

EL MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO Y LA HERENCIA CLÁSICA

JOSÉ LUIS DE LA BARRERA ANTÓN

El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida ha generado, incluso antes de su inauguración, y está generando un volumen nada desdeñable de literatura, buena muestra del interés que suscita entre los profesionales del mundo de la museología. En todas ellas hay una nota que aparece continuamente repetida, cual es el fuerte sabor romano que en la obra de Moneo se percibe. Sin embargo, lo que podría ser un interesante tema de argumentación queda reducido, en la mayoría de los casos, a vagas citas, muchas de ellas *calamo corriente*. Al hilo de esto, las líneas que siguen no tienen mayor pretensión que ahondar en este sentido y bucear en las posibles fuentes de inspiración del proyecto, hoy hecho realidad en esta magnífica obra que constituye el nuevo museo emeritense.

Quizás una buena parte de culpa de esta asociación entre la obra de Moneo y el mundo romano la tenga la estancia del propio arquitecto en Italia, entre 1963 y 1965, como pensionista de la Academia de España en Roma. Ya se ha puesto de relieve en alguna ocasión, la decisiva influencia que este hecho motivó en su carrera. Edificios y soluciones arquitectónicas de la antigua Roma debieron impresionar vivamente su retina y no parece extraño que, andando el tiempo, renacieran en nuevos planteamientos. Poco importaban las vejaciones del tiempo ni que por ellas solo hablasen los esqueletos arquitectónicos, habida cuenta de que, como quedó demostrado, para evocar no es preciso servirse de un gran aparato escenográfico, sino saber utilizar sabiamente el tipo de soporte adecuado¹. Fácil hubiera sido, y artificio no le hubiera faltado, optar por un «despliegue figurativo donde la representación romana, los órdenes clásicos, se hubieran hecho cargo del carácter del edificio»². Sin embargo, Moneo ha sabido despojarse de plan-

¹ I. de SOLÁ MORALES, «Soporte, superficie». *El Croquis*, 85/4.

² FRECHILLA, «Paseando por el museo», *Proyectos e intervenciones del Ministerio de Cultura 1981-1985*. Separata de *Arquitectura*, 113.

teamientos apriorísticos que hubieran podido condicionar la propia naturaleza del proyecto.

Por otra parte, la zona donde se enclava el nuevo museo de Mérida es una de las más interesantes, si no la que más, de todo el circuito arqueológico de la ciudad. Pero este ameno paseo no es sino un islote en la maraña constructiva moderna. El viejo caserío emeritense no se caracteriza ni por su homogeneidad ni por su brillantez, ni tan siquiera por un singular tipismo, todo ello fruto de la interminable serie de actuaciones arquitectónicas indiscriminadas. El resultado no es otro que el que cabría suponer: una fisonomía urbana desfigurada donde la carencia de imaginación, el mal gusto y el peor hacer parecen asociados. Romper el diálogo con este paisaje antrópico acentuado era, antes que nada, una necesidad casi imperiosa. Decantarse por lo romano, sí, pero reinterpretarlo con sencillez y complejidad a un tiempo, era una tarea difícil que, hoy por hoy, son muy pocos los que pueden llevarla a efecto.

En una entrevista concedida a los editores de la prestigiosa «Progressive Architecture», Moneo señalaba cuáles habían sido los criterios utilizados a la hora de plantear el proyecto y ejecutarlo: una intervención controlada y respetuosa con las ruinas del entorno y un sistema de construcción en armonía con las antiguas técnicas romanas³.

La solidez y pervivencia de la fábrica se garantizaba de pleno con el concurso de dos elementos que, lejos de oponerse, se complementan y yuxtaponen hasta el punto de crear un todo compacto y homogéneo. El hormigón armado, heredero, con las lógicas reservas, del viejo *opus caementicium*⁴, y el ladrillo forman una suerte de estructura mixta⁵. El encofrado es consistente y lucido, una verdadera «opera a sacco», donde robustez y estética se dan la mano de la misma manera que en época romana, cuando la unión de ambos constituyó la auténtica revolución de la arquitectura imperial⁶.

Antes de la llegada al solio imperial de Tiberio, la manera de construir se convulsiona con un hecho que, a fuer de simple, es sorprendente. Los ladrillos, hasta entonces crudos⁷, esto es, secados únicamente al sol, son cocidos para lograr una consistencia que les hiciera, según conocida locución vitruviana, imperecederos *ad aeternitatem*⁸. Los hornos romanos obtenían

³ *Progressive Architecture* 86/6,81. El mismo autor ha insistido en estos dos aspectos en publicaciones posteriores: R. MONEO, «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida». *Museum*, XXXIX, 3, nº 115 (1987), 192 sigs.

⁴ *Baumeister* 1987/2, 14. Sobre el hormigón romano véase, en última instancia, F. RAKOB, «Opus caementicium», *RM*, - 90,2 (1983), 359 sigs. y H.O. LAMPRECHT, *Opus caementitium. Bautechnik der Römer*. Dusseldorf, 1985, principalmente 21 sigs.

⁵ A. CAPITEL, «Notas sobre la composición del Museo Nacional de Arte Romano». *Proyectos e intervenciones...*, 138.

⁶ G. LUGLI, *La técnica edilizia romana*. Roma 1957, I, 387. Este papel de elemento *continuador* ha sido puesto de relevancia en *Casabella*, 1984/501 (Hay traducción española en *Oeste*, 3/4 (1987), 8 sigs.).

⁷ *Vid. EAA* s.v. Arte Muraria (A. Moretti), 267.

⁸ *Vitr. de arch.* II, 8, 6.

un nivel calórico cercano a los 900°; los actuales sobrepasan los 1.100°⁹. Para lograr que el efecto mimético entre los ladrillos modernos y los antiguos fuere lo más convincente posible, los ladrillos del Museo Nacional de Arte Romano fueron cocidos a una temperatura inferior a la normal, lo que ya ha levantado algunas voces de protesta que ven en este hecho un peligro para la propia integridad de los mismos¹⁰.

Como se ha demostrado, a pesar de que los ladrillos cocidos se emplean universalmente en el mundo romano, tanto en edificación pública como privada, un hecho cierto es que la fabricación de material crudo nunca cayó en desuso. Con esta premisa no es extraño que sean los pretéritos ladrillos lidios, de arcilla cruda, los que hayan legado las proporciones a los modernos ladrillos. En efecto, de los ladrillos fabricados desde el Renacimiento en adelante, ninguno posee las dimensiones de los ladrillos cocidos, pero, en cambio, sí poseen las medidas del lido crudo. En la obra de Moneo la correspondencia es fácilmente advertible, ya que tanto en anchura (0,14 m.) como en longitud (0,28 m.) se aproximan al medio pie (0,15 m.) y un pie (0,30 m.) de los *lateres crudi*¹¹.

El carácter, casi emblemático, de la fábrica del museo, en parangón con las fábricas romanas, se alienta desde la propia Memoria del autor, a propósito de los contrafuertes que se alinean a lo largo de la fachada sur del edificio¹² (fig. 1). Es precisamente en ella donde ya comienzan a vislumbrarse las primeras concomitancias con el mundo romano, en lo que a la propia forma arquitectónica se refiere. El mejor ejemplo que puede aportar la arquitectura civil romana lo constituye la fachada de la *Magna Aula* del palacio imperial de Tréveris, construido en el año 310 d.C. bajo el reinado de Constantino. El *palatium* presenta ocho contrafuertes ritmados, en cuyos intervalos se abrían ventanas¹³. Un esquema semejante puede contemplarse en los Muros Aurelianos, magna fortificación erigida entre el 270-272 d.C., que con el correr de los años habrá de sufrir sucesivas remodelaciones. Es la zona comprendida entre *Porta Asinaria* y *Porta Metrovia* (fig. 2) la que presenta hoy día un mayor número de refecciones de época medieval y moderna¹⁴. Los contrafuertes cortan la cortina latericia en un intento de

⁹ El único estudio pormenorizado sobre análisis de pastas de ladrillo es el de W. F. Cole y D. W. CROK, «A Study of fire-clay bodies from Roman fines». *Trans of the Brit. Cer. Sec.*, LXI (1962), 293-315, sobre muestras británicas. Debo esta nota a la gentileza del Dr. Jesús M. Rincón, del Instituto de Cerámica y Vidrio del C.S.I.C.

¹⁰ F. VALDÉS, «El Museo Nacional de Arte Romano en Mérida. Detrás de la apariencia». *Lápiz*, 37 (1986), 55.

¹¹ G. GOZZO, *Ingegneria romana*. Roma 1970, 139.

¹² *El Croquis*, 85/4, 89.

¹³ Sobre la llamada Basílica de Tréveris, ver W. REASEH, «La Basilique romaine: L'aula du Palais de l'Empereur Constantin le Grand», en *La Basilique Constantinième de Tréves*. Tréveris s.a. 211. En el subsuelo, adosados a los muros exteriores se encontraba el sistema de calefacción (*praefurnium*) que calentaba el piso de la gran aula, curiosamente el mismo sistema elegido por Moneo para la calefacción del Museo: *El Croquis*, 85/4, 115; *Museum*, XXXIX, 3, nº 115 (1987), 196.

¹⁴ F. COARELLI, *Guida archeologica di Roma*. Roma 1980, 3ª ed., 17. Ver también L. CASINELLI et alii, *Le Mura di Roma. L'architettura militare nella storia urbana*. Roma, 1974, *passim*.

reforzar las líneas de defensa de la ciudad. En Mérida, la repetición del reidente produce esa misma impresión disuasoria solo que, dada la disparidad de las construcciones, aquí actúa como eficaz medio de protección de las ricas colecciones que atesora detrás de sus muros, en armonía con uno de los principios, la seguridad, que debe presidir toda construcción de nueva planta destinada a museo ¹⁵.

Pero un museo es algo más que un gran continente de obras de arte, es un ente vivo que extiende sus tentáculos en la sociedad que le rodea y a la que sirve, es el lugar en que una parte de esa sociedad desarrolla su trabajo para conservar y transmitir sus colecciones y en el que, en definitiva, pasa una buena parte del día. El museo se convierte para estas personas en su segunda casa. Por eso, a la fachada que acabamos de hacer mención, se contraponen otras, la naciente, donde se ubica la parte administrativa del Centro y en la que el arquitecto ha querido dejar un sello marcadamente doméstico ¹⁶. La diversidad de fachadas está en perfecta comunión con un simbolismo premeditado, buscado *ex profeso*, en las que es suficiente una lectura inmediata para conexionar las intenciones del autor con los espectadores que las contemplan ¹⁷. Es este carácter doméstico de la fachada de edificaciones domésticas-romanas. Citaremos, a modo de ejemplo, el antiguo atrio del *Sessorium* ¹⁸, enclavado en la *regio V* de Roma. El atrio del palacio (fig. 4) poseía cinco entradas arqueadas, coronadas por ventanas rectangulares, con arquillos de descarga, en esquema muy similar al que se nos muestra en Mérida (fig. 3). El gran atrio fue mandado transformar por la emperatriz Elena en una basílica cristiana en la que rendir culto a una reliquia del *lignum Crucis* ¹⁹.

En la misma línea puede paralelizarse la fachada de la casa romana subyacente en la zona que ocupa en la actualidad la iglesia de los Santos Juan y Pablo. En el siglo II d. C. cuatro edificaciones ocupaban el área que limitaba al sur del *clivus Scauri*. A mediados de la centuria hay que situar un edificio termal con apartamentos en la zona superior. Será en la primera mitad del siglo III d. C. cuando se realice una nueva fachada, constituida por un porticado a lo largo del *clivus Scauri*, por encima del cual se abrían, como en Mérida, dos filas de ventanas que indicaban planos superiores ²⁰ (fig. 5). Los pórticos han sido sustituidos en Mérida por ventanas semicirculares provistas de un original enrejado. Ni que decir tiene que, siendo diferentes las funciones de los edificios parangonados, las matizaciones a

¹⁵ G. TILLOTSON, *La seguridad en los museos*. París, 1977, 124-125.

¹⁶ J. FRECHILLA, *art. cit.*, 114 y 115; A. CAPITEL, *art. cit.*, 133, J. M. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, «El Museo Nacional de Arte Romano de Mérida». *REExtr.*, XLIII, II (1987), 289 y *The Architectural Review* — 1985/11 (1065), 43.

¹⁷ A[alba] D[i] L[ieto], «Il museo di arte romano de Mérida, Spagna (1980-1986)». *Archeologia, Museo, Architettura*. Venecia, 1987, 72.

¹⁸ A. M. COLINI, «Horti Spei Veteres. Palatium Sessorianum». *MemPontAcc.*, VIII (1955), 137.

¹⁹ F. COARELLI, *op. cit.*, 189-191.

²⁰ *Ibid.*, 183-185.

establecer entre ambos son obvias. La similitud es evidente y, por tanto, no merecen mayor comentario.

Ya en el interior la sensación de monumentalidad y libertad que se respira viene dada por la amplitud de la nave y la altura de la misma, elemento que aúna en un conjunto la visualización de todas las colecciones, al tiempo que organiza la visita de las naves ortogonales²¹. Prescindiendo de comparaciones, que se nos antojan fútiles, nos centraremos en aspectos, ya generalizados, ya concretos, en los que profundizar sobre los ascendentes constructivos que entroncan más directamente con la obra de Moneo.

Si hay algo que llama la atención en la nave de exposición es la profunda dialéctica que se establece entre la superficie «rugosa» del ladrillo y el blanco immaculado de los mármoles. El revestimiento ornamental de los paramentos no sólo hubiera restado fuerza a las propias piezas, sino que éstas habrían quedado diluidas en un todo informe y anodino. La lujuriosidad de los mármoles se encastra en la sobriedad del ladrillo de una forma cuasi piranesiana. Desnudos, frente a frente, nos muestran la grandeza del mundo romano. En el aspecto arquitectónico propiamente dicho, será la arquitectura doméstica ostiense la que aporte un marco referencial más ajustado. Pero no la arquitectura ampulosa y grandilocuente, sino la heredera de la corriente más popular, la que había bebido en las fuentes de los monumentos flavios y trajaneos, la que alcance su floración en los comedios del siglo II d. C., cuando siguiendo las directrices marcadas por la implantación urbanística domicianea, genere la remodelación de toda la *regio II* en barrios de servicio y habitación²². Entonces la conjunción del ladrillo y el hormigón darán a la ciudad formas de sorprendente modernidad²³. Las puertas coronadas por segmentos de círculo del «Cassegiato delle Terme de Nettuno» y los vanos que las sobremontan (fig. 6), se replican en las substrucciones de la cripta del museo, donde el segundo cuerpo apoya directamente sobre la cara interna del forjado de la gran nave principal (fig. 7).

Pero incluso si tenemos la tentación de descender al plano de lo particular, comprobaremos cómo las escaleras, denominadas por Calza «scala a pozzo», tienen en las casas ostienses el mismo desarrollo e idéntico desembarque que las escaleras que comunican la planta principal con las alturas primera y segunda del museo²⁴.

Hemos dejado para el final la zona más sugestiva que el museo de Mérida incorpora a la visita, la de las ruinas conservadas en semisótano o en cripta, retomando así uno de los criterios de Moneo a que aludíamos con anterioridad. La aparición, como era de esperar, de numerosos vestigios romanos en el solar que habría de ocupar el museo, trajo consigo la modificación del emplazamiento de los primitivos pilares. Se ha escrito, no

²¹ J. M. MONTANER y J. OLIVERAS, *Los museos de la última generación*. Barcelona, 1986, 17.

²² C. PAVOLINI, *Ostia*. Roma-Bari, 1983, 30. También M. E. BLAKE, *Roman Construction in Italy from Nerva through the Antonines*. Filadelfia, 1973, 144 sigs.

²³ EAA s.v. Ostia (G. Becatti), 788.

²⁴ J. E. PACKER, *The insulae of Imperial Ostia*, *MAAR*, xxxi (1971), 28 y 162-163.

sin razón, que este espacio subterráneo recuerda, de alguna manera, ciertos criptopórticos romanos²⁵ o, para ser más fieles a la tradición literaria clásica, a ciertas *cryptae*²⁶. Concebida como *ambulacrum*, se ha creado un ambiente intimista en el que pasear entre mausoleos, peristilos y patios porticados es para el ciudadano actual, algo tan normal como lo era para el antiguo. La iluminación, ventilación y accesos a la misma, mediante escaleras de madera, siguen las pautas dictadas por los antiguos criptopórticos²⁷.

A la altura del tramo de la conducción hidráulica que surtía de agua a las termas del foro de *Augusta Emerita*, también descubierta en las excavaciones, se dispone un largo túnel que pone en comunicación el museo con el anfiteatro romano. Cuando, al final del mismo, se gana la luz y parece que la evocación de la obra de Moneo se desvanece frente a la poderosa imantación de los monumentos romanos por excelencia, basta mirar hacia atrás para comprobar cómo los menores detalles han sido cuidados con tal esmero, que bastaría dejar volar nuestra imaginación para vernos salir por un vomitorio cualquiera de cualquier anfiteatro romano (figs. 8 y 9).

²⁵ J. M. ÁLVAREZ, *art. cit.*, 292.

²⁶ F. COARELLI, «Crypta, cryptoporticus», *Les cryptoportiques dans l'architecture romaine*. Roma, 1973, 10 sigs.

²⁷ R. MARTIN, «Les cryptoportiques: problème des origines», en *Les cryptoportiques...*, 33-34.

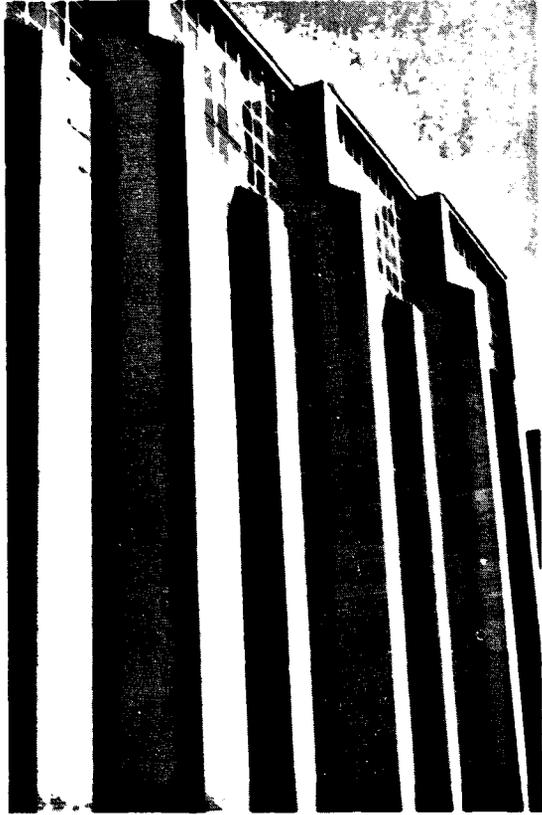


Fig. 1: Fachada sur del museo (Foto Barrera).

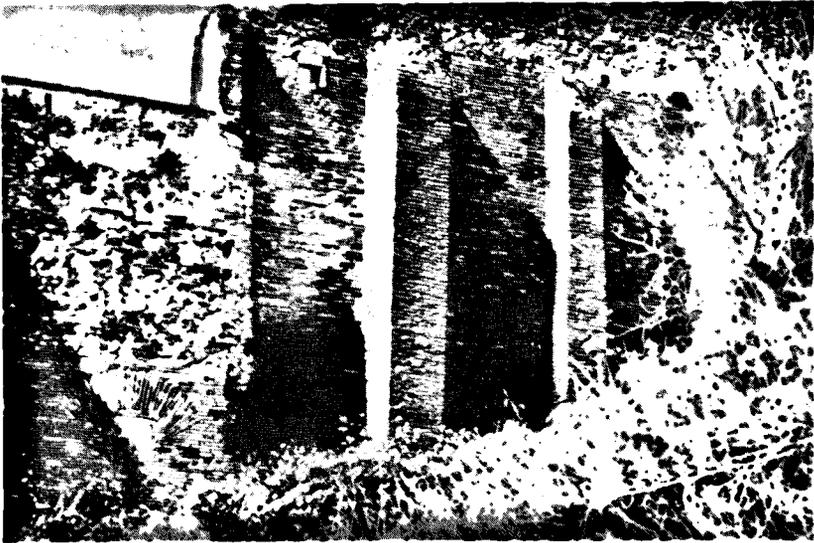


Fig. 2: Muros Aurelianos (de Nash).

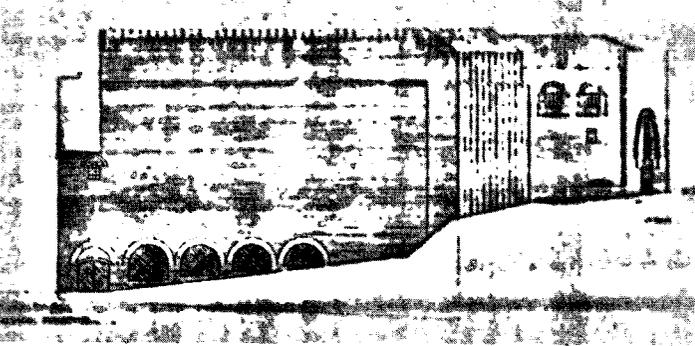
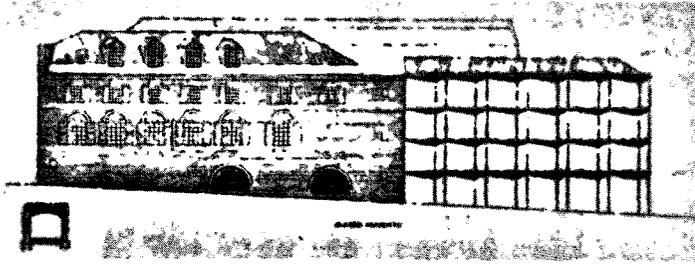


Fig. 3: Fachadas
naciente y
poniente del
museo.

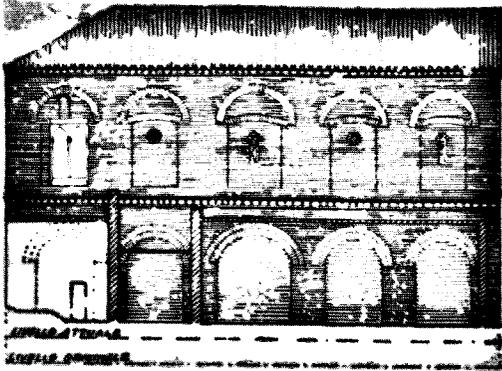


Fig. 4: Alzado del
antiguo *atrium* del
Sessorium (según
Krautheimer).

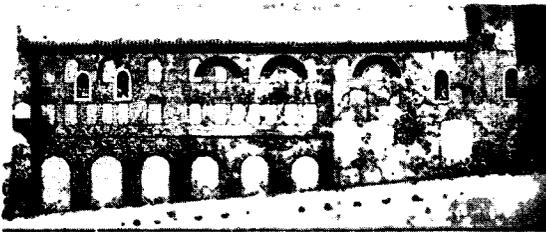


Fig. 5:
Apartamentos
romanos (según
Gismondi).

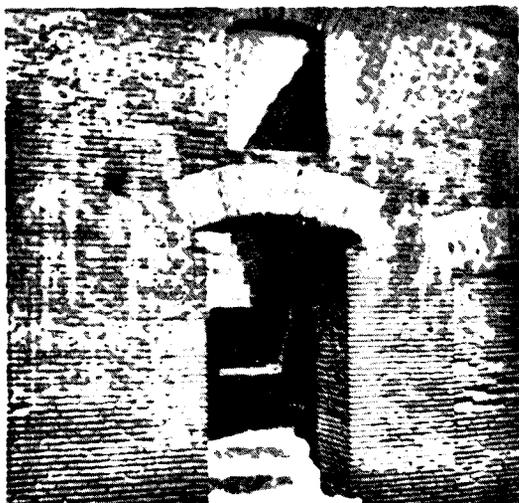


Fig. 6: Casa ostiense
(de Packer).



Fig. 7: Cripta del museo
(Foto Barrera).



Fig. 8: Vomitorio sud-occidental del anfiteatro de Treverie (Foto Landesmuseum. De Cüpers).

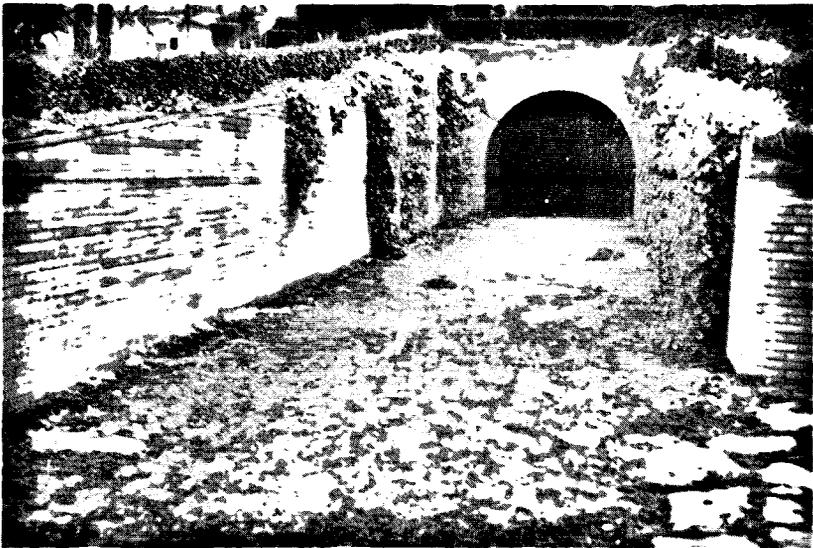


Fig. 9: Túnel que comunica el museo con el anfiteatro de Mérida (Foto Barrera)