



La luz en los museos de Rafael Moneo JOSÉ ÁNGEL FERRER

A lo largo de la historia de la arquitectura, la luz ha constituido un elemento esencial en la cualificación de espacios arquitectónicos, convirtiéndose en uno de los ejes alrededor de los que ha girado toda la creación arquitectónica.

Recordemos el Panteón de Roma (118-125 d.C.) donde un gran óculo de 9 metros de diámetro en el centro de la cúpula actúa como foco de luz que se va trasladando a medida que el sol se desplaza absorbiendo la atención del visitante.

Las diferentes formas en las que la luz se introduce en los edificios, nos induce a percibir el espacio con distintas geometrías como consecuencia de una distorsión ficticia de las dimensiones y superficies. Los reflejos, reflexiones y otros efectos que seducen al espectador, dan muestra de la capacidad del arquitecto para crear arquitectura.

El uso de la luz se ha visto reforzado por el estudio y análisis realizado por diversos autores, en un intento de encontrar los algoritmos sobre los que se apoyan muchas de las decisiones proyectuales relacionadas con la iluminación, reduciendo así al mínimo la heurística que subyace en el proceso creativo.

Ya en el Siglo VI, Procopio de Cesaria, utilizaría una compleja red de categorías arquitectónicas en la descripción de los edificios entre las que se encontraba la luz, analizándola desde dos perspectivas: como fenómeno físico y como atmósfera que envuelve y condiciona al receptor. En el S.XVII, Giuseppe Leoncini, realizaría un estudio sobre las diferentes formas de incorporar la luz a los edificios, que contribuiría al intenso uso de la luz en el barroco.

Recordemos algunas obras de Bernini (Capilla Raimondi en San Pietro in Montorio o la capilla de la beata Ludovica) o de Borromini (San Carlo alle Quattro Fontane, San Ivo alla sapienza o San Juan de Letrán) auténticos maestros en la manipulación de la luz al utilizarla como un importante instrumento del proyecto.

Pero mientras que en el pasado los sentimientos de naturaleza más religiosa o mística inspiraban al arquitecto, en la era industrial se comenzaría a pensar en la luz con mayor pragmatismo. El deseo de simbolizar las creencias religiosas de la sociedad en las grandes construcciones, quedaron un tanto apartados y gran parte de arquitectura moderna realizaría un uso más funcional de la luz,

filtrando sólo la cantidad adecuada para satisfacer las necesidades de cada espacio.

Serán algunos modernos como Bruno Taut, los que abanderarían esta nueva forma de entender la luz, como refleja su pabellón de la exposición de Werkbund (Colonia) en 1914. Un pabellón construido con unos grandes paneles de vidrio que dotaban al interior de una transparencia e irradiación anteriormente inéditas, convirtiéndolo en un paradigma de una nueva relación entre la arquitectura y la luz.

Más tarde, Le Corbusier demostraría también su dominio de las condiciones lumínicas. Nada más ver la capilla de Notre Dame du Haut (1950-54), levantada en la ciudad de Ronchamp que pasaría de una arquitectura pesada y rígida, a otra más ligera, abierta y flexible o la iglesia de La Tourette (1960), con las capillas llenas de luz transformando un lugar espiritual en formas naturales, capaces de proyectar experiencias místicas, para darse cuenta de esta nueva sensibilidad hacia la luz.

Se confirma así que la luz es necesaria para que la materia sea visible, para que la arquitectura se muestre con todos sus matices. El espacio y la arquitectura serían incomprendibles sin la luz, ya que no sólo nos describe el espacio, sino también el tiempo con sus colores y sombras cambiantes.

Pero existe un momento en la historia del tratamiento de la luz, donde confluye con el uso expositivo. Será a finales del S. XIX, cuando la iluminación constituya el elemento fundamental en el campo de las exposiciones de obras de arte en general y de la pintura en particular. Ya en 1881, Jareño, basará su reforma del Museo del Prado en cuestiones relacionadas con la iluminación, argumentando que una iluminación deficiente o escasa, disminuye el placer que el visitante puede obtener al contemplar una obra de arte.

Será esta línea la que prosiga Rafael Moneo quién ha otorgado gran importancia a la incorporación de la luz natural en los museos y muy especialmente desde una posición cenital pudiéndose hablar de máquinas que captan la luz. El arquitecto navarro beberá de innumerables fuentes, pero merece destacarse su estancia en la academia de España en Roma, que le permitió visitar las obras de los grandes maestros barrocos a los que hemos aludido anteriormente.



Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1980-86)

El museo romano de Mérida ha sido justificado desde muchas ópticas por diferentes autores, desde la evocación de los grandes espacios romanos¹ como las grandes salas de las termas de Caracalla (217 d.C), hasta otras más vinculadas a algunos dibujos del expresionista Poelzig², pasando por las naves de las iglesias románicas. Podría decirse, que sólo la ausencia del altar, delata la verdadera función de la imponente sala principal.

Estas justificaciones se hacen desde el ímpetu que muestra Moneo en la introducción de la luz lateral en Mérida, incidiendo directamente en la gran pantalla de ladrillo situada al fondo de la nave. Aquí el arquitecto manipula la luz de forma parecida a como lo hacían los barrocos.

Así, Moneo utiliza tanto la iluminación cenital como la transversal, también presentes en la arquitectura romana, pero no de una forma tan evidente, sino siendo más propio de una arquitectura posterior, una arquitectura plenamente contemporánea. Será en la nave principal donde la luz se manifieste con toda riqueza de matices. La solemnidad del espacio de la gran sala de exposiciones del museo de Mérida representa, por encima de todo, un interés del arquitecto por trascender los meros requerimientos funcionales.

¹ "Al penetrar en la gran sala comprendimos nuestro error: éste no es un edificio moderno; es obra de romanos. La sobrecogedora sensación de la gran escala del espacio, recundantemente afirmada en cada muro fajón horadado por los arcos nos afirma en esta última convicción. Nada queda de lo doméstico de los repliegues de la fachada comprendidos, ahora en toda su condición medieval de tenas contrafuertes. La construcción lo inunda todo." (FRECHILLA, JAVIER, Museo Nacional de arte Romano (Edita el Ministerio de Cultura) Madrid 1991. Pág. 79).

² "Tanto a Oiza como a Moneo les gusta reconocer precedentes clásicos para sus proyectos y, también a los dos, justificar por medio de una solución constructiva las formas que adoptan sus rasgos más destacados. Uno, sin embargo, adviña esa mirada menos reconocida en otras arquitecturas no tan lejanas y que, evidentemente, han incidido mucho más en las elecciones formales de los proyectos que las tipologías de los centros clásicos o la construcción romana. Si como decíamos, Oiza toma para Santander directamente de Poelzig la imagen urbana del edificio, lo más importante sin duda de la solución, también Moneo toma directamente de Poelzig la imagen interna de su Museo de Arte Romano de Mérida, donde se concentra toda la razón de ser del edificio. Y, tanto en uno como en otro caso, la posible debilidad de las soluciones construidas está allí mismo donde estaba la debilidad del Expresionismo y su falta de resolución arquitectónica: en las cubiertas". (MUÑOZ, MARIA TERESA, El laberinto expresionista (Molly Editorial) Madrid 1991. Pág. 123).

Dos situaciones diferenciadas se producirán en ella. Por una parte, una sucesión de planos lumínicos que descienden desde los lucernarios transversales y que se manifiestan en los arranques de los arcos, y por otra, en el último plano que conforma el muro del fondo, la luz resbalará de arriba-abajo, generando un foco de luz degradada pero intensa. Esta doble focalidad nos atrae desde la entrada de la sala, que a su vez se encuentra inmersa en una luz difusa que proviene tanto de la luz reflejada y filtrada de los lucernarios, como de las ventanas laterales. Este ambiente luminoso, continuo y homogéneo, es característico de muchos proyectos barrocos.



Fundación Miró en Palma de Mallorca (1987-92)

En Miró, Moneo busca la iluminación más adecuada sin afectar a la conservación de las pinturas expuestas, introduciendo luz directa a ras del suelo, dejando el resto tamizada. Esta apertura de huecos rasantes con el suelo, ambientan una atmósfera en la que las fugas visuales al exterior ayudan a relacionar la luz y la obra expuesta. Así, el verdadero protagonismo de la sala lo adquiere la luz lateral, que se introduce en dos niveles.

El primero a nivel de suelo, donde aparecen unas ventanas que permiten ver una lámina de agua exterior. Agua que hace referencia a la proximidad del mar. Las ventanas introducen una intensa luz exterior que se refleja en toda la sala creando una banda de luz perimetral provocando la ilusión de "muros que flotan". Esta luz lateral inferior nunca incide directamente sobre los cuadros, que se colocan justo a partir de la altura de las ventanas.

El área de exposiciones permanentes se completa con una amplia disposición de matices lumínicos inundándose con luz difusa que pierde intensidad conforme se aleja de los paramentos exteriores. Así, la sala actúa como foco del recorrido principal que desciende de las plantas superiores.

En un nivel superior, aparecen unos grandes paños de alabastro protegidos exteriormente mediante lamas de hormigón horizontales. Estas lamas mitigan y atenúan la fuerte luz mediterránea de Palma para ser filtrada por el alabastro. Los paños de alabastro proyectan veteados propios del material que nos inducen a pensar en la propia obra del pintor, consumándose una situación cuasimística. Además, el alabastro aportará cualidades, que nos permitirán hablar también de una luz húmeda y cálida, haciendo referencia al mar próximo, al Mar Mediterráneo. Mar, que no sólo se aproxima por el tratamiento de la luz, sino por la presencia de las láminas de agua en las cubiertas, tal y como hemos comentado anteriormente.

La luz cenital aparece con un carácter secundario. Tres pequeños lucernarios en forma de tronco de pirámide cuadrangular inclinada, que introducen una luz tenue filtrada en las salas de exposiciones y una banda de iluminación que se introduce en la sala de conferencias.



Museo Thyssen en Madrid (1989-92)

En el museo Thyssen, será la luz cenital la que adquiere mayor protagonismo. Mayor que en Mérida y Miró. Moneo adoptará un tipo ya utilizado en la historia de la arquitectura como es el pabellón iluminado cenitalmente mediante una linterna.

Este pabellón iluminado, tiene sus antecedente más lejanos en la invención de Brunelleschi, al coronar la cúpula de la catedral de Florencia con una linterna y en los lucernarios o chimeneas del palacio Topkapi en Estambul. Este hecho repetido a partir de entonces en numerosas ocasiones a lo largo de la historia de la arquitectura, lo recuperará Moneo como elemento de composición de algunos de sus proyectos.

De una forma más concreta, la utilización de lucernarios iluminando las salas de un museo tiene su primer precedente en Londres, en la galería de pinturas Fonthill de Soane construida en 1787, donde se utilizan dos grandes lucernarios circulares sobre bóvedas baidas. Más tarde, el propio Soane realizará en 1813 la galería Dulwich, para albergar la colección de su amigo Sir Francis Bourgeois fallecido dos años antes. Aquí, Soane plantea cinco espacios de cuadrados y dobles cuadrados en planta, iluminados cenitalmente mediante lucernarios ochavados. Este magnífico edificio, visitado por Moneo años atrás, será una referencia importante para posteriores proyectos.

En Thyssen, el arquitecto navarro estudiará diferentes formas para introducir la luz cenital y lo hará sobre todo a partir de la idea de la linterna. Aunque en Miró la utilizó de forma incipiente, las linternas del Thyssen están más relacionadas con las citadas de Soane que con las del museo de Mallorca.

El interés por la luz cenital en esta obra sobrepasa el que el arquitecto había demostrado en proyectos anteriores, lo que en parte se ve reforzado por las propia características fisiológicas del ser humano. Recordemos que la visión humana se ha desarrollado en un entorno donde la luz proviene de arriba, luz directa del sol o luz reflejada del cielo, por ello dentro de un museo nuestros ojos reciben mejor la información cuando la iluminación es cenital. Aunque la introducción de la luz puede ser

directa o reflejada, Moneo confiará la luz reflejada, basándose en los clásicos, a la de origen natural y la directa a la de focos artificiales. De este modo Thyssen, constituirá el primer ejemplo donde Moneo experimente con el pabellón iluminado cenitalmente mediante linterna.

En el espacio central una sucesión de linternas transversales introducen una luz difusa, que cayendo desde la cubierta, lo inunda todo. La mayor intensidad de luz de esta zona respecto del vestíbulo de entrada con techo plano más bajo, estimulará la aceleración del movimiento, hasta llegar al centro del patio cubierto, donde la mirada se levanta para contemplar el gran espacio que nos envuelve y nos eleva, invitando a la subida.

Pero la luz tiene mayor peso específico en las salas de exposiciones, donde el maestro adopta el tipo de pabellón iluminado cenitalmente. Aquí, la luz cenital se refleja en el interior de la linterna, difuminándose posteriormente en todo el volumen de la sala, creando una atmósfera sublime de luz tenue y homogénea en todo el pabellón. Podríamos hablar de una luz de ascensión¹, como nos remite Rudolf Wittkower en su estudio de los tipos en el Barroco italiano.

En parte, esta sensación de ascensión, se debe no sólo a la luz, sino al correcto tratamiento de los planos del techo, que producen un rebaje a todo su contorno, quedando una zona totalmente encendida y la perimetral más oscura, lo que propicia una fuerte sensación de ingravidez. A lo que habría que añadir la contraposición de los colores, utilizándose el blanco para el techo y un color "rojo amajentado" más fuerte, en los paramentos verticales, ayudando a dilucidar cual es la superficie proyectante de luz y la recibida. Recurso utilizado también por algunos arquitectos barrocos como Bernini.

Las linternas que se proyectan son de trazado canónico, donde el cuerpo acristalado se protege con unas lamas gobernadas automáticamente según la intensidad de la luz, aunque en la obra se colocaron fijas. La campana queda formada por dos planos inclinados sucesivos que reflejan y orientan la luz. Las lamas se abren por un único lado, recogiendo sólo la luz norte. Tras las reflexiones que se producen en el tronco de pirámide de las linternas, aparece una luz difusa con la misma intensidad en todas las direcciones que no produce sombras, siendo la más adecuada para la iluminación de objetos. Se podría afirmar que se produce una manipulación controlada de la luz y del espacio que desmaterializa la arquitectura.

En Thyssen, Moneo evoluciona en la manipulación de la luz respecto de sus obras anteriores y recoge un amplio abanico de formas de introducir la luz natural, combinando las laterales y cenitales con las directas, reflejadas y tamizadas.

El museo se puede entender, por tanto, como una colección de habitaciones bien iluminadas donde las linternas, utilizando palabras del propio Moneo, funcionan como "artefactos que captan la luz".

¹ De esta forma se refiere Wittkower a la luz en *S. Andrea* al Quirinale (1658-70) de Gian Lorenzo Bernini: "Color y luz ayudan a la maligna ascensión. Abajo, en la esfera humana, la iglesia rebasa con preciosos mármoles oscuros y policromados. Encima, en la esfera celestial de la cúpula, los colores son blanco y dorado... Así el templo está rodeado de áreas oscuras que aumentan dramáticamente el resplandor de luz en la cúpula del altar." (WITTKOWER, RUDOLF "Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750" (Ed. Ctedra) Madrid 1979. Pág. 182)



Davis Museum en Boston (1989-93)

Será en esta ocasión, donde Rafael Moneo adopta la cubierta de diente de sierra para introducir la luz cenital. Haciendo un poco de historia sobre esta forma de proyectar la iluminación cenital, resulta memorable recordar aún el estudio Ozenfant en París (1922) de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. En él, dos dientes de sierra transportan la luz a un plano horizontal de cristal, configurándose un teorema sobre la luz difusa³, como una ingeniosa solución constructiva donde los pequeños dientes de sierra en cubierta producían, a través de un techo continuo translúcido, un plano material de luz. Ya en una arquitectura museística, destaca el museo municipal Aiteberg en Monchengladbach (1972-1982) de Hans Hollein⁴. En él se consigue una gran neutralidad de exposición y una distribución uniforme de luz reflejada sobre paredes elevadas.

En el ejemplo nacional habría que señalar al profesor Luis Moya en los talleres de la universidad laboral de Gijón (1948-1955), cortándose la cubierta en fragmentos longitudinales curvados en el sentido del lado mayor. De esta forma, se obtenían unas características ventanas-párpado. Debemos recordar también la fábrica Diestre en Zaragoza (1964-1967) del propio Moneo, donde experimentaría con cerchas que iluminan cenitalmente y que aunque no llega a ser un diente de sierra, se aproxima a la familia tipológica de su composición.

En el Davis Museum, Moneo concentrará todos sus esfuerzos en introducir la luz desde la cubierta del gran cubo de ladrillo, a través del diente de sierra, hasta la planta

³ Así lo comenta Alberto Campo Baeza en su escrito "Arquitectura sine luce nulla architectura est": "... lo que en verdad estaba poniendo en pie era un teorema sobre la LUZ DIFUSA. La ingeniosa solución constructiva de los pequeños dientes de sierra en cubierta producía, a través de un techo continuo translúcido, un plano material de LUZ DIFUSA. Luego, en consecuencia con el ángulo de grandes vidrios, y tras el necesario acuerdo de líneas, creó en su momento un teorema de LUZ DIFUSA, sobre el que todavía no ha reflexionado bastante la Arquitectura contemporánea..." (CAMPO BAEZA, ALBERTO "Arquitectura sine luce nulla architectura est. En torno a la luz". Cuatro nº 7. (Ed. Tuñón, Rojo y Mansilla) Madrid 1993. Pág. 10)

⁴ Moneo resalta esta obra como una de sus favoritas en un extracto de la entrevista publicada el Croquis en la primavera de 1985 por Fernando Márquez & Richard Levene: "Arquitectos que me interesan?... Algunos detalles de Hans Hollein en el Museo de Monchengladbach." (MONEO, RAFAEL "Entrevista Primavera 1985. Antología de urgencia" (El Croquis Editorial) Madrid 2004. Pág. 19)

⁵ Término que se adapta perfectamente al expuesto en la tesis de Elías Torres, publicada bajo el nombre de "Luz cenital": "Con la luz cenital, los espacios interiores disponen de una atmósfera luminosa privada e independiente. La luz desciende hacia el suelo con la ayuda de la forma y el relieve del espacio interior o sin ellos. Las escaleras y las rampas pueden contribuir a guiar su descenso. Donde la sensación de que el exterior está más arriba, por donde llega la luz y, por consiguiente, el interior parece envuelto." (TORRES, ELÍAS "Luz cenital" (Edita Colegio d'Arquitectes de Catalunya) Barcelona 2005. Pág. 15)

baja. La malla de lucernarios lineales y transversales surge de la cubierta como elemento característico del edificio, introduciendo una luz intensa, homogénea y profunda que atraviesa todo el volumen principal de arriba abajo, como si de un gran "pozo de luz" se tratara. Esta luz proclama un espacio líquido, tremendamente fluido que corresponde como anteriormente hemos visto, con la liberación de movimientos que propone. La luz baña todas las salas de exposiciones a través de los huecos laterales y centrales que se sitúan en el interior.

Cuando se accede al vestíbulo, la luz natural que se introduce mediante reflexiones por los lucernarios de cubierta, actúa como reclamo al provocar una especie de magnetismo que invita a la ascensión hacia lo más alto a través de la doble escalera. El visitante entra en el edificio a través de la oscura y cerrada planta inferior, realizando un viaje en vertical en busca de la luz y el paisaje, que llega a su cenit cuando alcanza la última planta del edificio, desde la que se observan las espléndidas vistas del campus del Wellesley College. En todas las salas se recrea una atmósfera ligera y fluida muy apropiada para la contemplación de las piezas. La luz se hace más intensa cuanto más próxima está a la cubierta, y eso proporciona un sentimiento ascético de elevación, casi místico, que contribuye a la dinamización del espacio.

Merece destacarse ante todo, la fluidez de todo el espacio interior, favorecida por la luz difusa que cae desde la cubierta hasta la planta baja, atravesando las diferentes plantas por los huecos existentes, lo que permite numerosas vistas cruzadas tanto verticales como horizontales. El resultado lumínico interno se percibe como una parada en el tiempo, que llama a la concentración y abstracción del pensamiento.

La luz cenital del volumen principal se manifiesta como una bruma lumínica en el vestíbulo, donde una fuerte luz lateral establece la comunicación necesaria con la plaza exterior. Este zócalo vítreo que permite la visión de la plaza, cuyo marco de fondo es un magnífico edificio de Paul Rudolph, incide en la urgente introducción de la luz lateral en este proyecto, que junto a la cascada luminosa, procedente del origen cenital del volumen principal, nos ayuda a componer un pasaje donde lo consistente se entrelaza con lo evanescente, con lo ingravido.



Museo de Arte Moderno de Estocolmo (1991-98)

El tratamiento de la luz cenital en Estocolmo vuelve a ser crucial en el planteamiento de todo el proyecto. Moneo da un paso más en el estudio del pabellón iluminado

cenitalmente, que ya iniciara en Thyssen, convirtiéndose en la idea generadora del proyecto. Un pabellón iluminado que se acerca con precisión a la *pendentive dome* de Soane.

Todas las salas presentan iluminación cenital, pero aquí la linterna evoluciona respecto de la del Thyssen abriéndose a los cuatro lados y ofreciendo la garganta más reflexiones, con lo que se consigue una difusión de la luz más homogénea, creando espacios de gran calidad. Este aumento de reflexiones en el cuello de la linterna mediante sucesivos planos con diferentes inclinaciones, será la aportación que Moneo realice a las linternas respecto de las utilizadas anteriormente por otros arquitectos.

En la obra, las linternas disminuirían de altura respecto de las dimensiones que aparecían en los planos del concurso, con la pretensión de alcanzar un mayor grado de integración con el entorno. Además, se protegerían con rejillas de acero galvanizado con lamas muy juntas, para aumentar la seguridad del edificio. En aquella época, se produjo un robo en el antiguo museo, que tuvo como consecuencia un aumento de las medidas de seguridad en el nuevo edificio.

La alta densidad de lamas provocó que la iluminación natural de las salas fuera deficiente, circunstancia que se ha corregido con las últimas reformas realizadas.

Mención especial, requiere la magnífica sala de exposiciones temporales. En ella se recurre al tipo que surge de la hibridación de la linterna y la configuración en diente de sierra. Su cubierta está formada por una retícula de 3 x 3 m formando 29 casetones, con linternas en las esquinas que iluminan de forma uniforme todo el espacio de la sala.

En Estocolmo más que en ningún otro museo, los lucernarios tienen tanto valor como máquina de iluminación natural que como silueta y carácter del edificio. En este sentido podríamos decir que actúan como modernas luciérnagas que brillan para atraer a sus presas en la oscuridad de la noche escandinava.



Museo de Bellas Artes de Houston (1992-2000)

Si en los museos anteriores la luz era la auténtica protagonista, Houston no va a ser la excepción, alcanzando un grado de matices y complejidad que no se consiguen en los anteriores. Aquí, Moneo explora las posibilidades que le ofrecen la mezcla de los distintos tipos de iluminación que había utilizado en proyectos anteriores.

Se decanta nuevamente por el pabellón iluminado con linterna como elemento generador del proyecto, aunque incorporando otros tipos conocidos en su obra, como la configuración en diente de sierra (no así en su perfil externo, sino en el orden de reflexión interna de la luz) y el lucernario transversal usado en Mérida. De esta forma, se consigue una familia de lucernarios, que cualifican individualmente cada sala, siguiendo un concepto *soanescó*.

El "aroma Soane" se percibe en el museo, constituyendo un auténtico vademécum de la iluminación cenital en usos expositivos.

Aquí la linterna alcanza su máxima complejidad en cuanto a reflexiones y matices de luz. Todas las salas de exposiciones de la planta alta aparecen coronadas con linternas más altas y más complejas que en Estocolmo. Moneo ha conseguido ya tal dominio en el tratamiento del pabellón iluminado cenitalmente, que la atmósfera que se crea es inmejorable para la contemplación de las obras de arte. La luz filtrada por las linternas se refleja en planos sucesivos y se difumina por cada una de las salas. Las linternas serán de planta cuadrada o rectangular (dobles o triples cuadrados) generando un amplio abanico de posibilidades, dependiendo de cómo estén agrupadas y en función de las dimensiones de las salas.

No sólo las salas de exposiciones tienen presencia de luz natural. El hall y otras dependencias también poseen iluminación cenital, mediante lucernarios transversales, similares a los del atrio central del Thyssen o incluso a los de Mérida.

Merece destacarse el lucernario, cuya disposición interna se asemeja al diente de sierra, aunque su perfil como ya se ha dicho, corresponde a un perfil lineal, debido al peto perimetral que lo recoge en un recinto rectangular, utilizándose con el mismo fin que en Wellesley: iluminar el gran patio central, alrededor del cual se organiza todo el museo. Este lucernario que capta la luz a través de un pseudo-diente de sierra, aquí sufre un proceso de perfección respecto del utilizado en Boston. La sección se estiliza y nuevas cadencias y curvaturas van a generar un espectro lumínico más rico, mejorando así el tipo.

De esta forma, concluimos con un Moneo que siempre da un paso más y enriquece el lucernario con nuevos planos reflectantes que contribuyen a la introducción homogénea de la luz exterior. La luz natural inunda todo el vestíbulo, dilatando el espacio y envolviéndonos en una atmósfera sublime.

An lo declara Moneo: "... éste ha sido el de haber intentado dar a la arquitectura romántica una vía de salida no tanto ligada a un estilo como a un método: ... Soane se da cuenta de que la historia solo proporciona los elementos, los restos que él recoge en su casa, los espacios que él constituye, pero que, todo el cuerpo de doctrina clásica, faltaba el soporte que les dando así prueba una vez más, de su extrema lucidez. La grandera 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 evasión." (MONEO, RAFAEL, "4 Citas / 4 notas", *Arquitecturas Bis* nº38-39 (Ed. Fazioli) Barcelona 1981, Pág. 46)



Museo de Arte Contemporáneo de Aragón en Huesca (1999-2004)

La característica más notable de esta construcción, es el techo de la sala central o "nube transparente", como la denomina el propio Rafael Moneo, en la cual da rienda suelta a su creatividad e imaginación para generar un espacio soñado por José Beulas⁴.

San Carlino alle Quattro Fontane en Roma (1634-1641), de Borromini, parece convertirse en el paradigma lumínico de este proyecto "cuasi-barroco". En el proyecto borrominesco los muros ondulados encerraban un volumen de luz cenital, al igual que en el CDAN. La casi absoluta ausencia de ventanas en el muro ondulado nos anuncian que la iluminación del interior no la proporciona la serpenteante fachada, sino la nube de lucernarios transversales, al igual que en el proyecto de Borromini en el que la luz entraba por la linterna de la cúpula. No se debe olvidar que esta obra trataba de una arquitectura abovedada, mientras que la que nos ocupa resulta de un sistema adintelado. Sin embargo mantienen en común, la idea de introducir la iluminación cenital sobre un cuerpo curvilíneo.

En la colocación de los lucernarios transversales de la Fundación Beulas, la arquitectura adintelada, acepta el perfil sinuosidal del cerramiento vertical, "recreándose un baile" de los mismos lucernarios, que en su lógica constructiva, se adapta a la condiciones de fluidez del perímetro. Un lucernario transversal que vuelve a hacer acto de presencia, desde que lo utilizara en Mérida y en otras tantas obras. Pero esta vez se adopta de una forma libre, deliberada e intangible, que la podemos asociar directamente con las nubes que tamizan la luz del cielo. Es decir, Moneo opta por una coherencia tanto estructural como funcional, para obtener una resolución constructiva que implique la solidez tan ansiada y buscada por el maestro navarro.

Pero lo que caracteriza sin duda de forma especial la luz cenital en este edificio, es lo que anteriormente llamábamos

"nube transparente". Un techo-telón luminoso en el que descubrimos antecedentes en el museo de Pérgamo en Berlín (1912-1930), de Alfred Messel y Ludwig Hoffmann. Una gran plaza cubierta por un techo de luz, que no es, sino un toldo de cristal tensado que distribuye una luz uniforme, que la dota de cuerpo, sin que deje entrar la radiación solar directa.

En Huesca, una luz reflejada que se introduce a través de los largos lucernarios que filtran la luz desde la cubierta que, nada más entrar en el edificio, te arrastra hasta el fondo de la sala. Será en esta primera aproximación, donde la sala se observa desde arriba, lo que enriquece la visión de las piezas expuestas, al tratarse muchas de ellas de esculturas.

Aunque la luz cenital vuelve a tener tanto peso como en los últimos museos, esta circunstancia no se manifiesta en el exterior de la cubierta, como ocurriría en Houston o Estocolmo. En esta ocasión el arquitecto levanta los pretiles de la cubierta para ocultar la compleja maquinaria de captación de luz natural. Parece como si el carácter plano del territorio no hiciera necesario la presencia de elementos emergentes en cubierta que dialoguen con el entorno.

Hay que recordar que esta pieza se diseñó pensando en la máxima utilización de la luz natural por lo que un sistema de cerchas, que actúa como un filtro solar, garantiza que los rayos del sol no lleguen al interior. De esta forma, se evita la formación de sombras que afectaría negativamente a la obras expuesta, especialmente la estatuaria.

Pero tal y como ocurriría en la fundación Miró, en Huesca la luz lateral vuelve a tener un peso importante para subrayar las ondulaciones del muro perimetral. La luz lateral se introduce de forma directa por una serie de altas y estrechas ventanas, que a modo de fisuras en la pared pétreo, permiten la visión focalizada del exterior. Había que crear un espacio que dotara de unidad a la colección pero a su vez permitiera identificar su diversidad.

El museo se convierte así en una gran sala que funciona como un gran contenedor neutro, lleno de luz y ligado al exterior mediante las diferentes visuales que atraviesan el muro ondulado, permitiendo albergar las diferentes obras de una colección que tiene como elemento común su contemporaneidad.

Un volumen de luz blanca intensa, densa, donde la obra se encuentra en un lugar anhelado por ella, incorrupta por incidencias de tipo decorativo o funcional. La obra se encuentra en el lugar mental de un hombre como José Beulas, incansable artista que funde arte, paisaje y mente. Un lugar metafísico, abstracto, que se incorpora desde ahora a la memoria colectiva de la hoya oscense.

⁴ Declaración que tuvo lugar en la visita oficial de la consejera de Educación y Cultura del gobierno recogida en el Periódico de Aragón y que José Beulas comentaba de esta forma: "Todo pensar suelta con disponer de este tipo de luz para que el público conozca sus cuadros. Este museo es como un milagro para mí". (SORIA, AINHUA "José Beulas: Este museo es un milagro para mí" (Diario Periódico de Aragón) Huesca 12 de Agosto de 2004, www.elperiodicodearagon.com/noticias/noticia.asp?id= 135870)