

Museo de Zamora. El primer paso de Mansilla y Tuñón

Zamora Museum. The first step of Mansilla and Tuñón
David García-Asenjo Llana

Recibido: 2019.05.31

Aceptado: 2019.06.10

David García-Asenjo Llana

Universidad Rey Juan Carlos

david.garciaasenjo@urjc.es

Arquitecto por la Escuela Superior de
Arquitectura de Madrid desde 2002 y
especialidad de Edificación.

Doctor en Proyectos Arquitectónicos
Avanzados por la UPM con la tesis “Es-
trategias de proyecto en la arquitectu-
ra sacra contemporánea española”.

Mentor de docencia de Proyectos
Arquitectónicos en la ETSAM entre
los años 2009 y 2012. Ejercicio libre
de la profesión desde el año 2003 que
compagina con su labor docente en la
URJC desde 2018.

Resumen

El museo de Zamora fue la primera obra de Emilio Tuñón y Luis Moreno García-Mansilla tras abandonar el estudio de Rafael Moneo. Pese a tratarse de una obra primeriza muestra una madurez propia de arquitectos con una sólida formación, y supuso el comienzo de una carrera en la que cada obra se ha apoyado en la anterior, formando una familia de proyectos con unas características comunes. En este artículo se quiere analizar el proyecto, y cómo se puede leer la trayectoria posterior de sus autores a través de las operaciones que definen la configuración proyectual, espacial y constructiva del museo de Zamora. Se trata de estudiar la continuidad en el discurso de sus autores y trazar un recorrido desde las decisiones de proyecto del museo zamorano y la interpretación de estas en el resto de proyectos.

Palabras clave: Emilio Tuñón, Luis Moreno Mansilla, Museo de Zamora, Discurso Arquitectónico, Reglas y restricciones

Abstract

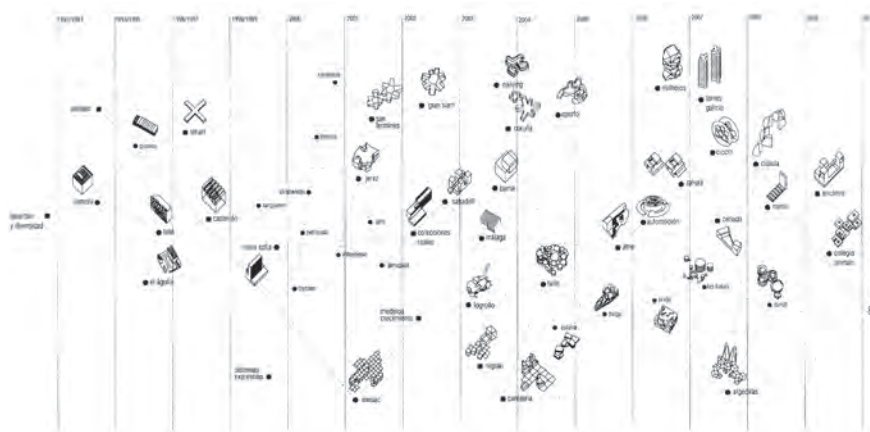
The museum of Zamora was the first work of Emilio Tuñón and Luis Moreno García-Mansilla after leaving the studio of Rafael Moneo. Despite being a first-time work, it shows a maturity of architects with a solid background and marked the beginning of a career in which each work has relied on the previous, forming a family of projects with common characteristics. In this article we want to analyze the project and how the subsequent work of its authors can be read through the operations that define the design, spatial and constructive configuration of the Zamora Museum. The aim is to analyze continuity in the discourse of its authors and draw a path about their work from the project decisions in the Zamora museum and the interpretation of these decisions in the rest of the works.

Key words: Emilio Tuñón, Luis Moreno Mansilla, Museo de Zamora, Architectural Discourse, Rules and Restrictions

Cada una de las doce obras que construimos comenzó justo donde lo habíamos dejado en el anterior proyecto, y así las doce obras constituyen una pequeña familia de proyectos.

Emilio Tuñón¹

El Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora (1990-1996) fue la obra con la que Emilio Tuñón y Luis Moreno García-Mansilla iniciaron una exitosa trayectoria profesional en común. La unión de dos arquitectos distintos pero complementarios², dio lugar a una de las oficinas más sólidas de la arquitectura española del cambio de siglo. Su trayectoria se puede explicar como un trabajo en continuidad en el que cada proyecto es el eslabón de una cadena (Fig.1), un elemento en un proceso de investigación y reflexión sobre la arquitectura como objeto y la profesión como disciplina que aúna el pensamiento, la construcción e incluso la docencia.³



Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla crecieron como arquitectos a la sombra de Rafael Moneo, para el que trabajaron durante una década, en la que la producción del navarro alcanzó el definitivo reconocimiento internacional.

“Rafael Moneo es nuestro maestro”,

suelen responder. De él interiorizaron conceptos como la soledad del edificio, el realismo o plantear cada proyecto en sus propios términos y no como una repetición⁴. Pero Mansilla y Tuñón partieron de esta base y la integraron en una visión más amplia de la disciplina como conjunto, a la que aportan diversas aproximaciones contemporáneas como forma de renovarla desde sus fundamentos. En definitiva,

“el mayor elogio que el mentor puede hacer al maestro no es la imitación sino la amplificación y transformación: construir desde la visión y los descubrimientos de la generación previa y llegar a algo que es genuinamente propio”.⁵

Cuando Mansilla y Tuñón decidieron establecerse por su cuenta, ya contaban con la experiencia de haber aceptado importantes responsabilidades en el estudio de Moneo. Su marcha a Harvard hizo que tuvieran que hacerse cargo de desarrollar proyectos como la estación de Atocha, a cargo de Tuñón, o el museo Thyssen y el aeropuerto de Sevilla, responsabilidad de Mansilla. Las fricciones con su maestro por la dificultad de resolver de forma simultánea proyectos tan complejos sin una estructura de oficina más sólida y su deseo de independencia los llevó a asumir una nueva etapa.⁶

1 Javier Francisco Raposo Grau, Mariasun Salgado de la Rosa, Belén Butragueño Díaz-Guerra, “Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar Para Entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento”, *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 23.

2 “Sin embargo, lo que más me sorprendía al ver sus obras era que al final había tal complicidad que lograban la serenidad de los atenienses y en el ímpetu de los espartanos. Un mezcla maravillosa y equilibrada que está presente en cada uno de sus edificios”. Pedro Feduchi, “Quietud en La órbita De Luis Moreno Mansilla”, *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 10.

3 “We like to draw from our history of working; we also like to think about our office as a unit, and in that sense what is at stake is not the particular project but an overarching process of thinking, building, building, teaching”. Giancarlo Valle (ed.), *Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. From rules to constraints* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2012), 17.

Figura 1. Vínculos entre los proyectos y evolución en el tiempo. Fuente: *AV Monografías 144* (2010), 15.

4 Giancarlo Valle (ed.), *Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. From rules to constraints*, 194.

5 *Ibidem*, 194.

6 Francisco González de Canales y Nicholas Ray. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing* (New Haven: Yale University Press, 2015), 77.

7 “De 1992 a 1996 habían hecho el pequeño pero exquisito Museo de Zamora, por iniciativa de Carlos Baztán, uno de los arquitectos que trabajaron para muy distintas administraciones y que favoreció su carrera arquitectónica al reconocer su alta calidad”. En Antón Capitel, “Luis Moreno García-Mansilla: Un gran amigo y un gran arquitecto ha desaparecido”. *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 7.

8 Emilio Tuñón, en Susana Gallego y Miguel García-Redondo, “Mansilla + Tuñón. Museo de Zamora”, *Mi primera vez*: <http://www.miprimavez.es/2013/01/mansilla-tunon/> (último acceso: 31 de mayo de 2019)

9 Rafael Moneo, “Mansilla + Tuñón: una declaración de intenciones”, en *2G. N. 27. Mansilla+Tuñón: obra reciente=recent work* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 5.

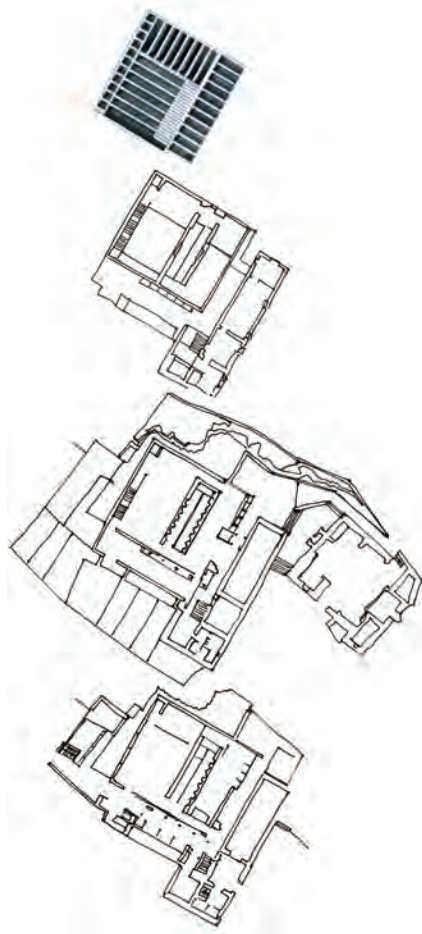


Figura 2. Plantas del Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora. Fuente: *AV Monografías 144* (2010), 29.

Durante esta época con Moneo habían mostrado su inquietud intelectual, ya que se relacionaban con un círculo más amplio, no solo de arquitectos sino también de artistas, vinculado a la vida cultural de Madrid. Participaron en exposiciones, colaboraron con diversas revistas e incluso comenzaron a dar clases en la ETSAM. Gracias a estos contactos pudieron acceder a un pequeño encargo que finalmente se convirtió en el proyecto para el Museo de Bellas Artes y Arqueología de Zamora.⁷

En diciembre de 1990, el Ministerio de Cultura nos encargó unas obras de emergencia, para recalzar un muro del Palacio del Cordón en Zamora. A raíz de esas obras de emergencia, se nos encargó un estudio previo para la instalación del Museo de Zamora en el Palacio del Cordón. Entregado el estudio previo, y sobre la base de ese estudio previo, tuvimos que hacer una oferta para hacer el proyecto de ejecución del Museo de Zamora... fuimos seleccionados entre las tres ofertas que se presentaron y ya lo demás es historia...⁸

Desde el lugar al paisaje

La arquitectura como geografía. La arquitectura, obligatoriamente, se inscribe en un lugar consolidándolo o transformándolo, en una palabra, dotándolo de una vida. A pesar de que tantos pensadores hablan hoy del no lugar, la arquitectura de Mansilla y Tuñón viene a probar que el lugar no puede olvidarse, que la aparente generalidad de lo construido entra siempre en fricción con lo que había. Cabría decir que aquel momento inicial en el que se imagina, o si se quiere, se inventa el sistema, ya es una respuesta al lugar.⁹

El Palacio del Cordón, uno de los mejores ejemplos de arquitectura civil del siglo XVI en Zamora, se sitúa en la plaza de Santa Lucía, en los límites del recinto amurallado de la ciudad, próximo al río Duero. La plaza que conforma la única fachada que se mantiene del palacio y la iglesia de Santa Lucía es un espacio libre en la densa trama medieval. De ella parte la cuesta de San Cipriano, que asciende hacia la ciudad y rodea el solar que ocupaba el palacio. El origen del museo de Zamora está en las desamortizaciones del siglo XIX, y tras una serie de avatares se consiguió que parte de la futura colección se alojara provisionalmente en la iglesia de Santa Lucía y en un primer intento de rehabilitación (reconstrucción más bien) del palacio. Una vez recibido el encargo de realizar el nuevo edificio, una decisión clave de los arquitectos fue desvincular el acceso al museo de la única fachada que se conservaba del palacio, cuya decoración es la que le da nombre. Mansilla y Tuñón crearon un recinto delimitado por la fachada del palacio, la tapia en la cuesta de San Cipriano y los edificios colindantes. Se ingresaría a este recinto, y desde este a las instalaciones del museo. La siguiente decisión era establecer la cota del nivel principal, en el que se desarrollan las actividades abiertas al público. En palabras de Alejandro de la Sota, era necesario encontrar el punto de flotación del nuevo edificio. Se situó la plataforma principal, por encima de la entrada y planta baja del palacio. El desnivel de la calle permitió que el acceso desde la puerta abierta en la tapia se hiciera a esta cota, en un itinerario accesible. El otro ingreso al recinto se produce en el intersticio entre el palacio y la iglesia, y se salva el desnivel con dos pequeños tramos de escaleras. (Fig.2)

El cuerpo principal del museo se sitúa en el vacío del solar. Se resuelve en un volumen cúbico, cerrado completamente al exterior salvo algunas aberturas puntuales. Lo angosto del terreno disponible y lo irregular del perímetro hacen que sea percibido en las distancias cortas siempre de forma fragmentaria. No aparece al exterior, preservando la fachada del palacio como elemento significativo. El proyecto respeta al máximo las preexistencias presentes en el lugar y las incorpora de forma natural, destacando su valor. Así se integra el tramo de arquería que queda como vestigio del patio del palacio, que sirve de pie forzado a la organización interior del nuevo edificio, pero se separa de este para respetar la preexistencia y marcar su carácter de obra nueva. La propia tapia de la cuesta de San Cipriano se construye con los materiales del lugar, no hace pensar en una intervención moderna. Recuerda al muro que define el límite de la Fundación Joan i Pilar Miró en Palma de Mallorca. Un elemento tomado de la arquitectura popular y que solo manifiesta su carácter en el hueco de acceso. También se repite el modo de llegar al interior del edificio: un recorrido a través del solar en el que el visitante acomoda su ritmo a la pausa que requiere la visita. Una transición entre el trasiego de la calle y la tranquilidad del museo.

Esta ocultación del volumen del nuevo edificio en la escala cercana se transforma al ascender hacia el centro de la ciudad. Desde los miradores del casco histórico se puede apreciar la cubierta de zinc, pautada por las líneas paralelas de los lucernarios, que introducen un objeto contemporáneo en el paisaje de cubiertas de teja. Responde así al lugar en dos escalas, la próxima, en la que se oculta en el interior del solar, mostrándose de forma fragmentaria, y una decidida imagen lejana, desde la parte alta de la ciudad, a la que se muestra de modo completo, enseñando su organización interior a través de la lectura de las familias de lucernarios.

Esta configuración de un recinto que delimita un conjunto de edificaciones vuelve a aparecer a una escala mayor en la rehabilitación de la antigua fábrica de cerveza de El Águila. Este fue el primero de los concursos que ganaron una vez establecidos como estudio, ante la sorpresa¹⁰ por su éxito ante otros equipos más consolidados. Las distintas fases por las que pasó este edificio tienen en común la coexistencia de preexistencias y edificios de nueva creación. Todo el ámbito cuenta con un único acceso principal, a partir del cual se permite el movimiento por los espacios intersticiales. Del mismo modo queda organizado el conjunto del museo de Bellas Artes de Castellón, esta vez en una manzana completa y regular del ensanche de la ciudad.

Se puede observar cómo el espacio previo a la entrada, pensado como un lugar intermedio diferenciado de la vía pública, es una constante en los proyectos del estudio. Se oculta la entrada en el Auditorio de León. La gran fachada reticulada esconde a la vía pública el cuerpo principal del edificio y protege el espacio de acceso al interior de la sala.

10 “Cuando ganamos el Águila, alguien de la ETSAM dijo: ‘¿Quiénes son éstos, que no han puesto un ladrillo en su vida?’”. Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Mansilla + Tuñón, 1992-2012: in memoriam: geometrías activas=active geometries, *El Croquis* 161 (2012),182.

Reglas y restricciones

Las reglas y restricciones no son medios en sí mismos, sino una forma de llegar a algo que no conocías antes. Más restricciones consiguen un proyecto más rico: es una decisión menos que tienes que tomar. Las reglas, por otra parte, son voluntarias (...) Hay un método de trabajo que subyace en este juego entre las reglas y las restricciones, que es la confianza en la lógica de la disciplina.¹¹

11 Stan Allen, en Giancarlo Valle (ed.), Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. *From rules to constraints* (Zurich: Lars Müller Publishers, 2012), 24.

12 Rafael Moneo, "Acerca de como un edificio podría -e incluso debería- haber sido: la "inversión" de un proceso arquitectónico", en *De palacio Villahermosa a Museo Thyssen-Bornemisza: historia de un edificio*, editado por José Manuel Barbeito y Rafael Moneo (Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017), 126.

13 Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, *Conversaciones de viaje* (Madrid: Asimétricas, 2010), 39.

14 *El Croquis* 161 (2012), 180.

Luis Moreno Mansilla fue el encargado de coordinar el proyecto de la reconversión del Palacio de Villahermosa para alojar la colección Thyssen. El palacio había sido objeto de varias reestructuraciones y Rafael Moneo señalaba que la condición palaciega se había ido perdiendo, y que la intervención debía generar un nuevo orden estructural que volviese a recuperar el carácter del edificio, apoyándose en la fachada norte del palacio.¹²

El gran vacío central y las salas laterales concatenadas encajan dentro del prisma del palacio. Las circulaciones se colocan alrededor del espacio central y todo el orden del proyecto se manifiesta en la cubierta, con los lucernarios dispuestos para cada tipo de sala.

A la hora de afrontar el diseño de su primer proyecto, Mansilla y Tuñón emplearon una estrategia que aparecerá a lo largo de toda su trayectoria de como equipo. Delimitan a priori las condiciones de partida del proyecto, unas restricciones y unas reglas que serán las que ayuden a tomar las decisiones que configuren la obra de arquitectura:

Miralles nos había invitado a dar clases en la Stadelshulle (...) Hablábamos en esas cenas de Oulipo, el taller para la literatura potencial, de cómo cada proyecto se cruza con una serie de limitaciones concretas, y de cómo estas constricciones hacen de catalizador del acto de proyectar. Para Miralles era importante hacer extensivas las constricciones al propio interés de cada uno, a lo más subjetivo, incluso a la propia curiosidad (...) Enric Miralles sostenía que era fundamental aprender de su juego de potencialidades, de la fuerza de las constricciones (...).¹³

En este caso se tomó como origen del proyecto un único tipo de lucernario que se repite en distintas configuraciones y tamaños, a partir del cual se ordena todo el edificio.

Los elementos se repiten a través de un mismo sistema espacial que genera una infinidad de espacios diferentes.¹⁴

Un análisis de su cubierta permite entender cómo está dispuesto el interior del espacio. Una gran sala central (Fig.3), a la que se abren visuales desde las salas laterales o desde los espacios de circulación. Como en el palacio de Villahermosa, la cubierta del espacio principal, con los lucernarios de mayor tamaño, se encuentra a un nivel inferior respecto a la cubierta del resto de salas.

La forma del lucernario remite a la del museo madrileño, y con una única sección se resuelve todo el proyecto.



Figura 3. Sala central del museo. Fotomontaje elaborado por el propio autor.

En el Museo de Bellas Artes de Castellón también se aprecia la traslación del orden interior a la cubierta con la utilización de una familia de lucernarios, así como la fachada reticular del Museo de las Colecciones Reales puede entenderse como una trasposición de un elemento horizontal como la cubierta, a uno vertical como una fachada que filtra la luz de poniente y que sirve de basamento a la mejor parte de la cornisa de Madrid.

Otra de las restricciones, y a la vez una constante, en la obra de Mansilla y Tuñón es la paleta de materiales empleada para la construcción de sus obras. Esta se reduce al mínimo, a dos o tres materiales, que definen la condición corpórea y táctil de su arquitectura, algo que los ha acompañado desde la seminal obra de Zamora. Los muros de hormigón armado blanco visto, encofrado con tablillas de madera, logran unos espacios luminosos a los que la textura introduce una vibración en las superficies y elimina la dureza visual del hormigón. Y los revestimientos de madera con el mismo despiece que los encofrados, que aportan calidez al espacio construido. En cada proyecto posterior se han combinado con otro sistema constructivo, como los cerramientos de aluminio fundido en Castellón (herederos de algunas piezas de la estación de Atocha) o las fachadas de vidrio coloreado del MUSAC o Lalín, pero siempre ha existido el hilo común que une todos sus edificios como parte de una familia.

Arquitectura desde la esencialización de la forma

En aquellos proyectos trabajábamos con cierta esencialización de la forma y con la búsqueda de formas arquetípicas. La asociación a las piezas lineales, los cubos o las plataformas como elementos con gran grado de elementalidad producían esa misma intensificación, porque en sí mismos ya estaban limitados.¹⁵

15 Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. *El Croquis 161* (2012), 180.

El museo de Zamora se muestra como un cubo ciego, en el que el único plano que muestra al exterior su funcionamiento es la cubierta, una quinta fachada que lo caracteriza y que es su imagen a la ciudad. Y en esta imagen exterior se pueden apreciar las inquietudes de los arquitectos. La generación que creció bajo la influencia de Rafael Moneo se encontraba en cierto modo hastiada por la falta de posibilidades que se le ofrecían por la crisis de los primeros años noventa y por la tendencia de la administración a contratar de modo directo al navarro y a otros de su generación. Y una forma de mostrar que se alejaban de esa influencia era mostrar interés por otras arquitecturas como la americana, y distanciarse de la italiana que Moneo había difundido.¹⁶ Y por la aproximación a otras disciplinas, de las que poder incorporar elementos y formas de trabajar. En el caso de Mansilla y Tuñón una de esas referencias es el trabajo de Donald Judd, y sus intervenciones en el paisaje. Este interés en el paisaje también es una incorporación de esta generación de arquitectos, que se distancia de la ciudad o que se enfrenta a ella desde otras posiciones más integradoras.

16 Francisco González de Canales y Nicholas Ray, *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing* (New Haven: Yale University Press, 2015), 104.

La inserción del museo en el entorno se ha hecho con delicadeza, se han engarzado las distintas piezas existentes con el nuevo edificio. Pero además se plantea la intervención a una escala mayor a la percepción del edificio desde la distancia lejana. El tamaño del cubo viene determinado por el programa que acoge en su interior, pero también se ha pensado desde el exterior, ha alcanzado el volumen ideal que permite su correcta inserción en el paisaje urbano. Para llegar a León se atraviesan campos extendidos y deshabitados, la región más despoblada de Europa. Cuando comienzan a surcarlos con el arado aparece un extraño orden, y por irregulares que sean los terrenos, parecen siempre naturales. No importa su perímetro, lo que importa es una ley, una distancia entre surcos que peina la naturaleza. Hace años ya, construyendo el Museo de Zamora, nos gustaba imaginar su cubierta como un campo de lucernarios, como un campo arado de los que ven más allá.¹⁷

17 Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, *Conversaciones de viaje* (Madrid: Asimétricas, 2010), 43.

Y esta imagen exterior, y la descripción que hacen los arquitectos de esta nos permite mostrar el interés por la metáfora, por introducir el juego con un elemento visual para trasladarlo, modificado y apropiado, al campo de la arquitectura. Si en Zamora los lucernarios se asemejaban a los campos arados de Castilla, y la piedra votiva que se expone en su interior se ve reflejada en el camino de ida y vuelta que supone la rampa que organiza su recorrido interior, todo esto ese puede volver a apreciar en su obra posterior. Las fachadas que rodean el recinto de acceso al MUSAC se inspiran en la manipulación de una de las figuras que aparece en las vidrieras de la catedral de León, la planta del Museo de la Automoción tiene su origen en las bielas de los motores de explosión y el ayuntamiento de Lalín en las formas circulares de los castros celtas.

Un cubo que funciona

El tema del distanciamiento creativo está presente en la primera obra importante de Mansilla + Tuñón, el Museo Provincial de Zamora. El edificio es un modelo de proyecto funcional, el resultado de una escrupulosa atención a las exigencias del emplazamiento, el programa y la planificación racional, pero al mismo tiempo se presenta ante nosotros como un enigma. Los arquitectos han situado las salas principales en un volumen cúbico (...), de manera que carece virtualmente de fachada y de huecos.¹⁸

Un análisis del proyecto del museo de Zamora nos lleva a entender de una forma muy sencilla la estructura organizativa de un museo de arqueología o de un programa similar. Una zona expositiva, abierta al público, relacionada con la entrada y el espacio exterior. Una zona destinada a espacios semipúblicos, que puede funcionar de modo independiente. La zona de conservación y estudio de las piezas, ligada al almacén por un lado y a la cuarta zona, la de administración. Las circulaciones interiores están diferenciadas para cada uso, con los espacios intersticiales entre los edificios empleados para permitir la iluminación natural del mayor número de espacios.

Esta aplicación rigurosa de la normativa a la hora de resolver el programa la llevaron al extremo en el Archivo del Águila¹⁹, la versión definitiva del programa del proyecto de rehabilitación de la fábrica de cervezas. Esa es la explicación que ofrecían Mansilla y Tuñón, y que gustaban de repetir en las visitas al conjunto. Pero también se podía apreciar en ese proyecto, y en todos los demás, un cuidado en cada decisión de proyecto, que tiene su grado de arbitrariedad no tan ligado a una interpretación directa de la normativa o el programa, y que, sin embargo, es esencial para comprender la calidad de su arquitectura.

Se hacía anteriormente referencia al museo Thyssen como posible genealogía del museo de Zamora. Existe también en la primera obra de Mansilla y Tuñón una operación de reconstrucción de la traza original del palacio, o de la recuperación del carácter y escala del edificio. Se restituye una arquería del patio original, a partir de la cual se comienza a ordenar la geometría interior del museo. La organización interior se traza a partir de este resto arqueológico, recuperando su carácter original de elemento configurador de los espacios del palacio. La arquería marca el límite del volumen del nuevo edificio, que se distribuye en bandas paralelas a la fachada original del palacio, perpendicular a la arquería recuperada. Una banda discurre entre la crujía rehabilitada del palacio y el cubo del museo. Sirve para acceder al interior del espacio a través de una sala rectangular articulada en dos ámbitos, desde los que se inicia la visita.

La siguiente franja es la rampa que es el verdadero corazón del museo (Fig.4). No solo sirve para organizar las circulaciones en los distintos niveles, sino que es parte del recorrido expositivo, planteada como una gran vitrina que se extiende a lo largo de todo su desarrollo. Se concibe como un muro grueso en el que se alojan las piezas de la exposición y permite tener vistas puntuales sobre el vacío principal. Este mecanismo de circulación emparenta con una de las principales obras que contiene la colección:

18 David Cohn, "Razón y Forma", en *2G. N.27. Mansilla+Tuñón: obra reciente = recent work* (Barcelona: Gustavo Gili, 2003), 9.

19 "Por ejemplo, el Archivo del Águila es un edificio proyectado a partir de la normativa de incendios y de las constricciones que establece. El hecho de que un espacio así tenga que cumplir esta norma, nos llevó a pensar que la regla que debe regir la disposición espacial puede ser única y exclusivamente esa misma normativa que establece un sistema que limita la geometría y que permite saber cuáles son las leyes que no se deben saltar. De esa manera se establece un sistema de trabajo que permite extraer todo el potencial de las limitaciones". *El Croquis 161* (2012), 182.

20 Mansilla y Tuñón. Entrevista con Efrén García Grinda y Cristina Díaz Moreno. *El Croquis* 161 (2012), 172.

21 *Ibidem*, 172.

En el Museo de Zamora se establece un acuerdo literal con una estela de su colección. Empezamos a pensar el sentido que tomaría el proyecto cuando vimos esa estela votiva del siglo II en la que están representados unos pies que hacen un viaje de ida y vuelta y el punto donde se produce el retorno²⁰; lo que inicia el proceso de proyecto del museo es el acuerdo con esta pieza y con lo que representa, el viaje de ida y vuelta; y desde un punto de vista más abstracto, un contenedor que contiene un recorrido.²¹



Figura 4. Rampa del museo integrada dentro del recorrido expositivo. Fotomontaje elaborado por el propio autor.

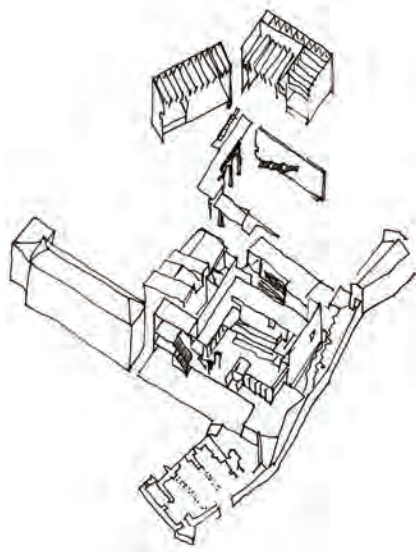


Figura 5. Axonométrica desplegada del museo de Zamora. Fuente: *El Croquis* 81-82 (1996), 46.

22 Javier Francisco Raposo Grau, Mariasun Salgado de la Rosa, Belén Butragueño Díaz-Guerra, "Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar Para Entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento", *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 20, 30-31.

La siguiente banda en la que se distribuye el museo es un espacio cúbico que define la sala de mayor tamaño del edificio. Se ilumina cenitalmente y aloja un gran mosaico, procedente de la villa de Requejo, que ocupa la pared opuesta a la rampa, un recurso expositivo que remite al Museo de Arte Romano de Mérida.

Precisamente, uno de los aprendizajes que Mansilla y Tuñón pudieron extraer de su paso por el estudio de Rafael Moneo fue que el pensamiento se expresaba a través de la forma de representación. Las perspectivas axonométricas del museo de Mérida son características de una etapa en el trabajo del navarro. La forma de dibujar los proyectos condensaba una forma de entender la arquitectura y la construcción, y dio lugar a estas imágenes icónicas. En la definición gráfica del museo de Zamora Mansilla y Tuñón encontraron también las bases de su sistema de pensamiento. (Fig.5)

Casi todos los arquitectos que aprecio, sean jóvenes o mayores, han pasado por ese momento, en el cual, se produce la coincidencia de haber encontrado un método de pensamiento que se hace presente por medio de sistema de representación (...) En el Museo de Zamora, que fue un proyecto muy germinal a principios de los 90, utilizamos un dibujo muy preciso que nos permitía representar la totalidad por medio de un mecanismo de explosión de la caja (nos gustaba el paralelismo con la expresión de Bruno Latour sobre "Abrir las cajas negras"). En aquel momento representamos el Museo por medio de unas axonometrías explotadas, cuyo mecanismo de representación catalizó, en gran medida, el propio proyecto. Tanto fue así, que en todas las revistas que publicaron el proyecto, siempre aparecía en primer término esa axonometría explotada. De una forma absolutamente sistemática, todos los proyectos que hemos hecho con posterioridad al Museo de Zamora tienen su axonometría explotada.²²

Esta atención a los medios de representación se trasladó posteriormente a la generación de información para los concursos. Crearon una imagen perfectamente reconocible, que condensaba las ideas y conceptos que querían transmitir, llevando al lenguaje gráfico la esencialidad en la forma que llevaban a cabo en la obra construida.

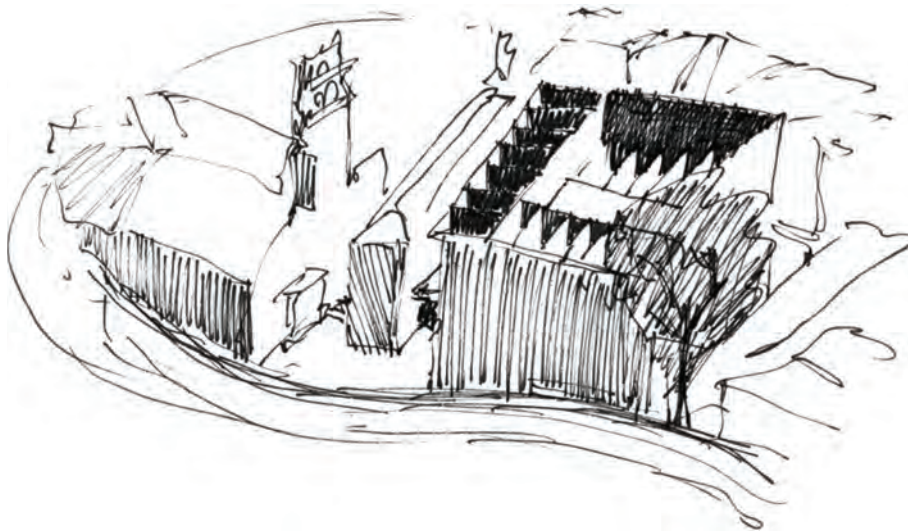
La rampa que organiza las circulaciones como elemento que ordena el espacio se repite a otra escala en el Museo de las Colecciones Reales en Madrid, dispuesto también en bandas paralelas. Y es clave en el cuerpo que es la imagen del Auditorio de León, toda una operación urbana que alberga en su interior una rampa-expositor. Esta claridad en los elementos de circulación es común en el resto de los proyectos del estudio, uno de cuyos mejores ejemplos es la distribución del cuerpo principal del Museo de Castellón.

Camino de ida y vuelta interrumpido

El fallecimiento de Luis Moreno García-Mansilla en Barcelona el 22 de febrero de 2012, tras un acto en memoria de Enric Miralles, impide que se pueda continuar con la obra conjunta del estudio, aunque Emilio Tuñón haya completado (o está en proceso de finalizar) propuestas que ya se habían iniciado bajo la batuta compartida.

Su maestro, Rafael Moneo, señalaba ese mismo año la imposibilidad de la continuidad sin la presencia de Mansilla, incluso temía un nuevo camino menos interesante²³ (Fig.6).

Aunque es pronto para juzgar la producción de Tuñón, obras como el comedor de la Escuela Politécnica Federal de Zúrich, ETH, muestran que el camino que ha emprendido se aleja del trazado en común con su compañero.



23 “Su pérdida deja atrás una obra valiosa desgraciadamente interrumpida. El estudio deberá ahora reajustarse y hay que confiar en que no se convierta en otra cosa. Por más que el trabajo de los dos pueda considerarse como hecho al unísono, los matices de una personalidad tan compleja, sutil y sensible como la de Luis Mansilla hacían que su contribución fuera tan definitiva como imprevisible. Se hará sentir su falta”. Rafael Moneo, “En memoria de Luis M. Mansilla”, *diario El País*, sección Cultura, 24 de febrero de 2012. https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391_978015.html (consulta: 31 de mayo de 2019)

Figura 6. Croquis de Luis Moreno Mansilla de vista aérea del museo de Zamora. Fuente: *Varios Autores, Lo que aprendí del Profesor Luis M. Mansilla* (Barcelona: Arquia, 2012), 24-25.

Bibliografía

- Barbeito, José Manuel, y Rafael Moneo. *De palacio Villahermosa a Museo Thyssen-Bornemisza: historia de un edificio*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2017.
- Capitel, Antón. "Luis Moreno García-Mansilla: Un gran amigo y un gran arquitecto ha desaparecido". *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 6-8.
- Feduchi, Pedro. "Quietud En La órbita De Luis Moreno Mansilla", *Cuadernos de proyectos arquitectónicos*, 3 (2012), 9-10.
- Gallego, Susana y García-Redondo, Miguel. "Mansilla +Tuñón. Museo de Zamora". *Mi primera vez* (2013). <http://www.miprimera vez.es/2013/01/mansilla-tunon/> (acceso: 31 de mayo de 2019).
- González de Canales, Francisco y Ray, Nicholas. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Mansilla + Tuñón: 1992-2011. *AV Monografías 144* (2010).
- Mansilla + Tuñón, 1992-2012: in memoriam: geometrías activas=active geometries, *El Croquis 161*, 2012.
- Moneo, Rafael. "En memoria de Luis M. Mansilla", *diario El País*, sección Cultura, 24 de febrero de 2012. https://elpais.com/cultura/2012/02/23/actualidad/1330027391_978015.html (consulta: 31 de mayo de 2019).
- Moreno Mansilla, Luis y Tuñón, Emilio. *Conversaciones de viaje*. Madrid: Asimétricas, 2010.
- Raposo Grau, Javier Francisco, Salgado de La Rosa, Mariasun y Butragueño Díaz- Guerra, Belén. "Conversando con... EMILIO TUÑÓN (parte I): Dibujar para entender. El dibujo como medio de análisis y conocimiento". *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 23, 32 (2018), 17-35.
- Valle, Giancarlo (ed.). Luis M. Mansilla+Emilio Tuñón. *From rules to constraints*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2012.
- Varios autores. *2G. N. 27. Mansilla+Tuñón: obra reciente=recent work*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Varios Autores. *Lo que aprendí del Profesor Luis M. Mansilla*. Barcelona: Arquia, 2012.