tiempo. En todo caso, respecto a esto último, cabe plantear un movimiento donde no se admite la desconexión. Me oriento hacia la secuencialidad y la concatenación.

El Museo expresa el tiempo con el movimiento, se trata de un tiempo que no es el tuyo, es un tiempo colectivo que cabe mostrar a través de la arquitectura. Me interesa mostrar un tiempo desplegado.

AT: En relación a la temporalidad, me gustaría analizar ésta tal como es concebida por el pensamiento contemporáneo, en especial, respecto a la incidencia que esto pueda suponer en la arquitectura

RM: Las contribuciones de Henri Bergson han sido de especial importancia en el pensamiento del siglo XX. El concepto de “durée” ha resultado de especial valía, cabe por tanto analizar algunas experiencias recientes de la arquitectura desde este concepto. Recientemente he leído el último libro de José Luis Pardo, *El cuerpo sin órganos*¹ en relación a este tema del tiempo y del devenir, en concreto, sobre Gilles Deleuze. Es de mucho interés el seguimiento de este tipo aportaciones, sin embargo, debe ser motivo de especial cuidado por parte de los arquitectos; en ocasiones una interpretación en términos de arquitectura corre el riesgo de perder valor por

¹ PARDO, José Luis (2011) *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Editorial Pretextos.

literal. Tomar distancia, y conocer los límites de la disciplina dentro de su propio ámbito es, en mi opinión, fundamental para evitar equívocos.

AT: Se refiere en las descripciones del proyecto a la frontalidad de los muros, ¿qué papel desempeña este concepto en el Museo?

RM: Me refiero a que la experiencia de la arquitectura se produce en mayor medida respecto a los planos verticales. En ese sentido, el Museo de Mérida, despliega literalmente una sucesión de planos verticales, frontales. Las salas, que originalmente, en los primeros esquemas, se proyectaron cerradas, hay un momento en que se abren; entonces pueden leerse como una sucesión de planos que por desplazamiento y reiteración constituyen un espacio conexo, desplegado y continuo, a la vez que se ofrecen a la vista de forma frontal. Fueron de interés para mi generación las aportaciones de Colin Rowe acerca de la idea de frontalidad.

AT: Me gustaría tomar nota de las enseñanzas de D'Arcy Thompson en lo referente al papel que el crecimiento tiene a la hora de comprender la geometría que adoptan los seres vivos en su continua relación con el medio.

RM: El libro de D'Arcy Thompson, *Sobre el crecimiento y la forma*, tiene que ver con la geometría de la vida y cómo los seres vivos se preparan para no cambiar. Recogen la materia muerta. Es revelador analizar el caso de la espiral, y constatar cómo ésta no cambia a pesar de que crece.

AT: Hemos hablado de la importancia de un recorrido que se despliega en el edificio a través de una secuencia, sin embargo, ¿qué papel desempeña la sección en la nave principal en el desarrollo del proyecto?

RM: Indudablemente, la sección juega un papel de especial importancia. La losa que define el suelo de la nave corta en dos ámbitos al Museo, hasta el punto que podríamos hablar de dos espacios cualitativamente diversos, es decir, se trata de espacios independientes aunque, en cierto modo, conjugados. El carácter que atribuyo a la cripta da cuenta de algunos elementos que, de forma más patente, nos hablan de la *romanidad* tal como la guardo en la memoria. La ruina excavada en el solar fue la primera impresión que tuve y sobre la que pensé que el nuevo edificio debía convivir; no se trataba tanto de desvelar sino de conservar su enterrada presencia bajo el nuevo edificio. Se trataba de una presencia latente y

oculta. La experiencia de la cripta, en el marco de un edificio que tomaba en continuidad los elementos históricos nos ayudarían a entender la evolución de Mérida. El aspecto material de la construcción romana queda manifiesto en los muros. En el caso de la planta superior los mecanismos de composición operan de otra forma más cercana a la luz y a la razón tal como es entendida en la modernidad. El tratamiento de la luz y de los diversos elementos de que la arquitectura hace uso, quedan cualificados de bien distinta forma.

En relación a la configuración de la sección del edificio respecto al contexto urbano, tuve la voluntad de elevar la altura de suelo a cubierta en sintonía con los edificios del entorno. Respecto al alzado posterior, hubo que realizar una alteración en respuesta a las demandas que se hicieron por parte de los vecinos. Con objeto de reducir la altura de cornisa hasta la correspondiente a la del caserío de la calle posterior realizamos un retranqueo que nos trajo el beneficio añadido de inesperados efectos de luz en el interior de la nave.

MEDIOS, FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

MEDIOS Y FUENTES

Edificio

- Visita en numerosas ocasiones al edificio, incluidas dependencias visitables y restringidas
Por gentileza de D. José María Álvarez Martínez, director del Museo y de D. Rafael Sabio, conservador del Museo

Testimonios orales.

Véase relación de entrevistas y transcripción de entrevista con el autor de esta tesis en el epígrafe anterior

Fuentes gráficas.

- Proyecto y planos
- Proyecto de montaje de la exposición permanente
 - Autor Rafael Moneo.
 - Cortesía de la Subdirección General de Museos Estatales del MECD
- Croquis, fotografías antiguas originales y actuales, colección, etcétera
 - Fotografías de los antiguos lugares de almacenaje, del transporte de las piezas y de la construcción del Museo por cortesía de José María Murciano del Servicio de Archivo Fotográfico del MNARM, a su vez procedentes del archivo de Rafael Luque, aparejador de la obra
 - Fotografías durante la construcción de la obra y recién terminada por cortesía de Rafael Luque, aparejador de la obra
 - Fotografías de la colección procedentes del Catálogo del MNARM
 - Fotografías del Museo en la actualidad a cargo del autor de la tesis

Fuentes escritas y audiovisuales

1.- Bibliografía sobre el Museo de Mérida

- 1.1.- Catálogo de fuentes escritas arquitectónicas sobre el Museo de Mérida
- 1.2.- Bibliografía seleccionada sobre el Museo de Mérida (fuentes no arquitectónicas)
- 1.3.- Artículos de prensa sobre el MNARM
Cedidos por cortesía de Rafael Luque

2.- Bibliografía seleccionada. Rafael Moneo

- 2.1.- Textos y entrevistas de Rafael Moneo (fuentes primarias)
- 2.2.- Fuentes escritas sobre Rafael Moneo
- 2.3.- Tesis relacionadas sobre Rafael Moneo
- 2.4.- Audiovisuales

3.- Bibliografía general sobre arquitectura y rquitectura de museos

3.1.- Referencias bibliográficas

3.2.- Tesis y varios

4.- Bibliografía sobre museografía

5.- Temática general

5.1.- Referencias bibliográficas

5.2.- Audiovisuales y conferencias

5.3- Artículos de prensa

1	BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL MUSEO DE MÉRIDA
---	--

1.1.- Catálogo de fuentes escritas arquitectónicas sobre el Museo de Mérida (MM)

AA.VV (1984) "El Museo de Mérida". *Arquitectura COAM* nº 248. Mayo-junio 1984

AA.VV (1885) "Museo de Arte Romano. 1980-1985". *El Croquis* nº 20. p. 73-115.

AA.VV (1997) *Museo Nacional de Arte Romano. Mérida*. Madrid: Catálogo del Museo. 3ª edición. Ministerio de Educación y Cultura.

AA.VV (1991) *Primera Bienal de Arquitectura Española Contemporánea*. Madrid: Catálogo, Ministerio de Obras Públicas, (Mérida p. 52-57)

BARRASA, Daniel (20/09/2011) "El museo de Mérida ha pasado la prueba del tiempo en estos 25 años". *El periódico de Extremadura*

BEJARANO, J. (24/11/1996) "Mérida. Un Museo digno de los Romanos". *La Vanguardia*. Magazine. Museos de España 8. p. 62-70.

BUCHANAN, Peter (1985) "Museum, Mérida, Spain. Rafael's Spanish Romans" *The Architectural Review* nº 1.065. p. 38-47.

BUCHANAN, Peter. (1986) "Rafael Moneo". *Progressive Architecture* nº 6, p. 73-81. (Incluye entrevista con R. Moneo)

BUCHANAN, Peter. (1992) "Balance de una década asombrosa". *Arquitectos COAM* nº 126. p. 16-19

CAPITEL Antón (1984) "Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano". *Arquitectura COAM* nº 248, p. 46-47

CAPITEL Antón (1997) "Arquitectura y arqueología- Museo Nacional de Arte Romano-Mérida". *Revista Descubrir el Arte*

COLQUHOUN, Alan (1992) "Entre el tipo y el contexto: formas y elementos de una obra singular" *AV. Monografías de arquitectura y vivienda* nº 36 *Rafael Moneo*. p. 8-11

CURTIS. William J. (2006) "La arquitectura moderna y la memoria: nuevas percepciones del pasado". En: CURTIS. William J. *La arquitectura moderna desde 1900*. London. Ed. Phaidon. Capítulo 33.p. 617-634

DAL CO, Francesco (1985) "Murature romana. Il Museo d'Arte Romana a Mérida" *Lotus Internacional* nº 46. p. 23-35

DAL CO, Francesco (1989). "On Moneo's National Museum of Roman Art, Mérida" *A+U* nº 227. p. 73-76

DEL CAMPO, Marcelo (2011). *El Museo de Mérida; 25 años después*. [on line]. Publicado en blog el 22/11/2011. [ref.de 20 marzo 2014]. Disponible en World Wide Web: <<http://marcelodelcampo.blogspot.com.es/2011/11/el-museo-romano-de-merida-25-anos.html>>

ECHEVARRÍA, Juan José (1989) "La analogía romana". *Anales de Arquitectura* nº 1. p. 81.

ESTEBAN MALUENDA, Ana María (2010). "Rafael Moneo y el Museo: de Mérida a Houston. Cinco ejemplos de diálogo con el contexto arquitectónico". *En actas de 2º seminario internacional Museografía e Arquitetura de Museus: Identidades e comunicação*, (Río de Janeiro 16-19 de Noviembre de 2010)

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (1992) "Un arquitecto de carácter. Rafael Moneo; tres edificios, nueve ciudades". *AV. Monografías de arquitectura y vivienda* nº 36. . *Rafael Moneo*. p. 6-7

FERRER SÁNCHEZ, J.A (2011) "El movimiento en los Museos de Rafael Moneo" En: López Peláez J.M. (coord.). *Diez tesis en curso*. Madrid: Colección de textos académicos. ETSAM-UPM. p. 37-60

FRECHILLA, Javier (1984) "Museo de Arte Romano; paseando por el museo". *Arquitectura COAM* nº 248 p. 23

FRECHILLA, Javier. (1986) "El museo Nacional de Arte Romano en Mérida. El carácter es la construcción". *Revista Lápiz* nº 37. p. 51-53

HERNÁNDEZ GIL, Dionisio (1997). "Comentario sobre el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida" En: Catálogo del MNAR de 1997. Madrid: Ed. Ministerio de Educación y Cultura. p. 69-70

LIETO, A. d. (1987): "Il Museo di Arte Romana a Mérida. Spagna (1980-1986)" En: *Archeologia, Museo, Architettura*. Venecia: Arsenale Editrice. p. 72-77.

MONEO VALLÉS, Rafael (1984). "Sobre el Museo de Mérida. Memoria del autor" *Arquitectura COAM* nº 248. Mayo-Junio. p. 32-45

MONEO VALLES R. (1987) "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida". En: *Museum* nº 155 (El museo y la comunidad). vol.XXXIX. p. 192-196. (Reedición de la memoria del Museo)

MONTANER J.M. y OLIVERAS J. (1986) "Museo de Arte Romano en Mérida, Badajoz". En: MONTANER J.M. y OLIVERAS J. *Los museos de última generación* Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

MORTEO, Enrico. (1988). "L'interno del Museo d'arte romana a Merida" *Domus* nº 690. p. 52-61

PEÑA, Felipe. (1985). "Mérida, el museo de Moneo, dos dibujos". *Obradoiro: revista de arquitectura* nº 12. p. 4-6

POLIN, Giacomo (1984) "Moneo, Rafael: Il Museo di Arte Romana a Mérida" *Casabella*. 501 p. 52-63. (Publicado también como "Museo de Arte Romano. Mérida 1.980-84" *Oeste* nº 3 / 4. p. 6-17).

SOLA-MORALES, Ignasi de (1982). "Suport Surface. Il Progretto di Rafael Moneo per il Museo Archeológico di Mérida". *Lotus* nº 35. p. 86-92. (Publicado también como "Soporte, superficie" *El Croquis* nº 20. p.125-127)

SORIANO, Juan (2011). *Entrevista a R. Moneo* (por el 25 aniversario del Museo de Mérida).[en línea]. 20-09-2011.Diario Hoy.es. [ref. de 10 de junio de 2013]. Disponible en World Wide Web: <<http://www.hoy.es/v/20110920/sociedad/museo-romano-merida-para-20110920.html> >

de TERESA TRILLA, Enrique (1989). "Idea y orden formal. Una hipótesis sobre el proceso proyectual". *Anales de Arquitectura* nº 1 pp. 73-79 (También publicado en (1.991) "Idée et Composition. Le Processus de définition de la forme dans la musée de Mérida" *Faces* nº 20 p. 14-17)

TZONIS, A.; LEFAIVRE, L (1993). *La arquitectura en Europa desde 1968*. Barcelona: Destino. (Referencia a Mérida - p. 148-150).

ZAMBRANO, J.C.; MONEO, R. (1999). "Mérida habla por sus recuerdos. La monumentalidad del Museo Nacional de Arte Romano". *Península* nº 9. p. 46-54

1.2.- Bibliografía seleccionada sobre el museo de Mérida (fuentes no arquitectónicas) (MNA)

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (1985) "Excavaciones en Augusta Emérita". Madrid: Coloquio sobre Investigación y Técnicas de los trabajos arqueológicos sobre las ciudades modernas superpuestas a las antiguas, p.35-49.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (1987). "El Museo Nacional de Arte Romano". *Revista de Estudios Extremeños* XLIII, II p. 285-310

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª , NOGALES BASARRATE, T(1989). "150 años en la vida de un Museo 1838-1988, Mérida 1989". Catalogo exposición. MNARMbA. Mérida.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1992). "Museo Nacional de Arte Romano de Mérida". En: *Extremadura*. León: Ed. Everest. p. 183-185

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (1992) "Museo Nacional de Arte Romano" En: *Gran Enciclopedia extremeña*. Badajoz: Ediciones extremeñas. p. 203-205.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1995) "The National Museum of Roman Art and the City Museums". En: *Actas II International Symposium on City Museums*.(Barcelona, abril, 1995). p. 142-145, 249-250, 303-304.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. y otros (1997): *Museo Nacional de Arte Romano. Mérida. Catálogo*. (3ª ed). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1998) "La documentación en los museos; realidades y deseos". En: *Actas de los IX cursos monográficos sobre el patrimonio histórico*. (Reinosa, julio, agosto de 1.998). Ed. José Manuel Iglesias

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª. (1999) "El Museo Romano de Mérida". *Descubrir el Arte*. nº 1 (Marzo de 1999). Ed. Arlanza. p. 96-103.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (2004) "Patrimonio sin fronteras: El Museo Nacional de Arte Romano, Museo de la capital de Lusitania". En: *Actas dos X Cursos Internacionais de Verao de Chascáis* (Chascáis 30 de Junho de 2.003). Camara Municipal de Chascáis, 2004, Vol. 2. p. 91-106

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, J.Mª (2007). "Perspectivas de futuro para el Museo Nacional de Arte Romano en Mérida" En: *Actas 3º Encuentro Internacional Actualidad en Museología*. (Mérida 24, 25 y 26 de Septiembre de 2007) .ICOM España. p. 204-219

BARRERA ANTÓN, J.L. de la (1988) "El Museo Nacional de Arte Romano y la herencia clásica". En: Boletín de la Asociación española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD) nº 3. p. 119-128

BELTRÁN LLORIS, M. (1986). "Dos ejemplos a imitar: El Museo Monográfico de Conimbriga y el Museo Nacional de Arte Romano". En: *Boletín del Museo de Zaragoza* nº 5. Homenaje a Antonio Beltrán. p. 458-462.

BENDALA GALAN, M (1995). "Museo de Mérida: de la Iglesia de Santa Clara al Museo de Arte Romano". *ANAS* nº 7-8/1994-95. p.21-30.

BLÁZQUEZ J.M. (1886) "Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita". En: *Archivo español de arqueología*. Vol 59 nº 153-154. p. 89-100

NOGALES BASARRATE, Trinidad (1989) "Planteamientos para la instalación del MNAR; las salas del retrato". En: *Boletín de la Asociación española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas* nº 3. p. 129-137

NOGALES BASARRATE, Trinidad. (1994). "Influjo del Museo en la ciudad. El ejemplo del Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)". En: *Revista de Museología*, nº1, Enero-marzo de 1994. p. 3-5.

NOGALES BASARRATE, Trinidad. (1995). "La Exposición en el Museo". *Proserpina* nº 12. UNED.p.7

NOGALES BASARRATE, Trinidad. (2008) *Catálogo de publicaciones del Museo Nacional de Arte Romano*. Mérida: MNARM.

SABIO GONZÁLEZ R. BARRERO MARTÍN, N. (2012) *Museo Nacional de Arte Romano, 25 años de una nueva sede*. Mérida: Ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

VALDÉS, Fernando (1986). "El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Detrás de la apariencia" *Lápiz* nº 37. Ed. Publicaciones de estética y pensamiento p.55

VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio (2010) "La verdadera historia del Museo". En: VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio. *Postales de la Memoria* Badajoz. Tecnigraf editores. p. 347, 350.

VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio (2010) "Y entonces llegó Moneo". En: VÉLEZ SÁNCHEZ, Antonio. *Postales de la Memoria*. Badajoz. Tecnigraf editores. p. 351, 354.

1.3.- Artículos de prensa sobre el MNARM

ABC diario. Editorial <Museo Romano de Mérida> diario ABC 20-Oct-1986.

Aroca, J.L. <Reportaje sobre el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida> Diario HOY/ Dominicalia 8-Nov-1987

Aroca, J.L. < El Ministro de Cultura y los barones Von Thyssen visitaron ayer Mérida> diario HOY 13-Dic-1988

EXTREMADURA, diario. Editorial <El Ministro de Cultura Javier Solana inauguró en Museo Nacional de Arte Romano de Mérida> Diario EXTREMADURA 19-May-1986

EXTREMADURA, diario. Delegación de Mérida <Los reyes de España y el presidente italiano en Mérida> Diario EXTREMADURA 20-Sept-1986

García, Ángeles < Mérida estrena un Museo Nacional de Arte Romano> El País 18-May-1986

Gruña, María <Javier Solana inauguró ayer el Museo de Arte Romano de Mérida> DIARIO 16 19-May-1986

HOY diario. Portada sin firma. <Día histórico para Mérida> Diario HOY 20-Sept-1986

HOY diario. Delegación de Mérida. <El Museo Nacional de Mérida, premio de arquitectura internacional de ladrillos> Diario HOY 24-Jun-1989

Lara, J.Joaquín R. <El Ministro de Cultura se mostró impresionado por el Museo de Mérida> Diario HOY 19-May-1986

Lara, J.Joaquín R. <Cossiga y el Rey cortaron la cinta inaugural del Museo de Mérida> Diario HOY 20-Sept-1986

Méndez, José <El Museo de Arte Romano más importante del mundo abrió ayer sus puertas en Mérida> diario ABC 20-Oct-1986.

PAÍS, EL. Firman C.V. y A.G. <Los Reyes y el presidente de Italia inauguran el Museo de Arte Romano de Mérida> y <Un archivo vivo de *Emérita Augusta*> EL PAÍS 20-Sept-1986

Ramírez de Lucas, Juan. <Ante la inauguración del Museo Romano de Mérida> diario ABC 18-Oct-1986

2	BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA. RAFAEL MONEO Fuentes primarias y bibliografía sobre Rafael Moneo
----------	---

2.1.- Textos y entrevistas de Rafael Moneo (fuentes primarias)

1964

"Sobre un intento de reforma didáctica". *Arquitectura COAM* nº 61. p 42-46. (Con respuesta de Luis Moya)

1965

"Notas sobre la arquitectura griega" *Hogar y arquitectura* nº 59. p 67-82

"A vueltas con la metodología" *Arquitectura COAM* nº 82. p. 9-14

1966

"A la conquista de lo irracional". *Arquitectura COAM* nº 87. p. 1-6

1967

“Jorge Oteiza, Arquitecto” *Revista Nueva Forma*.1967

1968

“Madrid: los últimos 25 años” *Información comercial española* 3021 y en *Hogar y Arquitectura* nº 75. p. 47-59

“Un viejo tema”. *Nueva Forma* nº 32. p. 13

1969

-Traducción al español del libro *Architettura in Nuce. Una definizione de architettura*. Autor; Bruno Zevi (1964) Ed. Aguilar S.A de ediciones

1973

Ejercicios del curso de elementos de composición 1972-1973 / José Rafael Moneo Vallés; profesores Jaime Bach Nuñez y otros. Cátedra de elementos de composición [Barcelona, E.T.S. de Arquitectura]

-Id, Id cursos 1973-74, 1974-75, 1975-76 y 1976-77

“La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena”. Monografía nº 4 ETSAB- UPC. (Originalmente en *Oppositions* nº 5) p. 3-28.

1974

“Vitruvio y el buen salvaje”. *Arquitecturas Bis* nº 2. p. 12-14.

Prólogo del libro: KAUFMANN, Emil. *La Arquitectura de la Ilustración, barroco y postbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili. (1ª ed. de 1955. En: Harvard University Press)

“Gregotti y Rossi “. *Arquitecturas Bis* nº 4. p. 1-4

1976

(con CORTÉS J.A.) “Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales” *monografía* nº 4. Barcelona. ETSAB-UPC

“Arquitecturas en las márgenes” *Arquitecturas Bis* nº 12. Barcelona. p.2-4.

1978

“After modern architecture: entrados en el último cuarto de siglo”. *Arquitecturas Bis* nº 22. p. 2-5

Introducción a Sobre el Concepto de Tipo en Arquitectura. Madrid: ETSAM-UPM Cátedra de Composición. P.13-17

“Sobre la noción de tipo”. *Oppositions* nº 13. Massachesetts: Institute for Architecture and Urbanism Studies. MIT press (Editado también en 2004 en *El Croquis- Rafael Moneo (1967-2004); Antología de urgencia* .p. 584-607)

1979

“La obra reciente de Aldo Rossi: Dos reflexiones” *2C* nº 13. p. 38

1981

“Sobre Modern Architecture de Kenneth Frampton”. *Arquitecturas Bis* nº 36-37. p. 60

“El ejercicio de la profesión”. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* nº 146. p. 40-41

-Prólogo a J.N.L DURAND, *Compendio de lecciones de arquitectura*, Madrid. Ed. Pronaos. P. V-XIII

"4 citas / 4 notas". *Arquitecturas Bis* nº 38 y 39. p. 46-48

1982

"Kahn, padre común". *Arquitecturas Bis* nº 41-42. p. 48-50

"El Ayuntamiento de Logroño". *Arquitectura COAM* nº 236 p. 19

"Contradictions of Architecture as History". *Architectural Design* nº 7/8. p. 54

1984

"Un Mies menos conocido (casa Hermann Lange y casa Esthers, Krefeld)"
Arquitecturas Bis nº 44. p. 2-5

"La rappresentazione e lo sguardo". En: Dal CO; MAZZARIOL. *Carlo Scarpa (1906.1978)*. Milán: Ed. Electra. p. 236-240

1985

"La soledad de los edificios" (Conferencia en la cátedra K. Tange el 9-Marzo de 1.985 con motivo de su nombramiento como *Chairman* del Departamento de Arquitectura en Harvard). El Escorial: *El Croquis* nº 20. p. 608-614

"La vida de los edificios; las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba"
Arquitectura COAM nº 256. p. 26

"Entrevista a cargo de Márquez y Levene". *El Croquis* nº 20. p. 73-115

"Prólogo a la edición española de: RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad*. Barcelona: Ed. Hermann Blume. p. vii-x.

1986

"Epílogo al libro: ARNELL. P.; BICKFORD. T. (eds): *Aldo Rossi, obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili (1ª ed. *Aldo Rossi. Buildings and Projects*. En ediciones Rizzoli International Publications). p.310-317

"Entrevista a cargo de P. Buchanan" *Progressive Architecture* nº 6, p. 73-81

Prólogo del libro: SAMBRICIO, Carlos. *La Arquitectura española de la Ilustración*. Madrid: Coedición Consejo Superior Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local, p. XIII-XV

Programación de curso y ejercicios de examen: curso 1980-81, 1981-82, 1982-83, 1983-84. (Introducción y programas J. Rafael Moneo), Madrid. ETSAM. Cátedra de Composición.

1988

"Edificio de Oficinas en Sevilla" *Arquitectura COAM* nº 271-272.p.30-51

"The idea of lasting: A conversation with Rafael Moneo". *Perspecta* nº 24. P.147-157

"La idea de duración y los materiales constructivos" En: MONEO, R. *La solitudine degli edifici e altri scritti*. Milán: Ed. Angrea Casiraghi y Daniele Vitale, Città Studi, p. 203-214 y en BOLAÑOS, María (2002) *La memoria del Mundo, Cien años de museología (1900-2000)*. Gijón: Ed. Trea. p. 371-373

"Museo de Arte Romano de Mérida: Bocetos. El proyecto Inicial. La situación final. Un recorrido visual" *Anales de Arquitectura* nº 1. p. 42-71

1992

"El murmullo del lugar (inmovilidad sustancial)". *El Circo* nº 24 (1992) p. 1-12 y en *El Croquis* nº 20+64+98 Moneo 1967-2004. P. 634-640. (Basada en la conferencia de Rafael Moneo titulada *The Murmur of Site*. ANYWHERE 9-Junio-1.992 en: Yufuin- Japón)

1993

"Contra la indiferencia como norma". *El Croquis* nº 20+64+98 Moneo 1967-2004. p. 642-648 (Conferencia *Anyway*, Barcelona, 1993)

"Un lenguaje sin alardes" *A&V* nº 40. Álvaro Siza 1988-1993. Marzo-Abril. p.3-4.

1994

"Conversaciones con Rafael Moneo" *El Croquis* nº 64 (Entrevista con ZAERA, Alejandro)

1995

"Sobre la arquitectura de Jorn Utzon: apuntes cordiales" .En: AA.VV. *Jorn Utzon*. Madrid: MOPU. p.18-19

1997

Prefacio al libro: USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las ruinas*. Colección Arquia/tesis. Madrid: Ed. Fundación Caja de Arquitectos. p. 6-7.

"La "Ricerca" como legado" *Revista Circo* nº 48. p.1-15 (Originalmente publicado en *Casabella* nº 619-620 en 1995)

1998

"Paradigmas fin de siglo" *El Croquis*. nº 20+64+98 Moneo. p. 71-75 (Ensayo adaptado de la conferencia pronunciada en la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard en Febrero de 1.998, y publicada en la revista Harvard Design Magazine, en el verano de 1998.)

1999

"Otoño 1999; una entrevista de W. Curtis" *El Croquis* nº 20+64+98. p.35-55

La solitudine degli edifici e altri scritti. Milán; Ed. Angrea Casiraghi y Daniele Vitale, Città Studi,

2003

"La Escritura" En: Montaner J.M, Gabriel Pérez F. (ed.) *Teorías de la arquitectura*. *Memorial Ignasi de Sóla-Morales*. p.39-47.

2004

Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de 8 arquitectos contemporáneos. Barcelona: Ed Actar (edición y corrección Carmen Díez Medina)

Frank Lloyd Wright: Memorial Masieri, Venecia 1953. En la colección Arquitecturas ausentes del s. XX. nº 23. Madrid: Ed. Ministerio de la vivienda Cuaderno de investigación. (Director del proyecto: Rafael Moneo. Textos de Carmen Díez, Valerio Canals y Rafael Moneo)

Prólogo al libro: CAPITEL, A. *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Madrid: Ed. Tanais. p.9-11.

2005

Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: Ed. RABASF

“Otra modernidad” En *Arquitectura y Ciudad*. Madrid: Ed. Círculo de Bellas Artes. (Transcripción de las conferencias en el curso homónimo en el C.B.A entre el 24 de octubre y el 19 de diciembre de 2005).p.43-75.

2006

“Construir sobre lo construido. Adecuación y continuidad con el pasado” AT *Arquitectos de Tarragona* nº 10.

2007

“Entrevista de Celia Armenteras”. *Arquitectura COAM* nº 350.p.24-31

2008

“Acerca de Palladio” *Arquitectura Viva* nº 122. p. 57-63. (Extracto de la conferencia con motivo de ‘Palladio 500 anni’ organizada por el Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio en 2008)

2010

Apuntes sobre 21 obras. Barcelona: Ed. GG (capítulo sobre Mérida p.103-134)

“Entrevista a cargo de Anatxu Zabalbeascoa”. Diario El País. 19 de Diciembre de 2010

2011

El museo del Prado de Juan de Villanueva. Madrid. Ed. Museo del Prado

“Autobiografía intelectual. Entrevista a cargo de Antonio San José. (Madrid. Fundación Juan March. 11-11- 2011) [apuntes].

2012

“Su luogo, tempo e specificità in architettura”. En: MONEO, R. *L'altra modernità: Considerazioni sul futuro dell'architettura*. Milano, Christian Marinotti Edizioni. p. 39-52

“Entrevista de J. Ramón Lucas en RNE”.14-06-2012

“Discurso de recepción del Premio Príncipe de Asturias a las Artes el 26 de Octubre de 2012”

2013

“La arquitectura religiosa de Luis Moya”. Mesa redonda celebrada el 8 de noviembre de 2013. Ponentes: P. Moleón, A. Capitel, R. Moneo, J. García-Gutiérrez Mosteiro, F. Vela y M. Suárez [Apuntes]

Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013). A Coruña: Ed. Fundación Barrié de la Maza.

Rafael Moneo. Portfolio Internacional 1965-2012. Madrid: Ed. La Fábrica.

2.2.- Fuentes escritas sobre Rafael Moneo

AA.VV (1974) “La primera exposición Nueva Forma” *Nueva Forma* nº 18.

- AA.VV (1975) "La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1.962-1.974" *Revista Nueva Forma* nº 108.
- AA.VV (1986) "Obras de Rafael Moneo" *Revista Hogar y Arquitectura* nº 76
- AA.VV (1994) *Bankinter, 1.972-1.977, Ramón Bescós, Rafael Moneo*. Ed. Enrique Granell. Colegio de Arquitectos de Almería
- AA.VV (1974) "El diseño" *Arquitectura COAM* nº 154 Homenaje a Félix Huarte
- AA.VV (2004) *El Croquis* nº 20+64+98. *Rafael Moneo Antología de urgencia*. El Escorial.
- AA.VV (1989) *Rafael Moneo*. A+U nº 227
- AA.VV (1992) *AV* nº 36 *Rafael Moneo*.
- AA.VV (1997) *AV* nº 63/64 Editorial "Enhorabuena Sr. Pritzker"
- CANNATÁ, Michele; FERNÁNDEZ Fátima (1999) *Construir no tempo = building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*. Lisboa: ed. Estar. (Mérida en p. 48-58)
- CAPELLA, Juli (2003) *Moneo diseñador*. Barcelona: Ed. Santa & Cole
- CAPITEL Antón (1976) "Una obra en el Paseo de la Castellana; El Edificio Bankinter de Moneo y Bescós" *Jano* nº 54.p.95-66 y en *Bankinter 1972-77*. Ed. Enrique Granell.
- CAPITEL Antón (1982) "Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo". *Revista Arquitectura COAM* nº 236 p. 9-17.
- CAPITEL Antón (1997) "La síntesis de la modernidad". En: *AV* nº 66. p. 4-10
- CAPITEL Antón (2010) *Rafael Moneo*. Colección de libros de arquitectos Pritzker /Descubrir el arte. Ed. Unidad Editorial de Revistas
- CRESPO, Ángel. (1974) "La primera exposición Nueva Forma" *Nueva Forma* nº 18
- CORTÉS, J.A. (1985) "La oblicuidad enderezada" *El Croquis* nº 20
- CURTIS, W.J.R (1994) "Pedazos de ciudad, memoria de ruinas" *El Croquis* nº 64
- CURTIS, W.J.R (1999) "La estructura de las intenciones" *El Croquis* nº 98.p.568-580
- ESTEBAN MALUENDA, Ana (2010) "Rafael Moneo y el Museo: de Mérida a Houston. Cinco ejemplos de diálogo con el contexto arquitectónico" 2º seminario internacional "Museografía e Arquitetura de Museus: Identities e comunicação" 16-19 de Noviembre de 2010. Río de Janeiro
- ESTEBAN MALUENDA, Ana María (2011). *España importa: la difusión de la arquitectura extranjera (1949-1968): siete entrevistas con Mariano Bayón, Jose Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba, Carlos Flores, Rafael Moneo, Joaquín Vaquero Turcios, Bernardo*. Madrid : Ed. Maira (Moneo p.71-89)
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (1997) "Profesor Moneo" *AV* nº 63-64. p.194-199

- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (1999) "De Gaudí a Moneo" *AV* 75/76. p.16-23
- FRAMPTON, Kenneth (1981) "A propósito de Bankinter" ed. Enrique Granell. Colegio de Arquitectos de Almería. p.77-87
- FRAMPTON, Kenneth (1984) "Anti tábula rasa: hacia un regionalismo crítico" Versión española en *Revista de Occidente* Nov. 1984
- FRANCO TABOADA, José Antonio (2014) "La importancia del dibujo en la obra de Rafael Moneo. A propósito de una exposición" en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. nº 23 Departamento de Expresión Gráfica de la U.P.V. p. 36- 45
- FULLAONDO, D. (1975) "La obra arquitectónica de Rafael Moneo, 1.962-1.974 [editorial]" *Revista Nueva Forma* nº 108. p.2-13.
- GÓMEZ LUQUE, Mariano y Aristides, GODOY, Germán (2011) "Rafael Moneo" en *12 arquitectos contemporáneos*. Ed. Nobuko. Buenos Aires. p.108-125
- GONZÁLEZ DE CANALES, Francisco (2013) "Una reflexión teórica desde la profesión". En: *Rafael Moneo: Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* Ed. Fundación Barrié de la Maza. A Coruña. p. 17-29
- MANGADA, Eduardo (1985) "Dibujar después de construir" *Arquitectura COAM* nº 252. p.16
- QUETGLAS, José (1985) "La Hermandad Postrafaelista" *El Croquis* nº 20
- QUETGLAS, José (1994) "La Danza y la Procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo" *El Croquis* nº 64.p.27-45.
- RUIZ CABRERO, Gabriel (1982) "De ángulos y diagonales" *Arquitectura COAM* nº 236 p.34.
- RUIZ CABRERO, Gabriel (1996). *Rafael Moneo*. En: *Revista Arte y Parte* nº 3 junio-julio de 1996. p.10-19.
- SÁENZ DE OÍZA, F.J (1964) "Sala de exposiciones en Madrid" en: *Informes de la construcción* nº 164. p. 49-60
- SOLA-MORALES, Ignasi de (1988). "La Recherche patiente" *Arquitectura COAM* nº 271-272.p. 24-29
- SOBEJANO, E y NIETO, F. (1985) "Forma constructiva y forma arquitectónica" *El Croquis* nº 20. p.128-131
- SORIANO, Federico (1988) "Los planos del lugar" *Arquitectura COAM* nº 271-272. p. 52-63
- VALDÉS, Alfonso (1982) "Rafael Moneo: Retórica y Experimentalismo" *Revista Arquitectura COAM* nº 236. p. 41-47
- VITALE, Daniele (1981) "Rafael Moneo, Architetto. Progetti e opera" (también en inglés) *Lotus Internacional* nº 33. p. 67-69
- VITALE, Daniele (1992) "Más allá de las ideas. Razón y arbitrio en el proyecto construido" *A y V* nº 36. p.12

2.3.- Tesis relacionadas sobre Rafael Moneo

DÍEZ MEDINA, Carmen (1997) *Das Gefühl des Wissens als Treibende Kraft in der Architecture von Rafael Moneo*

Technische Universität. Wien, Fakultät Architektur

FERRER SÁNCHEZ, José Ángel (en curso) *Los Museos de Rafael Moneo*.

Director J.M López Peláez

ETSAM-UPM

(Tesis en curso)

GONZALO, SUSANA. Museo Romano de Mérida. Technische Universität München

Lehrstuhl für entwerfen von Bauten und Industrialle formgebung

Profesor Bernhard Winkler

Assistent Herbert Hamman

Specielle Gebäudelehre

(Tesina)

KOUKOUTSI-MAZARAKIS, Valeria (Junio de 2.001) *José Rafael Moneo Vallés: 1.965-1.985*. Director: Stanford Anderson. Massachusetts Institute of Technology. Department of Architecture

SACHETTI, Raffaella (2009) *Rafael Moneo, la complessità del vouto. Dalle matrici formali dell'opera di Oteiza e Chillida* Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura. Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica. Università di Bologna

WILLERT, Barbara (2002) *Die Museumsgebäude von Rafael Moneo (1980 - 2000)*

The Museum Buildings of Rafael Moneo (1980-2000)

Historischen Fakultät de Rupert –Karls- Universität Heidelberg

Kunsthistorisches Institut

Philosophische Fakultät

Director; Hesse, Michael

2.4.- Audiovisuales

Elogio de la luz [Vídeo (DVD)] : un viaje por la arquitectura española contemporánea. Dir. Juan Manuel Martín de Blas; textos: Manuel Vicent. Valladolid. Divisa Home Vídeo, 2003

Moneo, Rafael. Otra modernidad [Vídeo (DVD)]. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005. (Curso de apreciación de arquitectura contemporánea dirigido por Antón Capitel)

Aldo Rossi [vídeo (DVD)]: conferencia de Rafael Moneo. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1995. (Principios, diversos en seis arquitectos contemporáneos; 2). Conferencia celebrada el día 15 de noviembre de 1995 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid

Id, id, Peter Eiseman, Rem Koolhaas, Frank Gehry, Alvaro Siza y James Stirling

3 BIBLIOGRAFÍA GENERAL SOBRE ARQUITECTURA Y SOBRE ARQUITECTURA DE MUSEOS

3.1.- Referencias bibliográficas

AA-VV (2000) *Oíza*. Número extraordinario de la revista *Arquitectura COAM* con motivo del fallecimiento de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Septiembre de 2000

AAVV (2012) *Las artes de Piranesi, arquitecto, grabador, anticuario, vedutista y diseñador*. Catalogo de exposición Abril- Septiembre. Caixa Fórum en Madrid Caixa Fórum.

AV, (1990) nº 26 *Nuestros Museos*

AV (1993) nº 39 *Museos de Vanguardia*

ALBERTI, L.B. (1977) *De Re aedificatoria o Los Diez Libros de Architectura*. Valencia: Ed. Albatros. Ed. Facsímil de: Madrid, Alonso Gómez, 1582 (publicada por primera vez en 1485)

BALDELLOU SANTOLARIA, M.A. (1994) "Proyectar un museo" *Arquitectura COAM* nº 298. P.10-12

BAZTÁN, C (1990) "Museos a media luz, noticias desde el año 90" *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* nº 26 p. 8-17. Madrid

BAZTÁN, C. (1994): "Sobre los museos y su arquitectura" *Arquitectura COAM* nº 298.p.15-17.

BAZTÁN, C (2007) "Historia de los centros expositivos" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

BENÉVOLO, L (1972) *Historia de la arquitectura del renacimiento*. Madrid: Taurus ediciones.

BENÉVOLO, L (1999) *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. (Primera edición 1974)

BESSET, Maurice (1993) "Obras, espacios y miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo" *A&V Monografías de arquitectura y vivienda* nº 39: 4-15 Madrid

BEVILACQUA, M. HYDE MINOR, H. BARRY, F. (2006) *The Serpent and the Stylus; Essays on G.B. Piranesi* American Academy in Rome by the University of Michigan Press. Ann Arbor. Michigan

BLUNDEL JONES, Peter (2006) *Gunnar Asplund*. Ed. Phaidon. London

BOHIGAS GUARDIOLA, Oriol (1969) "Metodología y tipología" en *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Ed. Seix Barral S.A. p. 95-102

BRAGHIERI G, (1991) *Aldo Rossi*. Barcelona: GG

CALATRAVA ESCOBAR, J.A. (1985) *Las Carceri de Giovanni Battista Piranesi: Entre Clasicismo y Romanticismo*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

CALATRAVA ESCOBAR (1992) *La teoría de la Arquitectura y de las Bellas Artes en la Encyclopédie de Diderot y D'Alambert*. Granada: Diputación Provincial de Granada,

CALATRAVA ESCOBAR (1998) "Estudio introductorio, edición crítica y traducción de los textos". En: PIRANESI, G. B. *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Madrid: Ed. Akal.

CALATRAVA ESCOBAR (1999) *Arquitectura y cultura en el siglo de las luces*. Granada: Universidad de Granada.

CALATRAVA ESCOBAR (2005) *Estudios sobre historiografía de la arquitectura*. Granada: Universidad de Granada.

CALATRAVA ESCOBAR (2006) "Dos peregrinos y una catedral: Ruskin, Proust, Amiens", en *Ruskin, J, La Biblia de Amiens*, Madrid, Abada editores. p. 5-55.

CALATRAVA ESCOBAR (2007) "Leopoldo Torres Balbás. Architectural Restoration and the Idea of 'Tradition', in Early Twentieth-Century Spain, Future Anterior". *Journal of Historic Preservation, History, Theory and Criticism*, Columbia University, IV / 2, (Nueva York), p. 40-50.

CALATRAVA ESCOBAR (2011) "La construcción romántica de la arquitectura española, 1829-1848" En: en Calatrava, J.A (ed.), *Romanticismo y arquitectura. La historiografía arquitectónica en la España de mediados del siglo XIX*, Madrid: Abada Editores. P.14-52.

CALATRAVA ESCOBAR (2013) "La catedral y el automóvil: arquitectura, tiempo y memoria en dos textos de Marcel Proust". En Calatrava, Juan (ed.), *La arquitectura y el tiempo. Patrimonio, memoria, contemporaneidad*. Madrid: Abada editores. p.14-52.

CAPITEL Antón (1983) "El tapiz de Penélope: Apuntes sobre las ideas de restauración e intervención arquitectónica" *Arquitectura COAM* nº 244.p.24-34

CAPITEL A. y BALDELLOU SANTOLARIA, M.A (1996). *Arquitectura española del s. XX. Historia General del arte XL*. Summa Artis. Madrid. 2º ed. Espasa-Calpe.

CAPITEL Antón (2001) "De Khan a Koolhaas. Apuntes rápidos sobre la arquitectura en el último tercio del siglo XX". *Arquitectura COAM* nº 326.p.22-61

CAPITEL, Antón (2005) *Las formas ilusorias en la arquitectura moderna*. Madrid: Ed. Tanais. Con prólogo de Rafael Moneo

CAPITEL, Antón (2008). *Lecciones de arquitectura moderna*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.

CAPITEL, Antón (2009) *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: G.G.

CAPITEL Antón. (2009) *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Madrid: Alianza forma. 2ª edición. (1ª ed. 1988)

CAPITEL, Antón (2012) *La arquitectura como arte impuro*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

COLQUHOUN, Alan. (1991). *Modernidad y tradición clásica*. Júcar Universidad. (Original de 1989)

COLQUHOUN Alan (2005) *La arquitectura moderna; una historia desapasionada*. Ed. G.G. (Original de 2002)

CONSOLI, Gian Paolo (2006) "Architecture and History: Vico, Lodoli, Piranesi" [capítulo 7] en: BEVILACQUA, M. HYDE MINOR, H. BARRY, F. (2006) *The Serpent and the Stylus; Essays on G.B. Piranesi* American Academy in Rome by the University of Michigan Press. Ann Arbor. Michigan

CURTIS, William (1990) "Una perspectiva histórica. España durante los ochenta" *A y V* nº 24 p. 20-27

CURTIS, William (2006) *La arquitectura moderna desde 1.900*. London: Ed. Phaidon Press

CHOISY, August (1963) *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Victor Lerú. (Primera edición en francés en 1899)

CHOISY, August (1999) *El Arte de construir en Roma*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.ETSAM.. (Primera edición en francés en 1873)

DIEGO GENEROSO, C (2009) "Arquitecturas de papel. La serie *Vistas de Roma* de Giambattista Piranesi" Pieza del mes de diciembre de 2009. En Madrid: Museo Cerralbo.

DÍEZ MEDINA, Carmen (2012) "Di difficoltà virtù: la libertà dell'architetto" Prólogo al libro: Moneo, R. *L'altra modernità. Riflessione sul futuro dell'architettura*, di R. Moneo. Milán: Christian Marinotti Edizioni. (Responsable de la edición junto a Orsina Simona Pierini)

DÍEZ MEDINA, Carmen (2012) "Riflessioni sulla critica d'architettura e il futuro delle città" Conversación con Rafael Moneo en: Moneo, R. *L'altra modernità. Riflessione sul futuro dell'architettura*, di R. Moneo. Milán: Christian Marinotti Edizioni. (Responsable de la edición junto a Orsina Simona Pierini)

DÍEZ MEDINA, Carmen (2013). "Moneo, profeta en tierra". En: AA.VV: *Pensamientos extraviados, acentos de arquitectura*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

DÍEZ MEDINA, Carmen (2014). "Conversación con Rafael Moneo". *Zarch, Journal of Interdisciplinary Studies of Architecture and Urbanism* nº 1. Zaragoza. Institución Fernando el Católico (CSIC) y Pressas universitarias de Zaragoza

DURAND J.N.L (1981), Compendio de lecciones de arquitectura. Madrid Pronaos. Prólogo de Rafael Moneo

EISENMAN, Peter (1988) "Moving arrows, eros and other errors" *Arquitectura COAM* nº 270, p. 66-81 (Sobre el proyecto de 1985 *Castillos de Romeo y Julieta*)

EISENMAN, Peter (1988) "Entrevista a Peter Eisenman a cargo de Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano" *Arquitectura COAM* nº 270, p. 124-130

FEDUCHI, J. (2000) "Arquitectura y proyecto museológico" *Museo 5*, 57-60

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (1975) "Laberinto sin señales o elogio de la Arquitectura" *Nueva Forma* nº 109

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (09/10/1986) "El espacio de la memoria" Ciclo de conferencias *La arquitectura en la sociedad del cambio* Fundación Juan March del 7/10/86 al 16/10/86

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio (27/3/2001) "Los espacios de la arquitectura posmoderna" en Ciclo de conferencias *El pensamiento arquitectónico del s. XX* Fundación Juan March del 6/3/01 al 29/3/01

FERNÁNDEZ GALIANO, L. (1998) "El arte del museo" AV nº 71, *Museos de arte* p. 4-7

FICACCI, Luigi. (2000) *Giovanni Battista Piranesi : the complete etchings = Gesamtkatalog der Kupferstiche = catalogue raisonné des eaux-fortes*. Taschen

FORSTER, Kurt W., ABBONDANDOLO Ilaria, ORSINI Laura (2006) *Carlo Scarpa. Architecture Atlas*. Marsilio Editori

FRANCASTEL, Pierre (1990) *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Ed. Debate

FUSCO Renato de (1997) *Historia de la arquitectura contemporánea*. Celeste ediciones. (Original de 1975)

GHYKA, Matila C (1983) *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Editorial Poseidón

GIEDION, Sigfried (1981) *El presente eterno: los comienzos de la arquitectura, una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Ed Alianza

GIEDION, Sigfried (2009) *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Ed. Reverté

GIURGOLA R, J. METHA. (1976) *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ed. GG

GREGOTTI, V (1972) *El territorio de la arquitectura*. Barcelona Ed. G.G (Primera edición de 1966)

GRESLERI y MATTEONI (1982) *La Citta Mondiale –Andersen, Hébrand, Otlet, Le Corbusier*. Venecia: Ed. Marsilio.

HERNÁNDEZ LEÓN, J.M. (2013) "Bergson según Deleuze; una nota a pie de página que no llegó a ser escrita". En *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos* nº 4 Madrid: ETSAM

JEREZ, Fernando (2013) "La ética de la impermanencia. El dibujo del tiempo frente al dibujo del espacio. Tange, Isozaki y Price" en *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* nº 21 Valencia: Departamento de Expresión Gráfica de la UPV.

JUÁREZ CHICOTE, Antonio (2006) *El universo imaginario de L. Kahn*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

KAHN, Louis (1965) *Forma Diseño*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

KRAUSS, Rosalind (1993) "Arte en tránsito, la lógica cultural del museo tardocapitalista" A&V, *Monografías de arquitectura y vivienda* nº 39 p. 16-25

LAFUENTE FERRARI (1936) *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y catálogo* Catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional. Patronato de la Biblioteca Nacional. Madrid.

LAYUNO ROSAS (2004): *Museos de arte contemporáneo en España: "del palacio de las artes" a "la arquitectura como arte"* Gijón: Ed. Trea.

LAYUNO ROSAS (2007) "Últimas propuestas en la arquitectura de los museos internacionales" En *Curso Arquitectura de museos y espacios expositivos* impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

LE CORBUSIER (2005) "En defensa de la Arquitectura". Colegio de Aparejadores de Murcia. (Originalmente publicado en Stavba, Praga, 1929)

LIERNUR, Pancho (1995) "La túnica de Venus: Para una reconsideración del tiempo en la arquitectura contemporánea" en: *Astrágalo; cultura de la arquitectura y de la ciudad*. p. 67-85

LÓPEZ PELÁEZ, J.M. (2002) *La arquitectura de Gunnar Asplund*. Colección Arquía-tesis, nº 11. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos

LUGLI, G (1957) *La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio*. Roma: Ed. Bardi.

MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (1997) "El sentido y el sinsentido de un gesto; El giro de la trama" *Arquitectura COAM* nº 310. p. 28 a 31.

MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (2015 y anteriores) *Conversaciones y clases teóricas del curso Disgeometrías de la Arquitectura Contemporánea en los Seminarios de Doctorado de la ETSAM-UPM*. Madrid

MIRANDA, Antonio (1999) *Ni robot ni bufón. Manual para la crítica de arquitectura*. Valencia: Ed. Frónesis, Cátedra.

MIRANDA, Antonio (1999) "Memoria y materia" en VI Congreso Fundación Docomomo; ¿Renovarse o morir? p. 179-182

MOLEÓN, Pedro (2001) *John Soane (1.753-1.837) y la arquitectura de la razón poética*. Madrid: Ed. Maira.

MONTANER J.M. y OLIVERAS J. (1986) *Los museos de última generación*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

MONTANER, J.M (1.990): "El protagonismo del contenedor. Espacios para el arte y la cultura" *A&V* nº 26 p.18 -24

MONTANER, J.M (2013) Diagramas de energía, fuerza y materia. En *Cuaderno de Proyectos Arquitectónicos* nº 4. ETSAM. Madrid

MORATA José (1990). *La memoria del arquitecto: aproximación al estudio de la influencia del pasado en la teoría de la proyectación contemporánea*. Palma de Mallorca: Ed. Guillermo Canals. Colección Kapitel

MUÑOZ COSME, Alfonso (1990) "Eslabones de una tradición ausente. Breve historia de los museos españoles" *A y V* nº 26. p. 4-7

MURPHY, Richard (1993) *Querini Stampalia Foundation. Carlo Scarpa. Architecture in detail*. Ed. Phaidon

NOUVEL, Jean (2.002) Obra de J. Nouvel, Catalogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, del 16 de septiembre al 9 de diciembre- Madrid: MNCARS : Aldeasa, [2002]

PACIOLI, Luca (1991) *La Divina Proporción*. [Traducción Juan Calatrava] Ed. Akal. Edición a partir del manuscrito existente en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, impreso más tarde en Venecia en 1509.

PATON, V, TELLERÍA, A (2007) “Instalaciones efímeras” En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

PEDROSA I.G, GARCÍA DE PAREDES A. (2007) “Programa de espacio para la construcción de un museo” En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (2013) “Perspectiva y representación Arquitectónica” Editorialrestauro.com.mx.

PERONA SÁNCHEZ, J.J. (1996) *La utopía antigua de Piranesi*. Murcia: Universidad de Murcia

PEVSNER, N (1976): *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Barcelona: Ed. G.G.

PIJOÁN, José (1973) *Summa Artis. Historia general del arte. Volumen IV. El arte griego. Hasta la toma de Corinto por los romanos (146 A.J.C)* Madrid: Espasa-Calpe S.A.

PIRANESI, Giovanni Battista (1998) *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*. Ed. Akal

PRIETO, A (2013) “Viaje al presente de Piranesi” en revista *Función Lenguaje*, año 2 nº 3. Madrid

REQUENA RUIZ, I (2011) “Energía y permanencia. La *duración* como futuro de la modernidad” en Actas del Congreso Criterios de Intervención en el patrimonio arquitectónico del s. XX. Madrid 14-15-15 de Junio de 2011

RICO, Juan Carlos (1996): *Montaje de exposiciones. Museos, Arquitectura y Arte*. Madrid: Ed. Silex,

ROCA, Miguel Ángel (2009) *Louis Kahn; Arquetipos y modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nobuko.

RODRÍGUEZ FRADE, J.P (2007) “Reflexiones sobre la instalación museográfica como elemento mediador entre la arquitectura del museo y sus colecciones” en Plan Museológico y exposición permanente en el Museo. Ministerio de Cultura

RODRÍGUEZ FRADE J.P. (2007) “Espacios expositivos para las obras de arte” En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

ROGERS Ernesto N. (1965) “Esperienza di un Corso universitario” en *L`Utopia della Realtá. Un esperimento didattico sulla tipologia della scuola primaria*. Ed. Leonardo da Vinci. p. 12-23. (Traducción para esta tesis a cargo de Carmen Sanz).

ROMÁN, Antonio (2003) *Eero Saarinen; an architecture of multiplicity*. New York: Ed. Princeton Architectural Press.

ROSA, Joseph (2006). *Kahn 1.901-1.974. Espacio iluminado*. Ed. Taschen

ROSSI, Aldo (1982) *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: G.G. (Original, 1966, *L'architettura della città*. Padua)

ROSSI, Aldo (1986); *Aldo Rossi; obras y proyectos*. Introducción de Scully, Epílogo de Moneo, R ed. ARNELL, P y BICHFORD T

ROSSI, Aldo (1984) *Autobiografía científica*. Barcelona: G.G. (Publicado en 1981 por vez primera)

ROSSI, Aldo (2001). *Aldo Rossi: The Life and Works of an Architect* Ed. Alberto Ferlenga, Könemann

ROWE, Colin y KOETTE Fred.(1978) *Collage City*. Cambridge: Ed. MIT press

ROWE, Colin (1999) "Transparencia: literal y fenomenal" (con Robert Slutzky) en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: G.G. (Original de 1976 MIT)

RUSKIN, John (1989) *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Murcia: Ed Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia (original de 1849)

RYKWERT, J (1972) *La casa d'Adamo in Paradiso*. Milan: Adelphi

RYKWERT, J (1980) *Los primeros modernos; Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: G.G.

RYKWERT, J (1989): "El culto al museo. Del tesoro al templo" AV nº 18. Museos estelares; p. 4-11

RYKWERT, J (2008) "Seducidos por el tiempo" en AA VV *De la ciudad antigua a la cosmópolis*. Cuadernos de la fundación Botín nº 12. Observatorio de análisis y tendencia. p. 17-26

SAINZ GUTIERREZ, VICTORIANO (1997) "Arquitectura y postmodernidad: los orígenes de un debate" en *Laboratorio de arte* nº 10. Sevilla: Universidad de Sevilla. p. 539-546

SCHINKEL K.F. (1985) "El nuevo museo de Berlín. Das Neue Museum in Berlin (1825)" en *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahr hunderts in Deutschland* (II). Architektur

SEARING, Helen (1989): "Las viejas raíces de los nuevos museos. Doscientos años de motivos recurrentes" A & V. *Monografías de arquitectura y vivienda* nº 18: p. 12-19.

SERRA, Richard (1983) "Brendan Gill on House X; Interview with Richard Serra" Entrevista a cargo de Peter Eisenman. En *Skyline; The architecture and design review*. IAUS

SETA de la, D. (2007) "La presentación de la obra de arte" En *Curso Arquitectura de museos y espacios expositivos* impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

- SÁENZ GUERRA, Javier (2015 y anteriores) *Conversaciones en Grupo de Investigación Geometrías de la Arquitectura Contemporánea* dirigido por Miguel Martínez Garrido en la ETSAM. Madrid
- SOBEJANO, E y NIETO, F. (2007) "El museo en su entorno; Museo de San Telmo y sede institucional de Medina Al-Zahara" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007
- STRAUVEN, Francis (1998) *Aldo Van Eyck: The Shape of Relativity*. Amsterdam: Ed. Architectura and Natura.
- TAFURI, Manfredo (1984) *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura: de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Ed. G.G.
- TAFURI, Manfredo, DAL CO, Francesco (1989) *Arquitectura contemporánea. Vol I y II*. Madrid: Ed. Agilar Sauri
- TAFURI, Manfredo (1997) *Teorías e historia de la arquitectura*. Madrid: Ed. Celeste
- TEIGE, Karel (2008) "Mundaneum" p 93 -110 y "Contestación a Le Corbusier" p. 143-150 en *Anti-LeCorbusier*. Clàssic del segle XX. ETSAB. (Originalmente en Stavba VII, 1928-29 y "Odpoved Le Corbusier". Musaion, 1931)
- de TERESA TRILLA, Enrique (2007). *Tránsitos de la forma: Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos. Colección arquia/tesis nº 22 [De la tesis homónima dirigida por Rafael Moneo]
- TOMILLO CASTILLO, Arturo y SANZ DÍAZ, Carmen (2011). Las ciudades sindicales en el periodo franquista. En: *Actas de Congreso internacional sobre criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del s20*. [CD]. Madrid 14-15-16/06/2011
- TOMILLO CASTILLO, Arturo (2013) *G.B. Piranesi; Libertad y necesidad en la arquitectura*
Publicado en el Museo Cerralbo
(<http://museocerralbo.mcu.es/actividades/historico/cursosCongresosConferencias.html>) con motivo de la conferencia dictada por el mismo autor el 3 de Octubre de 2013 con el mismo título en el Museo Cerralbo y con ocasión de la X Semana de la Arquitectura COAM.
- TOMILLO CASTILLO, Arturo (2014). La dialéctica entre progreso y desarrollo en la arquitectura moderna española. El caso de las ciudades sindicales y el tiempo funcional. En: *Actas de I Congreso sobre pioneros de la arquitectura moderna española*. [CD]. Madrid 9-10/05/2014
- TORRES BALBÁS, L (1920) "La utilización de los museos antiguos" *Arquitectura COAM* nº 27. p. 179-181
- TRILLO DE LEYVA, J.L. (2001) *Argumentos sobre la contigüidad en arquitectura..* Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción. Universidad de Sevilla.
- TUÑÓN, E (2007) "Museos proyectados por el equipo Mansilla y Tuñón" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

VENTURI, Robert (1972) *Complejidad y Contradicción*. Barcelona Ed. G. G. (1º edición en inglés en 1966)

VITRUVIO, M (1974) *Los diez libros de Arquitectura*. Almería. Almería: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Almería (Reproducción de la edición de Madrid: Imprenta Real, 1787)

WITTKOWER, Rudolf (1979) *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo. Ensayos y escritos*. Barcelona: Ed. G.G.

ZEVI Bruno (.991) *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón (originalmente publicado en 1951)

ZEVI Bruno (1969) *Architettura in nuce*. Madrid: Ed. Aguilar. Traducción de Rafael Moneo

3.2.- Tesis

CABALLERO QUIROZ, Aarón José (2008 ETSAB-UPC) *La instrumentalización en la arquitectura de la modernidad. Controversia del Museo mundial para el Mundaneum*
Director: J.M. Montaner

CORTÉS, Juan Antonio (1981 ETSAM-UPM); *Modernidad y Arquitectura: una alternativa de modernidad en el arte moderno*
Director: Rafael Moneo

FERRAZ-LEYTE LUDZIK, Alejandro (2014 ETSAM-UPM) *Las lecturas de Sáenz de Oíza. Desde Torres Blancas al Banco de Bilbao a través de una selección de textos hecha por el propio arquitecto*.
Directores: Miguel Martínez Garrido y Francisco Javier Sáenz Guerra.

LEÓN CASERO, Jorge (2011 Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Navarra) *El tiempo del Aión. Una lectura de Mamfredo Tafuri como rizotopía de la historia*
Director: Carlos Chocarro Bujanda

MARTÍNEZ GARRIDO, Miguel (1986 ETSAM-UPM); *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura posmoderna: (notas para una hermenéutica de la arquitectura actual)*
Director: Francisco Javier Saénz de Oíza

O'BYRNE OROZCO, María Cecilia (2008 ETSAB-UPC): *El proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier*
Director: J. Quetglás

OLMOS, Victor (2010 ETSAM-UPM) *Vivencias y divisiones; el Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota*
Directores: M.A Baldellou Santolaria y R. Pemjeam

RICO NIETO, Juan Carlos (1991-ETSAM-UPM) *El proyecto museológico y el proyecto museográfico en los centros de arte: análisis de un difícil equilibrio (la arquitectura ante la obra de arte)*
Director: Alberto Campo Baeza

RUIZ ESQUÍROZ, Jose Antonio (2011 ETSAM-UPM) *Las dimensiones del tiempo en las estrategias arquitectónicas contemporáneas: 1.978-1.995, Eisenman-Tschumi-Lynn*. Departamento de Proyectos Arquitectónicos.

Directores: Darío Gazapo y Concha Lapayese.
Presidente del Tribunal Rafael Moneo

4	BIBLIOGRAFÍA SOBRE MUSEOGRAFÍA
----------	---------------------------------------

AA.VV. (2000): "IV Jornadas de Museología: El Proyecto Museológico". *Revista Museo* nº 5 de la Asociación Profesional de Museólogos de España.

AA.VV (2005) *Criterios para la elaboración de un Plan Museológico*, Ministerio de Cultura. Madrid. Web <http://www.mcu.es/museos/>

AA.VV (2007): *Plan Museológico y Exposición Permanente en el Museo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

ALONSO FERNÁNDEZ, Luis (1999), *Introducción a la nueva museología*, Col. Arte y Música. Madrid: Alianza Editorial.

BOLAÑOS, María (2000) "El museo a la intemperie" *revista Museo* nº 5 de la Asociación Profesional de Museólogos de España. p.11-24

BOLAÑOS, María (2002) *La memoria del Mundo; Cien años de museología (1.900-2.000)*. Gijón: Ed. Trea.

BOLAÑOS, María, (2006): "Desorden, diseminación e intimidad. El discurso expositivo del museo en las últimas décadas", *museos.es*, 2: 12-21, Madrid, Ministerio de Cultura.

CAGEAO SANTACRUZ, Victor (2007). "Los espacios expositivos; una evolución histórica" en *Plan Museológico y exposición permanente en el museo*. Madrid: Ministerio de Cultura

CAGEAO SANTACRUZ, Victor (2007) "Panorama actual de los museos españoles" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

CAGEAO M, SANTACRUZ V. "El plan expositivo del Plan Museológico: pensando en la exposición en paralelo a la arquitectura" en *El Programa arquitectónico: la arquitectura del museo vista desde dentro*. Madrid: Ministerio de Cultura

FERNÁNDEZ DE LA MATA, Ignacio (2000) "Reflexiones para un museo" *Revista Museo* nº 5, p.109-119

GAYA NUÑO, J. A.(1968), *Historia y guía de los museos de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 2ª. Edición ampliada (1ª. edición, 1955). Con epígrafe sobre el Museo Arqueológico de Mérida (precedente del MNARM)

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca (1994) *Manual de Museología*. Madrid: Síntesis.

IZQUIERDO PERAILE, Isabel (2007): "Planificación de la función expositiva en el museo" en *Plan Museológico y exposición permanente en el museo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

IZQUIERDO PERAILE, Isabel y CAGEAO SANTACRUZ V. (2007): "Las salas de exposición permanente en el marco del plan museológico. Los programas arquitectónico y expositivo" en *Plan Museológico y exposición permanente en el museo*. Madrid: Ministerio de Cultura.

LÓPEZ FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María (2007) "Sir John Soane, arquitecto de colecciones. Su casa-museo" en *Revista Museos.es* nº 3 p. 122-129

MORENO, Isidro (2000): "El relato del arte, el arte del relato" *Revista Museo* nº 5 p.25-35

MORENO, Jesús (2007) "Exposiciones, diseño de montajes y museografías" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

PARDO, Jordi (2007): "Ideas e Ideología en el proyecto museológico" *Revista Museo* nº 5 p.61-71

RODRÍGUEZ LORITE M.A. (2007) "Orientaciones básicas para la iluminación de exposiciones" En *Curso Arquitectura de museos y espacios* expositivos impartido en la Fundación COAM entre el 22 de Octubre y el 6 de Noviembre de 2007

5	TEMÁTICA GENERAL
----------	-------------------------

5.1.- Referencias bibliográficas

AA.VV (1751-72) *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication*. Dirigida por Diderot D. D'alambert J.L.R. y editada originalmente por Le Breton. Paris. Digitalizada en <http://encyclopédie.eu/index.php/>

AA.VV (1974) *Matemáticas en el mundo moderno. Selecciones del Scientific American*. Barcelona: Editorial Blume.

AA.VV (2001) *Diccionario de la lengua española de la R.A.E.* Vigésimo segunda edición. Madrid: RAE

AA.VV (1998) *Diccionario de filosofía Ferrater Mora*. Barcelona: Ed. Akal referencia.

AA VV (2010) *La guerra del tiempo; Poincaré, Einstein y Bergson*. Revista de Occidente nº 353 Oct-2010 Ed. Fundación J. Ortega y Gasset- Gregorio Marañón

AGUSTÍN DE HIPONA (1983). *Confesiones*. Madrid: Ed. Sarpe (original 397-398 d.C.)

ARGULLOL, R (1990) "La pérdida del centro: Piranesi y Baudelaire" *Revista de Occidente* nº 115 (Diciembre de 1990) p. 27-40

ARGULLOL, Rafael (2000) *Aventura; una filosofía nómada*. Barcelona.Ed. Plaza y Janes. Nuevas ediciones de bolsillo.

ARISTÓTELES (2011) *Física; El estudio de las causas primeras de la naturaleza y del movimiento en general*. Madrid: Ed. La Crítica Literaria. (Traducción de Juan B. Bergua y Edmundo González- Blanco)

BACHELARD, Gaston (2006) *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura económica. (Original de 1.957)

BARLOW, Michel (1966) *El pensamiento de Bergson*. México: Ed. Fondo de Cultura económica

BARTHES, Roland (2000) *El grado cero de la escritura* Ed. S. XXI (primera edición francesa 1972)

BAUMAN, Zygmunt (2006) *Vida líquida*. Barcelona: Paidós Estado y sociedad.

BENVENISTE, Emile (1979) *Problemas de lingüística general T. II*. México: Ed. S. XXI,

BERGSON, Henri (1927) *Ensayo sobre los datos inmediatos a la conciencia*. Madrid. Ed. Francisco Beltrán. (Original de 1889 –tesis doctoral)

BERGSON, Henri (2013) *El concepto de lugar en Aristóteles*. Ediciones Encuentro S.A. (Original de 1889 –tesis doctoral en latín)

BERGSON, Henri (2013) *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Ed. Cactus. Serie Perenne. (Original de 1896)

BERGSON, Henri (2007) *La evolución creadora*. Buenos Aires: Ed. Cactus. Serie Perenne. (Original de 1907)

BERGSON, Henri (2004) *Memoria y vida: textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza editorial

BLANCO SARTA, Pablo (2010) “Luigi Pareyson (1918-1991): un itinerario filosófico”

En: http://www.filosofia.mx/index.php/portal/archivos/luigi_pareyson_1918-1991_un_itinerario_filosofico

BORGES, Jorge Luis (2007) *Historia de la eternidad*. Barcelona: Ediciones Destino. (Original de 1936)

BORGES, Jorge Luis (2007) *Ficciones*. Madrid: Espasa Calpe.

CAMÓN AZNAR José (1972) *El tiempo en el arte*. Madrid: Organización Sala Editorial.

CARPINTERO, Helio (2003). “Persona y sustancia. Una nota entorno a la obra de Marías”. En: *Homenaje a Julián Marías. Un siglo de España*. Madrid: Alianza Editorial. p. 69 a 78.

CHACÓN FUERTES, P (1988) *Bergson* Ed. Cíncel

CHARLESWORTH, James. H (2010) “Aión” en *The Good and Evil serpent: how a universal symbol became christianized*. New Haven: Ed. Yale University Press.

DEBORD, Guy (2012) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos. (Traducción de J.L. Pardo).

DILTHEY, Wilhem (1986) *Introducción a las ciencias del espíritu*. (Con prólogo de J. Ortega y Gasset). Madrid: Alianza Universidad. (Original publicado por 1ª vez en 1883)

ECO, Umberto (1991) *Obra abierta* Barcelona: Ed. Planeta de Agostini. (Original de 1962)

EINSTEIN, Albert (2000) "Geometría y experiencia" en EINSTEIN, Albert, *Mis ideas y opiniones*. Barcelona: Bon Ton D.L.

ESTIVILL, Eduard, De BÉJAR, Silvia (2003) *Duérmete niño. Cómo solucionar el problema del insomnio infantil*. Madrid: Ed. Debolsillo.

FOUCAULT, M (2010) *El orden del discurso (Lección inaugural pronunciada en el Collège de France de 1970)*. Barcelona: Tusquets Editores.

GHYKA Matila C (1983) *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Barcelona: Editorial Poseidón

GOMÁ LANZÓN, Javier (2014) *Razón: portería*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores.

GÓMEZ PIN, Víctor (2008) *Filosofía: interrogantes que a todos conciernen* Ed Gran Austral

GÓMEZ PIN, Víctor (2012) *La mirada de Proust: redención y palabra*. Madrid: Ed. Triacastela.

HAWKING, S (1999) *Historia del Tiempo; del Big Bang a los agujeros negros* Madrid: Alianza Editorial. (Original de 1988)

HESIODO (2003) *Teogonía, trabajos y días, escudo, certamen* Madrid.. Alianza Editorial. Clásicos de Grecia y Roma

HUXLEY, A . ADHEMAR, J. (1949) *Prisons with the «carceri etchings»* Londres: Trianon Press.

HUXLEY, Aldoux (2008) *Un mundo feliz*. Madrid: Ed. De Bolsillo.(Novela publicada originalmente en 1932 con el título *Brave new world*)

KANT, Immanuel (2002) *Crítica de la razón pura*. Madrid: Ed. Tecnos. (Original de 1781)

KUBLER, G. (1988): *La configuración del tiempo*. Madrid: Ed. Alberto Corazón.

LACAU ST GUILY, Camille (2013) "El vínculo conflictivo de José Ortega y Gasset con Henri Bergson" en *Revista de Estudios Orteguianos* nº 26. Centro de Estudios Orteguianos. Fundación Ortega y Gasset - Gregorio Marañón

LAFUENTE FERRARI (1936) *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional. Estudio preliminar y catálogo*. Catálogo de la exposición en la Biblioteca Nacional. Patronato de la Biblioteca Nacional. Madrid.

MANN, Thomas (2004) *La Montaña Mágica*. Ed. Edhasa. (Original 1924)

MARÍAS, Fernando (1989) *El largo siglo XVI. Los usos artísticos de renacimiento español*. En la colección: Calvo Serraller F. (dir) Conceptos fundamentales de la historia del arte español. Madrid: Ed. Taurus.

MARÍAS, Fernando (1992) *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Ed. Silex.

MARÍAS, Fernando (2003) "El Velázquez de Ortega en el marco de la historiografía del arte" En: AA.VV, *Un siglo de España: Homenaje a Julián Marías*. Madrid: Alianza Editorial.

MARÍAS, Julián (1968). "Ensayos de teoría". En: *Obras de Julián Marías IV*. (4. ed). Madrid: Revista de Occidente..

MARÍAS, Julián (1969). "Escuela de Madrid" En: *Obras de Julián Marías V*. Madrid: Revista de Occidente.

MARÍAS, Julián (1985) *Introducción a la filosofía*. Madrid: Alianza Universidad Textos. (1ª edición 1947)

MARÍAS, Julián (2008) *Historia de la filosofía*. Madrid: Alianza Editorial. (1º edición 1941)

MARRAMAO, Giacomo (2008) *Kairós; Apología del Tiempo Oportuno*. Barcelona: Ed. Gedisa.

MONOD, Jacques (1988) *El azar y la necesidad: Ensayo sobre la filosofía natural de la biología moderna*. Barcelona: Ed. Tusquets editores. Original de 1970)

MUMFORD, Lewis (1989) *Técnica y civilización* Madrid: Alianza. (Original 1934)

MUÑOZ- ALONSO LÓPEZ, Gemma. (1996) *Henri Bergson (1859-1941)*. Ed. Del Orto

NEWTON, Isaac (1982) *Principios matemáticos de la filosofía natural y su sistema del mundo* (traducción de Antonio Escohotado y M. Sáenz de Heredia). Madrid: Editora Nacional.

NIETZSCHE, Friedrich (1874) *Segunda consideración intempestiva; De la utilidad e inconvenientes de la historia para la vida*. De: www.nietzscheana.com.ar

NÚÑEZ, Amanda (2007) "Los pliegues del tiempo; Kronos, Aión, Kairós" *Escuela de Arte* número 10. Disponible en: <http://www.artediez.es/exchange/kronos/tiempo.pdf> [consultado el 10-5-2013]

ORTEGA Y GASSET, José (1976), *La deshumanización del Arte*, Madrid: Revista de Occidente, Col. El Arquero (1º ed. 1925)

ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Meditación de la técnica*, Madrid: Revista de Occidente. Col. El Arquero, (1º ed. 1939)

ORTEGA Y GASSET, José (1977), *Idea del teatro*, Madrid: Revista de Occidente Col. El Arquero. (1º ed. 1958)

ORTEGA Y GASSET, José (1983) "El sentido histórico de la teoría de Einstein" En: *Obras Completas vol. III*. Madrid: Alianza editorial-Revista de Occidente. p.232-242

ORTEGA Y GASSET, José (1983) "Ensimismamiento y alteración" En *El hombre y la gente*. *Obras Completas vol. VII*. Madrid: Madrid: Revista de Occidente Revista de Occidente (Original de 1939)

ORTEGA Y GASSET, José (1983) *Historia como sistema*. Obras Completas. Vol. VI. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 13-50 (Primera edición en inglés en 1935 y en castellano en 1941)

ORTEGA Y GASSET, José (1983) “Prólogo a «introducción a las ciencias del espíritu. Por W. Dilthey»”. Obras Completas Vol. VI. Madrid: Alianza Editorial-Revista de Occidente.p.58-67

ORTEGA Y GASSET, José (1983) “Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust”. Obras Completas Vol. VIII. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 701-709 (original de 1923)

ORTEGA Y GASSET, José (1.983) *La razón histórica*. Obras Completas Vol. XXII –El Espectador. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 241-330 (Original en conferencia de Lisboa de 1944)

ORTEGA Y GASSET, José (1984) “Para un museo romántico” (Conferencia) Obras Completas Vol. II –El Espectador. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 514-524 (Original de 1921)

ORTEGA Y GASSET, José (1994) *La rebelión de las masas* Obras Completas Vol IV. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. (Original de 1930)

ORTEGA Y GASSET, José (1994) *Misión de la Universidad*. Obras Completas Vol IV . Alianza Editorial- Revista de Occidente .Madrid. (Original de 1930)

ORTEGA Y GASSET, José (1997) “El mito del hombre allende la técnica” *Pasado y porvenir del hombre actual* Vol. IX. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 615-624 (Originalmente publicado en el tomo *Mensch und Raum* , 1952 con motivo de la conferencia de Darmstadt,1951)

ORTEGA Y GASSET, José (1997) “Anejo: En torno al coloquio Darmstadt” *Pasado y porvenir del hombre actual* Vol. IX. Madrid: Alianza Editorial- Revista de Occidente. p. 625-644 (Artículo publicado en el diario *España* en 1953 con motivo de la conferencia de Darmstadt 1951)

ORTEGA Y GASSET, José (2007) *Meditaciones del Quijote*. [Julián Marías, ed.] Madrid: Ed. Cátedra. (Original 1914)

PANOFSKY, Erwin (1972) “El Padre Tiempo” en *Estudios de iconografía*. Madrid: Alianza editorial. Título original, *Studies in Iconology*, Harper & Row, Inc. New York.1932

PARDO, José Luis (2011) *El cuerpo sin órganos. Presentación de Gilles Deleuze*. Valencia: Editorial Pretextos.

PAREYSON, Luigi (1987)-*Conversaciones de estética*. Madrid: Ed. Visor –La Balsa de Medusa. (Original de 1966)

PENROUSE, Roger (2006) *La Nueva Mente del Emperador*. Barcelona: Ed. Mondadori. (Original 1.989 Oxford University Press)

PLATÓN (1960) *Diálogos: Filebos, Timaios, Kritias*. Madrid: Ediciones ibéricas. (Traducción de Juan B. Bergua)

POINCARÉ, Henry (2002) *Ciencia e hipótesis*. Madrid: Ed. Espasa. Colección Austral.

PRIESTLEY J.B. (1969) *El Hombre y el Tiempo*. Madrid: Ed. Aguilar.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1983) *La nueva alianza; metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza editorial. (Original de 1979)

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1990) *Entre el tiempo y la eternidad*. Madrid: Alianza universidad.

PRIGOGINE, Ilya, STENGERS, Isabelle (1991) *El Nacimiento del tiempo*. Barcelona: Tusquets editores.

PROUST, Marcel (1989) *En Busca del Tiempo Perdido*. Madrid: Ed. Aguilar mayor (escrito entre 1908-1922)

PUJANTE, David (2007) "Memoria y conocimiento: la enciclopedia contra el teatro de la memoria" en *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

RIEGL, A (1987): *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Ed. Visor.

SÁBATO, Ernesto (2.003) *Sobre héroes y tumbas*. Barcelona: Ed. Seix Barral. (Original de 1961)

SAFRANSKY, Rüdiger (2009) *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets Editores.

SERNA ARANGO Julián (2009) *Somos tiempo: Crítica a la simplificación del tiempo en Occidente*. Ed. Anthropos

SHAKESPEARE, William (2007) *La tragedia de Hamlet. Príncipe de Dinamarca*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe. (Original entre 1599 y 1601)

SOKAL, Alan, BRICMONT, Jean. (1999) *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Ed. Paidós. (Original 1998)

SPENGLER, Oswald (2007) *La decadencia de Occidente* Madrid: Ed. Austral Espasa Calpe. (Original en 1918)

STROBL, Wolfgang (1968) "El principio de complementariedad y su significación científico-filosófica" *Anuario filosófico* 1. p. 183-203. Disponible en <http://hdl.handle.net/10171/1793>

TATARKIEWICZ, W (2007): *Historia de seis ideas*, Madrid: Ed Tecnos/Alianza. (1ª ed. 1976)

TAYLOR, RENÉ (1987) *El arte de la memoria en el nuevo mundo*. Navacerrada-Madrid: Ed. Swan Avantos & Hakeldama.

THOMPSON, D'Arcy W. (2003) *Sobre el crecimiento y la forma*. Madrid: Cambridge University Press. (1ª edición 1917)

WÖLFFLIN, Heinrich (1997) *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe. Colección Austral. (Original de 1915)

YATES, Frances A. (2005) *El arte de la memoria*. Madrid: Ed. Biblioteca de ensayo Siruela. (original de 1966)

YOURCENAR, Marguerite (1995) "El cerebro negro de Piranesi". En: YOURCENAR, M. *A beneficio de inventario*. Madrid: Ed. Alfaguara/ Bolsillo (Original 1978)

ZAFRA, Rafael (2010) "El prudente Tiziano y su emblema de la prudencia" en *Potestas: Revista del Grupo Europeo de investigación Histórica* nº 3. p. 123-146

5.2.- Audiovisuales

ARGULLOL, Rafael (1995) "Escritura transversal: literatura y pensamiento" Ciclo de 4 conferencias impartidas en la Fundación Juan March entre 18-Abr-1995 y 27-Abr-1995

HERNÁNDEZ PACHECO, J. (2009) "El Círculo de Jena o la filosofía romántica" Conferencia impartida en la Fundación Juan March el 5-Nov-2009

KAKU, Michio (2006) "Tiempo (la cuarta dimensión) Tiempo cósmico" Producido por Peter Oxley para la BBC. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=J4IUBC9_SPc

LLEDÓ, Emilio (2012) "Conversación con Juan Cruz" Ciclo sobre la condición humana. 23-Feb-2012 Obra social Caja de Canarias

LLEDÓ, Emilio (2012) "Entrevista en la 2 a Emilio Lledó a cargo de David Cantero" 04-May-2012

PARDO, José Luis (2010) "El cuerpo sin órganos; el gesto filosófico de Gilles Deleuze" Conferencia pronunciada del 5 al 13 de Julio de 2010 en el MACBA

PRIGOGINE, Ilya (1997) "Ilya Prigogine. Grandes pensadores del siglo XX" Entrevista a cargo de Dominique Bollinger. Disponible en: Aparte Rei. Revista de filosofía, <https://www.youtube.com/watch?v=7dACfzsEglc>

5.3.- Artículos de prensa

Cruz, Manuel <Aldeanos del instante> El País 21-Feb-2012

Garcés, Marina <La distancia entre el poder y la dignidad> El País 28-Abr-2014

Gabilondo, Ángel <Con el tiempo> Blog "El Salto del Ángel" El País. 21-Oct-2014

Gómez Pin, Víctor <Redención y palabra> El País 1-Mar-2009

Innerarity, Daniel <La sociedad de los intérpretes> El País 7-Nov-2010

Llamazares, Julio <La luz> El País 30-Sept-2014

Marías, Julián <Kant y las generaciones. En el centenario de la "crítica de la razón pura"> El País 10-May-1981

Savater, Fernando <La segunda vez> El País 7-Oct-2014

Pardo, José Luis <La vida y la máquina> El País 18-Jun-2011

Pardo, José Luis <El tamaño no importa> El País 3-Dic-2011

Torralba, Francesc <El antídoto al cinismo> El País 15-Feb-2010

Valdecantos, Antonio <Sin imagen del tiempo> El País 3-Nov-2012

CRÉDITO DE LAS ILUSTRACIONES

La procedencia de las imágenes incluidas en esta tesis se indica en el pie de las figuras. Las plantas, secciones alzados o dibujos del museo corresponden al Proyecto o al Proyecto de Montaje, salvo los indicados en la figura 3 del capítulo 5 (apartado 3-proyecto) y en la figura 21 del capítulo 7 (apartado 3-proyecto) redibujados y cedidos por Rafael Luque. Las fotografías son del autor de esta tesis. El resto de ilustraciones no referidas anteriormente procede de las fuentes que a continuación se indica.

1 El tiempo como movimiento

figura	imagen	procedencia
	1 Contexto general	
1	Lámina VII. Entrada: <i>Anatomie</i> . En AA.VV (1751-72) <i>L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Recueil de planches sur les sciences, les arts libéraux, et les arts mécaniques, avec leur explication</i> . Dirigida por Diderot D. D'alambert J.L.R. y editada originalmente por Le Breton. París	Enciclopedia francesa digitalizada. http://planches.eu/index.php?nom=ANALYSE
2	Sancho y Florencio. (960) <i>Miniatura de la Biblia de San Isidoro de León</i>	http://www.arteguias.com/manuscritos.htm
3	Rafael Sanzio (1512-14) <i>La Escuela de Atenas</i> . Museos vaticanos. Roma	https://es.wikipedia.org/wiki/La_escuela_de_Atenas
4	Penrouse R. (2.006) Espacio-tiempo galileano.	Penrouse R. (2.006) <i>La nueva mente del emperador</i> , p. 251
5	Le Corbusier (1.927) <i>Dibujos de Villa Stein- de Monzie, en Garches. Francia</i> . Fundación Le Corbusier	http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Archivo:Stein_bocetos_originales.jpg
6	Varios (1473-1476) <i>studiolo del duque Federico de Montefeltro</i> Urbino. Italia	http://blog.libero.it/miaunicameta/5624307.html
7	Da Messina, Antonello (1474-1475) <i>San Jerónimo en su estudio</i> . National Gallery de Londres.	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antonello_da_Messina_012.jpg
8	Plano de Florencia con las transformaciones mediceas	BENÉVOLO, L (1.972) <i>Historia de la arquitectura del renacimiento</i> Taurus ediciones. Madrid
9	El Greco (1575) <i>La Curación de un ciego</i>	http://www.webislam.com/articulos/66116-los_milagros_de_jesus.html
10	Rainaldi, C y G. <i>Salón del palacio nuevo del Capitolio</i> , Museos Capitolinos. Roma . Italia	http://conociendo-roma.blogspot.com.es/2011/03/visita-los-museos-capitolinos.html
11	Boullée E. L. (1785) <i>Biblioteca del rey</i> .	http://epdlp.com/edificio.php?id=3393
12	Soane J. (1811) Galería Dulwich Esquema de salas en enfilada	Cageao M. Santacruz (2.007) <Los espacios expositivos: una evolución histórica> en Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo. Madrid, Ministerio de Cultura. Dibujo del Autor
13	Soane J. (1811) Planta de la	MOLEÓN, Pedro (2.001) <i>John Soane (1.753-1.837) y la</i>

	Galería Dulwich	<i>arquitectura de la razón poética</i> Ed. Mairea. Madrid. Dibujo del autor
14	Soane J. Acuarelas de la Galería Dulwich por Gandy J.M.	MOLEÓN, Pedro (2.001) <i>John Soane (1.753-1.837) y la arquitectura de la razón poética</i> Ed. Mairea. Madrid.
15	Von Klenze L. (1.823) Alte Pinakothek, Munich	Cageao M. Santacruz (2.007) <Los espacios expositivos: una evolución histórica> en Plan Museológico y Exposición permanente en el Museo. Madrid, Ministerio de Cultura. Dibujo del Autor
16	Paxton J. (1.851) Palacio de cristal. Londres	http://www.ecole.co/classics/paxton/crystal-palace-london-england/image-711/
17	Moneo R. Bodegas Chivite	http://www.ducciomalagamba.com
18	Moneo R. Museo de Mérida. Sala y corredores	http://www.panoramio.com/photo/54161475
19	Le Corbusier (1.928) Bocetos del Mundaneum.	http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2010/04/
20	LeCorbusier (1929) Dibujo a tinta y lapiz. Villa Saboya. Poissy	Cohen, Jean-Louis <i>An Atlas of Modern Landscapes</i> . Ed. Thames and Hudson
21	Balla, Giacomo (1.913) <i>Velocidad de una motocicleta</i>	http://arelarte.blogspot.com.es/2010/04/arte-y-deporte-edad-contemporanea-iv.html
22	Plan Museológico: síntesis de fases y responsabilidades	AA.VV (2.005 a) <i>Criterios para la elaboración de un Plan Museológico</i> , Ministerio de Cultura, Madrid
	2 Contexto específico	
1	Passaporte A Fotografía de antigua disposición entre 1925 y 1936 (Mitra, Venus y Cupido y Ceres)	http://bvpb.mcu.es
2	Passaporte, A. Sala del Museo entre 1927 y 1936	http://bvpb.mcu.es
3	Ceres (s.I d.C) M.N.A.R.M	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Plana Torres L.
4	Escultura de emperador en traje militar (s. I d.C)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Murciano Calles J.M.
5	Clípeos y caríatides del Foro (s. I. d.C.)	http://picasaweb.google.com/lh/photo/4AZubpsn0rE9zlBPHQqnEA
6	Escultura de Agripa procedente del Foro (s. I. d.C.)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Otero Ibáñez M.A.
7	Estatua de Isis. Mitreo. Cerro de San Albín (s.II)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Otero Ibáñez M.A.
8	Estela funeraria (finales del s. II d.C.)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Otero Ibáñez M.A.
9	Galería principal. Imagen de la columna del Templo de Diana	Catálogo del M.N.A.R.M.
10	Mosaico de la Villa de las Tiendas (s. IV d.C.)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Murciano Calles J.M.
11	Brocal de pozo (s. IV d.C)	http://ceres.mcu.es (catálogo digital del M.N.A.R) Autor Otero Ibáñez M.A.
13	Solar vacío después de las excavaciones	Revista <i>el Croquis</i> nº 20
14	C/ Jose Ramón Mélida recién inaugurado el museo	<i>Progressive Architecture</i> nº 6
	3 Proyecto	
2	Emplazamiento. Toma aérea	http://www.arquitecturaviva.com/es/Info/News/Details/1827
3	Campanario del antiguo ayuntamiento de Brujas (1.296)	http://es.wikipedia.org/wiki/Campanario_de_Brujas
5	Pasarela. Imagen interior 2	http://museoarteromano.mcu.es/el_edificio.html
6	Calzada romana bajo pasarela	http://azuleselcolordemicielo.blogspot.com
7	Patio a la calle 1	(<i>Guía del</i>) Museo Nacional de Arte Romano.
8	Secciones transversales de la Nave	Proyecto. Publicado en <i>Anales de la Arquitectura</i> nº 1
20	Croquis del autor. Bocetos a,b,c,d,e, f	Revista <i>Anales de Arquitectura</i> nº 1
21	Croquis del autor. Bocetos g,h,i,j	Revista <i>Anales de Arquitectura</i> nº 1
22	Croquis del autor. Bocetos k,l,m,n	Revista <i>Anales de Arquitectura</i> nº 1
23	Capillas Nave Central	Revista <i>Arquitectura COAM</i> nº 248
24	Aspecto de algunas áreas en el aparejo de ladrillo	http://marcelodelcampo.blogspot.com.es/2011/11/el-museo-romano-de-merida-25-anos.html
25	Humedades	http://marcelodelcampo.blogspot.com.es/2011/11/el-museo-romano-de-merida-25-anos.html

28	Rembrand (1.632) lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp	http://es.wikipedia.org/wiki/Lecci%C3%B3n_de_anatom%C3%ADa_del_Dr._Nicolaes_Tulp
29	Durand J.N.L. Compendio de lecciones de arquitectura. Lámina Museo	Compendio de lecciones de arquitectura
30	Soane J. (1808-1.837) Casa Museo en Lincon's Inn Fields	MOLEÓN, Pedro (2.001) <i>John Soane (1.753-1.837) y la arquitectura de la razón poética</i> Ed. Marea. Madrid

2 El tiempo como duración

figura	imagen	procedencia
	1 Contexto general	
2	Portada del libro La Montaña Mágica de Thomas Mann. Editorial Edhasa (2009) 14 º edición	http://www.casadellibro.com/libro-la-montana-magica-14-ed/9788435018388/1255380
3	Pissarro (1870) Camino de Marly High. Museum of Art. Atlanta	http://www.libertaddigital.com/fotos/pissarro-thyssen-chic-1005695/pissarro-camino-marly.jpg.html
4	Pissarro C (1875) The little bridge. Pontoise.jpg	http://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/the-little-bridge-pontoise-1875-1#supersized-artistPaintings-208700
5	Pissarro C. (1873) Misty morning at creil. Colección privada	http://www.wikiart.org/en/camille-pissarro/misty-morning-at-creil-1873
	3 Proyecto	
4	Mezquita de Córdoba Imagen exterior	arte2bto.blogspot.com
13	Johannes Vermeer (1660) La lechera. Risjkmuseumj	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_Vermeer_van_Delft_021.jpg
14	Renoir P. Auguste (1880) Cerca del lago. Chicago Art Institute	http://www.wikipaintings.org/en/pierre-auguste-renoir/by-the-water-near-the-lake
19	Monet Claude (1877) Estación Saint Lazare	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare.jpg
20	Zumthor Peter, 2000 Pabellon suizo en la exposición universal de Hannover 2000	http://espaciosdemadera.blogspot.com.es/2012/02/reciclaje-de-madera.html
21	Borromini (1638-41) San Carlo alle Quattro Fontane Rome.	http://en.wikipedia.org/wiki/File:San_Carlo_alle_Quattro_Fontane_Rome_Italy.svg
22	Borromini (1638-41) San Carlo alle Quattro Fontane Rome.Sección	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Borromini_Drawing_02-2009-23-01-retouched.jpg
23	Vignola, J (1551-53) Villa Giulia. Roma. Planta	http://snap3.uas.mx/RECURSO1/diapositivas/historia%20del%20arte/8-21%20MANIERISMO%20EN%20ITALIA/12.Vignola.Villa%20Giulia.jpg
24	Le Corbusier (1924-25) Dibujo de Villa Le Lac. Corseaux. Lago de Génova	Jean Louis Cohen An Atlas of Modern Landscapes.
39	Fra Angelico (hacia 1426) La Anunciación. Museo del Prado.Madrid.	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Anunciaci%C3%B3n_by_Fra_Angelico,_from_Prado_in_Google_Earth_-_main_panel.jpg
40	Kahn L. (1962-1974) Indian Institute. Residencia. Ahmedabad. India.	http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Archivo:Indian_institute_5.jpg
41	KAHN, Louis (1959-1961) Consulado Americano en Luanda. Angola. Detalle de cerramiento en fachada y cubierta	Kahn Louis, <i>Forma y Diseño</i> p. 33
42	Cabrero, F. y Aburto R (1949 1951) Edificio Sindicatos Madrid	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fachada_del_Ministerio_de_Sanidad_y_Consumo.jpg
48	Soane J. (1808-1812) Breakfast Room Lincoln's Inn Fields	http://3.bp.blogspot.com/_ZGrx2SwpQ4Q/TM8945sS8ml/AAAAAAAACB0/YKIFxvvlP_U/s1600/soane.jpg
49	Diagrama de apertura de la caja de muros en la Sala de Desayunos de la casa-museo de Soane	Dibujo de Pedro Moleón en <i>John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética</i>
50	Asplund E.G <i>Vers la Seine.</i>	LÓPEZ PELÁEZ, J.M. (2.002) <i>La arquitectura de</i>

	Concurso para el pabellón Sueco en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas (París 1925)	<i>Gunnar Asplund</i> . Colección Arquía-tesis, nº 11. Fundación Caja de Arquitectos
51	Gunnar Asplund, E (1922-23) Cine Skandia. Estocolmo	http://treatycafe.blogspot.com.es/
52	Gunnar Asplund, E. Lewerentz, S (1918-20) Capilla en el cementerio del bosque. Estocolmo.	http://arquiscopio.com/archivo/2012/08/29/la-capilla-en-el-bosque/
53	Gunnar Asplund, E (1940) Cementerio de Estocolmo 1	http://www.visitarq.com/proyectos/cementerio_del_bosque/
54	Gunnar Asplund, E (1940) Cementerio de Estocolmo 2	http://proyectos4etsa.wordpress.com/2012/07/05/el-proyecto-arquitectonico-guia-instrumental-paloma-gil/
55	Le Corbusier (1927) Villa Stein-de Monzie	http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Villa_Stein_-_de_Monzie
56	Le Corbusier (1963) Carpenter Center for de Visual Arts	https://www.google.es/search?q=carpenter+center&espv=2&biw=1024&bih=623&tbm=isch&imgil=kTznREfcVSxliM%253A%253BvhlALp1b5ueEiM%253Bhttp%25253A%25252F%25252F

3 El tiempo como experiencia

figura	imagen	procedencia
	1 Contexto general	
1	Kairós. Bajo relieve copia del bronce clásico de Lissipo (s. IV a.C) en el Agora de Sikyon. Copia en marmol en el Museo de Turín. Italia	http://thecybercadesproject.blogspot.com.es/2012/04/blog-post_23.html
2	Francisco de Goya.(1819-1823) Saturno devorando a su hijo	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francisco_de_Goya,_Saturno_devorando_a_su_hijo_(1819-1823).jpg
3	GATEPAC (1932) portada Revista A.C. nº 7	GATEPAC (1932) portada Revista A.C. nº 7
4	Poussin N (circa 1635) Helios y Faeton con Saturno y las 4 estaciones.jpg	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas_Poussin_-_Helios_and_Phaeton_with_Saturn_and_the_Four_Seasons.jpg
5	Vázquez Eva. Imágen publicada en el periódico El País 2012/02/21 artículo de Manuel Cruz	http://elpais.com/elpais/2012/02/07/opinion/1328616428_858181.html
6	Perrier Fr. (1638) El tiempo destructor. Grabado	http://www.arteiconografia.com/2011/02/el-tiempo-destructor.html
	2 Contexto específico	
1	(s. II d.C.) Mosaico mitraico. El cosmológico. Esquema según M. Blanco)	BLÁZQUEZ J.M. (1886) Cosmología mitraica en un mosaico de Augusta Emerita. En Archivo español de arqueología. Vol 59 nº 153-154. p. 89-100
2	(s. II d.C.) Aión-Cronos	Catálogo M.N.A.R.M. Tinti fotografías
3	(s. II d.C.) Cronos leontocéfalo	Catálogo M.N.A.R.M. Fotografía del autor
4	Salviati Francesco (1552-54) Detalle de fresco en Palazzo Sachetti mostrando a Kairós	http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Francesco_Salviati_005.jpg
5	Fanes.Museo de Módena	http://masseria.over-blog.com/article-epifania-significato-esoterico-95944154.html
6	Saturno. Grabado del s. XV.jpg	Estudios de iconología. Panofsky
7	Gregori, G de (1508) El triunfo del Tiempo. Grabado en madera inspirado en Petrarca.jpg	Estudios de iconología. Panofsky
8	Theodore Galle (1605) <i>Oportunidad atrapada</i> , grabado de la <i>Occasio arrepta, neglecta</i> , de Johannes David	http://es.wahooart.com/Art.nsf/EmbedHTML?OpenForm&RA=8XZF3A
9	Reverdy, Georges (s. XVI) El Tiempo impide al Hombre agarrar la Ocasión	http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/record.php?record=39670

10	Mantegna, Escuela de (1500) Alegoría de la Ocasión	http://it.wikipedia.org/wiki/File:Scuola_di_mantegna,_Occasio_e_Poenitentia.jpg
	3 Proyecto	
4	Venturi, R (1961) Casa Vanna House. Planta baja, Chestnut Hill, Pennsylvania	http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Casa_Vanna_Venturi_Planos_2.jpg
5	Venturi, R (1961) Casa Vanna House. Sección longitudinal, Chestnut Hill, Pennsylvania	http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Longitudinal12sa.jpg
6	Palladio A, (post a 1570), alzado y secciones del panteón y reconstrucción hipotética de las termas de Agripa, dibujo	http://prensa.lacaixa.es/obrasocial/palladio-el-arquitecto-1508-1580__816-c-5158_.html?view=photo
17	Moneo, R (1977) Edificio Bankinter	http://www.holasearch.com/?s=img&babsrc=HP_ss&rlz=0&sd=34&q=moneo+bankinter
22	Palladio A (1567-70) Villa rotonda Vicenza	http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Villa_Rotonda
31	Escultura de emperador en traje militar (escena del Teatro, s. I d.C)	Catálogo del MNARM. Fotografía de José María Murciano
35	Poussin N (1649) El baile de la vida humana	http://www.arteworld.it/nicolas-poussin-ballo-della-vita-humana-analisi-iconografica/

4 El tiempo como memoria

figura	imagen	procedencia
	1. Contexto general	
1	Busto (s. I a.C)	Catálogo del MNARM. Fotografía de José Luis Sánchez Rodríguez
3	Henry Van de Velde (1899) Escritorio.	http://www.telemundo33.com/2013/08/06/el-escritorio-pulcro-o-el-desordenado-tienen-sus-beneficios/
4	Hans Schmidthals (1900) Bazillenball	www.bad-kreuznach.de
5	Antoni Gaudí (1886-88). Palacio Guell. Caballerizas	http://www.juanjosesese.com
6	Antoni Gaudí (1886-88). Palacio Guell. Salón principal	http://www.hotelesyconsejos.com/wp-content/uploads/2010/01/image00166.jpg
7	El primer edificio según Viollet le duc	RYKWERT, J (1.972) <i>La casa d'Adamo in Paradiso</i> Milan: Adelphi. Pag 47
8	Aldo Rossi (1982) Propuesta para restauración y reamueblamiento del complejo Zitelle, Venecia	ROSSI, Aldo (1986); <i>Aldo Rossi; obras y proyectos</i> . Introducción de Scully, Epílogo de Moneo, R ed. ARNELL, P y BICHFORD T
9	Aldo Rossi (1979) El teatro del mundo. Venecia.	http://es.wikiarquitectura.com/images/0/0e/Mondo_Theater_acuarla_3.jpg
10	Rossi Aldo. Cementerio de San Cataldo en Módena. Planta y alzados. Dibujos de proyecto	http://kg-architecturethesis.blogspot.com.es/2013/08/case-study-aldo-rossi-modena-cemetery.html
11	Rossi, Aldo. Cementerio de San Cataldo en Módena. Dibujos de proyecto	http://spa.archinform.net/projekte/251.htm
12	Morbelli Angelo (1903) Il Natale dei rimasti	http://www.geometriefluide.com/pagina.asp?cat=morbelli&prod=natale-dei-rimasti-morbelli
13	Aldo Rossi Pequeño teatrino científico	ROSSI, Aldo (1986); <i>Aldo Rossi; obras y proyectos</i> . Introducción de Scully, Epílogo de Moneo, R ed. ARNELL, P y BICHFORD T
14	Aldo Rossi (1968) Ayuntamiento de Scandicci. Propuesta. Alzado y maqueta	ROSSI, Aldo (1986); <i>Aldo Rossi; obras y proyectos</i> . Introducción de Scully, Epílogo de Moneo, R ed. ARNELL, P y BICHFORD T
15	Aldo Rossi 1985. Skizze.Expressomaschine La Cupula	http://www.die-neue-sammlung.de/press/?page_id=2824
16	Aldo Rossi (1985-88) Centro Torri Parma.	ROSSI, Aldo (1986); <i>Aldo Rossi; obras y proyectos</i> . Introducción de Scully, Epílogo de Moneo, R ed.

		ARNELL, P y BICHFORD T
	2 Contexto específico	
1	Schinkel K.F (1928) Altes museum perspectiva	https://www.pinterest.com/pin/40602834111871677/
2	Schinkel K.F (1928) Altes museum planta	https://www.pinterest.com/pin/296745062917530903/
3	Busto de niño. 41-68 (siglo I d.C)	Catálogo del M.N.A.R.M Fotografía de Miguel Ángel Otero
4	Retrato de un panadero (siglo I d.C)	Catálogo del M.N.A.R.M Fotografía de José Luis Sánchez Rodríguez
	3 Proyecto	
2	Plano Mérida época romana	http://elcabalodetroyacienciasociales.blogspot.com.es/2011/05/unidad-19-las-ciudades-1parte.html
10	Estela Antesio Persico (s. III d.C)	Catálogo del MNARM. Fotografía M. A. Otero Ibáñez
11	Busto (s I d.C)	Catálogo del MNARM. Fotografía Tinti fotógrafos
16	Camillo Giulio (ca.1532) Teatro de la Memoria	YATES, Frances A. (2005) <i>El arte de la memoria</i> . Ed. Biblioteca de ensayo Siruela. (original de 1966) p.160 bis
17	Tiziano (1565-1570) Alegoría de las tres partes de la prudencia	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Allegorie_der_Zeit.jpg
18	Alciato Andrea (1546) Pictura del emblema titulado "Prudentes" en <i>Emblematum libellus</i>	http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A21a018

5 El tiempo como historia

figura	imagen	procedencia
	1 Contexto general	
1	Cézanne P (1892-95) Los jugadores de cartas 4ª versión conservada en el Coutauld Institute of Art, Londres	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_C%C3%A9zanne,_Les_joueurs_de_carte_(1892-95).jpg
2	Capitel corintio de pilastra (s. I d.C.)	Catálogo MNARM. Fotografía: Ana Osorio Calvo
3	Cézanne P. Los jugadores de cartas (1890-92) Segunda versión conservada en el Metropolitan Museum of Art. New York	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cezanne_The_Card_Players_Metmuseum.jpg
4	La caza del jabalí (s IV.)	Catálogo MNARM Fotografía: Lorenzo Plana Torres
5	BBPR (1956-58) Torre Velasca. Milán	http://es.fotopedia.com/items/flickr-3653403171
6	Kahn L. (1975-72) Exeter library. Exeter, New Hampshire	http://it.wikipedia.org/wiki/Louis_Kahn
7	Graves, M. (1982) Portland_Building. Oregon	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Portland_Building_1982.jpg
	2 Contexto específico	
3	Laborde A. Grabado de 1806. Teatro romano de Mérida (s. I a. C)	Edición facsímil láminas de: Laborde A. Grabado de 1806. Teatro romano de Mérida (s. I a. C)
4	Laborde A. Grabado de 1806. Templo de Diana (s. I a. C)	Edición facsímil láminas de: Laborde A. Grabado de 1806. Templo de Diana (s. I a. C)
5	Choisy. (1873) Termas de Caracala. <i>El Arte de construir en Roma</i> . Lámina V. Diseño A. Choisy. Grabado J. Sulpis	CHOISY, August (1.999) <i>El Arte de construir en Roma</i> . Lámina V
6	Lugli, G (1957) <i>La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio</i> . Lámina CCI (b)	LUGLI, G (1.957) <i>La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio</i> . Lámina CCI (b)
7	Lugli, G (1957) <i>La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio</i> Tomo 1 p. 354 detalle	LUGLI, G (1957) <i>La técnica Edilicia Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio</i> Tomo 1 p. 354 detalle
8	Lugli, G (1957) <i>La técnica Edilicia</i>	LUGLI, G (1.957) <i>La técnica Edilicia Romana: con</i>

	<i>Romana: con particulares riguardo a Roma e Lazio. Lámina CLXII</i> Diversos ejemplos de <i>opera laterizia</i>	<i>particolares riguardo a Roma e Lazio. Lámina CLXII</i>
	3a El Proyecto	
5	Mezquita de Córdoba.Planta	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floor_plan_of_Mosque_of_C%C3%B3rdoba.svg
6	Mezquita de Córdoba.Interior	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosque_Cordoba.jpg
10	Laborde A. Grabado de 1806. Arco de Trajano en Mérida. (S. I d. C.)	Edición facsímil láminas de: Laborde A. Grabado de 1806. Arco de Trajano en Mérida. (S. I d. C.)
12	Mercado Trajano. Interior	http://www.disfrutaroma.com/mercado-trajano
13	Mercado Trajano Interior. Planta	http://www.disfrutaroma.com/mercado-trajano
14	Piscina Mirabilis	http://en.wikipedia.org/wiki/Piscina_Mirabilis
15	Bocetos durante el desarrollo del proyecto. Rafael Moneo	Obtenida de <i>Anales de la arquitectura nº 1</i>
16	Bocetos durante el desarrollo del proyecto. Rafael Moneo	Obtenida de <i>Anales de la arquitectura nº 1</i>
17	Capilla MIT E. Saarinen	http://en.wikipedia.org/wiki/File:MIT_Chapel,_Cambridge,_Massachusetts_-_exterior.JPG
18	V. Gregotti (1974) Giangiacomo Feltrinelli Foundation. Milán. Proyecto no ejecutado	RYKWERT, J (1995) <i>Vittorio Gregotti & Associates</i> Ed. Rizzoli. New York
21	Kahn. Laboratorios Richards	http://en.wikipedia.org/wiki/File:Richards_Labs_Penn.JPG
22	Retrato Augusto tipo Accio (s. I a.C).	En catálogo MNARM. Fotografía de José Luis Sánchez Rodríguez
23	Rossi, Aldo (1981) Il libro Azzurro- Il Miei Progetti	http://www.flickr.com/photos/migueloks/3639329837/sizes/m/in/photostream/
	3b El Proyecto (La presencia de Piranesi en el MNARM)	
2	G.B. Piransi. Vista interior del Coliseo de Roma. Serie <i>Vedute di Roma</i> (1745-46)	Grabado. Copia cedida por Museo Cerralbo
3	G.B. Piranesi. Vedutta dell'Isola Tiberina. Serie <i>Vedute di Roma</i> (1745-46)	Grabado. Copia cedida por Museo Cerralbo
4	Canaletto. (1730) Santa Maria della Salute. Venecia. Museum of Fine Arts, Houston	https://en.wikipedia.org/wiki/File:Canaletto_-_The_Grand_Canal_and_the_Church_of_the_Salut_e.jpg
5	Dionisio González. Arquitecturas no construidas durante el siglo XX en Venecia.	Tríptico Exposición Around (octubre de 2013). Fundación Canal de Isabel II. Madrid
6	G.B. Tiepolo. Giovane seduto e appoggiato su un vaso. Vari Caprici (publicadas en 1743) Museo Correr. Venecia	http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_647872535.html
7	G.B. Piranesi. Grotteschi. L'arco triunfale (1748)	http://biblioteca.ucm.es/foa/49347.php
8	G.B. Piranesi. Heliocamino en la Villa Adriana. Serie <i>Vedute di Roma</i> (1745-46).	Grabado. Copia cedida por Museo Cerralbo
11	G.B. Piranesi.(1764). La escalera de la cisterna; Antiguos edificios de Albano y Castelgandolfo. En la serie G.B. Piranesi.(1764). La escalera de la cisterna; Antiguos edificios de Albano y Castelgandolfo. En la serie <i>Antichita d'Albano, Descrizione e disegno dell'emisario del lago Albano, y antichita di cora</i> . Lámina XIV, <i>Descrizione e disegno dell'emisario del lago Albano, y antichita di cora</i> . Lámina XIV	http://rubens.anu.edu.au/htdocs/bytype/prints/piranesi/0012/1274.JPG
12	<i>Jano bifronte</i> Museos Vaticanos. Roma	http://tierraypueblo.blogspot.com.es/2012/06/jano-bifronte-el-dios-romano-de-las.html
13	G.B. Piranesi. Vista de las Termas de Tito. Serie <i>Vedute di Roma</i> (1745-46)	Grabado. Copia cedida por Museo Cerralbo

15	G.B. Piranesi. Vista del Templo Octogonal de Minerva Medica Serie <i>Vedute di Roma</i> (1745-46).	Grabado. Copia cedida por Museo Cerralbo
20	Marc-Antoine Laugier (1753) La cabaña primitiva, en <i>Essai sur l'architecture</i>	https://en.wikipedia.org/wiki/Marc-Antoine_Laugier
21	G.B. Piranesi. (1761) Capiteles jónicos romanos y del Erecteion tomados de Le Roy. En <i>De la magnificencia y arquitectura de los romanos</i> . Lámina XX	http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/41.71.1.7.20
22	G.B. Piranesi <i>Parere sull'Architettura</i> . Lámina ilustrativa	http://www.theartblog.org/2013/10/barbara-chase-ribouds-bronze-steles-and-paper-monuments-at-the-philadelphia-museum-of-art/piranesi/
23	G.B. Piranesi. Cárcel XI. En <i>Carceri d'invenzione</i> - Segunda edición de 1761	https://en.wikipedia.org/wiki/File:Piranesicarceri.jpg
25	G.B. Piranesi. Cárcel X. En <i>Carceri d'invenzione</i> - Segunda edición de 1761	http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Piranesi,+Giovanni+Battista%3A+Carceri+d'+invenzione+(Erfundene+Kerker)+%5B19%5D
28	G.B. Piranesi Cárcel VII. En <i>Carceri d'invenzione</i> - Segunda edición de 1761	https://en.wikipedia.org/wiki/File:Piranesi9c.jpg
29	G.B. Piranesi. Cárcel XIV. En <i>Carceri d'invenzione</i> . Segunda edición de 1761	https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piranesi_Carceri_XIV.JPG
30	G.B. Piranesi Cárcel XVI. En <i>Carceri d'invenzione</i> - Segunda edición de 1761	https://ca.wikipedia.org/wiki/File:Piranesi02.jpg
32	G.B. Piranesi Cárcel VIII. En <i>Carceri d'invenzione</i> - Segunda edición de 1761	https://arts.adelaide.edu.au/philosophy/inconsistent-images/piranesi/
33	Charles Chaplin. 1936. De la película <i>Tiempos modernos</i>	http://www.clivirtual.cl/2015/04/i-taller-de-analisis-cinematografico.html
34	G.B. Piranesi Cárcel I. Frontispicio. En <i>Carceri d'invenzione</i> . Segunda edición de 1761	http://www.italianways.com/le-carceri-dinvenzione-di-piranesi/

6 El tiempo como narración

figura	imagen	procedencia
	1. Contexto general	
1	Velázquez D. (1657) Fábula de Aracne o Las hilanderas. Museo del Prado. Madrid	http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Velazquez-las_hilanderas.jpg
2	Antonello da Mesina (1474-1475) San Jerónimo en su estudio	http://es.wikipedia.org/wiki/San_Jer%C3%B3nimo_en_su_estudio_(Antonello_da_Messina)
3	Le Corbusier (1929) Mundaneum Planta	http://sapiens.ya.com/jrcuadra/corbusier.htm
4	Piranesi, G.B. (1762) Campo Marzio de la antigua Roma	http://www.google.es/imgres?q=piranesi+campo+marzio&hl=es&sa=X&rlz=1T4ADFA_esES432ES433&biw=1280&bih=568&tbn=isch&prmd=imvnsb&tbnid=KLj4EPnMguQtM:&imgrefurl=http://quizlet.com/5423904/print/&d
5	Villanueva del Conde (Salamanca)	Carlos Flores Arquitectura popular española
6	Eisenman Peter (1971) House III Lakerville	http://architizer.com/blog/peter-versus-peter/
7	Eisenman Peter (1975) House VI Cornwall	http://arquitecturatallercuatro.blogspot.com.es/2013/01/house-vi-by-peter-eisenman-progressive.html
8	Eisenman Peter (1985) Castillos de Romeo y Julieta	<i>Arquitectura COAM</i> nº 270
9	Eisenman Peter (1985) Castillos de Romeo y Julieta. Maqueta	<i>Arquitectura COAM</i> nº 270
10	Palazuelo, Pablo (1973-77) Trabajos previos para Techo del vestíbulo del edificio Bankinter de Rafael Moneo	Sotelo Calvillo, G (2010) "La Co-herencia en el dibujo arquitectónico de Pablo Palazuelo" En: <i>Expresión Gráfica Arquitectónica</i> . Enero 2010. p. 156-165

11	Palazuelo, Pablo (1975) Música I litografía	http://www.mchampetier.com/Litografia-Pablo-Palazuelo-39079-obra.html
12	Palazuelo, Pablo (1970) Guache	https://www.pinterest.com/esthercazanova/pablo-palazuelo/
	2. Contexto específico	
1	Patio del Belvedere. Museos vaticanos. Roma. Planta	http://it.wikipedia.org/wiki/File:Roma_Vaticano_Cortile_del_belvedere.JPG
2	Patio del Belvedere. Museos vaticanos. Roma	http://it.wikipedia.org/wiki/File:Vatikanische_Museen_Cortile_Ottagonale_2009.jpg
3	Diosa Ceres. siglo I d C. Museo de Mérida	Catálogo MNARM
4	Diosa Ceres. Museo Pio Clementino. Museos vaticanos	http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Museo_Pio-Clementino_Ceres_Demeter.jpg
5	Mies van der Rohe, Mies (1941-43) Museo para una ciudad pequeña. Collage	http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=757
	3. Proyecto	
1	Soane, J Casa estudio. Planta baja entre (1813-24) y (1824-37)	<i>Moleón Pedro John Soane y la arquitectura de la razón poética</i> (1753-1837)
2	Soane J. Sección longitudinal Lámina del arquitecto	Id
3	Soane J. Vista de la cámara Belzoni Lámina del arquitecto	id
4	Gandy J.M. (1811) Acuarela con vista nocturna del Domo en la casa de Soane	id
5	Passaporte A. Dios Mitra, Mercurio y Marco Agripa	Cortesía del MNARM
8	Venturi R y Scott Brown, D (1984-91) Museo de Arte, Seattle	http://en.wikipedia.org/wiki/Seattle_Art_Museum
10	Stirling J. (1977-83) Staatsgalerie. Stuttgart. Planta	http://www.flashcardmachine.com/print/?limit_flagged=include&topic_id=821289&mode=single&cpp=3&size=5x8
12	Palladio, A. (1570) Alzado y sección por el pórtico del Panteón. Roma	http://www.etsavega.net/dibex/Caprarola.htm
13	Palladio, A (1570) Tempietto de Bramante	http://www.etsavega.net/dibex/Caprarola.htm
14	Scamozzi V (1615) Villa Bardellini	http://www.albert-ottenbacher.de/venice/vincenzo.jpg
15	Pozzo. Andrea (1685-94) <i>Apoteosis de San Ignacio o La gloria de san Ignacio</i> (Alegoría de la obra misionera de los jesuitas). Fresco en la bóveda de la nave de la Iglesia de San Ignacio (Roma).	http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Pozzo_-_Apoteose_de_Santo_Inacio.jpg?uselang=es
16	Choisy, A. (1873) Lámina VIII Palatin.El Arte de construir en Roma	http://www.augustechoisy2009.net/fr/laminas.php?id_pub=4&id_nav=5
17	Choisy, A (1873). Lámina XIV. Villa Hadriana- Aqueuc pres St. Jean de Latran.El Arte de construir en Roma	http://www.augustechoisy2009.net/fr/laminas.php?id_pub=4&id_nav=5