

La posible influencia del pensamiento de Ortega en la arquitectura contemporánea: el caso del Museo de Arte Romano de Mérida

Arturo Tomillo Castillo

Resumen

En este texto abordamos algunas consecuencias que el pensamiento de Ortega ha supuesto para la práctica de la arquitectura, aunque trataremos de indagar con más detalle en los aspectos que vinculan a la arquitectura con el tiempo como fundamento de la misma, porque es a nuestro juicio en este ámbito donde encontraremos las repercusiones más significativas que el legado de Ortega nos dejó. Para ello nos centraremos en un caso concreto que da notoria cuenta de lo que ha sido una asimilación exitosa del pensamiento orteguiano y que, a su vez, ha constituido un importante referente para la arquitectura de los últimos treinta años; nos referimos al Museo Nacional de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo, construido entre los años 1981 y 1985.

Palabras clave

Ortega y Gasset, arquitectura, tiempo, forma, razón histórica, razón narrativa

Abstract

This paper seeks to research the consequences that Ortega's thinking has implied in architectural practice. Specifically we will examine aspects that show architecture with time as a fundamental part of it. It is in this area where we find the most significant repercussions of Ortega's legacy. For this reason we will focus on one of the buildings that most successfully personifies Ortega's thinking. This building that has become a benchmark in terms of architecture for the last thirty years: the National Roman Art Museum of Mérida, by Rafael Moneo, built between 1981 and 1985.

Keywords

Ortega y Gasset, architecture, time, form, historical reason, narrative reason

Introducción

Si convenimos en considerar el soporte intelectual de la Era Moderna como fundamento para comprender las propuestas que, en el ámbito de la arquitectura y del urbanismo, aportó el Movimiento Moderno, no resultará entonces extraño constatar las derivas que revelan las disfunciones emanadas de las terapias tayloristas y funcionales subyacentes a la adopción de una estricta razón natural y científica a la hora de dar respuesta a las patologías de una ciudad directamente heredera de la Revolución Industrial. Frente a ello debemos reseñar las aportaciones que, en la segunda mitad del siglo XX, harían arquitectos y críticos como Manfredo Tafuri o Colin Rowe al respecto,

Cómo citar este artículo:

Tomillo Castillo, A. (2017). La posible influencia del pensamiento de Ortega en la arquitectura contemporánea: el caso del Museo de Arte Romano de Mérida. *Revista de Estudios Orteguianos*, (35), 133-159.

<https://doi.org/10.63487/reo.282>



Este contenido se publica bajo licencia Creative Commons Reconocimiento - Licencia no comercial - Sin obra derivada. Licencia internacional CC BY-NC-ND 4.0

Revista de
Estudios Orteguianos
Nº 35. 2017
noviembre-abril

especialmente en lo que concierne a la introducción en el debate del papel de la dimensión histórica como instrumento desde el que valorar el contenido de la forma arquitectónica en la ciudad.

En este texto abordamos algunas consecuencias que el pensamiento de Ortega ha supuesto para la práctica de la arquitectura, aunque trataremos de indagar con más detalle en los aspectos que vinculan a la arquitectura con el tiempo como fundamento de la misma, porque es a nuestro juicio en este ámbito donde encontraremos las repercusiones más significativas que su legado nos dejó. Para ello nos centraremos en un caso concreto que, en nuestra opinión, da notoria cuenta de lo que ha sido una asimilación exitosa del pensamiento orteguiano y que, a su vez, ha constituido un importante referente para la arquitectura de los últimos treinta años; nos referimos al Museo Nacional de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo, construido entre los años 1981 y 1985. Las inquietudes que Ortega manifestó explícitamente respecto a la arquitectura ya han sido comentadas y no son objeto de este estudio; no obstante, nos remitimos al texto realizado por Pedro Moleón a modo de comentarios respecto a cuatro escritos de Ortega¹.

Desde los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, el legado de la modernidad es asumido en las escuelas españolas de arquitectura de forma plena, pero si bien el recelo frente al papel de la historia como discurso supondrá un desmarque generalizado respecto a la misma por parte de numerosos profesionales, Rafael Moneo se caracterizará por su voluntad de retomar el legado de las vanguardias a la vez que asumir el papel de la historia como reflexión teórica e instrumento de proyecto en la arquitectura. Moneo nació en 1937 y, como indica Francisco González de Canales, “inicia su carrera en una época en la que el optimismo científico-técnico extendió la idea de que la arquitectura

¹ Véase Pedro MOLEÓN, “Ortega y la arquitectura”, en AA.VV., *Textos de Crítica de Arquitectura comentados I*, 1.^a edición. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM (UPM), 2003, pp. 63-71. Acompañan a estos comentarios los siguientes textos de Ortega (entre paréntesis, 1.^a publicación y referencia en las *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus, 2004-2010, indicando el tomo en romanos y las páginas en arábigos): “La voluntad del barroco” (12 de agosto de 1915, en la revista *España*, y I, 898-900, en *Obras completas*); “El Monasterio” (9 de abril de 1915, en la revista *España*, y VII, 411-417, en *Obras completas*); “Nuevas casas antiguas” (3 de diciembre de 1926, en *El Sol*, y II, 654-657, en *Obras completas*) y “En torno al «Coloquio de Darmstadt, 1951»” (partes I a III, los días 7, 14 y 21 de enero de 1953, en el diario *España de Tánger*, y VI, 797-810, en *Obras completas*; la parte IV en 1963, en “Pasado y porvenir para el hombre actual”, VI, 778-196 en *Obras completas*). Éste último da continuidad a la conferencia titulada: “El mito del hombre allende la técnica”, pronunciada el 5 de agosto de 1951 en el Coloquio de Darmstadt, VI, 811-817, en *Obras completas*).

podía ser una ciencia empírica”². Sin embargo éste nunca fue el talante de Moneo quien siempre mostrará, como ocurre con Ortega, un declarado recelo frente al cientifismo positivo dominante, así como a la aplicación de los métodos derivados de tales presupuestos intelectuales. Nos sigue diciendo González: “Pero la España que conoció Moneo en su juventud era también humanista y contestataria, y así sus primeros años en Madrid transcurrieron con el trasfondo de las primeras manifestaciones antifranquistas en la Universidad auspiciadas por el fallido homenaje a Ortega y Gasset de 1956, gran referente de toda una época en el país. Según sus propias declaraciones, las lecturas filosóficas y el interés por la literatura y las artes marcaron fuertemente su periodo formativo”³. La obra de Ortega, según el propio Moneo⁴ ha tenido ocasión de confirmarnos, ha resultado de una muy notable estima por su parte. Debemos indicar en este punto que, a lo largo de su carrera, Moneo ha mantenido una postura que concibe el ejercicio de la disciplina arquitectónica en su condición autónoma, lo cual supone el empleo prioritario de aquellos recursos e instrumentos específicos de la misma. Se trata ésta de una actitud de autodefensa frente al influjo de contaminaciones interdisciplinares que, en ocasiones, no son sino meras justificaciones inmediatas cuya banal apropiación *horizontal* de ideas externas no muestran sino su carencia de sentido y su equívoca condición. Pero esto no supone un rechazo a la asunción paradigmática de los referentes culturales, estéticos o intelectuales; en Moneo subyace un soporte teórico incardinado en algunas inquietudes intelectuales que, si bien nunca se ofrecen de una manera automática y directa en su producción, sí es posible rastrear al analizar los planos más profundos de su pensamiento. En este trabajo trataremos de mostrar la vinculación del arquitecto con la obra del pensador, no tanto en el sentido de una demostración, sino a través de la indagación acerca de la obra objeto de esta investigación, su contraste con el discurso teórico del autor y mediante la comparación de ambas respecto del pensamiento de Ortega.

Si numerosos arquitectos de la segunda mitad del siglo XX reivindicarán el papel del tiempo y de la historia en la arquitectura, lo harán sin abandonar el ámbito de su naturalidad. En Moneo puede constatarse la incorporación de

² Francisco GONZÁLEZ DE CANALES, “Una reflexión teórica desde la profesión”, en *Rafael Moneo: Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2015)*. A Coruña: Fundación Barrié / Estudio de Arquitectura de Rafael Moneo, 2013, pp. 17-29.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Según las entrevistas que hemos realizado con Rafael Moneo en relación al tema el día 17 de enero de 2013 y los días 29 y 30 de mayo de 2015. Siendo Presidente del Tribunal, también él mismo tuvo ocasión de reconocer su influencia orteguiana en el turno de intervenciones como respuesta a la lectura de la tesis a la que este texto se remite.

elementos que, si bien exceden el marco de lo natural, serán reincorporados en el ámbito racional al quedar coordinados en el *lógos* vital y al trascender tal concepto en el ejercicio de la arquitectura. A su vez esta razón será una razón histórica y una razón narrativa. Ésta es, en resumen, la secuencia que hemos empleado a modo de metodología en la investigación que hemos realizado en los últimos años a través de la elaboración de una tesis doctoral que lleva por título: *El tiempo como sustancia de la forma. Una aproximación al Museo de Arte Romano de Mérida desde los presupuestos del vitalismo*⁵.

Dado que en este artículo no es posible dar cuenta de todos los elementos de la secuencia referida, nos centraremos en mostrar dos aspectos que entendemos resultan suficientemente significativos. En primer lugar, a través del concepto que Ortega denomina *escorzo*, afrontaremos la relación que, en este proyecto, se produce entre los aspectos fenomenológicos y la interpretación intelectual de la arquitectura. Posteriormente, mostraremos el modo en que la idea de temporalidad orteguiana constituye el fundamento de este edificio al subyacer en ella las componentes históricas y narrativas a las que nos remitimos.

El escorzo como órgano de la profundidad

Si analizamos la obra de Moneo desde los orígenes de su carrera hasta el proyecto que aquí analizamos podemos apreciar una evolución en la que, de una construcción entendida como *sinceridad*, se irá derivando hacia una construcción entendida como *analogía*. En el primer caso se asumen los principios modernos de nitidez y coherencia –por ejemplo, entre la estructura resistente y el aspecto exterior del edificio– mientras, en el segundo, se irá constatando un incremento de complejidad entre los planos ofrecidos a la experiencia inmediata y los componentes, por así decir, reales de la configuración del edificio. La lectura del libro *Complejidad y contradicción*, de Robert Venturi, publicado por primera vez en 1966, tuvo una trascendencia importante en general en la profesión. Frente al purismo de la arquitectura moderna, Venturi nos dice: “Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «o esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la

⁵ Esta tesis se estructura en siete categorías relacionadas con el valor “tiempo”: un tiempo como *movimiento* (tal como lo concibe la dinámica clásica), un tiempo como *duración*, un tiempo como *experiencia*, un tiempo como *memoria*, un tiempo como *historia*, un tiempo como *narración* y, por último, a modo de síntesis, un tiempo entendido como *forma*.

vez”⁶. Veremos, efectivamente, en Moneo, la asimilación de estas ideas al constatar la complejidad de las diversas lecturas que, en Mérida, nos permitirán una interpretación no ausente de diversos planos de significación. Sin embargo, conviene aquí enfatizar cómo buena parte de estas reflexiones ya estaban presentes en la obra de Ortega. Pero, si Venturi reivindica la complejidad de significación junto a la ambigüedad y a la falta de claridad, veremos que esto último no es compartido ni por Ortega ni por la arquitectura de Moneo.

Una lectura de *Meditaciones del Quijote*⁷ nos permitirá señalar una serie de argumentos cuya repercusión en el ámbito de la arquitectura queremos evidenciar. Para ello trataremos de sintetizar los puntos de mayor envergadura a los efectos de establecer una comparativa con el edificio que aquí analizamos. Abordaremos las ideas que nos interesan a estos efectos y que se remiten al perspectivismo de Ortega, a sus concepciones acerca de lo patente, de lo latente y de la profundidad y, en último término, de aquello que podríamos denominar como el espesor temporal o espacial, en virtud de lo cual cabría una interpretación intelectual que Ortega denomina el *escorzo*. Respecto a nuestra condición perspectiva nos dice: “¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada, sino una perspectiva?”⁸ Aborda Ortega el concepto de profundidad, y para ello se remite a una descripción de lo que entiende por 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”⁹. La manifestación o *patencia* acontece en forma de superficialización de algo que es profundo y en cuanto tal, latente; se trata éste de un principio estructural, tanto de la realidad como del conocimiento¹⁰. La *invisibilidad* de la selva y de la ciudad son consecuencia de su carácter de realidades *profundas* y que, por consiguiente, sólo son accesibles mediante una *patentización*.

Algunos hombres se niegan a reconocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No aceptando que haya varias especies de claridad, se atienden exclusivamente a la peculiar claridad

⁶ Robert VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 1.^a edición. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 26. (1.^a edición en inglés en 1966).

⁷ *Meditaciones del Quijote*, I, 747-826.

⁸ *Ibid.*, 756.

⁹ *Ibid.*, 764.

¹⁰ Conviene enfatizar esta última dualidad porque el análisis que expondremos del Museo de Mérida se atendrá a ambos enfoques de la arquitectura.

de las superficies. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella. (...) Vano será que comencemos a seccionar en capas superficiales la tercera dimensión: por finos que los cortes sean, siempre las capas tendrán algún grosor, es decir, alguna profundidad, algún dentro invisible e intangible. Y si llegamos a obtener capas tan delicadas que la vista penetre a su través, entonces no veremos ni lo profundo ni la superficie, mas una perfecta transparencia, o, lo que es lo mismo, nada¹¹.

Antes de mostrar el modo en que la relación entre lo patente y lo latente es concebida en el Museo de Mérida, debemos señalar unas notas. Hemos de citar a 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 el proyecto de Mérida. En un texto titulado "Transparencia: literal y fenomenal"¹², 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 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. Extraemos al respecto de Ortega: "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 otras"¹³.

¹¹ *Ibid.*, 765-766.

¹² Colin ROWE y Robert SLUTZKY, "Transparencia: literal y fenomenal", en Colin ROWE, *Mamierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp. 155-177. (1.ª edición publicada en 1976 en el MIT).

¹³ I, 768.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

En el texto de Ortega hemos citado una alusión a la transparencia que él identifica con la nada, pues su falta de opacidad sería la total ausencia de profundidad. Pero en otro lugar el propio Ortega utilizará el término en un sentido bien distinto; en efecto, si nos detenemos en *La deshumanización del arte*, leemos: “la mayoría de la gente es incapaz de acomodar su atención al vidrio y transparencia que es la obra de arte”¹⁴ porque más allá de las cosas humanas, reales, la transparencia artística se ofrece como *pura virtualidad*, como ficción. En este caso el uso de los términos vidrio y transparencia no es literal sino metafórico y se corresponde con la segunda acepción a que Rowe se refiere. En este segundo caso, como nos dice 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 Corbusier¹⁵ 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. Esta estratificación de los planos, tanto verticales como horizontales, será la responsable de donar 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 Tourette¹⁶, y como encabezamiento del texto, Rowe transcribe la siguiente cita de Ortega:

La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una 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 caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Esto es lo que llamamos escorzo.

¹⁴ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, III, 852.

¹⁵ 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).

¹⁶ Convento de Santa María de la Tourette en Eveux (Lyon) construido por Le Corbusier para la Orden de los Dominicos (1956-1960).

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 intelectual¹⁷.

Trataremos de ver cómo en Mérida se hace uso de este rico juego de significados mediante la utilización coordinada de planos frontales y sus lecturas de la tercera dimensión, bien sea ésta espacial o bien sea interpretativa, y ello especialmente en lo que respecta a la sala de colecciones del museo.

Debemos señalar la importancia que para esta obra representa la Mezquita de Córdoba en lo que respecta a la relación que en ella se produce entre el espacio y la disposición plana, longitudinal y anisótropa de las arcadas que lo conforman. 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, no de una forma puntual, sino ortogonalmente hacia ella a lo largo de toda su longitud. 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-acueductos y por las cubiertas se orienta en perpendicular hacia la quibla. Si alzamos la mirada en la dirección paralela a la quibla apreciaremos una sucesión de arcadas planas –en el sentido de que no tienen corporeidad en la dirección de su profundidad, salvo el propio espesor del muro en que se ubican– que conforman una serie de bóvedas continuas de carácter virtual; los arcadas 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. “De la intersección de ambos sistemas, una intersección que, naturalmente, es virtual, pero que es también irreducible, depende la estructura formal de la mezquita”¹⁸.

Esto mismo ocurrirá en Mérida, en donde la intersección virtual de dos direcciones ortogonales y contrapuestas será empleada como recurso con el que dotar al proyecto de una de sus más importantes claves. La sala de colecciones de Mérida consta de una serie de diez naves transversales conformadas por sus respectivos muros de ladrillo romano y, a la vez, contemporáneo. Esta serieación se contrapone ortogonalmente a la nave principal que se presenta como

¹⁷ Colin ROWE, “La Tourette”, en Colin ROWE, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, pp. 179-195. Publicado por primera vez en *Architectural Review*, 1961, bajo el título “Monasterio dominicano de La Tourette, Eveux – sur – Arbresle, Lyon”. La cita puede encontrarse en *Meditaciones del Quijote*, I, 770.

¹⁸ Rafael MONEO, “La vida de los edificios: Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, *Revista Arquitectura COAM*, 256 (1985), p. 29.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

una nave basilical. De igual modo que en la mezquita, esta nave es un espacio virtual conformado por la horadación de 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 —a diferencia de lo que ocurre con otro referente para este edificio, la planta 3.^a de los mercados de Trajano en Roma—, los alzados laterales no existen, permitiendo con ello la mayor diafanidad del espacio contenido y la mayor permeabilidad de las vistas cruzadas. Ello permite una disposición, tanto de los planos verticales como de los horizontales, en virtud de una concepción espacial de carácter neoplástico, es decir, moderna, y con ello apta para su adecuación constructiva en términos actuales.

En todo caso, hasta ahora hablamos de un espacio cuya profundidad es virtual en el sentido de que se ha descarnado la materia que lo conforma lateralmente. Ahora nos referiremos al recurso que consiste en el desdoblado que se produce entre las bambalinas significantes y los planos virtuales de significado y ello nos permitirá entonces analizar el Museo de Mérida en los términos que podemos fijar bajo las denominaciones de *teatro de la arquitectura* y *cartografía del espíritu*. Moneo asumirá el papel de la memoria como condición central de una forma que se encarnará al concebirse como un teatro, de la misma forma que en el siglo XVI lo hiciera el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo al tratar de dar cuenta de la estructura de aquellos conocimientos que no eran sino la razón misma del universo. Al respecto, en *Idea del teatro*, Ortega nos dice: “El Teatro es, ante todo y ni más ni menos, un edificio —un edificio de estructura determinada”¹⁹. El teatro es la “metáfora visible”, es un espacio organizado y significante con un fin determinado, por eso continúa diciendo: “Como decían los antiguos biólogos, la función crea el órgano. Debieron decir que también lo explica”²⁰.

Moneo se esforzará en mostrar aquella realidad no expresable mediante los mecanismos de la representación espacial propios de la razón natural. El empleo del símbolo y de la analogía estaría en condiciones de transmitir elementos directamente a la raíz primaria de nuestro ser. Anotamos a continuación la siguiente cita de Suzanne 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”²¹, y luego indica

¹⁹ *Idea del teatro. Una abreviatura*, IX, 832.

²⁰ *Ibid.*, 833-834.

²¹ Rafael MONEO, “A la conquista de lo irracional”, *Revista Arquitectura COAM*, 87 (1966), pp. 1-6. Cita de Suzanne LANGER en p. 6.

Moneo: "Captar estas vivencias inmediatas, directas, reales... supone el establecer símbolos que no son tan solo representación"²².

En Mérida, la arquitectura asumirá 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 las variables 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 sección²³; por un lado la cripta y, por otro, la sala de colecciones. Esta dualidad nos revelará una contradicción, a saber: aquella que por un lado nos muestra el ámbito de lo latente, *oculto* en la penumbra sin contornos de la cripta, y aquella otra realidad *luminosa* en la nave donde se alojará la inmensa biblioteca pétreas que se someterá a la mirada del público y al escrutinio del estudiioso. 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. Por ello, la cartografía que Moneo nos muestra, será un detonante que, partiendo de la constatación de la condición radical y originaria de la vida, permitirá representar somáticamente dos momentos distintos con los que captar, a través de símbolos, la conciencia del tiempo y de su profundidad. Dice Ortega: "Hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando; un ver que es mirar. (...) No hay en esto mayor cantidad de misticismo que cuando decimos estar viendo 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"²⁴. Esta síntesis de elementos dispares, en este caso en el tiempo, como ocurre en la fabulación, nos permite dotar a las cosas de un nuevo sentido. Años después de concluido se refiere Moneo a su edificio en los siguientes términos:

El interés del museo radica, en buena medida, en que prácticamente todas las obras expuestas, todo el material arqueológico procede del mismo yaci-

²² *Idem*.

²³ La placa del suelo de la sala divide la sección en dos partes; bajo ella se dispone, a nivel del yacimiento romano, la cripta –con iluminación tenue– y, sobre ella, la sala de colecciones –con amplia iluminación– que constituye la imagen más difundida del museo.

²⁴ *Meditaciones del Quijote*, I, 769.

miento, 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 aquél suelo a lo largo del tiempo. Así, lo construido se entiende como una realidad “otra” que nos acompaña en la vida²⁵.

Más allá del carácter programático sobre el empleo de la luz que el edificio nos muestra, nos interesa estudiar el modo en que este tratamiento repercute en la experiencia subjetiva de los individuos que recorren el museo. En primer lugar, hemos visto 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, en la nave. Empezamos ya a ver el paralelo respecto a alguna de las contradicciones intrínsecas a la arquitectura que este edificio 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 el bosque representa el infinito repertorio de la posibilidad, la promesa de viaje y de aventura, la tensión de una línea de horizonte y un punto 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.

Moneo justificará su arquitectura como una contribución urbana al recuperar la memoria de un pasado romano cuyo rastro es testigo en la ciudad. 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 antigua malla romana del entorno de extramuros, se incorporará la urdimbre medieval que conforma el tejido de lo que luego será la ciudad contemporánea. La trama ro-

²⁵ Rafael MONEO, *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 117-118.

mana 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, por eso nos dice Moneo: "El museo iba así a poner de relieve una Mérida que no era sólo memoria escrita, sino más bien todo lo contrario: enterrada presencia con la que la nueva construcción cohabitaba"²⁶. Esta *enterrada presencia* que Moneo opone a la *memoria escrita* y desvelada se remite a la condición *latente* de unas ruinas cuyo carácter estriba precisamente en su profundidad, en la conciencia de que éstas subyacen bajo el contemporáneo y visible suelo emeritense.

Esta apelación al Romanticismo no es complacencia con el fragmento o con lo oscuro, como tampoco es voluntad de una mistificación en los términos a que se refiere Venturi; es, por el contrario, la constatación del carácter profundo del mundo que el hombre trata de clarificar, especialmente al constatar que la realidad no es el objeto mismo sino una perspectiva, aquélla que constituye nuestra interpretación y en donde no cabe entonces un realismo del objeto arquitectónico que nos permita hablar de él en términos de intrínseca *sinceridad*. No se trata tampoco del lamento reaccionario por un mundo perdido e irrecuperable en donde el devenir sólo conlleva a la merma y a la decadencia del objeto; 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 sentido²⁷, por lo que la búsqueda de lo profundo no es deseo de distorsión y tergiversación, sino, como podremos ver al estudiar el carácter narrativo del museo, es un esfuerzo orientado hacia una reconciliación.

Frente a lo que ocurre en la cripta, en la planta superior la luz lo inunda todo, lo matiza en su justo término, lo ilumina, nos permite entender, analizar y sopesar como corresponde a una institución que da cuenta del pasado mediante la razón esclarecedora. Aunque, paradójicamente, hay aquí una experiencia íntima al modo de la *durée* bergsoniana. Hay un mundo exterior que no se ve, sin embargo se refleja de forma intensa gracias al casi único rayo de luz directa que penetra en el interior de la nave. Es aquí donde se ubica el gran lienzo mural que constituye el fondo perspectivo de la nave del museo y que acoge a los clípeos, cariátides y togados más representativos. El movimiento del sol conforma este magnífico reloj que vemos proyectado sobre el muro frontal y que permite a la arquitectura, a través de sus muros, concebirse como un *gnomon* de luz y de sombra, esto es, como testigo de un devenir que queda registrado y evidenciado en el lienzo. Pero este reloj no mide el tiempo

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁷ Cfr. Javier HERNÁNDEZ PACHECO, *El círculo de Jena o la filosofía romántica*. Madrid: Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el día 5 de noviembre de 2009.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

newtoniano sino que nos pone en contacto inmediato con nuestro ser primario. 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 que se ofrecen al plano frontal y patente. De la materia extraemos su cualidad, no como cuerpo estable, sino como cambio y trasfiguración. Quizá sea ésta la más poderosa imagen del museo; la imagen nos ha quedado grabada, pero ante nuestra conciencia, como ocurre en el cuadro *La lechera* (1660) de Johannes Vermeer, sentimos como reverbera el pasado y como contiene larvado el futuro. El instante, tránsfugo, 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.

Tiempo como sustancia de la forma

La obra temprana de Rafael Moneo ha sido estudiada en la tesis redactada por Valeria Koukoutsi-Mazarakis y titulada *José Rafael Moneo: 1965-1985*²⁸. 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. Nos dice la autora:

Moneo produces architecture by applying an intellectual operation that is based on a critical approach to current architecture and history. His insistence on reviving the principles of architecture rather than form or function meticulously selected to solve the problem leads him to an atemporal, ahistorical architecture in which modernism's rationalism and expressionism are his codified, but not his stylistic, repertory²⁹.

Sin embargo, como trataremos de mostrar, la asunción del pensamiento de Ortega por parte de Moneo no conlleva en absoluto a una arquitectura de carácter atemporal o ahistórica en virtud de la cual, sus formas, tratasen de proteger a modo de empalizada su propia invariancia respecto al embate y la erosión del correr de los tiempos. La oposición entre una concepción atemporal del cosmos y otra concepción de éste según el *Zeitgeist* no agota las formas de temporalidad. Podemos entonces afirmar que ninguna de estas alternativas es la que subyace en el Museo de Mérida y que es la idea de temporalidad tal

²⁸ Valeria KOUKOUTSI-MAZARAKIS, *José Rafael Moneo Vallés: 1965-1985*. Director: Stanford ANDERSON. Massachusetts: Institute of Technology, Departament of Architecture, 2001.

²⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

como es concebida en la razón vital orteguiana la que nos permitirá comprender este edificio. Al apelar a un *tiempo como sustancia de la forma*, queremos expresar que ello es exportable como indagación general para la arquitectura y, a su vez, creemos que es reveladora respecto a los soportes intelectuales que respaldan este proyecto. Según Ortega, la sustancia de la vida es el tiempo, el cambio; si asumimos como forma todo aquello con una vida propia obtenemos la referida expresión.

Las propuestas por parte de Wilhelm Dilthey en el sentido de afrontar una delimitación entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del espíritu se ofrecieron con el propósito de establecer las metodologías de estudio adecuadas a su diversa condición ontológica. Surge entonces 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. El legado que, en este sentido, recogerá Ortega, le llevará a afirmar que, frente al error de investigar lo humano con ideas naturalistas, las ciencias del espíritu, “no han sido hasta hoy más que un intento larvado de hacer lo mismo”³⁰. Tendremos ocasión de recordar el debate que, en arquitectura, se produjo en los años sesenta y setenta del siglo pasado, en relación a dos diversos procedimientos; nos referimos a aquellos que fueron denominados con los términos de *metodología* por un lado y de *tipología* por otro, al entender que, si bien el primero es un correlato de lo que Ortega denomina la *razón natural*, el segundo, en el caso de Moneo, no puede entenderse sin el soporte intelectual que para él supuso el concepto de *razón histórica*. En nuestra opinión, este desplazamiento en los fundamentos metodológicos a la hora de acometer el proyecto de arquitectura ha resultado especialmente exitoso en este edificio, toda vez que asume la crítica que Ortega acometió respecto a algunos presupuestos que han regido el desarrollo de la arquitectura moderna.

Buena parte de las vanguardias asumieron la axiomática de la Era Moderna en lo referente a la concepción de las categorías de espacio y de tiempo. Se trata de concepciones de corte newtoniano e ilustrado que, como afirma el profesor Miguel Martínez Garrido³¹, aún siguen incorporadas en el sentir de buena parte de la arquitectura actual, y más especialmente en lo que concierne a los procedimientos metodológicos heredados por los paradigmas clásicos³². Nos di-

³⁰ *Historia como sistema*, VI, 58.

³¹ Miguel MARTÍNEZ GARRIDO, *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura posmoderna (notas para una hermenéutica de la arquitectura actual)*. Director: Francisco Javier SAÉNZ DE OÍZA. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 1986.

³² Según el significado de *paradigma* que Thomas S. KUHN aporta en su libro *La estructura de las revoluciones científicas*.

ce Ortega: "La ciencia está repleta de ucronismos, de calendas griegas"³³. Asimismo estos modelos de pensamiento gravitan entorno a una idea del cosmos que concibe a éste como naturaleza. Se asume así la presencia del hombre como sujeto de un engranaje mecánico del cosmos y se recoge una idea acerca del *ser natural* dentro de la tradición ontológica iniciada por el eleatismo presocrático que concibe a éste como aquello inmutable y estático frente al cambio y el movimiento, los cuales se constituyen como meras apariencias.

Desde el siglo XIX, el pensamiento vitalista ha contribuido notablemente a la puesta en crisis de los modelos dominantes en el pensamiento moderno. En el ámbito de la arquitectura, los fundamentos más arraigados en lo que a la concepción de la misma se refiere se remontan al periodo en torno a la época de la escuela eleática en virtud de las formulaciones que el pensamiento filosófico posterior ha atribuido a las categorías de tiempo y de espacio. Tanto la crítica de Henri Bergson como la de José Ortega y Gasset se remontan a Platón y a Aristóteles, al entender que éstas abarcan los elementos subyacentes en el pensamiento por ellos formulado, los cuales, a su vez, se derivan fundamentalmente de los interrogantes planteados por la citada escuela y representan un esfuerzo de superación de los mismos. Por otra parte, 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 y contingente se pasará a una visión del universo como ente indestructible, atemporal, inmutable, perfecto, esférico, geométrico y espacial. Respecto a Aristóteles, nos dice Ortega: "Busca en la cosa mudable 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 objetos matemáticos"³⁴. Y también nos dice: "Larvada en el concepto de naturaleza hemos recibido la cadena que nos ha hecho esclavos del destino helénico"³⁵. Y es entonces en virtud de estos fundamentos asociados al concepto de naturaleza heredados por la geometría como se ha desarrollado, en gran medida, el ámbito de la arquitectura moderna. Sigue diciendo Ortega:

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 y el "sujeto" a quien le acontece no es una "cosa" aparte y antes de su drama, sino que es función de él, quiere decirse que la

³³ VI, 55.

³⁴ *Ibid.*, 61.

³⁵ *Ibid.*, 60.

“sustancia” sería su argumento. Pero si éste varía, quiere decirse que la variación es “sustancial”³⁶.

Al negar los estatutos de estabilidad esencial a la condición humana, Ortega renuncia a concebir ésta en términos de naturalidad, bien se considere al hombre como cuerpo o como espíritu. Si el valor tiempo ha sido tradicionalmente desterrado de lo natural y arrojado al ámbito de lo accidental, de aquello que sobreviene a lo sustancial, es entonces clara la repercusión de esta actitud de Ortega a la hora de reivindicar al tiempo como sustancia de la forma, especialmente si convenimos en concebir a esta última, y por tanto a la arquitectura, como directamente vinculada a la conciencia humana.

Tomemos como objeto de reflexión el caso de las arcadas de ladrillo que Mérida nos propone. En ocasiones la crítica ha señalado que este museo es *más romano que los romanos* o incluso se ha apelado a la falsedad de unos muros cuyo modelo de construcción no se corresponde con los actuales. Un arco responde a una tectónica de la que dan cuenta las leyes físicas naturales; estas leyes son efectivamente inmutables, mientras que los recursos tecnológicos sociales o de cualquier otra índole disponibles son específicos de cada época concreta, lo cual supone que tal especificidad es, por así decir, sobrevenida y adjetiva. De esta forma, o bien se está *al corriente* con los tiempos, en cuyo caso la atención al pasado sería siempre inactual y anacrónica y entonces un arco proyectado en la segunda mitad del siglo XX sería un elemento desfasado, o bien, sólo una esencialidad extra-temporal –aquella que se atiene a la ley necesaria– sería legítima; pero entonces, en este caso, no cabría la posibilidad de un tiempo fluyente, sustancial y dotador del sentido.

Sin embargo, en Mérida, un arco es el testimonio de la historia emeritense que debe ser expresada mediante una narración; y será esta narración la que asumirá la encomienda de ofrecer el propio discurso museológico al establecer el contexto, y por tanto, al dotar de sentido y al hilvanar los fragmentos de la colección por medio de una dramatización que la arquitectura estaría en condiciones de aportar. La asunción aquí del valor tiempo implicaría no un principio de irracionalidad sino una suerte de razón ampliada en donde el uso de una historia irreductible sería “aún más racional que la física, más rigorosa, más exigente que ésta”³⁷. Porque el devenir mismo de la historia responde al *lógos* radicado en el hecho vital y biográfico que excede a lo estrictamente natural.

La toma de conciencia por parte de Moneo acerca de la condición biográfica que asume la arquitectura se hace explícita en 1981 –momento en que está

³⁶ *Ibid.*, 67.

³⁷ *Ibid.*, 80.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

proyectando el Museo de Mérida– en un artículo titulado “4 citas / 4 notas” sobre la casa estudio de John Soane en Lincoln’s Inn Fields en Londres. De hecho, frente a aquellos críticos que tildan despectivamente a Soane de ecléctico e historicista, Moneo defenderá el valor de la historia no como nostalgia reaccionaria, sino como autobiografía y sentido. Nos dice entonces:

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 ella³⁸.

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 evocación³⁹.

Se tomará como principio de la arquitectura aquello que Ortega denomina la *condición radical*, esto es, la vida en su condición original. 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.

Para el arquitecto moderno historia es sinónimo de historicismo y debe aquí señalarse que los historicismos y eclecticismos del siglo XIX son en gran medida consecuencia directa del método de Durand⁴⁰, fundado a su vez en el paradigma newtoniano e ilustrado. Es decir, se da la paradoja de que el historicismo decimonónico, al que la arquitectura moderna relega al *kitsch* y, por tanto, a la forma muerta, se nutre de los mismos fundamentos intelectuales, al

³⁸ Rafael MONEO, “4 citas / 4 notas”, *Arquitecturas bis*, 38-39 (1981), p. 45.

³⁹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁰ J. N. L. Durand, uno de los primeros docentes de la Escuela Politécnica de París, ofreció un método compositivo –con la pretensión de dar respuesta a los nuevos usos civiles postrevolucionarios– de gran trascendencia en la arquitectura decimonónica.

menos en lo que respecta a los parámetros temporales, que el propio Movimiento Moderno. Por otra parte, conviene aquí enfatizar que la crítica que Nietzsche plantea en sus *Consideraciones Intempestivas* en relación al veneno de la memoria se basa en una visión de la misma entendida como gravoso y pesado lastre para la vida, lo cual está en línea con los supuestos necrofílicos de un tiempo cronológico asociado desde la Edad Media con la corrupción y la entropía, por lo que hemos creído pertinente la revisión de los caracteres del antiguo tiempo del *Aión*.

En este sentido resulta especialmente revelador estudiar la evolución durante la Edad Media y el Renacimiento de la iconografía respecto al tiempo para entender las divergencias entre la simbología de las representaciones del tiempo en la Modernidad respecto a las de la Antigüedad. Nos dice Erwin Panofsky⁴¹ que en tiempos clásicos sólo existen dos series representativas del tiempo; por un lado, aquellas representaciones de *Chronos* con los atributos de *Kairós* o bien aquéllas con los de *Aión*⁴²; ambas representan el equilibrio inestable, el poder universal o la fertilidad infinita, pero en ningún caso se encuentran las representaciones de destrucción y decadencia que asume, desde la Edad Media, la figura de *Chronos*. Panofsky investiga entonces cómo llegaron a introducirse los símbolos que atribuyen al tiempo los caracteres que la Modernidad ha heredado. La ciencia contemporánea ha asumido de forma consistente el concepto de corrupción y entropía formulando según el 2.º principio de la termodinámica y que ha sido puesto en cuestión por la figura reciente del científico Ilya Prigogine, al recoger –aunque desde un punto de vista crítico– alguno de los aportes ofrecidos por el pensamiento vitalista.

La vida es temporalidad, y entonces comprende la realidad en su devenir, es decir, no acepta el estudio del hecho como tal si éste no es un ver *cómo se hace el hecho*. Este *en su mismo hacerse* será posteriormente teorizado en el concepto de “formatividad” del esteta italiano Luigi Pareyson al que Moneo apela, especialmente en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este discurso, pronunciado en el año 2005, llevaba por título: *Sobre el concepto de arbitrariedad*⁴³, y supone una reivindicación de estas ideas en

⁴¹ Erwin PANOFSKY, “El Padre Tiempo”, en *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972, pp. 93-137. (Título original: *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row, 1932).

⁴² En la colección del Museo de Mérida contamos con dos representaciones del siglo II d. C. procedentes de los hallazgos relacionados con los cultos de Mitra, encontrados en la propia Mérida y que obedecen a la serie de Aión. Una, denominada *Aión-Chronos*, porta una cabeza de león sobre el pecho y una serpiente enrollada alrededor del cuerpo; la otra, *Chronos leontocéfalo*, con cabeza de león y una serpiente enrollada.

⁴³ Rafael MONEO, *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: RABASF, 2005.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

su papel como superadoras de las contradicciones que nos muestra el par libertad y necesidad.

Si en Demócrito se admite un universo sometido al azar y a la necesidad, en Platón, el universo sólo atiende a la necesidad. Según Rudolf Wittkower, 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. Y si nos centramos en la vanguardia más rigorista, por ejemplo, en el constructivismo de Karel Teige, constataremos cómo la defensa de una arquitectura al servicio efectivo de la vida y de la justicia se vincula exclusivamente a la necesidad. Pero, frente a estas posiciones, el vitalismo que recoge Moneo tratará de superar este referido binomio.

A la luz de lo heredado desde la Antigüedad podemos comprender la primacía que el valor espacio ha tenido en la modernidad como materia prima de la arquitectura. En lo que respecta al tiempo, la arquitectura moderna recoge el concepto romántico del *Zeitgeist*, lo cual justifica la estrecha vinculación entre las diversas manifestaciones disciplinares de la vanguardia, al concebirse todas ellas en torno a los intereses e inquietudes de un mismo espíritu de los tiempos. Pero en general es clara la ya referida componente teleológica y sintética de un tiempo cronológico cuya progresividad se entendería como una marcha triunfal del calendario.

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 dejar de reconocer la pertenencia a un momento particular constituido por el presente, lo cual supone un replanteamiento de las relaciones entre el *arché* y el *télos*. Nos dice Ortega:

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. (...)

El reaccionarismo se niega a aceptar el presente, al fin y al cabo única vida real que existe; prefiere renunciar a vivir plenamente, y eligiendo una época pasada, que por una u otra razón le parece más cómoda o adecuada a sus conveniencias, resuelve instalarse en ella, irse a vivir a ella, convirtiéndola en un presente inmutable, petrificado, perenne⁴⁴.

⁴⁴ "Para un museo romántico", II, 624 y 625.

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, porque no es posible entender tal condición de progreso desde esquemas pre establecidos. 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 1965, en un comentario sobre la superación del racionalismo del Movimiento Moderno, Moneo nos dice: "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"⁴⁵. Por el contrario, en 1925, Ortega indica: "Cuando un arte lleva muchos siglos de evolución continuada, sin graves hiatos ni catástrofes históricas que la interrumpan, lo producido se va hacinando y la densa tradición gravita progresivamente sobre la inspiración del día"⁴⁶. En 1923 nos dice:

Ha habido generaciones que sintieron una suficiente homogeneidad entre lo recibido y lo propio. Entonces se vive en *épocas cumulativas*. Otras veces han sentido una profunda heterogeneidad entre ambos elementos, y sobrevinieron *épocas eliminatorias y polémicas*, generaciones de combate. En las primeras, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos; en la política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva⁴⁷.

Pero, ante esta discrepancia de criterios, creemos que deben señalarse algunos apuntes. Ortega nos habla desde el momento de la propia vanguardia en donde la historia recae bajo la sospecha de discurso en defensa de determinados privilegios y especialmente ante la experiencia que fue lo que Matila Ghyka denominó como el *gran bazar* del siglo XIX; Moneo nos habla desde un momento en donde si bien la arquitectura moderna está siendo objeto de revisión, ésta no puede ser rechazada pues sus principios han sido profundamente

⁴⁵ Rafael MONEO, "A vueltas con la metodología", *Revista Arquitectura COAM*, 82 (1965), pp. 9-14.

⁴⁶ *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*, III, 871.

⁴⁷ *El tema de nuestro tiempo*, III, 565.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

asumidos y siguen teniendo vigencia, especialmente en el contexto español. Por otra parte, Ortega se refiere a la idea de cultura en su condición hierática y, por ello, como necrosis inerte y opuesta a la vida. El propio Nietzsche se refiere a la antigua Grecia como ejemplo jovial de espontaneidad ajena al gravamen de la memoria. En Grecia hay una síntesis de forma y libertad que no es posible imitar desde fuera. Por eso, y en la misma línea, Moneo nos dice que nunca hubo canon en Grecia, es decir, en Grecia no existió una normatividad inapelable ni un lastre esclerótico capaz de ahogar las fuerzas creativas y vitales de la producción estética. Esto nos lleva a plantear de nuevo la cuestión acerca de cuáles son los presupuestos temporales que subyacen en el historicismo del siglo XIX, pues si estos son los ya referidos referentes cronológicos quizá quepa reivindicar otras formas de temporalidad a las que también nos hemos remitido y que asumen esta combinación de ley y de libertad. En todo caso, es muy significativo el modo en que Moneo, al referirse a su museo, frente a la idea de bazar, acudirá a la expresión de archivo *vivo* de la memoria de Mérida.

Estas actitudes serán asumidas por Rafael Moneo de una forma propia en sus diversas facetas como proyectista, como teórico y como docente y serán las que porte en el debate que, durante su carrera, ha mantenido con otros arquitectos interesados en el valor tiempo. Como consecuencia de esta ansiada recuperación de la historia, el debate se centrará en torno a la reflexión acerca del valor de la tipología como instrumento de proyecto, que había sido abandonada en el siglo XIX. El arquitecto de la escuela milanesa, Ernesto Nathan Rogers, abrió el debate acerca de la polaridad que, en la proyección arquitectónica, se produce entre la *metodología* y la *tipología*; en este último caso, se identificaba el tipo como aquel elemento que, habiendo sido utilizado en el pasado con éxito, y en virtud de su pertinencia en el presente, garantizaba una satisfactoria respuesta al contexto concreto.

Pero debemos indicar que no todos los arquitectos asumieron el papel de la tipología de igual modo. La recuperación de la tipología por parte de numerosos arquitectos estaría claramente emparentada con la influencia del estructuralismo, en tanto que la identificación del tipo, tras una labor de clasificación, permitiría extraer los rasgos que darían cuenta sintéticamente de la estructura formal, especialmente de aquellos rasgos formales que permanecen en la ciudad a lo largo de la historia, por lo que sería aquí donde el arquitecto encontraría el núcleo de su disciplina. Ésta sería la postura de Aldo Rossi, autor según el cual, la arquitectura es portadora de los valores de la memoria. En su influyente libro *La arquitectura de la ciudad*⁴⁸, Rossi acometerá esta tarea des-

⁴⁸ Aldo ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, 2.^a edición ampliada. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. (Publicado por 1.^a vez en italiano en 1966).

de una actitud racionalista con la que pretenderá abarcar la referida memoria. Esta actitud será origen de algunos conflictos visibles en su obra y que Moneo, a pesar de su admiración hacia Rossi, recogerá como crítica. Estos conflictos serán evidenciados por el propio Rossi en sus textos posteriores. Por otra parte, esta concepción racional, junto a la adopción de los anteriormente referidos postulados atemporales e invariantes de la forma, llevan en Rossi a practicar una arquitectura en la que la reivindicación de la memoria no encuentra incarnationación en el devenir contingente de los tiempos; sus formas parecen entonces yacer en un pasado ubicado tras una barrera infranqueable incapaz de coexistir con el ritmo presente de la vida.

En el caso de Louis Kahn, y desde concepciones claramente platónicas, según nos dice él mismo: "La forma nada tiene que ver con las condiciones circunstanciales"⁴⁹; para Kahn, el *orden es*, es decir, toda apelación a un desarrollo temporal de la existencia está condenada al *no ser*; no hay posibilidad de conjugar el verbo ser en esta expresión, pues el orden es independiente de los avatares del tiempo, no cabe, por tanto, su transformación. Para Kahn, frente al 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. Por el contrario, el vitalismo de Moneo le llevará a reivindicar el hecho circunstancial, paradójicamente, como esencial. En buena parte de la obra de Kahn encontraremos referencias a lo romano; para este arquitecto el valor masivo de la edificación romana se ofrece como la mejor visualización de esta idea de la permanencia platónica de la forma. En Mérida, por el contrario, lo romano es un dato; se trata de un elemento obligado del que da cuenta el Museo. Moneo podría haber ideado una arquitectura en exclusividad moderna; pero, al elegir la opción de lo romano, Moneo queda obligado a la referencia concreta que supone el mundo romano. 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 que asume nuestra existencia contemporánea. 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. Nos dice Ortega al respecto:

No hay, por tanto, que lagrimar demasiado sobre la mudanza de todo lo humano. Es precisamente nuestro privilegio ontológico. Sólo progresá quien

⁴⁹ Louis KAHN, *Forma Diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965, pp. 8-9.

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 realidad⁵⁰.

Esta expresión sintetiza las reservas de Moneo respecto a las tentaciones de *nueva forma*. Si para los anteriormente referidos arquitectos, el tiempo se muestra como sustrato inalterable, en Moneo, el tiempo se mostrará como flujo contingente. Pero estas ideas, además, suponen que más allá de los rasgos comunes y estables de la arquitectura, lo verdadero y primario es lo singular, y especialmente la realidad singular que es el individuo concreto o la comunidad concreta cuyo rastro es visualizado a través de una arquitectura específica y atenta a una realidad contextual. En esta arquitectura cabrá entonces concebir, por un lado, la congenialidad del tipo y, a la vez, la singularidad del contexto; la arquitectura, como el ser vivo, conserva lo que es propio de su identidad, su autenticidad⁵¹, pero al mismo tiempo es capaz de leer el contexto con el que tiene que habérselas, lo que está fuera de sí. El tipo, para Moneo, no es universal ni arquetípico, no es un elemento rígido inalterable, es más bien el testigo que, si bien recoge la experiencia del pasado, es susceptible de transformación en virtud de su realidad contextual. Y éstas son, en extracto, las ideas que Moneo ofrece en un artículo escrito en 1978 –es decir, dos años antes que el proyecto que aquí abordamos–, titulado “Sobre la noción de tipo”⁵². Anota aquí Moneo:

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 la arquitectura tan sólo pueden ser detectados, y al detectarlos cabe el actuar sobre ellos, si las obras se clasifican tipológicamente discriminando y diferenciando dicha clasificación cuanto sea posible. De ahí que el tipo deba ser entendido como “cuadro o marco en el que la transformación se lleva a cabo”, siendo así, por tanto, término necesario para la

⁵⁰ *Historia como sistema*, VI, 74.

⁵¹ Sobre la idea de autenticidad, nos remitimos a Eduardo ÁLVAREZ GONZÁLEZ, “El fondo insobornable: el problema de la autenticidad en Ortega”, *Revista de Estudios Orteguianos*, 25 (2012), pp. 163-183.

⁵² Rafael MONEO, “Sobre la noción de tipo”, *El Croquis. Rafael Moneo (1967-2004); Antología de urgencia*, 20, 64 y 98 (2004), pp. 584-607. Originalmente publicado en *Oppositions*, 13 (1978), Institute for Architecture and Urbanism Studies, MIT press.

dialéctica continua requerida por la historia. Desde este punto de vista el tipo deja de ser el “mecanismo rígido” que inmoviliza la arquitectura, y se convierte en el medio necesario tanto para negar el pasado como para anticipar el futuro⁵³.

En la apelación a lo histórico es donde Moneo encontrará los instrumentos del oficio. Hemos indicado que frente a la conciencia *transversal* que supone el *Zeitgeist* como ligazón entre las artes entre sí, o entre éstas y otros ámbitos del conocimiento, Moneo defenderá el valor de la autonomía disciplinar vinculada a la experiencia del pasado. Pero esta defensa en ningún caso debe ser confundida con la *barbarie del especialismo* a que Ortega se refiere en *La rebelión de las masas*. En tanto que la experiencia del hombre es lo que a éste le ha pasado, será ésta también su propia limitación. Dice Ortega: “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”⁵⁴. 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, pero son las herramientas de ese oficio las que permiten ver el mundo con los ojos de arquitecto, por lo que es desde ellas desde donde cabe otear el horizonte de posibilidad. Vemos así a la historia como limitación y, a la vez, como condición de posibilidad, en tanto que nos aporta el material en que nos reconocemos. Así pues la constatación de los límites que nos ofrece nuestra propia experiencia en la historia, el oficio será, en opinión de Moneo, lo que nos protegerá ante la posibilidad de extravío, y en especial, en lo que a extrapolaciones inmediatas respecto a otros ámbitos se refiere.

La reivindicación de una autonomía disciplinar no debe verse como un mero reconocimiento del pasado, incapaz de coordinarse con las nuevas demandas de un futuro imprevisto al que debamos hacer frente con nuevos mecanismos. Dice Ortega: “Si hablamos de *ser* en el sentido tradicional, como *ser ya* lo que 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”⁵⁵. La operatividad metodológica, según la terminología anteriormente expresada, sólo es posible ante esta condición natural del hombre que hallamos en nuestro pasado. Pero desde las posiciones aquí expresadas, nuestra evolución temporal –impredecible como continuo devenir creativo y en su permanente diálogo con lo contextual–, sólo puede ser afrontada desde el reconocimiento de un tiempo sustancial, pues el hombre “no es” sino que “va

⁵³ *Ibid.*, p. 588.

⁵⁴ *Historia como sistema*, VI, 72-73.

⁵⁵ *Ibid.*, 71.

ISSN: 1577-0079 / e-ISSN: 3045-7882

siendo”; “Ese «ir siendo» es lo que, sin absurdo, llamamos «vivir». No digamos, pues, que el hombre *es*, sino que *vive56.*

Conclusiones

La arquitectura moderna condena al tiempo, a la memoria y a la historia al marco de su reductibilidad de la misma forma que la condición natural –en que se funda la práctica de esta arquitectura– prescinde de la componente biográfica y ontológica del tiempo, quedando éste marginado a su condición dinámica. La ciencia clásica moderna concibe las categorías de espacio y tiempo como absolutas, lo cual supone la adopción del concepto de *movimiento* en tanto elemento de coordinación entre ambos y que, a su vez, puede generalizarse en la idea de *función*, la cual es recogida en el pensamiento moderno de la arquitectura. La idea moderna de dinámica entrará en crisis en el siglo XIX mientras, a la vez, algunos pensadores comienzan a cuestionar el peso que hasta entonces tenía y sigue teniendo la aproximación gnoseológica al cosmos como naturaleza. En lo que al tiempo respecta, si Newton concibe la oposición entre un tiempo absoluto (tiempo del mundo) y un tiempo vulgar (tiempo de la conciencia), Henri Bergson invertirá los términos al elevar la segunda modalidad a la categoría de tiempo *auténtico*; se trata entonces ahora del tiempo durativo de la conciencia íntima, al que Bergson asociará la idea de movimiento *mismo* en oposición a la *espacializada* dinámica. Pero lejos de condenar los elementos de la pulsión vital y del tiempo a la condición irracional y espiritualista, Ortega tratará de sintetizarlos al hallar su sentido y su *lógos* en torno a la conexión orbital cuyo núcleo radica en la vida. De este modo, al incorporar los referidos elementos en su condición biográfica, la razón vital será concebida en Ortega como una razón histórica y, en última instancia, como una razón narrativa.

Esta misma secuencia es la que subyace en la concepción del Museo de Mérida. En Mérida se recogen los aspectos *irracionales* del tiempo fenomenológico, inasible e incommensurable de la experiencia íntima que deberán trascender al ámbito de lo colectivo a través de una razón de proyecto desde la cual operar a través de lo commensurable, de lo espacial y de la representación. 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 diltheyanas del espíritu, para con ello dar cuenta, a través de la razón histórica y narrativa, del hecho al que el museo se refiere. Dice Ortega: “el razonamiento esclarecedor, la *razón*, consiste en una narración. Frente a la razón pura físico-mate-

⁵⁶ *Idem.*

mática hay, pues, una razón narrativa. Para comprender algo humano, personal o colectivo, es preciso contar una historia”⁵⁷. Gracias a ello, la fragmentariedad desnortada que se extrae de una decodificación de los textos sin voluntad clara de recomposición –hecho éste muy presente en la arquitectura contemporánea–, quedará ahora hilvanada al recuperar el antiguo *logon diðonai* como un “dar cuenta de” la vida humana y especialmente de una vida humana en el marco colectivo.

La pertinencia del hecho lingüístico en la arquitectura queda especialmente reseñada al enfatizar su componente colectiva. En este sentido, en el Coloquio de Darmstadt, el propio Ortega nos indica: “la arquitectura no es, no puede, no debe ser un arte exclusivamente personal. Es un arte colectivo”⁵⁸. Hay entonces un tiempo del lenguaje que trasciende el conflicto señalado: “Es por la lengua como se manifiesta la experiencia humana del tiempo”⁵⁹, nos dice E. Benveniste. 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 en 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 didáctica orientada a lograr una reconciliación. Los postulados de Ilya 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 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. ●

Fecha de recepción: 07/09/2015

Fecha de aceptación: 03/03/2016

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ “En torno al «Coloquio de Darmstadt, 1951»”, VI, 798.

⁵⁹ Émile BENVENISTE, *Problemas de lingüística general*. México D. F.: Siglo XXI, 1979, tomo II, p. 76.

■ REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ GONZÁLEZ, E. (2012): "El fondo insobornable: el problema de la autenticidad en Ortega", *Revista de Estudios Orteguianos*, 25, pp. 163-183.
- BENVENISTE, E. (1979): *Problemas de lingüística general*, tomo II. México D. F.: Siglo XXI.
- BOHIGAS GUARDIOLA, O. (1969): "Metodología y tipología", en *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, pp. 95-102.
- GONZÁLEZ DE CANALES, F. (2013): "Una reflexión teórica desde la profesión", en *Rafael Moneo: Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)*. A Coruña: Fundación Barrié / Estudio de Arquitectura de Rafael Moneo, pp. 17-29.
- HERNÁNDEZ PACHECO, J. (2009): *El círculo de Jena o la filosofía romántica*. Madrid: Conferencia pronunciada en la Fundación Juan March el día 5 de noviembre.
- KAHN, L. (1965): *Forma Diseño*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 8-9.
- KOUKOUTSI-MAZARAKIS, V. (2001): *José Rafael Moneo Vallés: 1965-1985*. Director: Stanford ANDERSON. Massachusetts: Institute of Technology, Departament of Architecture.
- MARTÍNEZ GARRIDO, M. (1986): *La dislocación como instrumento de orden en la arquitectura posmoderna (notas para una hermenéutica de la arquitectura actual)*. Director: Francisco Javier SAÉNZ DE OIZA. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- MOLEÓN, P. (2003): "Ortega y la arquitectura", en AA.VV., *Textos de Crítica de Arquitectura comentados 1*, 1.^a edición. Madrid: Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM (UPM), pp. 63-71.
- MONEO, R. (1965): "A vueltas con la metodología", *Revista Arquitectura COAM*, 82, pp. 9-14.
- (1966): "A la conquista de lo irracional", *Revista Arquitectura COAM*, 87, pp. 1-6.
- (1981): "4 citas / 4 notas", *Arquitecturas bis*, 38-39, pp. 44-48.
- (1985): "La vida de los edificios: Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", *Revista Arquitectura COAM*, 256, pp. 26-36.
- (2004): "Sobre la noción de tipo", *El Croquis. Rafael Moneo (1967-2004); Antología de urgencia*, 20, 64 y 98, pp. 584-607.
- (2005): *Sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura*. Discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid: RABASF.
- (2010): *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2004-2010): *Obras completas*, 10 vols. Madrid: Fundación José Ortega y Gasset / Taurus.
- PANOFSKY, E. (1972): "El Padre Tiempo", en *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, pp. 93-137. (Publicado por 1.^a vez en inglés en 1932).
- Rossi, A. (2010): *La arquitectura de la ciudad*. 2.^a edición ampliada. Barcelona: Gustavo Gili. (Publicado por 1.^a vez en italiano en 1966).
- ROWE, C. y SLUTZKY, R. (1999): "Transparencia: literal y fenomenal", en ROWE, C., *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 155-177. (1.^a edición publicada en 1976).
- (1999): "La Tourette", en ROWE, C., *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 179-195. (Publicado por 1.^a vez en 1961).
- VENTURI, R. (1972): *Complejidad y Contradicción en la arquitectura*, 1.^a edición. Barcelona: Gustavo Gili. (1.^a edición en inglés en 1966).