

# Tres proyectos, tres décadas: La arquitectura de Rafael Moneo

*Three projects, three decades:  
Rafael Moneo's architecture*

Arq. Álvaro Farrú B.\*

<Resumen>

A partir del análisis de tres obras emblemáticas, Álvaro Farrú recorre tres décadas de la arquitectura del siglo xx.

<Abstract>

*Through the analysis of three emblematic buildings, Álvaro Farrú comments on the architecture of three decades of the 20<sup>th</sup> century.*

<Palabras clave>

RAFAEL MONEO / ARQUITECTURA ESPAÑOLA

<Key words>

RAFAEL MONEO / SPANISH ARCHITECTURE

## Introducción

*“Obviamente, el contexto arquitectónico es un factor decisivo para un proyecto. Pero aquí quisiera insistir en que no entiendo el proyecto como algo que completa o como una mera continuación de lo que ya está presente. Lo que realmente genera un proyecto es una idea que opera sobre el contexto, social o material, en una forma específica, pero que no es una simple consecuencia de lo existente” (Rafael Moneo<sup>1</sup>).*

Me parece necesario partir señalando que he decidido trabajar sobre la arquitectura de Rafael Moneo por entender que su obra ha trascendido más allá de las fronteras de España y Europa, convirtiéndose para muchos de nosotros en un paradigma y un patrón tipológico, entendiendo el tipo como el hacer lo que se debe, donde se debe. Los elementos que a primera vista más llaman la atención de la obra de Moneo son la constante preocupación por una relación de sus edificios con el lugar en el cual se insertan; el respeto por el contexto histórico en que éstos se

sitúan, en cuanto elementos o conceptos; la gran concepción racionalista de volumen y espacio –lo que no le impide trabajar elementos más figurativos, como el Kursaal de San Sebastián–, reflejada especialmente en el trabajo regular y a veces purista de las fachadas; y su permanente preocupación por las técnicas constructivas, no como alarde tecnológico o imagen de una determinada época, sino en su directa relación con los materiales que trabaja en sus edificios. Para Moneo, los materiales usados son los que determinan los procesos constructivos y no a la inversa. Obviamente, estos materiales derivan del análisis de las condiciones previas del entorno, la concepción teórica del proyecto y su definición simbólica y visual como imagen de lo construido, donde el carácter y la función cumplen un papel determinante.

En este particular contexto he escogido tres obras por su importancia, en cuanto manifiesto de qué y cómo hacer ante determinados problemas básicos a los que se ven enfrentados los arquitectos, y como síntesis y ejemplo de la arquitectura de

\* Joseph María Montaner, Profesor Guía de la tesis de la cual se extracta el presente artículo.

<sup>1</sup> Zaera, Alejandro. “Conversaciones con Rafael Moneo”. *El Croquis* 1994; 64.

una década específica. Cada uno de estos proyectos identifica una manera de hacer con un período de tiempo y son, individualmente y en su conjunto, considerados obras maestras de la arquitectura española contemporánea y modelo de consecuencia entre pensamiento, obra y lugar:

- Edificio Bankinter; Madrid, España, 1972-1977.
- Museo Nacional de Arte Romano; Mérida, España, 1980-1985.
- Centro Kursaal; San Sebastián, España, 1990-1999.

Cada uno de estos tres proyectos representa un período muy definido de la obra de Rafael Moneo y recogen de una manera especial las condicionantes propias de la arquitectura de las décadas en las cuales les tocó ver la luz como proyectos. La forma como estos verdaderos manifiestos han marcado su tiempo y su postura constituye un elemento decidor a la hora de considerar a Moneo un arquitecto inserto en su época, cualquiera que ésta sea. De esta forma, la figura del Rafael Moneo arquitecto y profesor destaca nitidamente como líder y precursor de un camino, que ha llevado a la arquitectura española a sobrepasar sus propias fronteras, dando a conocer e internacionalizando una manera de enfrentar el mundo y la arquitectura que lo conforma, permitiendo que se le identifique en distintos países como una escuela.

La impronta respetuosa y con carácter del Bankinter y su particular inserción en el predio de un palacio del siglo XIX, en el madrileño Paseo de la Castellana; la notable apuesta en el Museo de Arte Romano de Mérida por el clásico y reinterpretado espacio romano, evocando la antigua Augusta Emerita; o el minimalismo sintético del Kursaal en los roqueríos de San Sebastián, donde el río besa el mar, son elementos significativos que forman parte de la memoria de la arquitectura, no sólo en España sino en buena parte del mundo. La importancia que estos proyectos han tenido y siguen teniendo, queda ejemplificada en las siguientes palabras de Luis Fernández-Galiano, que fueron tomadas a modo de reflexión de algunas ideas que conforman este trabajo:

*“En el madrileño Paseo de la Castellana, Bankinter podría haber sido una más de las sedes bancarias que sustituyeron las verjas, los jardines frondosos y los palacetes por presuntuosos semirrascacielos tecnológicos. Sin embargo, el edificio de Moneo se retiró cortésmente de la calle respetando lo existente, se revistió de un ladrillo sin llaga, castizo y exquisito, e incorporó los relieves de Francisco López Hernández para dotar al banco de dignidad y escala monumental. La conciencia urbana de los años setenta tuvo a Bankinter como modelo de la reconciliación entre arquitectura y ciudad.*

*El Museo de Arte Romano en Mérida reunió en sus fábricas antiguas y nuevas la espectacularidad escenográfica con el refinamiento del detalle. Fue un proyecto a la vez culto y popular, tradicional y moderno, que obtuvo un reconocimiento inmediato y espontáneo, convirtiéndose en el edificio emblemático de la arquitectura española de los ochenta. Su clasicismo escueto y excesivo superpuso la narración arqueológica y la literalidad de la memoria con los intereses teóricos de esos años, y con la recuperación de los museos como lugares públicos y sagrados que expresan el culto a las artes en una era mediática.*

*En San Sebastián, por último, el proyecto del Kursaal será —cuando se construya— el manifiesto exacto de la sensibilidad de los noventa. Al borde del mar, los dos prismas inclinados y luminosos que albergan las grandes salas mediarán entre el tejido regular de la ciudad y el desorden azaroso de la costa, evocando simultáneamente la geometría caótica de las escolleras, la abstracción radical de la escultura vasca y las fracturas ideológicas y formales de estos tiempos deconstructivos. Si no se malogran, esos faros cristalinos alumbrarán los caminos de una arquitectura que en el fin de siglo transitará entre el artificio y la naturaleza”<sup>2</sup>.*

El análisis específico de los tres proyectos mencionados se realizará a partir de un punto de vista arquitectónico, para, a través de ellos, comprender el pensamiento de Rafael Moneo y cómo éste se manifiesta en sus obras. De esta manera, el análisis individual de cada proyecto será desarrollado como una memoria de arquitectura, de forma de facilitar su comprensión.

## Tres proyectos... Tres décadas...

### *Edificio Bankinter / Madrid 1972-1977*

*“Pero, a pesar de todos los avatares sufridos por el edificio, se vislumbran todavía en Bankinter aquellos que fueron los afanes de los arquitectos. Y así, cuando cada nuevo día el sol de la mañana dibuja las insistentes aristas de las ventanas y a través de ellas alcanza el interior de los paneles de raíz de roble, la presencia de los materiales hace posible que la arquitectura de Bankinter se nos manifieste, apareciendo el Madrid de la Castellana como inevitable fondo, como mundo ajeno y distinto de la realidad que del propio edificio emana” (Rafael Moneo<sup>3</sup>).*

**Reflexión.** Más allá de su carácter y sentido urbano, y la inserción en un medio predeterminado, es posible destacar en este edificio muchas influencias externas que moldearon la arquitectura de Rafael Moneo durante esos años y que siguen presentes hasta el día de hoy. Si nos limitamos a un análisis básico del edificio entenderemos que éste está concebido desde la concepción racionalista y moderna de la arquitectura, aunque por el período y por la concepción urbana se escapa de sus postulados más ortodoxos. Sin embargo, una visión más profunda nos permite encontrar una serie de elementos tomados de distintas arquitecturas pero reinterpretados en forma acertada por Moneo. A saber, el uso del ladrillo y el tratamiento de las ventanas o los dinteles con bajorrelieves en las plantas altas, nos llevan a las imágenes de los rascacielos del Chicago de principios de siglo y de los edificios de Louis Sullivan. En ciertas disposiciones frente a los elementos podemos vislumbrar las influencias que los escritos de Robert Venturi pueden haber tenido en Moneo, aunque no es posible pensar en una influencia directa de la arquitectura de Venturi. Es también posible descubrir a Louis Kahn en la disposición de las ventanas del ingreso o nuevamente en el uso del material —donde también imaginamos a Wright y sus casas de Oak Park, en Chicago—. Algunos críticos han escrito sobre la influencia de Alvar Aalto en la arquitectura de Moneo y las reminiscencias que de ella se pueden deducir en el Bankinter, especialmente en el

<sup>2</sup> Fernández-Galiano, Luis. “Un arquitecto de carácter. Rafael Moneo: Tres edificios, nueve ciudades”. A&V 1992; 36.

<sup>3</sup> Moneo, Rafael. En: Granell, Enrique. *Bankinter, 1972-1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo, Colección Archivos de Arquitectura*. España: Siglo XX - Colegio de Arquitectos de Almería, 1994.

trabajo del espacio del hall de acceso, en sus luminarias, en el diseño de Palazuelo para el cielo del hall y en el uso de la madera como revestimiento de los muros interiores.

En la observación del parti y la disposición de diagonales como generadoras de volúmenes triangulares, Kenneth Frampton advierte ciertas semejanzas con el sentido con que trabaja James Stirling en su proyecto para el Laboratorio de Ingeniería de la Universidad de Leicester: *“En el caso de Bankinter, el edificio seminal parece haber sido una obra de Stirling, el Laboratorio de ingeniería de Leicester (1959-1963), ya que el paradigma de Leicester se encuentra mucho más claramente en la raíz de Bankinter que el trabajo posterior de Venturi”*<sup>4</sup>. En el edificio madrileño de la Castellana, Moneo trabaja un parti en el que las diagonales se cruzan, conformando los espacios más importantes del edificio y definiendo en gran medida la volumetría. Hilando un poco más fino, aparece nuevamente Alvar Aalto y su proyecto para un edificio de viviendas en Bremen, en el cual podemos reconocer una concepción similar a la que Moneo utiliza para definir la volumetría del Bankinter, especialmente en la manera en que el finlandés trabaja un cuerpo regular y ortogonal que contiene las escaleras y los ascensores, y su conexión con los volúmenes de los dormitorios, que se van quebrando en una sucesión de diagonales para buscar el mejor asoleamiento. La capacidad de Moneo está en tomar y estudiar esta arquitectura de Aalto y de otros arquitectos precedentes y combinarlas, reinterpretándolas con un carácter distinto que le da a su obra una categoría de elemento único e irrepetible.

En este marco, Gabriel Ruiz Cabrero, quien trabajó con Moneo en la restauración de la Mezquita de Córdoba, escribió lo siguiente: *“He intentado demostrar que la interpretación del Bankinter no está en el descubrimiento de la arquitectura o del parecido que más poderosamente ha influido en la obra. La nuce del edificio nace de la consideración de unos problemas de arquitectura en un lugar y en una ciudad, y de la clara toma de posición frente al problema del uso del Movimiento Moderno”*<sup>5</sup>.

Todos estos elementos e influencias descritas anteriormente nos hablan de una búsqueda y un cierto eclecticismo de la arquitectura de Moneo durante esta época, entendida como una etapa de

transición, que posteriormente dará paso al Posmodernismo. Pero, a pesar de su eclecticismo, la arquitectura del Bankinter conlleva esencialmente la búsqueda de un carácter, una respuesta al contenido y a la imagen institucional, así como un respeto y comprensión del lugar desde un punto de vista atípico. Es una arquitectura tradicional pero más ligada al respeto histórico que a la sobrecarga tecnológica. El edificio se pierde entre los árboles que dan forma al Paseo de la Castellana y sólo la presencia de la torre y la honestidad del ladrillo pulcramente trabajado, monolítico como si de hormigón se tratara, lo hacen notorio desde esta avenida, manteniendo la presencia del palacete y una suerte de segundo plano respetuoso, que lo convierte en uno más de los edificios que corren a lo largo de la Castellana, sin alterar su orden sino todo lo contrario, dándole una nueva imagen. Más que opacar el palacio del Marqués de Santa Cruz de Mudela lo resalta, al contraponer las dos escalas y la vertical contra la horizontal. La sobriedad se convierte en parte del carácter del edificio administrativo y la apuesta de Moneo está hecha sobre la imagen de solidez y tradición, por sobre la de desarrollo tecnológico y modernidad.

La proliferación de torres de cristal y aluminio que desafían las leyes de la gravedad y constituyen un manifiesto de las posibilidades técnicas en las décadas de los 60 y 70 no conmueven a Moneo, quien se enrieta en la vereda de la tradición, la historia y el respeto a la ciudad y su arquitectura. Pero Moneo no entiende el sentido histórico como un revival academicista, más propio de arquitectos como Bofill, o como el rescate simbólico de las formas clásicas y vernáculas que persigue Venturi, sino que se centra en definir qué es lo que se necesita en ese lugar y para ese tiempo, respondiendo el edificio como imagen de su contenido y reflejo de su concepción.

Lo más probable es que en otras manos el palacio decimonónico de Álvarez Capra no hubiera visto la luz de un nuevo día, pero en manos de Moneo y Bescós el edificio adquiere nueva vitalidad y crea un conjunto singular con el Bankinter, simbolizando el esplendor de antaño y la arquitectura del presente. La apuesta de Moneo es arriesgada. La ampliación de una entidad financiera como el Bankinter supone no sólo un crecimiento, sino una adecuación a la imagen de la nueva era y la necesidad de destacarse como institución

vanguardista de primera línea. En este sentido, la arquitectura, en cuanto lenguaje y símbolo, juega un papel determinante. Sin embargo, la capacidad de Moneo de poner por sobre estas condiciones otras tanto o más importantes, finalmente le otorgaron notoriedad a la institución por la acertada elección de la escala y el carácter del edificio y su respeto hacia el entorno existente, convirtiéndolo en paradigma de su tiempo y modelo emblemático.

Sin perjuicio de lo dicho hasta ahora, algunos elementos en la propuesta de Moneo son discutibles. Una de las cosas que han caracterizado su obra, especialmente la institucional, es la capacidad de adecuarse a las condiciones topológicas y geométricas del solar. En el caso del edificio Bankinter la nueva sede no hace un esfuerzo desmedido por amarrarse a la geometría del solar, más bien es un elemento isla que flota frente a su vecino historicista, entre árboles y plazas de granito. La acertada decisión de retirarse de la calle Marqués de Riscal para generar un gran espacio de ingreso y circulación, que fluya libre entre los volúmenes, no alcanza el nivel óptimo que dicho espacio necesita: éste queda un tanto entregado a su suerte, en forma de gran explanada dura algo informe, entre rampas y pórticos, que no se liga a ninguna geometría preexistente y que fluye hacia el fondo del edificio entre la torre y el palacio, viendo su fin en el espacio semicircular de la sala de actos, lo cual genera otros espacios residuales debido al choque entre la medianería y su forma singular. La propuesta de Moneo es fuerte en la expresión volumétrica y su expresividad material, pero se diluye en la planimetría de los espacios comunes exteriores, salvo por el muy logrado pórtico de acceso. Lo que ocurre es que la fuerza de la torre y la disposición con el volumen bajo, más la feliz relación con el palacio vecino, logran disimular esta carencia al crear un conjunto muy armónico y fuerte, dando la impresión que estos verdaderos espacios intersticiales fueron pensados para airear el conjunto más que para un uso específico. En definitiva, la fuerza de la propuesta permite que todo el conjunto viva en equilibrio y cumpla su labor utilitaria y simbólica.

La capacidad de Moneo como arquitecto del Bankinter no radica sólo en la calidad de sus espacios ni en la sensibilidad formal o material de sus volúmenes, sino en esa condición especial que le permite leer de manera muy acertada y clara las condiciones del entorno y las fuerzas o tensiones que lo moldean, otorgándole a sus obras un carácter especial y un sentido de pertenencia al lugar en el que se asientan muy fuerte. La arquitectura de Rafael Moneo es para ese

<sup>4</sup> Frampton, Kenneth. “A propósito de Bankinter”. En: Granell, Enrique. *Bankinter, 1972-1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo, Colección Archivos de Arquitectura*. España: Siglo XX - Colegio de Arquitectos de Almería, 1994.

<sup>5</sup> Ruiz Cabrero, Gabriel. “Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?”. *Arquitectura* 1977; 208-09.



Edificio Bankinter.



lugar y por el lugar, no responde a un modelo predeterminado ni a una tipología específica. Las obras de Moneo, y especialmente el edificio Bankinter, adquieren su carácter del lugar, la función y la época. Pensar este edificio concebido a la luz de la arquitectura de los años 60 ó 90 no habría sido posible, porque, aunque parezca de perogrullo, las variables que rodean a la arquitectura son distintas en las diferentes décadas.

Como resumen de lo anterior, podríamos decir que el edificio Bankinter, más allá de su propuesta urbana, conjuga una serie de elementos que lo hicieron y lo hacen especial y paradigmático en el medio español e incluso fuera de sus fronteras. Muchos de estos elementos se repiten en la obra de Rafael Moneo a lo largo de estos últimos treinta años, constituyendo un sello particular de sus edificios. En Bankinter encontramos algunos de ellos: el uso del material como respuesta a una técnica constructiva y como imagen arquitectónica; el trabajo artesanal del ladrillo, eliminando las juntas e intentando simbolizar un material monolítico; la disposición de las ventanas de la torre de manera regular, enfrentándose al edificio histórico con un sentido de neutralidad y como significado de un espacio libre y flexible, donde no se destacan los diferentes niveles y se conforma un todo uniforme; la compacidad del volumen; y finalmente la singularidad de la que habla Robert Venturi en la composición con la diagonal, tema que repetirán años más tarde en el Ayuntamiento de Logroño.

Al tema de la diagonal habría que dedicarle algunas líneas, ya que en el caso de Bankinter la composición con volúmenes triangulares no sólo compromete la espacialidad del edificio y su morfología, sino que determina su carácter y, lo que es más importante, determina la percepción que de él se tiene. La gran fachada orientada, hacia el Paseo de la Castellana, toma el rol de un claro telón de fondo y cara pública del edificio, simbolizando toda su fuerza en ese muro vertical de ladrillo perforado uniformemente. Esta fachada nos cuenta de una torre importante, de gran masa, expresiva. Esa es la visión urbana y la percepción que del Bankinter se tiene desde la Castellana: la escala de la ciudad. Sin embargo, Moneo nos propone un juego de escalas, nos engaña y nos cambia la percepción, porque más allá de unos problemas de aseamiento o relación con el palacio preexistente en el solar, lo que aquí se busca es una doble visión de la realidad del edificio, en la que no podemos determinar cuál de ellas es la verdadera. La presencia del edificio hacia la calle Marqués de Riscal es una arista, que recorre toda la altura de la torre. Sólo percibimos una parcialidad, un elemento lineal y una serie de elementos en perspectiva que se fugan hacia el norte, quitándole a esta nueva visión todo el sentido de masa que desde el Paseo de la Castellana contiene. No es sólo un cambio de visión y de apreciación de un determinado

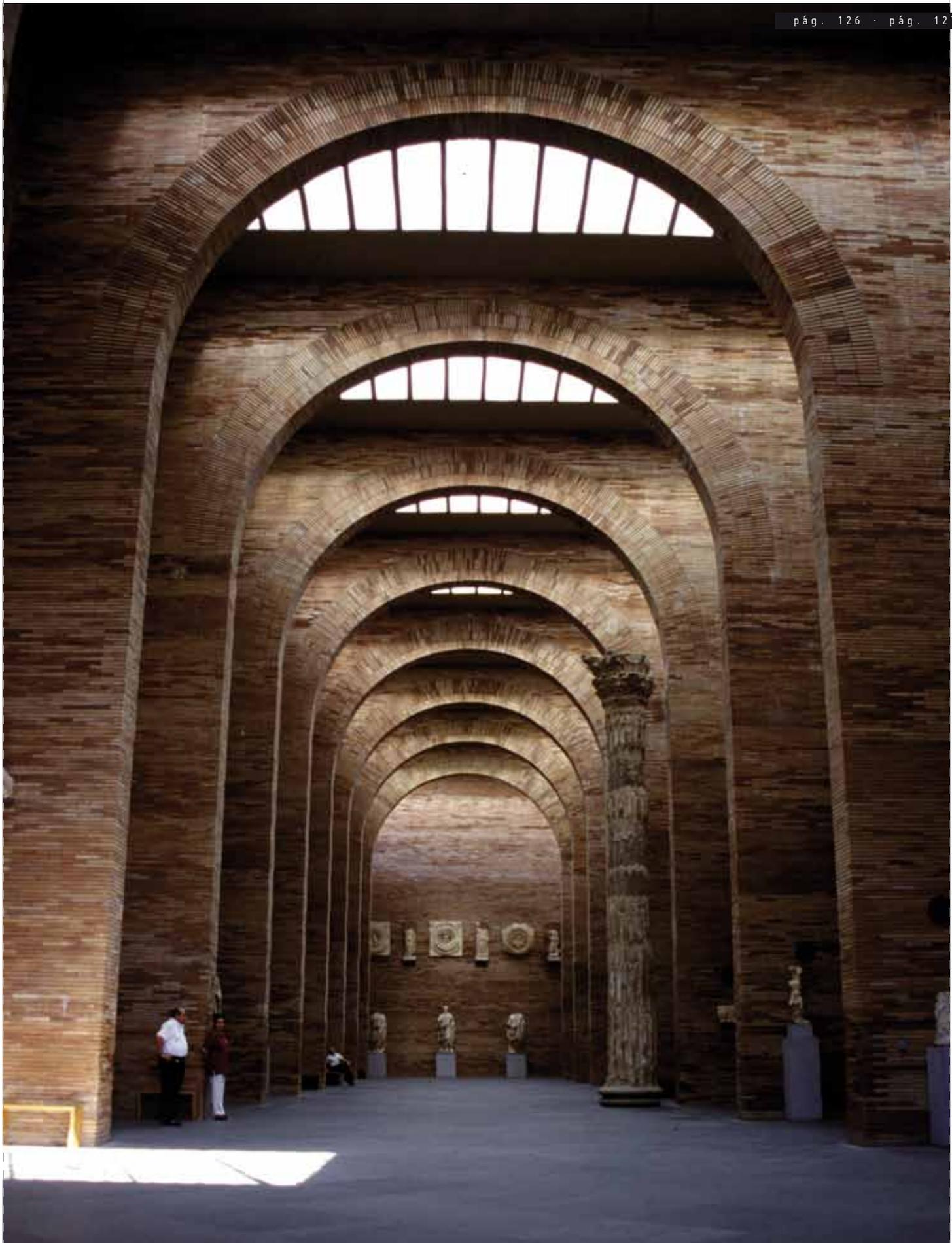
elemento, sino que es en realidad un cambio de escala, el reconocimiento de una realidad distinta entre la Castellana y la calle Marqués de Riscal, en la que el edificio se juega todas las cartas: es la escala de una calle. Moneo nos lleva, en definitiva, a un juego dialéctico entre la arquitectura y la ciudad, entre el Bankinter y el observador, donde lo que vemos no es necesariamente lo que es, sino lo que el edificio nos presenta como su realidad.

*Museo Nacional de Arte Romano / Mérida 1980-1985*

Columnas... Órdenes superpuestos... Fragmentos que nos enseñan las diferencias existentes entre ornamento y estructura. Presencia de la construcción que se transforma en figura. Evidencia de los materiales. Imagen de las texturas. El tejerse en el tiempo de toda una visión del mundo, aquella que nos proporciona la arquitectura. Síntesis de la historia de lo que ha sido la arquitectura desde la misma, aquel estado en que se encontrará un día inevitablemente todo lo construido.

*"Ruinas habitadas. Ruinas remendadas, enmendadas. Ruinas no acabadas. Activas espoletas para la mente de un arquitecto que ve en ellas la obra que le espera, quizás siempre soñada"* (Rafael Moneo<sup>6</sup>).

<sup>6</sup> Moneo, Rafael. "Prefacio". En: Ustárriz, Alberto. *La lección de las ruinas: Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.



Museo Nacional de Arte Romano.



**Reflexión.** Si algo pudiera discutirse y criticársele a la concepción del edificio, sería el exceso de metros cuadrados de halles, pasillos y corredores que deben recorrerse para llegar tanto a la biblioteca y al museo como a los despachos de administración, por la intención de convertir al patio en el espejo de las ruinas romanas. Sin embargo, este hecho no alcanza a convertirse en un problema o un defecto importante del edificio, ya que la percepción global de la composición bien vale algunos metros de más. Lo que prevalece no es un sentido funcional sino que, ante todo, la preeminencia de la idea sobre otras variables, convirtiendo el tema del espacio romano y su exquisita fábrica de ladrillo, en el hecho singular y único del museo, en la elección de un camino que renuncia a otras posibilidades y por sobre todo a la pretensión de convertirse él mismo en una obra de arte.

Es importante, a la luz del análisis de este museo de Mérida, situarse en la época que le vio nacer y hacer algunos alcances con respecto a la arquitectura que la regía, y ciertas reflexiones sobre la obra de Moneo hasta ese momento, y cómo este edificio se inserta en ese contexto.

La década de los '80 fue la culminación de una etapa y el comienzo de otra nueva en la arquitectura contemporánea: las revisiones que de la arquitectura del Movimiento Moderno se hicieron durante los años '50 y '60, tuvieron en la arquitectura de los '70 un período de transición, reflexión sobre los tópicos más importantes y experimentación directa en la

realidad de las distintas ciudades. Gran parte de este proceso tiene su culminación durante los años '80 y nace lo que se ha llamado la arquitectura Posmoderna, que postuló entre sus idearios la revisión del papel de la historia en la concepción arquitectónica y la intervención urbana, y un nuevo sentido de las formas, en la búsqueda de un lenguaje más propio de cada lugar y que a su vez represente la singularidad de las propuestas arquitectónicas.

Durante los primeros años de la década de los '60, aparecen dos textos fundamentales en la creación de una nueva manera de enfrentar la arquitectura: "La Arquitectura de la Ciudad" (1962), del arquitecto italiano Aldo Rossi, formado al alero de Ernesto Nathan Rogers y la revista Casabella, y "Complejidad y Contradicción en la Arquitectura" (1966), del arquitecto estadounidense Robert Venturi, discípulo de Vincent Scully y Louis I. Kahn. El desarrollo de gran parte de la arquitectura de los años '70 y especialmente de los '80, está basado en los planteamientos expresados en estos textos. La creación de un nuevo lenguaje, más particular de cada lugar, la reutilización de elementos históricos como repertorio formal y un cierto grado de sobreactuación en la obra arquitectónica, terminó por justificar todo lo que se hizo durante ese período.

En ese particular contexto, el tema del museo cobró gran importancia debido a la proliferación de éstos en estas décadas y a la posibilidad de los arquitectos de dejar su impronta en edificios que albergarían obras

de arte, convirtiéndose éstos en un objeto más de la colección. La arquitectura pasó de ser un símbolo utilitario a convertirse en un elemento más del espectáculo de la ciudad. Un segundo aspecto que marcó este desarrollo de la arquitectura de museos durante estos años, fue la recuperación de la historia como parámetro de diseño, con la posterior incorporación de algunas de las formas más destacadas de las épocas clásicas, dando paso a un nuevo revival histórico, pero esta vez con un carácter moderno.

El dilema planteado por la definición de un espacio adecuado para la exhibición de las obras de arte de un museo, empantanó por muchos años el desarrollo de esta temática. La elección de espacios neutros al servicio de las obras expuestas, donde se resolvían problemas técnicos de iluminación, circulaciones y climatización, dejó de lado la relación entre obras de arte y arquitectura, entre espacio y materia. Sin embargo, hubo momentos en que se llegó a extremos inversos, teniendo su punto culminante en el Museo de Orsay en París, de la arquitecta italiana Gae Aulenti, donde es difícil diferenciar la arquitectura de las piezas de arte, pasando a ser ésta una más de las obras expuestas en el museo. La generalidad fue la definición de un espacio técnicamente correcto, pero neutro en su relación con la sustancia de los museos: las obras que en él se exponen.

Por estas razones, un proyecto como el de Rafael Moneo para el museo de Mérida es capaz de impresionar y sobrecoger de la forma que lo hace. La relación simbólica y conceptual,

Kursaal.



pero a la vez directa que establece el espacio de Moneo con las obras de arte romanas, y el equilibrio que logra crear son aspectos destacados de su obra. Lo más importante es que se logra sin sobresaltos ni grandilocuencias. La arquitectura del museo no intenta quitarle el protagonismo natural a las obras, sino que crea un juego dialéctico con ellas, concentrando todo su esfuerzo en esta relación especial. En una época singular como la de los años '80, la búsqueda de un lenguaje para la arquitectura presente llevó a muchos a equivocarse el camino, perdiendo esfuerzo en la creación y combinación de formas, descuidando muchas veces el lugar donde reside la verdadera esencia de la arquitectura: el espacio. Moneo fue capaz en Mérida de acertar en la elección de un camino y concentrar todo su esfuerzo en la consecución de él. A la luz del resultado final y de la importancia que esta obra ha ido adquiriendo con el paso de los años, podemos decir que ese esfuerzo dio fruto en uno de los edificios más emblemáticos de la arquitectura contemporánea.

### *Kursaal / San Sebastián 1990-1999*

*“San Sebastián es una ciudad en íntimo contacto con su geografía y el lugar en que se asienta. Pocas ciudades disfrutaron de tan favorables condiciones físicas para el asentamiento. El Océano se calma al encontrarse con la Playa de La Concha y toda una serie de accidentes geográficos acontecen en un reducido segmento de costa:*

*bahías, playas, islas, montes, ríos. A lo largo de la historia, San Sebastián ha respetado la geografía en que se apoya y de ahí que, a mi modo de ver, no cupiera el proponer un edificio que ignorase la valiosa presencia del Río Urumea” (Rafael Moneo<sup>7</sup>).*

**Reflexión.** Es necesario hablar un poco sobre la percepción que del edificio se tiene, tanto desde el inicio del Paseo de la Zurriola como desde la margen izquierda del Río Urumea. Si bien Moneo nos ha dicho a través de su memoria de arquitectura que la idea del proyecto es que éste semeje dos rocas varadas en la playa, justo donde el río y el mar se encuentran, y que no pertenecen a la ciudad sino a la geografía, la verdad es que el Kursaal presenta una lectura de continuidad con la arquitectura de esa zona de San Sebastián. Enfrentando el edificio desde la entrada a la ciudad por la ribera derecha del río, éste continúa y remata la sucesión lineal de edificios que dan forma y perspectiva a esa calle —entre los que se encuentra un edificio de apartamentos diseñado por Moneo en los años '70: el Urumea—. Viendo el Kursaal desde la puntilla de la costanera que lleva hacia la Playa de la Concha o desde el mar, se percibe como éste se confunde con la arquitectura del barrio de Gros, generando un todo compacto con los edificios que bordean el Paseo de la Zurriola.

En este aspecto, la materialidad escogida para los cubos de cristal cumple un doble papel: por un lado recoge las tonalidades y los juegos de luz y sombra del mar y del cielo, convirtiéndose en elementos neutros y perdiendo masa en su percepción inmediata, y por otro lado la translucidez de su piel deja pasar la luz de su interior convirtiéndose en dos focos lumínicos que alumbran la noche y el mar y se combinan con la gama de colores y luces de los edificios que hacen de telón de fondo al otro lado de la calle. Habría que detenerse un instante en la conformación del vidrio que da vida y presencia a los cubos. La primera intención de Moneo fue la de dar forma a la idea a través de la materialidad de los elementos y su solución constructiva, independientemente de su geometría o de la relación con el paisaje: *“Tal construcción se resuelve con una estructura metálica que da lugar a la formación de una doble pared plementada, interior y exteriormente, con bloques de vidrio prensado...”*

*Por otra parte, el bloque de vidrio hará del volumen una masa densa opaca y sin embargo reflectante y cambiante durante el día, en tanto que, durante la noche, se transformará en atractiva y misteriosa fuente de luz”<sup>8</sup>.*

<sup>7</sup> Moneo, Rafael. *Contra la indiferencia como norma*. Serie Breve-Arquitectura Gris. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, 1995.

<sup>8</sup> Moneo, Rafael. “Memoria del proyecto de arquitectura del Kursaal”. En: Rojo, Luis. “El muro de vidrio del Kursaal”. a+t 1994; 3.

Kursaal.



El problema con el que se encuentra Moneo durante el desarrollo de las obras es con la solución constructiva que un material de esas condiciones requiere. No es posible dar forma a un vidrio fundido en moldes mayores de 45 a 60 centímetros de longitud, lo que echa por tierra la idea original de paneles de vidrio de 180 x 90 centímetros. Finalmente, Moneo opta por curvar la pieza de vidrio respecto a su eje horizontal y pegar dos láminas: una interior de mayor sección con una cara tratada con chorro de arena y otra exterior de menor sección, estriada horizontalmente en fábrica. De esta manera se consiguió que el vidrio tuviera una sección de 140 mm, fruto de la curvatura y, sin embargo, un grosor real de sólo 28 mm. La preocupación de Moneo por los materiales, una vez más, no solamente tiene que ver con un aspecto de imagen externa o lenguaje, sino está aunada con la concepción de un sistema constructivo acorde a dicho material.

En este juego de texturas, colores y percepciones, las piezas de pizarra dispuestas de forma irregular sobre los muros de hormigón que dan forma a la plataforma hacen su parte, dándole peso y consistencia al volumen y generando la relación con el peatón y el visitante en su escala más inmediata.

A través de los materiales utilizados y sus respectivas texturas, Moneo vuelve a trabajar una percepción en dos escalas –tal como lo hiciera en Bankinter a través del volumen– contraponiendo una lejana a una más

inmediata. La escala desde el mar o la lejanía de la playa es asumida por los cubos con su piel de cristal cóncavo texturado, combinando una visión diurna con una nocturna, y la escala desde el Paseo de la Zurriola o el Puente del Gran Kursaal queda en manos del volumen bajo con su textura rugosa de duras placas de pizarra y grises muros de hormigón. Podríamos hablar de una combinación de materialidad e inmaterialidad, de un contrapunto entre tamaño y masa. Nos recuerda aquellas pinturas de Miró en las que un pequeño punto negro pesa más que el gran fondo azul.

La fuerza de un edificio como el Kursaal está en esa combinación especial de elementos, en la potencia de los cubos con su ingravidez material o en la sutileza de la placa dentro del trazado urbano con su peso inmaterial. Es fácil imaginar que un proyecto como éste causara tanta aprensión antes de su construcción, incluso a los más altos niveles. La verdad es que el Kursaal parece tener mayor masa y presencia de la que realmente tiene y sólo se puede apreciar toda su fuerza en la materialización física de su arquitectura. Las maquetas previas pueden haber sugerido muchas cosas, pero la realidad ha sido capaz de disipar muchas dudas con respecto a su verdadera condición de hecho singular. Son, nuevamente los materiales –como en gran parte de la obra de Moneo– los que asumen el papel principal a la hora de definir el carácter del edificio, dotándolo de un lenguaje acorde a las circunstancias y a los tiempos. Más allá

de los cubos o la plataforma, son el vidrio, la pizarra y el hormigón quienes llevan adelante las operaciones de ensamble del Kursaal con su entorno inmediato, tanto en su relación geográfica como urbana.

Es posible que San Sebastián no recupere el esplendor que tuvo en las primeras décadas de nuestro siglo, pero es seguro que la vida diaria y cotidiana de la ciudad no quedará indiferente ante la presencia fantasmal de estas dos rocas, que un día vararon en la Playa de Gros y se convirtieron en los faros que iluminarán el destino de la ciudad en el futuro.

## Bibliografía

### *Libros*

- Giedion, Sigfried. *Arquitectura y comunidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1957.
- Giedion, Sigfried. *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998.
- Granell, Enrique. *Bankinter, 1972-1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo, Colección Archivos de Arquitectura*. Almería: España Siglo XX - Colegio de Arquitectos de Almería, 1994.
- Ministerio de Cultura de España. *Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos*. Madrid: Dirección de los Museos Estatales.



- Moneo, Rafael. *Contra la indiferencia como norma*. Serie Breve-Arquitectura Gris. Santiago, Chile: Ediciones ARQ, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.
- Montaner, Josep María. *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1997.
- Montaner, Josep María. *Después del movimiento moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*. 4ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1999.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existence, space and architecture*. Londres: Studio Vista Limited, 1971.
- Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1979.
- Norberg-Schulz, Christian. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA, 1983 [1999].
- Rogers, Ernesto Nathan. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1965.
- Ustárroz, Alberto. *La lección de las ruinas: Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.
- Revistas*
- Architectural Review* 1985; 1065. [Buchanan, Peter, Moneo Romana Merida - Rafael's Spanish Romans].
- Architectural Review* 1994; 1168. [McGuire, Penny, Transformation in Madrid].
- Architecture* 1994; 1. [Frampton, Kenneth, Rafael Moneo].
- Architecture and Urbanism* 1989; 8(227). [Dal Co, Francesco, On Moneo's National Museum of Roman Art]. [Moneo, Rafael, The Solitude of Buildings]. [National Museum of Roman Art, Merida].
- Arquitectura* 1990; 283-284. [Alonso de Val, Miguel A., Centro Kursaal, Concurso restringido - Crónica desde el Kursaal].
- Arquitectura* 1984; 248. [Capitel, Antón, Nota sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano]. [Frechilla, Javier, Museo de Arte Romano en Mérida].
- Arquitectura Viva* 1992; 27. [Ingersoll, Richard, La jungla de asfalto. Madrid desde el automóvil].
- Arquitectura Viva* 1999; 66. [Moneo, Rafael, Paradigmas fin de siglo. Los noventa, entre la fragmentación y la compacidad].
- Assemblage* 1991; 14. [Allen, Stanley, Temptation by Space: Postscript to Moneo's work]. [Moneo, Rafael, Rafael Moneo. Kursaal: Cultural Center for San Sebastian, Spain].
- A+t* 1994; 3. [Rojo, Luis, El muro de vidrio del Kursaal]. [Román, Antonio, Rafael Moneo apuesta por Minimal Art en el Kursaal de San Sebastián].
- A&V* 1990; 25. [Moneo, Rafael, Permanencia de lo efímero. La construcción como arte trascendente].
- A&V* 1992; 36. [Colquhoun, Alan, Entre el tipo y el contexto. Formas y elementos de una obra singular]. [Fernández-Galiano, Luis, Un arquitecto de carácter. Rafael Moneo, tres edificios, nueve ciudades]. [Rowe, Collin, La España de Moneo]. [Vitale, Daniele, Más allá de las ideas. La razón y el arbitrio en el proyecto construido].
- A&V* 1993; 44. [Moneo, Rafael, Geometría como única morada].
- A&V* 1994; 45-46. [Fernández-Galiano, Luis, Las cuatro estaciones del año después].
- A&V* 1996; 57. [Fernández-Galiano, Luis, Clásico Moderno. Museo de Arte Romano, Mérida].
- A&V* 1997; 63-64. [Fernández-Galiano, Luis, Estaciones de tránsito].
- Blueprint* 1993; 95. [Darwent, Charles, The Architect as Chameleon].
- Baumeister* 1994; 9. [Art Museums].
- El Croquis* 1985; 20. [Quetglas, Josep, La Hermandad Postrafaelista]. [González Cobelo, José Luis, De nuevo, Bankinter]. [Márquez y Levene, Entrevista]. [Solà-Morales, Ignasi de, Soporte, Superficie 1972 Madrid 1977. Bankinter]. [1980 Mérida 1985. Museo de Arte Romano].
- El Croquis* 1990; 43. [Levene, Richard y Márquez-Cecilia, Fernando, Seis propuestas para San Sebastián]. [Seis propuestas para el Solar K de San Sebastián. Concurso internacional].
- El Croquis* 1994; 64. [Auditorio del Kursaal en San Sebastián].
- El Croquis* 1994; 64. [Curtis, William J.R., Rafael Moneo. Pedazos de ciudad, memorias de ruinas]. [Moneo, Rafael, Epílogo. Reflexiones a propósito de dos salas de concierto (Gehry versus Venturi). Conferencia "Walter Gropius", Escuela Superior de Arquitectura de Harvard, Boston, EE.UU., abril 1990]. [Quetglas, Josep, La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo]. [Zaera, Alejandro, Conversaciones con Rafael Moneo].
- El Croquis* 2000; 98. [Curtis, William J.R., (la estructura de las intenciones). Rafael Moneo]. [Curtis, William J.R., (con Rafael Moneo). Una conversación].
- Domus* 1988; 690. [Morteo, Enrico, Rafael Moneo. L'interno del Museo d'Arte Romano a Merida].
- Domus* 1990; 722. [Moneo, Rafael, San Sebastian, Concorso per un centro culturale].
- Lotus International* 1981; 33. [Vitale, Daniele, Rafael Moneo, Architect].
- Lotus International* 1985; 46. [Dal Co, Francesco, Roman brickwork. The Museum of Roman Art of Merida by Rafael Moneo].
- Lotus International* 1991; 70. [Nicolin, Pierluigi, Minimal Architecture and Esthetic Schock. Discussion of an Alternative. Competition for the Congress Building in San Sebastian 1990].
- Perspecta* 1988; 24. [Bankinter Building].