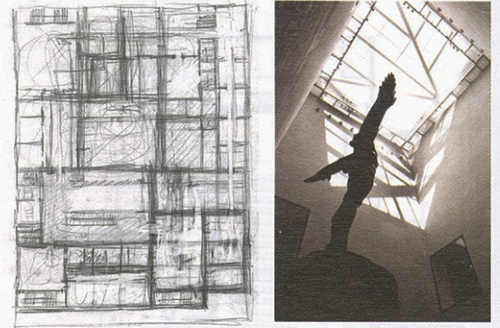
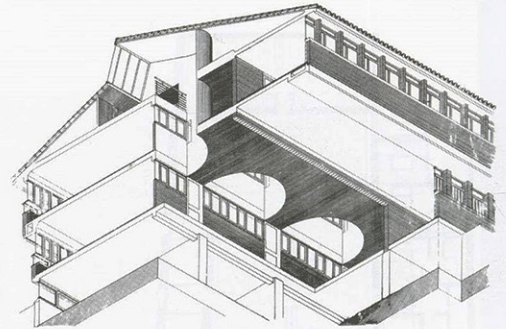


17 **Compacidad y luz cenital:**  
**la culminación de un método en el museo de Houston**  
**antón capitel**

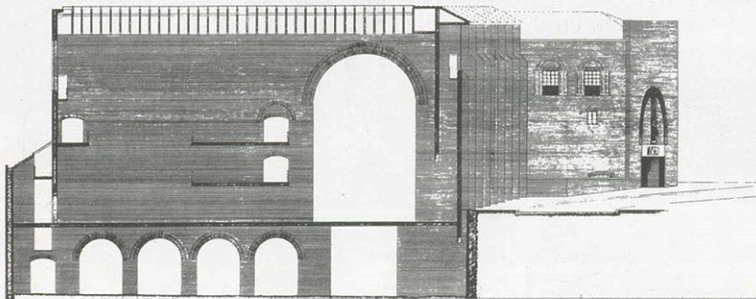
La ambición por la compacidad arquitectónica, y con el inevitable acompañamiento de la luz cenital al tener aquélla por absoluta, o casi absoluta, puede remontarse en la carrera de Moneo hasta lo que podríamos llamar su prehistoria, pues un atractivo antecedente de éstas sus más recientes preocupaciones puede encontrarse ya en su edificio de Escuelas en Tudela (Navarra, 1966-72), en la que grandes lucernas en la cubierta inclinada hacen entrar la claridad por unos pozos y hasta la parte interior de la primera planta. Este primer encuentro con la compacidad —que demuestra así lo poco coyuntural de su interés— permaneció bastante aislado debido a que los temas tratados por Moneo durante muchos años no lo propiciaban. Fue el Museo de Arte Romano de Mérida (1980-86) el que hizo que la compacidad se insinuara de nuevo, repitiéndose también en el Museo Thyssen-Bornemisza en Madrid (1989-92), en el Museo de Estocolmo (1991-00), en el Davis Museum Cultural Center en Wellesley (USA, Mass., 1991-93), y, sobre todo, en el Edificio Audrey Jones Beck Museo de Bellas Artes (USA, Houston, 1992-00), en donde toma su expresión quizá más genuina, atractiva y compleja hasta la fecha, y que va a ser, finalmente, nuestro principal objeto de atención. La compacidad fue alcanzando valor, en la obra de Moneo, fundamentalmente a través de los edificios de Museos, pero ello no es exclusivo, pues para completarla ha de acudir también a otros temas de carácter diverso, como son el del Aeropuerto de Sevilla (1987-91), el de la casa de Cultura de Don Benito (Badajoz, 1991-97), y hasta el del anteproyecto para el concurso de un Centro de Congresos en Córdoba (2001). Y puede decirse que la compacidad, tal como aquí la estamos entendiendo, tiene algu-



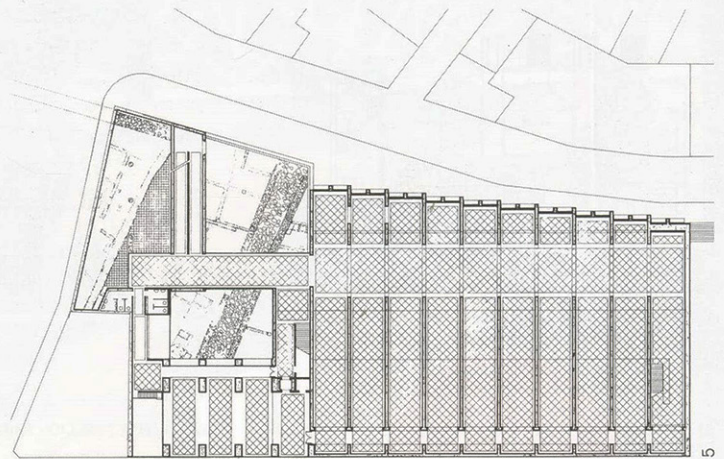
18 · MUSEO DE HOUSTON · CROQUIS DE LA PLANTA Y LUCERNARIO



19 · ESCUELA EN TUDELA. 1966



20 · MUSEO DE MÉRIDA. SECCIÓN Y PLANTA PRINCIPAL



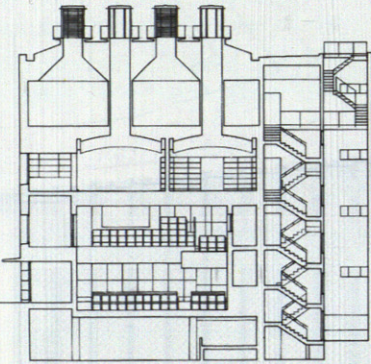
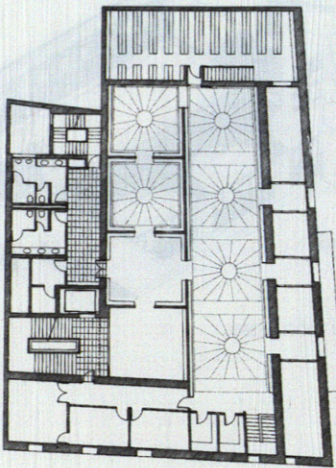
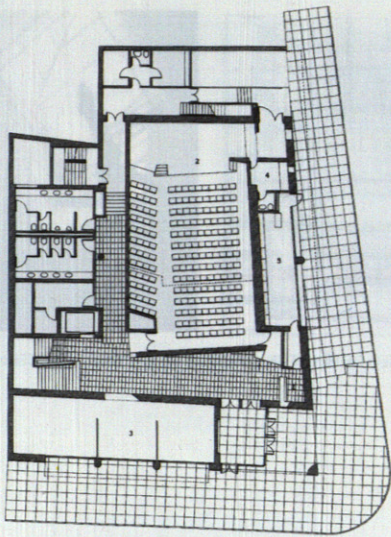
**COMPACTNESS AND ZENITHAL LIGHT**

The ambition for architectonic compactness, with the inevitable company of zenithal light having the former as absolute, or almost absolute, can be traced in Moneo's career to what we could call his pre-history. An attractive antecedent of these -his most recent concerns, can already be found in his building Escuelas de Tudela (Navarra, 1966-72), in which the big skylights in the inclined roof make clarity go through wells up to the inner part of the first floor. This first encounter with compactness -which thus proves this isn't just a recent interest- stayed quite isolated because the themes touched by Moneo for many years didn't bring them about. It was the Museo de Arte Romano in Mérida (1980-86) that made compactness insinuate again, repeating it in the Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid (1989-92), in the Museum of Stockholm (1991-2000), in the Davis Museum Cultural Center in Wellesley (USA, Mass., 1991-93) and, above all, in the building Audrey Jones Beck Museum of Fine Arts (USA, Houston,

1992-2000), where he perhaps has his most genuine, attractive and complex expression to date, and which, in the end, will be our main object of attention. Compactness attained value, in Moneo's work, basically through buildings for Museums, but it wasn't exclusive, because to complete it we must also go to other themes of diverse character, like the Airport in Sevilla (1987-91), the Casa de Cultura San Benito (Badajoz, 1991-97) and even the pre-design for the contest of a Congress Centre in Córdoba (2001). It could be said that compactness, as we understand it here, has some characteristics that define it and value it. The most primary probably is the enclosing of the program in a simple plane survey figure -or a pure volume, if you prefer it- already mentioned as that Le Corbusier satisfaction de l'esprit. Another more precise characteristic, which also has Le Corbusier root, is the superimposition of independent stratum. That is, the superimposition in height of floors of very diverse configuration, or of diverse spaces if you pre-

fer it, one on top of the other, these do not need to have a relationship of coherence between them. That is, as it corresponds to the condition of freedom that modern architecture had given. The different sections can also be different because of plane survey, so enclosing a program in a simple volume doesn't necessarily mean simplicity, but more frequently, the organization of complexity. But compactness also demands the examination of what we could call the nature of the plane survey composition. Or, in other words, how much the idea of composition stays -the submission to a diagram or parti, an overall idea that we could call structured, articulated, or even, organic- or, on the contrary, to what extent this idea disappears, leaving room for the accumulative and hazardous, to arithmetic or inorganic, to the addition or juxtaposition. That compactness allows the latter, sacrificing the visions that would be called, at least at first, more precisely architectonic, favouring individuality and diversity of the elements over opposition to richness or sophistication of their relations, and to patterns of organization somehow schematic



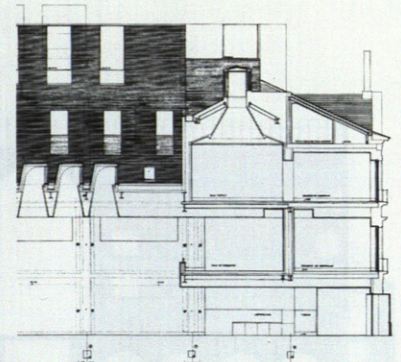
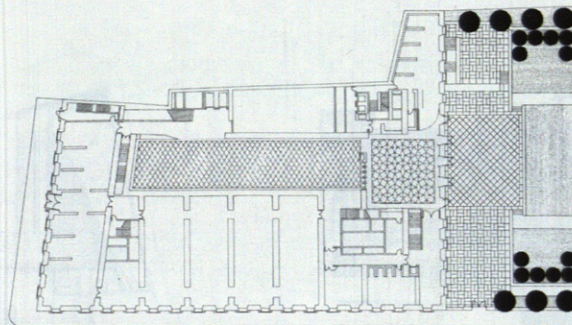


21 · PLANTAS Y SECCIÓN DE LA CASA DE CULTURA DE DON BENITO

nas características que la definen y valoran. Lo más primario probablemente sea el encerramiento del programa en una figura planimétrica simple —o en un volumen puro, si se prefiere—, ya aludido como aquella corbuseriana *satisfacción de l'esprit*. Otra característica más concreta, a la que cabe adjudicar también una raíz corbuseriana, es la *superposición de estratos independientes*. Esto es, la superposición en altura de plantas de configuración muy diversa, o de espacios diversos, si se prefiere, unos encima de otros, y que no necesitan guardar relación de coherencia entre sí. Esto es, como corresponde a la condición de libertad que la arquitectura moderna había otorgado. Las distintas secciones también pueden ser diferentes no sólo por causa de la planimetría es to es, de modo que encerrar un programa en un volumen sencillo no significa necesariamente la simplicidad, si no, más frecuentemente, la ordenación de la complejidad.

Pero también la compacidad exige el examen de lo que podríamos llamar *la naturaleza de la composición planimétrica*. O, dicho de otro modo, cuanto permanece la idea misma de composición —el sometimiento a un esquema o *parti*, a una idea de conjunto que podríamos llamar estructurada, articulada, o, incluso orgánica— o, por el contrario, hasta qué punto ésta desaparece, dejando lugar a lo acumulativo y azaroso, a lo aritmético o inorgánico, a lo sumatorio o yuxtapuesto. Que la compacidad permite esto último, sacrificando las visiones que se dirían, al menos en principio, más propiamente arquitectónicas, favoreciendo la individualidad y la diversidad de los elementos frente a la riqueza o sofisticación de sus relaciones, y a las organizaciones algo esquemáticas o sin un orden claro frente a las articuladas, es algo que veremos.

Lo dicho anteriormente ha de completarse con la ya aludida luz cenital, y, así, con los sistemas de entradas de ésta, que al modo de pozos o de capilares, han de penetrar en el volumen para resolver la iluminación —y acaso la ventilación— de la forma compacta. Estos sistemas participan de la diversidad y complejidad de plantas y secciones; y suponen, claro es, la fuerte intervención de la cubierta, que se convierte así en un elemento extraordinariamente activo, tanto por ser el encargado de dotar al edificio de lucernarios y linternas como por un papel figurativo muy intenso que suele adquirir al hacerse cargo de una tal dotación. Diseñar lucernarios y linternas será, pues, una parte del proyecto cuya importancia, matización y cuidado no puede ser evadida. Y dar luz cenital no es algo tan inmediato como con bastante frecuencia se pretende.



22 · PLANTA Y SECCIÓN PARCIAL DEL MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA

or without a clear order against the articulated, is something we shall see. What has been commented before has to be completed with the already mentioned zenithal light, and thus, with the entry systems to it, which as wells or capillaries, have to penetrate in the volume to solve the illumination —and perhaps ventilation— of the compact form. These systems participate in the diversity and complexity of floors and sections, and they obviously mean the strong intervention on the roof, which thus becomes an extraordinarily active element, both by being responsible for providing the building with skylights and louvers as well as for the very intense figurative role that usually manages to take charge of such ability. To design skylights and louvers will thus be a part of the project the importance, clarification and care of which cannot be avoided. Giving zenithal light is not something as immediate as is frequently believed.

**Plane survey stratification, spatial diversity and plane survey composition.** The superimposition of stratum of diverse character takes on a very differ-

ent importance in each case. It appears in the Museum in Mérida with some prominence, the crypt having a very different plan from the main floor, but it disappears in the Thyssen Museum, where all the floors have the same plan. It has some importance in the Airport of Sevilla, and a little more in the Casa de Cultura San Benito, this one having the two first floors dominated by the assembly hall and the other two floors by the museum and the library, these last two with a very similar but not identical plan and very different as a whole from the others.

In relation with the differences of the sections, in Mérida and in the Thyssen museum there is a strong relationship between these and the way of composing floors of similar characteristics. Both buildings are internally ordered by the presence of a high main space, the great hall generated by the arcs —in Mérida— and the great lobby —in the Thyssen—, and in both this space is like a covered patio. The rest of the spaces, however, don't follow what could be a cloister order —which could be expected above all in the Thyssen— but an arithmetic ordination, shall we say. That is, rather

schematic, composed by the addition of elongated halls perpendicular to the main space.

The diversity of space at other times is manifested not so much in the variation of the sections as in the superimposition of strata of very different configuration in section and between them, which is very noticeable in Don Benito, in accordance with the described stratification, and in Sevilla, where floors whose sections do not form the same as the main Hall, very elaborated in the opposite sense, are superimposed. In relation with the plane survey, the building in Don Benito is the one which has the most organic and articulated plane survey, although not so much in the museum and library upper halls, where there is an idea of repetition. The building for the airport in Sevilla is in this case extraordinarily radical, being constituted through lineal compositions of undetermined character and with differences between them, juxtaposed laterally to form an inorganic whole. The museum in Stockholm is not a unitary and compact volume, but it presents some particularities of interest. These are the grouping of the



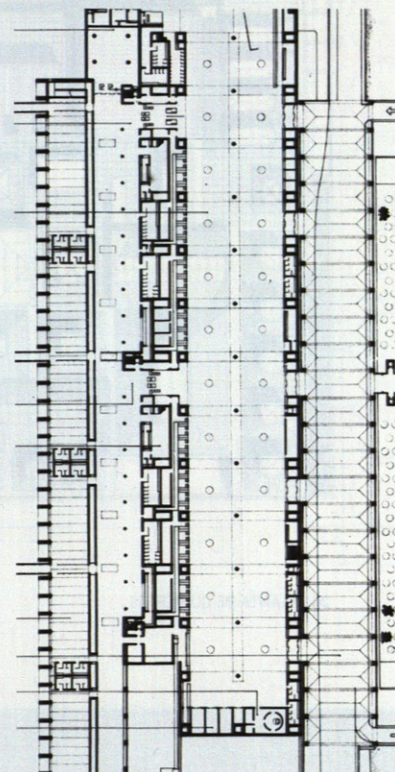
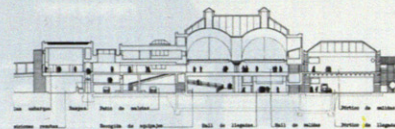
23 **Estratificación, diversidad espacial y composición planimétrica.**

La superposición de estratos planimétricos de carácter diverso toma una importancia muy diferente según los casos. Aparece en el museo de Mérida con cierto relieve, al existir la cripta como planta bien diversa de la principal, pero desaparece en el Museo Thyssen, con plantas todas ellas del mismo trazado; toma una cierta importancia en el aeropuerto de Sevilla, y algo más aún en la Casa de Cultura de Don Benito al ordenarse ésta mediante dos plantas primeras dominadas por la presencia del salón de actos y otras dos por el museo y la biblioteca, estas últimas de trazados semejantes entre sí, pero no idénticos y muy diferentes en conjunto de las otras.

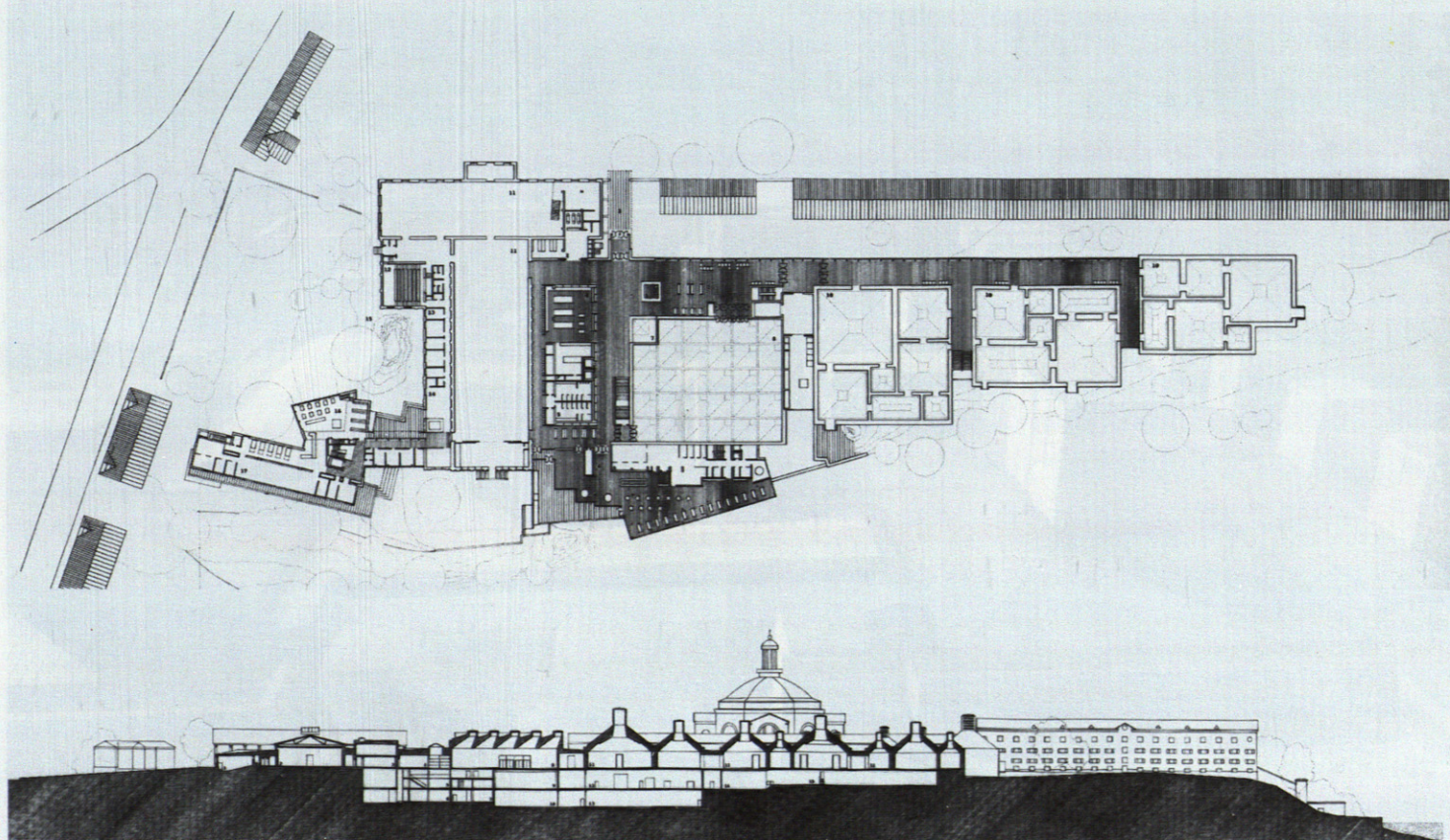
En cuanto a las diferencias de las secciones, en Mérida y en el Thyssen hay una fuerte relación entre éstas y el modo de componer unas plantas de semejantes características. Ambos edificios están interiormente ordenados por la presencia de un espacio alto y principal, la gran sala generada por los arcos —en Mérida— y el gran vestíbulo —en la Thyssen—, y en ambos se trata de un espacio al modo de un patio cubierto. El resto de los espacios no sigue, sin embargo, lo que podría ser un orden claustral —que cabría esperar sobre todo en el Thyssen—, sino una ordenación aritmética, diríamos; esto es, bastante esquemática, compuesta por una sumatoria de salas alargadas perpendiculares al espacio principal.

La diversidad del espacio se manifiesta otras veces no tanto en la variación de las secciones como en la superposición de estratos de configuración muy distinta en sección y entre sí, lo que es bien notorio en Don Benito, de acuerdo con la estratificación descrita, y en Sevilla, donde se superponen pisos cuya sección no tiene forma con la Sala principal, muy elaborada en sentido contrario. En cuanto a la composición planimétrica, el edificio de D. Benito es el que tiene la planimetría más orgánica y articulada, aunque no lo sea tanto en las salas superiores de museo y biblioteca, donde hay una idea de repetición. El edificio del aeropuerto de Sevilla es en este caso extraordinariamente radical, al constituirse mediante composiciones lineales de carácter indeterminado y distintas entre sí, yuxtapuestas lateralmente para formar un conjunto inorgánico.

El Museo de Estocolmo no es de volumen unitario y compacto, pero presenta algunas particularidades planimétricas de interés, según lo que nos mueve. Son éstas las agrupaciones de las salas, en número de tres y servidas por un gran pasillo vestíbulo. Las tres son distintas y se diría que es tan diferente, y acaso tan importante, el grupo, como

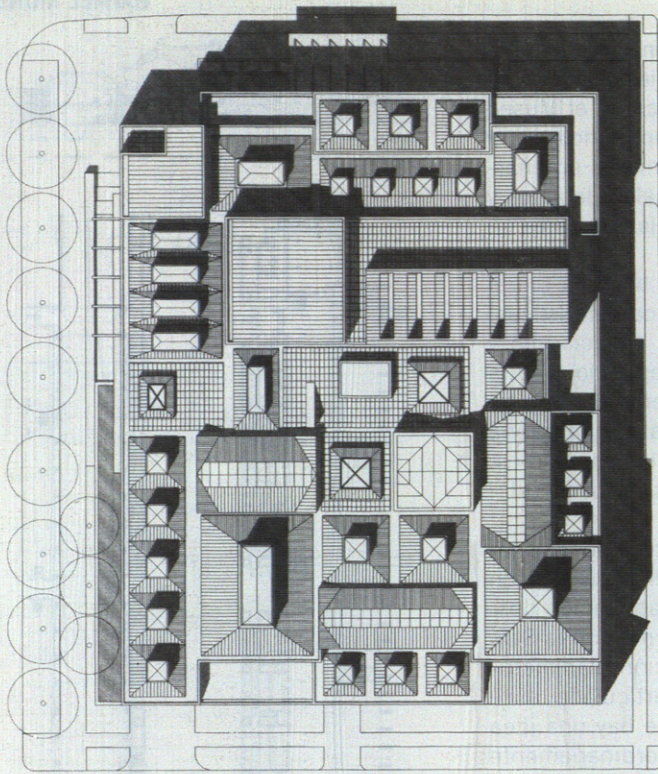


24 - PLANTA Y SECCIÓN DEL AEROPUERTO DE SEVILLA

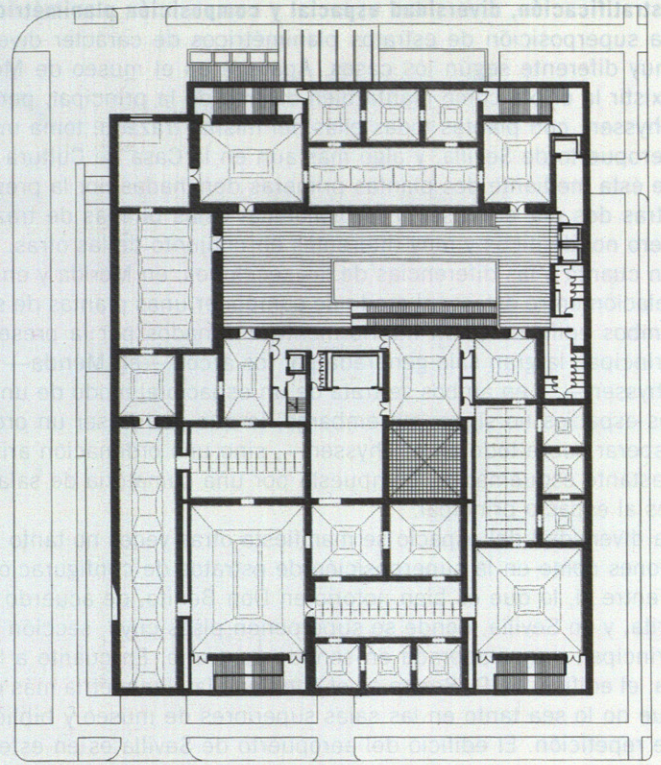


25 - PLANTA Y SECCIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE ESTOCOLMO





26 · PLANTA DE CUBIERTAS

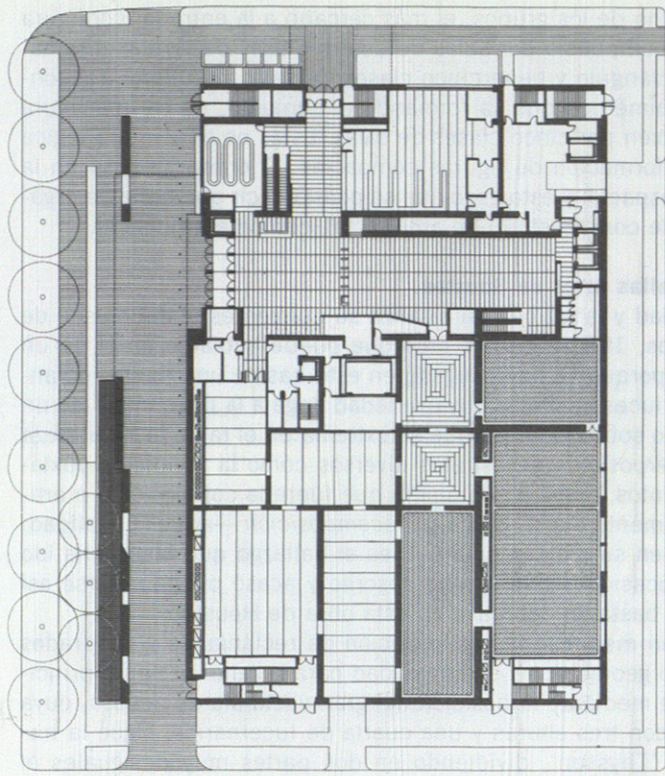


27 · PLANTA TERCERA. SALAS DE EXPOSICIÓN



14





28 - PLANTA DE ACCESO



halls, in the number of threes and served by a great corridor lobby. The three are different and it could be said that the group is as different, and perhaps as important, as the units that forms it. One of the groups, the closest to the entrance, configures a perfect square, and is composed of halls of four kinds of shapes and sizes. The next one forms a rectangle and has five kinds of halls. The last one, answering to the layered plane survey that the whole forms, isn't a regular figure and is also composed of five types of halls. These have no other logic between them but the tour and the formation of compact figures. Order is based in the individual integrity of each space, and this is what could be said it contains of organic, of naturalist, but not of composed nor of architectonically articulated.

**Compactness in the Museum of Fine Arts in Houston.**

The building where compactness and zenithal light reach their peak is the Museum of Fine Arts in Houston (Texas, 1992-2000). I believe that in it we can talk of a methodological peak not only because in this case we have

come to a rectangular and almost blind figure, served by zenithal lights whose variety almost becomes a true catalogue. Also, or above all, because in it the nature of the floors in relation to superimposition of different strata as the juxtaposed and added condition of the premises is maximized, alien to anything that was composition or architectonic articulation itself. Perhaps decomposition -that quality, or anti-quality, that Eissenman looked for in his time- is the find that Moneo has been seeking through the occasions we have described and maybe it could thus be said that he found it in a rather definitive way in this work in Houston.

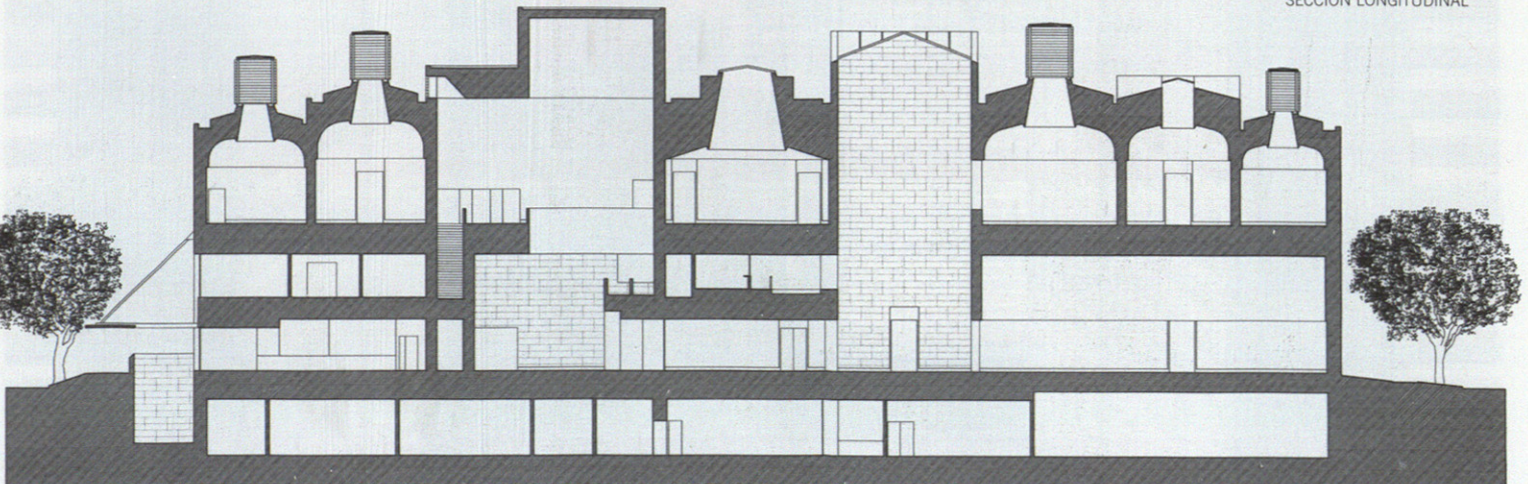
All the floors are composed through the juxtaposition of rectangles and squares without any order other than their geometric similarity and their capacity to refill the main figure. They are articulated only through the position of the great access lobby, whose existence and nature, with three floors and a fourth one with skylights, follows the tradition that we could call "Thyssen", dividing in two very different parts the museum premises and serving as orientation.

The floors are subdivided forming premises of closed figure and almost always regular, through walls that are usually continuous, though not necessarily, with the upper and lower ones. There is in it a curious analogy and an emotive tribute to load-bearing walls and their strong ordering role. There is, in any case, a deliberate flight from the free and open-plan floor, as if he wanted to act by opposition to the neighbouring building by Mies van der Rohe. These walls evidently have a constructive role, equally constituting the gaps reserved for installations, and thus achieving an intense obsession of coherence, almost of identity, between ordering and construction. Attending to this coherence, the walls define the substantial nature of the premises spaces with an extraordinary force, as much at least as happened with the old palaces, although there isn't in Houston anything similar to the cloisteral composition or to the composition by elements that, alternatively, is used to order the latter.

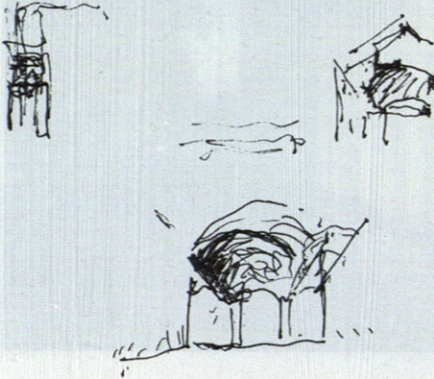
The elements subsist, of course, but the almost anarchy, the decomposition of the floors of the museum, has made them extraordinarily individual,

15

29 - MUSEO DE HOUSTON. SECCION LONGITUDINAL







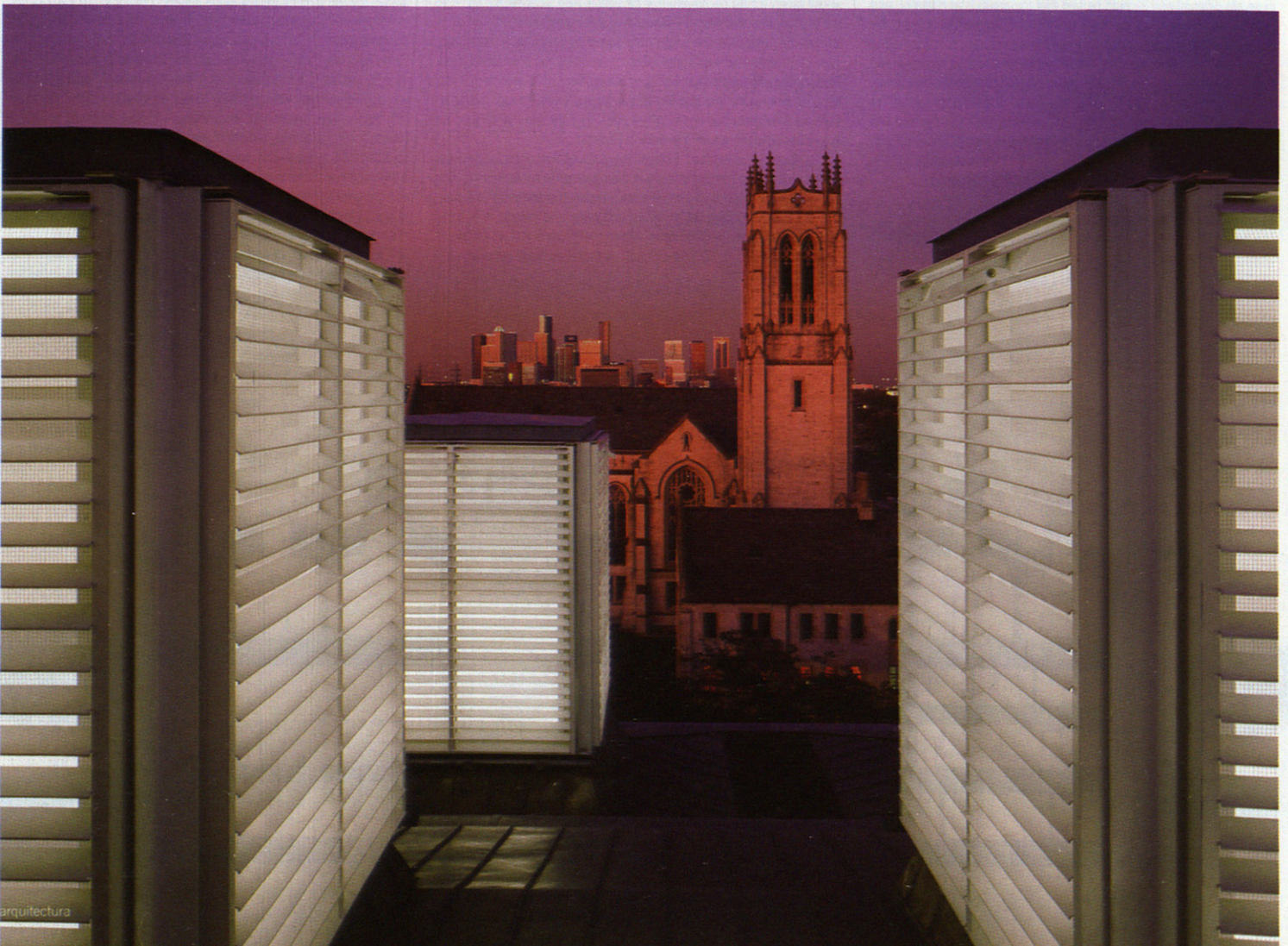
las unidades que lo forman. Uno de los grupos, el más cercano a la entrada, configura un cuadrado perfecto, y está compuesto por salas de cuatro clases de formas o tamaños. El siguiente forma un rectángulo y tiene cinco clases de salas. El último, respondiendo al escalonamiento planimétrico que va formando el conjunto, no es una figura regular y está compuesto también por cinco clases de salas. Estas no tienen otra lógica entre sí que el recorrido y la formación de figuras compactas. El orden se basa en la integridad individual de cada espacio, y esto es lo que se podría decir que tiene de orgánico, de naturalista; pero no de compuesto ni de arquitectónicamente articulado.

### 30 **Compacidad en el Museo de Bellas Artes de Houston.**

El edificio en que la compacidad y la luz cenital alcanza su culmen es el del museo de Bellas Artes de Houston (Texas, 1992-2000). Y creo que puede hablarse en él de un culmen metodológico no sólo porque se haya llegado en este caso a una figura rectangular y casi ciega, servida por luces cenitales cuya variedad llega a la proximidad de un verdadero catálogo. También, o sobre todo, porque se extrema en él tanto la naturaleza de las plantas en cuanto superposición de estratos diversos como la condición yuxtapuesta y sumatoria de los recintos, ajena a cualquiera que fuere la composición o articulación arquitectónica propiamente dicha. Quizá la *decomposición* —aquella cualidad, o anti-cualidad, que buscaba en su día Eisenman— sea el hallazgo que Moneo ha ido persiguiendo a través de las ocasiones que hemos descrito y acaso pueda decirse así que la encontró de una forma bastante definitiva en esta obra de Houston.

Todas las plantas se componen mediante la yuxtaposición de rectángulos y cuadrados sin otro orden que su parecido geométrico y su capacidad para rellenar la figura principal. Y se articulan únicamente mediante la posición del gran vestíbulo de acceso, cuya existencia y cuya naturaleza, con tres alturas y una cuarta de lucernarios, sigue la tradición que podríamos llamar "Thyssen", dividiendo en dos partes muy desiguales el recinto museístico y sirviéndole de orientación.

31 · MUSEO DE HOUSTON. CROQUIS Y VESTÍBULO GENERAL





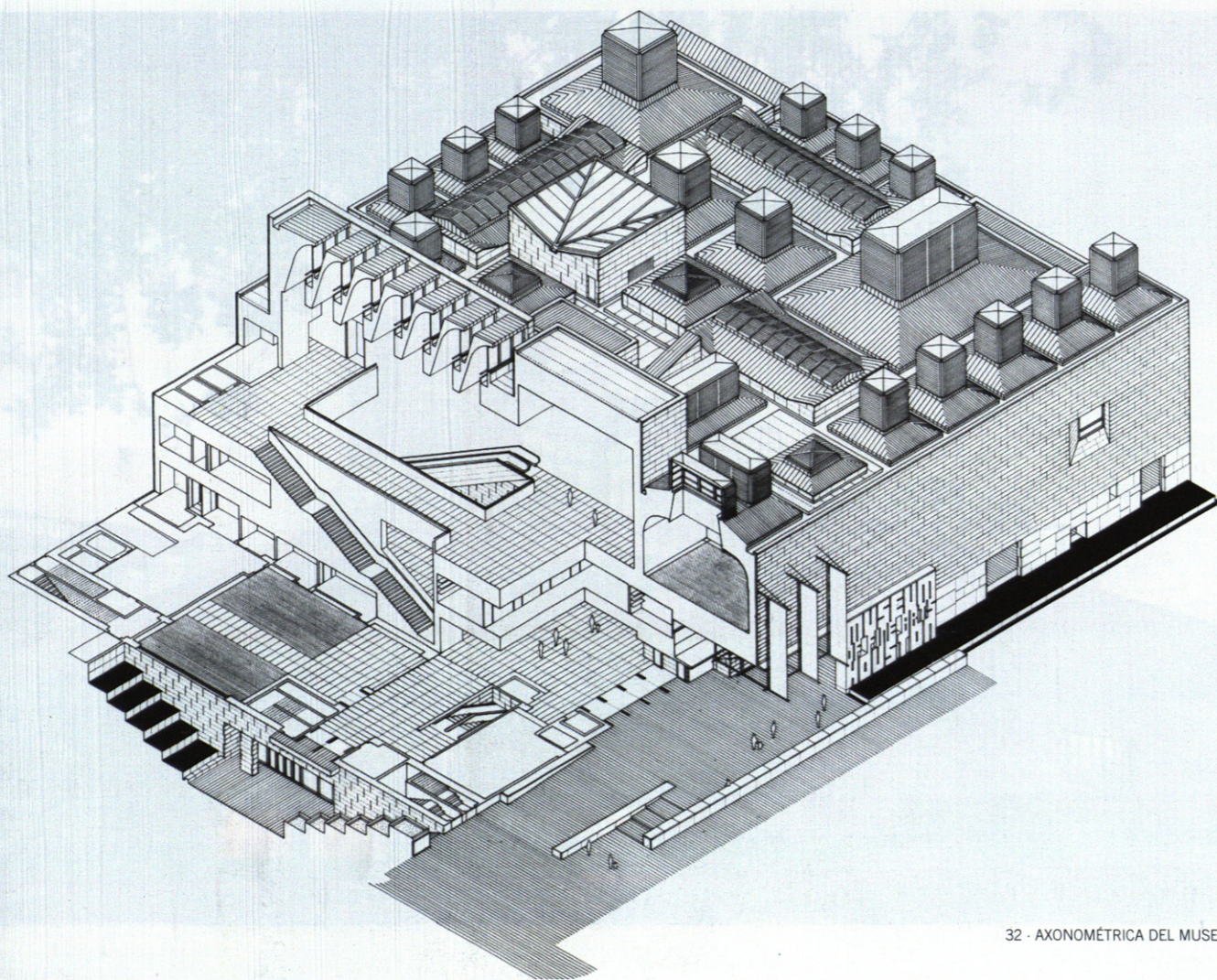
Las plantas se van subdividiendo formando recintos de figura cerrada y casi siempre regular, mediante muros que suelen ser continuos, aunque no necesariamente, con los superiores o inferiores. Hay en ello una curiosa analogía y un emocionado homenaje a los muros de carga y a su papel fuertemente ordenador; hay en todo caso una deliberada huida de la planta libre y diáfana, como si se quisiera actuar por oposición al vecino edificio de Mies van der Rohe.

Estos muros tienen un papel evidentemente constructivo, constituyendo igualmente los huecos reservados para las instalaciones, y logrando así un intenso prurito de coherencia, casi de identidad, entre ordenación y construcción. Al atender a dicha coherencia, los muros definen la naturaleza sustancial de los espacios de los recintos con una fuerza extraordinaria, tanto al menos como ocurría con los viejos palacios, si bien no hay en Houston nada parecido ni a la composición claustral ni a la composición por elementos que, alternativamente, solía ordenar a estos últimos.

Los elementos subsisten, desde luego; pero la casi anarquía, la *decomposición* de las plantas del museo, los ha convertido en extraordinariamente individuales, desprovistos de todo nexo que no sea el del recorrido, de cierta precisión, pero también con notoria libertad. En la planta principal y última, la más significativa, las salas cuadradas son de seis tamaños diferentes, algunos repetidos y otros no; y las rectangulares están en número de trece, todas ellas distintas entre sí. Las cuadradas constituyen un tipo mediante sus también cuadradas linternas, y —como ya ocurría en Estocolmo— no cambian de forma aunque cambien de tamaño, exhibiendo así el umbral de la validez de una forma a muy distintas escalas y constituyendo de ese modo un arquetipo formal, semejante, desde este punto de vista, al de los órdenes clásicos. Las salas rectangulares, en cambio, ensayan las más distintas luces cenitales: hay linternas rectangulares en distintas proporciones y tamaños, y en distintas posiciones; hay lucernarios formados por huecos altos, y por cubiertas de cristal; hay también una gran sala cuadrada de tres alturas al modo de un patio, con una singular cubierta de cristal; y está, por último,

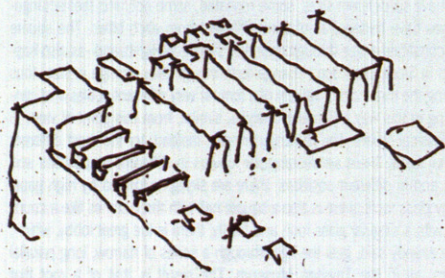
lacking any nexus that isn't the route, of some precision, but also with notorious freedom. In the main and last floor, the most significant, the square halls have six different sizes, some repeated, some not; and the rectangular ones have thirteen, all of them different from each other. The square ones constitute a type through their also square skylights and —as also happened in Stockholm— don't change form though they change in size, thus showing the threshold of validity of a form at very different scales and constituting in this way a formal archetype, similar, from this point of view, to the classical orders. The rectangular halls, instead, try the most different zenithal lights: there are rectangular louvers in different proportions and sizes, and in different positions; there are skylights formed by high gaps, and by glass roofs; there is also a square hall with three stories like a courtyard, with a singular glass roof; and finally, there is the great lobby, which, as we already said, gets the light through a series of narrow, long parallel louvers, as in the Thyssen Museum. The result is that of a roof that expresses strongly the individuality of the premises, making it into something similar to a curious live creatures, which leans out and breathes through it, prisoner in the compactness of the pure form of the whole, which is counteracted in its nature by the extreme picturesquism of the roof and by the already mentioned plane survey decomposition. It is the peak of a method, as we have said, but in Houston it also takes on the value of an intense contrast, of an opposition to the adjoining work by Mies van der Rohe, which reminds one of the work by Hans Scharoun in the Kulturforum Library in Berlin.

Opposed to Mies' architecture, of glassed walls and always without skylights, are the blind facades and a true explosion of zenithal lights. In opposition to the free plant/floor and to the residues of the neoplastic space, is the blocked floor, absolutely closed; defined by intense and substantial walls. Composition and repetition opposed to decomposition and individuality of the elements. Moneo's admiration for Mies is indubitable, like for anything architectonic of high interest, but there can't be more distance too. Because it is true that Mies can be for many, despite being so admired, extraordinarily distant. As admired and distant as a classical temple.



32 · AXONOMÉTRICA DEL MUSEO DE HOUSTON



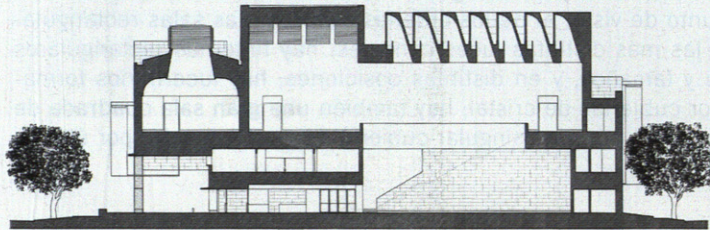


33 · MUSEO DE HOUSTON. CROQUIS

el gran vestíbulo, que, como ya dijimos, recibe la luz mediante una serie de estrechos y largos lucernarios paralelos, al modo del Museo Thyssen.

El resultado es el de una cubierta que expresa fuertemente la individualidad de los recintos, haciendo de éstos algo semejante a curiosos seres vivos, que se asoman y respiran por ella, presos en la compacidad de la forma pura del conjunto, que queda contrarrestada en su naturaleza por el extremo pintoresquismo de esta cubierta y por la ya tan tratada *decomposición* planimétrica. Es el culmen de un método, como ya habíamos dicho, pero en Houston toma también el valor de un intenso contraste, de una oposición a la obra contigua de Mies van der Rohe, que recuerda a la también realizada por Hans Scharoun en la Biblioteca del Kulturforum berlinés.

Frente a la arquitectura de Mies, de paredes acristaladas y siempre sin lucernarios, las fachadas ciegas y una verdadera explosión de luces cenitales. Frente a la planta libre y a los residuos del espacio neoplástico, la planta bloqueada, absolutamente cerrada, definida por intensos y sustanciales muros. Frente a la composición y la repetición, la *decomposición* y la individualidad de los elementos. No cabe duda de la admiración de Moneo hacia Mies, como a cualquier cosa arquitectónica de alto interés, pero no cabe tampoco mayor lejanía. Pues es cierto que Mies puede quedar para muchos, a pesar de tanto como lo admiremos, extraordinariamente lejano. Tan admirado y tan lejano como un templo clásico. /A.C.



34 · MUSEO DE HOUSTON. SECCION TRANSVERSAL



35 · MUSEO DE HOUSTON.