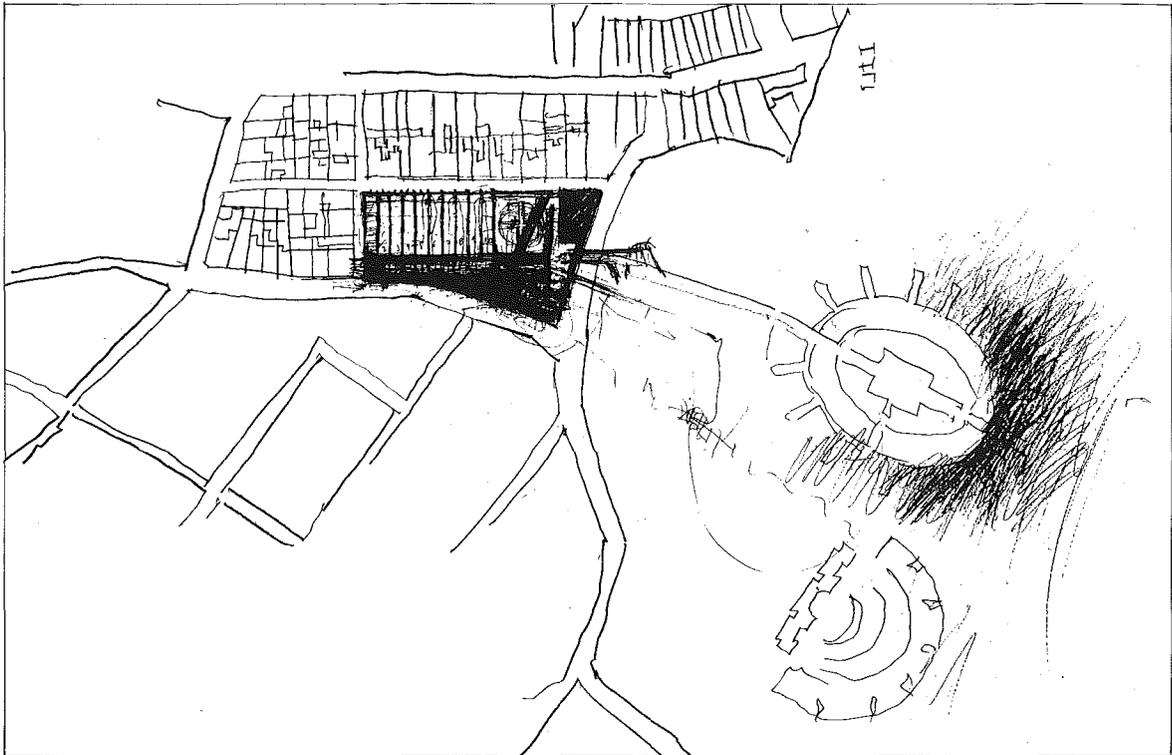


# Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano

Antón Capitel



Desde el punto de vista de la composición del proyecto, hay dos cosas que llaman la atención de inmediato en el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida que, promovido por la Dirección General de Bellas Artes, está finalizando Rafael Moneo.

Una, la clara decisión y directa sencillez con que se evoca el espacio romano: la creación de una basílica o nave, hecha de tajantes arcos de medio punto que sólo ha sido preciso proporcionar. Si se evoca Roma, es bien claro representar el *espacio interior*, un espacio que habrá de ser neto y definido, pregnante. Y un exterior que habrá de ser tan sólo su envuelta.

Pero otra, bien distinta, y tan sólo ligeramente menos inmediata que la primera, es que la sencilla evocación que de lo romano se hace no se consigue configurando en realidad un espacio a la romana, siquiera fuera esquemáticamente, sino que, por el contrario, sólo se lo *representa*, se lo hace aparecer como ilusión, como escena. La gran basílica sólo existe en apariencia, a través de aquella ilusión espacial que crean los muros al perforarse por arcos iguales. La construcción es como unas atarazanas, pero la sugerencia, la ilusión, está más cercana a los espacios abovedados, a los *sustanciales* espacios romanos. El espacio percibido es aquí *virtual*, pues incluso si se tratara de una basílica de un solo orden mural primario ésta tendría los muros en la dirección contraria, en la longitudinal.

Pero de espacio se trata, y así, en contra de estos tiempos postmodernos en que parecía haberse olvidado, este concepto o ideal surge en Mérida con fuerza, y hasta se diría que en las líneas anteriores sobrevuela el espíritu de Bruno Zevi.

En contra de la impresión más primaria, hay en el Museo de Arte Romano una posición doblemente *zeviana*: una en la decidida adhesión a entender lo romano como espacio interior; otra, más acusada aún, la de someter esa cuestión espacial a una interpretación propia, moderna, y ligada al análisis formal del neoplasticismo, bases figurativas que constituyen, para

Zevi, como es sabido, parte de las invariantes esenciales del lenguaje moderno.

Pues, en efecto, Moneo no modela un espacio: lo analiza descomponiéndolo según los planos de sus secciones de modo que la suma de éstas lo produzca. El discurso, sin embargo, no es tan abstracto como el neoplástico, pues en vez de realizar el espacio con el análisis mismo se pone a este último al servicio de una evocación concreta, como sabemos.

Hay así una superposición de dos esquemas espaciales distintos y diversos, uno virtual y otro material, que, juntos, constituyen la realidad completa. Y se diría que el sistema virtual, la ilusión creada por la tajante sucesión de arcos, es de tal modo fuerte como poderoso es, asimismo, el sistema de planos que conforman la material condición analítica. 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, de exhibir el conflicto como tema principal de composición. El contraste extremo entre ambos componentes espaciales conduce el diseño del interior, pero éste se orienta a buscar un equilibrio o colaboración entre ellos.

Por un lado, la construcción de los muros y su apariencia equilibran el papel analítico y abstracto que en la composición general tienen, insistiendo en una cuestión de lenguaje, el derivado de la fábrica maciza mixta, que pasa a matizar y completar la ilusión espacial. Los planos murales se grafían y diseñan en la fidelidad a ese lenguaje constructivo, encargándose así del papel visual más pregnante. Por otro lado, la condición analítica del método somete la ilusión espacial a un rígido control: la planta se apoya en la recta larga del solar eligiéndola como eje obligado al que permanecerán perpendiculares los planos estructurales que configuran la ilusión espacial.

Así, el triedro del espacio deja de ser neutral, aceptando, frente al neoplasticismo *miesiano*, la *anisotropía* simple de la

construcción en muros paralelos. El plano principal será el de los arcos, encargado del espacio, y cuyo muro límite no podrá hacer otra cosa que permanecer opaco. Otro será el de los cerramientos largos, encargados de explicar, paradójicamente en el exterior y al entrar en contacto con los principales, la verdadera estructura geométrica del edificio. En algunos casos hay pequeños encuentros de los dos sistemas de planos, cruzándose arcos y llegando a un valor jerarquizado tradicional, matizaciones que mejoran el proyecto y lo alejan, como dijimos, de la tentación de radicalizar plásticamente la tensión entre el doble recurso espacial.

El plano horizontal, por último, al sumarse su naturaleza diversa con la intención analítica, se diferencia netamente, con un valor figurativo tan abstracto como sólo puede conseguir la losa de hormigón y el continuo pavimento de granito, distanciándose al máximo de los sistemas murales: los suelos intermedios al espacio alto, casi como si fueran ajenos a él, aparecen limitándolo y definiéndolo respetuosa pero tajantemente. Exhiben la inexorable naturaleza de la construcción contemporánea como método de análisis plástico, y hasta en el techo dejan pasar la luz entre viguetas, sin perder así el control espacial del plano, y no dejando participar en el espacio a la forma interior de la cubierta. Este detalle, extremadamente analítico, aparece sobre todo por dar valor a la coherencia en el método que describimos, y que, paradójicamente, se descubre asimismo como recurso antiguo en cuanto al concepto: entender la cubierta como una forma constructiva que enseña tal vez su bulto al exterior u dota al espacio de protección y de luz, pero no participa de sus leyes formales.

El sistema de planos descrito da a la obra una apariencia ligera, medieval; en el sentido de construir mucho espacio con poca materia, como en una catedral gótica, o, si se quiere, como en las ya citadas y más inmediatas atarazanas. El espacio analítico, neoplástico, vence en realidad, aunque la ilusión espacial se consigue con fuerza. Su tono o su acento, diríamos, queda algo alejado formalmente del espacio romano para adquirir el aire de lo que en verdad es: una evocación actual de éste inevitablemente adherida a la tradición manierista del clasicismo.

\* \* \*

En cuanto a las fachadas, ya hemos dicho que son aquellas que, en el exterior y en aparente paradoja, explican la matriz geométrica del interior al tiempo que niegan la expresión de su espacio. Las dos longitudinales dan cuenta de cómo se estructura el edificio: mediante los muros, una, y mediante los espacios alargados, la otra. La tercera expresa en su opacidad el límite simple de una serie sin realizar una fachada que vaya más allá de la condición de cerramiento, pero también sin caer en la tentación de explicar un sólo detalle del espacio encerrado. Haber hecho figurar la estructura formal de la sección en este muro hubiera sido un error, lo que se evita con cuidado incluso al introducir un cambio de grosor completamente independiente del espacio interno.

El resto de las fachadas corresponden al edificio complementario o de servicios, y, al no existir en ello la relación inmediata con un espacio principal estructurado, son más independientes, pasando a expresar lo que hay detrás de ellas más simbólica que materialmente. De ahí que sean más episódicas y que cambien su carácter: la condición monumental emblemática en la entrada; la sofisticadamente doméstica en los espacios administrativos; la más estructural y abstracta en los talleres. Todas estas figuraciones y caracteres acaban encontrándose en el patio abierto a la ruptura del edificio en la calle, donde un tal collage queda dominado por la pasarela: ésta actúa como una drástica inserción en una ruina, fondo escénico que anuncia el más elaborado escenario del sótano arqueológico.

Todas estas fachadas están servidas por la construcción que ambiciona en Mérida ser muy rigurosa y que se ofrece como un instrumento matizado de lenguaje. No se trata de una estructura de hormigón armado revestida de ladrillo, sino de una estructura mixta, de ladrillo y hormigón, en que aquél hace de cofre de éste.

La solución no es completamente pura —el hormigón, por ejemplo, lleva un armado ligero—, aún cuando queda patente la ambición extrema de coherencia entre arquitectura y construcción. Una coherencia que hace que el espacio se explique a sí mismo, pero que la construcción exacta no se vea del todo, permaneciendo así incierta. El adivinable hormigón queda invisible, hablando de cómo la construcción sirve al espacio en cuanto éste dicta las obligaciones de aquella aprovechando sus propias leyes.

Así, si la conformación planimétrica del espacio obedecía en parte a criterios metodológicos modernos, la construcción deviene un lenguaje servidor de la *ilusión* romana, llevando el resultado hacia una orilla más tradicional donde las consideraciones anteriores de construcción como arquitectura tienen cabida. Y alejan al edificio tanto de los estrictos valores de la modernidad como de las tendencias postmodernas que favorecen casi en exclusiva la imagen escénica independiente.

Lo insertan, sin embargo, y no por primera vez en la obra última de Moneo, en cierta tradición local (me refiero a Madrid) y nacional. Ya se observaron en Bankinter los acentos que le acercaban al Sindicatos de Cabrero, entre otras cosas, y como aquella era una obra densa de referencias y recursos diversos, igual que lo es ésta a pesar de su aparente simplicidad. Ahora la obra se vuelve a enlazar también con una escuela moderna española, madrileña, pero no sólo de racionalismo y clasicismo exaltado, y en la que a los nombres de Cabrero, Aburto y Moya, trabajadores todos ellos en ambiciones más semejantes a ésta, pueden unirse también otros ejemplos. Es una escuela que integró la modernidad con factores tradicionales y que, en Madrid, constituyó una línea recurrente en la cultura arquitectónica del siglo.

Para finalizar estas notas bastaría una última consideración sobre la impresión que produce la escala y el valor que en ella toma el lenguaje. Volviendo al volumen principal, diríamos que en él, tanto interior como exteriormente, la apariencia no llega a ser del todo "*romana*", sino que queda atrapada, en realidad, entre las redes del *manierismo*: la forma no es incommensurable, no exhibe su enormidad, tal y como nos lo imaginamos en el espacio imperial o vemos en las ruinas de termas y basílicas. Más bien controla, mediante la proporción y el lenguaje, la impresión que produce la escala y el peligro de enormidad. El propio espacio pseudobasílica lo evita, mientras los exteriores, sobre todo, lejos de deslizarse por un camino *kahniano*, como incluso podría parecer al ver el proyecto, quedan suavizados por una *manera* orgánica, muchas veces matizada, sutil y hasta doméstica, que se emparenta con la educación y las antiguas obras de su autor.

Cabría, desde luego, un análisis del edificio más completo y preciso que estas notas parciales sobre su modo de composición, y sin duda se hará más de una vez, pues lo merece. Se trata, a mi parecer, de una obra en la que la carrera de Moneo alcanza una notable madurez en su esfuerzo por conducir el cambio en los ideales de la arquitectura madrileña y nacional, ya comentado suficientemente en otras ocasiones y que pasa, entre otras por tres grandes propuestas anteriores: la manzana de viviendas en San Sebastián, el edificio Bankinter y el proyecto de finalización del Banco de España.

Esta última ha sido una oportunidad oficial que Moneo supo aprovechar y de la que no sería exagerado decir que, ahora que se está acabando, da la impresión de entrar según nace en la historia de la arquitectura española. El tiempo nos lo dirá con exactitud, pero no pienso que esta sensación deje ahora de ser compartida.

A. C.