

UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU



COMPLICIDADES EN ARQUITECTURA LOS GUIÑOS DEL ARQUITECTO

Carmen Díez Medina

PROFESORA ADJUNTA
UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU

17 de noviembre de 2004

FESTIVIDAD DE SAN ALBERTO MAGNO
ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR

COMPLICIDADES EN ARQUITECTURA
LOS GUIÑOS DEL ARQUITECTO

CARMEN DíEZ MEDINA

PROFESORA ADJUNTA
UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU



17 DE NOVIEMBRE DE 2004

FESTIVIDAD DE SAN ALBERTO MAGNO
ESCUELA POLITÉCNICA SUPERIOR

COMPLICIDADES EN ARQUITECTURA LOS GUIÑOS DEL ARQUITECTO

Excelentísimo y Magnífico Sr. Rector
Excelentísimas e Ilustrísimas autoridades académicas
Compañeros profesores, alumnos, amigos
Señoras y señores

Sean mis primeras palabras de gratitud al Ilustrísimo Señor don Félix Hernando Mansilla, Decano de la Escuela Politécnica Superior, y al Ilustrísimo Señor don Federico de Isidro, Director de la División de Arquitectura y Edificación de esta Universidad San Pablo CEU por el honor concedido al invitarme a pronunciar la lección inaugural correspondiente a la festividad de San Alberto Magno, patrono de los estudiantes de Ciencias e Ingenierías. Encontrarme hoy aquí me inspira emoción y respeto, y haré cuanto esté en mi mano para no defraudarles en este solemne Acto que representa el encuentro de profesores y alumnos al comenzar el curso 2004-2005.

Decía Vitruvio, a propósito de la formación del arquitecto:

“El conocimiento de la Historia le es necesario, puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos, de cuyos temas deben dar razón a quien se lo pidiere. Por ejemplo: si alguno, en vez de emplear columnas en sus obras, utilizase estatuas de mármol, representando mujeres ataviadas con manto y ropaje hasta los pies, que se llaman Cariátides, y sobre ellas pusiese modillones y cornisas, a quienes le preguntasen la razón de ello, les dará esta respuesta: Caria, ciudad del Peloponeso, se coligó con los persas enemigos de todos los pueblos griegos. Estos, de común acuerdo, declararon la guerra a Caria, y la victoria puso fin a la contienda. Tomada y arrasada la ciudad pasaron a cuchillo pero no consintieron a éstas desprenderse del manto ni de los demás atavíos matronales, con objeto no sólo de llevarlas en triunfo, sino para que, así humilladas con el espectáculo de su eterna servidumbre, pareciesen expiar la culpa de su ciudad.

Por eso los arquitectos –que por entonces florecían– colocaron en los edificios públicos, en substitución de las columnas, las imágenes de aquellas matronas, a fin de que se transmitiera también a la posteridad el recuerdo del castigo inflingido a los habitantes de Caria.”

Marco Lucio Vitruvio, *Los diez libros de la arquitectura*, capítulo I, s. I

Pido disculpas a todos ustedes por comenzar con una larga cita, pero al proponerme hacer unas consideraciones sobre la capacidad de los arquitectos para establecer complicidades a través de sus edificios no he podido por menos que recordar el texto de Vitruvio. Gran parte de la poética de la arquitectura se basa en un juego de complicidades. ¿No es sorprendente que hoy, 25 siglos más tarde, estemos todavía recibiendo el guiño de complicidad de los anónimos arquitectos del Erecteion? Cualquier mensaje puede ser convertido en arquitectura. La historia de la arquitectura puede ser entendida como el esfuerzo de los arquitectos por comunicar con el mundo que les rodea. Y esa es precisamente la pretensión de los próximos párrafos: demostrar cuánto la arquitectura resulta ser para el arquitecto un instrumento eficaz que le permite, al

margen de dar respuesta a un programa concreto y a una serie de sollicitaciones funcionales y técnicas, transmitir todo tipo de contenidos: mensajes bien derivados de un determinado posicionamiento político, de una cierta ideología religiosa o filosófica, ligados a un hecho histórico o cultural relevante, o bien sencillamente motivados por la vanidad o el prurito personal de dejar la propia impronta en la arquitectura. Difícil encontrar un edificio que no "hable". O, mejor dicho, un arquitecto que renuncie a esa posibilidad de expresión más o menos subliminal que la arquitectura le brinda. Con mayor o menor consciencia, con espíritu provocador o conciliador, los arquitectos han ido materializando a lo largo de la historia sus guiños de complicidad en formas arquitectónicas. Desde la arquitectura clásica, que en principio podríamos entender como ajena a este discurso -nada más lejos de la realidad-, hasta nuestros días, los arquitectos han dirigido a través de sus obras mensajes de complicidad o de desafío a sus colegas, guiños de inquietud o complacencia a los usuarios de sus edificios, alusiones de admiración a sus maestros, han buscado, en definitiva, cómplices con quienes compartir sus emociones. Incluso muchos años después, sus mensajes siguen ahí, convertidos en formas, esperando a quien los descubra, a quien los reconozca y los quiera o los pueda descodificar.

Vamos a centrarnos, para ilustrar el tema, en tres momentos culturales distintos, en los que la arquitectura ha probado ser ese eficaz instrumento del que hablábamos para transmitir contenidos e intenciones. En primer lugar, hablaremos de los explícitos mensajes que la Iglesia y sus arquitectos materializaron en el escenario que ellos mismos concibieron, el de la Roma Barroca. En segundo lugar, de cómo los anhelos y aspiraciones políticas de una determinada clase social pueden encontrar feliz reivindicación a través de las formas arquitectónicas, como se puso de manifiesto tanto en la Viena Roja de entreguerras como en la Roma de la Reconstrucción. Y para finalizar, terminaremos hablando de un mensaje estrictamente arquitectónico, disciplinar, arquitectura que habla de arquitectura, dirigido por un arquitecto moderno a una ciudad histórica en búsqueda de complicidad y conciliación: Frank Ll. Wright en Venecia.

Comencemos. Para reconstruir ese mundo de mensajes cifrados con los que se levanta la Roma Barroca me voy a servir de las figuras antagónicas de Borromini y Bernini. Ambos arquitectos, aunque paradigmáticos exponentes de un mismo momento cultural, personifican dos maneras muy diferentes de entablar distintos tipos de complicidades: con sus clientes; con todo aquel que, a pesar de la distancia en el tiempo, se acerca hoy a su obra y entra a formar parte de ella; y, en último término, con la propia disciplina de la arquitectura.

La Roma en la que los dos arquitectos trabajan es la Roma que representa su triunfo universal en clave religiosa. Repuesta tras el golpe asestado por el Sacco de 1527, la ciudad se empleará en poner en escena los intereses de una Iglesia que, dulcificada tras superar el momento más peligroso de la crisis religiosa del Cinquecento, va asumiendo una posición cada vez más importante, y no solo como lugar santo, sino como baricentro de todo el sistema de intereses políticos europeos. La cartografía romana no puede ser más explícita del proceso por el que pasó esta declaración de intenciones. Los guiños que la Iglesia lanza a los peregrinos son seductores: *Le sette chiese di Roma*, *La Roma di Sisto V*, *La Roma Ignaziana*, se convierten en representaciones planimétricas no tanto interesadas en dibujar la morfología de la ciudad como en manifestar el poder y la autoridad de la Iglesia que pone a disposición de sus fieles una alegórica guía espiritual para conseguir la salvación (1). La estrategia no ha de sonarnos tan lejana. A la arquitectura se le ha exigido una y otra vez a lo largo de la historia –se sigue, cómo no, haciendo hoy– que sea conspicua, emblemática, ilustre, capaz de transmitir un mensaje de poder que satisfaga a los políticos sin que ello pueda dar pie a que se les llame autoritarios. El *Guggenheim* de Bilbao es un ejemplo bien cercano a nosotros de este tipo de demanda (2). Esta era también la pretensión con la que se quería construir una escena que representase la nueva Roma: ofrecer una imagen de poder. Y en Roma, la memoria de lo que había sido la historia de la ciudad anima a la Iglesia a revalorizar aquella cultura clásica que la Reforma había atacado como pagana: el *caput mundi* ya no será solo San Pedro, sino que la ciudad entera se

convierte en símbolo de propaganda y autorepresentación de una creciente potencia religiosa y política. Apertura de grandes perspectivas, calles que convergen hacia los focos de significación religiosa y de transmisión cultural... Y en este sistema estructural sobre el que se colocarán los bastidores de la nueva escena los restos del pasado (murallas, puentes, mausoleos) servirán de apoyo a unas infraestructuras renovadas. Pero la ruina aparece sometida, disminuida, cambiada de escala, colonizada, en aras de la exaltación de la "Roma moderna". Algo que ya había precozmente insinuado Miguel Ángel con la sistemación urbanística del Capitolio (3). Con él, el fulcro histórico romano, el lugar donde se habían atesorado los documentos a partir del Imperio, el *Tabularium*, la sede del gobierno de la ciudad desde época medieval, deja de ser el fondo de saco simbólico y representativo de los Foros Republicanos para convertirse, en sus manos, en el punto de mira hacia la Roma del futuro: el *Palazzo dei Senatori* se transforma en activado envés del *Tabularium*, en eficaz bisagra de unión con la nueva ciudad. San Pedro y los Palacios Capitolinos –el foco religioso y civil respectivamente– se conectan. Todavía hoy, al pasear por el Capitolio, nos sentimos alcanzados por el guiño de Miguel Ángel, que con la *Cordonata*, su simbólico enlace, continúa apuntando hacia el futuro de Roma. Su apuesta no podía ser más ambiciosa... ni más premonitoria. Un siglo más tarde, la construcción de la columnata de Bernini culminaría la escena.

Sobre el complejo palimpsesto que dicta su morfología, Roma va a construir, pues, un grandioso teatro. Roma como teatro del mundo. Sus actores principales: los papas, la *intelligentsia* de la curia. Los constructores de la escena: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Rainaldi... El acto con el que arranca la pieza: la colocación del obelisco de Nerón frente a San Pedro. No existe la historia, sino la alegoría. Toda Roma es teatro. Urbano VIII es el primero de los actores que se va a desenvolver entre esos decorados levantados por sus artistas. Unos decorados que no hemos de entender como meras bambalinas, sino como verdaderos instrumentos con los que defender intereses políticos y religiosos. Con Urbano VIII se inicia la actividad de los dibujantes de Roma. Los teatrales guiños que dirige a la ciudad, a la cristiandad, al resto de Europa, a través de sus arquitectos comunican el triunfo

definitivo de la Roma moderna sobre la antigua. Baste un ejemplo para entender lo que queremos decir: si a finales del s. XVI los guiños de Sixto V, el papa de los obeliscos, habían consistido en santificar símbolos paganos y convertirlos en religiosos (4), y si todavía Pablo V había sentido la conveniencia de decretar en un breve que los peregrinos que visitaran Roma tenían que llevarse un saquito de arena del Coliseo –donde habían sido perseguidos los mártires– para borrar el rastro doloroso de la Roma Antigua, el mensaje de Urbano VIII fue ya mucho más triunfal. Sin resentimientos, sin vacilación, con espíritu victorioso le pide a su arquitecto Bernini que proyecte una iglesia dentro del Coliseo: con él, la Iglesia como institución se apropia triunfalmente, a través de la arquitectura, de las formas simbólicas de la Roma Antigua (5). El proyecto de Bernini para cristianizar la imagen del Panteón con la construcción de dos campanarios contribuye a reforzar este argumento.

Los papas buscan afinidades electivas –cómplices– entre los artistas, se preocupan por encontrar en los arquitectos la cualidad que mejor pueda representar sus propias aspiraciones. Bernini, arquitecto predilecto de los papas, y Borromini, comprometido con las órdenes menores, se van a convertir en los principales responsables de la construcción de esta meditada escena. Los años de los pontificados de Urbano VIII, Inocencio X y Alejandro VII son los años esenciales de la escenográfica cristalización del teatro barroco romano. Pero pasemos a ver en qué consiste el guión, cuáles son los guiños, las complicidades que establecen los constructores del decorado con los actores de la obra, con los espectadores, y, en último término, con la propia disciplina de la arquitectura.

La arquitectura de Borromini nos va a servir, sin duda, como ejemplo paradigmático para ilustrar la complacencia del arquitecto en colmar sus obras de contenido, en establecer varios niveles simultáneos de comunicación. Los guiños que nos lanza Borromini desde sus edificios desvelan su naturaleza críptica, introvertida, huraña, son buena prueba de cómo su personalidad compleja encontró una fértil forma de expresión a través de la arquitectura. Borromini, que vestía de negro y a la española en Roma (filoespañol, por su origen milanés), personaliza sus proyectos con gestos tan sorprendentes y provocadores como el aspecto con el que

solía recorrer las calles de la ciudad. Su dificultad para establecer relaciones le llevó a comunicarse por medio de códigos, a veces inescrutables, siempre reveladores. Su arquitectura, al servicio de las personas religiosamente empeñadas, bien las órdenes pobres, como los padres Trinitarios Descalzos de *San Carlos*, las hermanas Agustinas de *Santa Maria dei Sette Dolori*, los Franciscanos de *Sant'Andrea delle Fratte*, o las comprometidas con un apostolado moderno, como la Congregación del Oratorio de *San Filippo Neri*, se desarrolló en perfecta coherencia con las convicciones pastorales de sus clientes. A fin de que le dejaran ejecutar sus proyectos sin interferencias, renunció a cobrar honorarios por su trabajo, siempre fiero defensor de esa libertad personal en la que encontraba su sosiego.

Borromini encarna el guño de la rebeldía, de la desazón, del delirio de un genio que acabó con su vida en un acto desesperado. *San Carlino*, *Sant'Ivo*, *Palazzo Spada*... Su obra está repleta de complicidades solitarias, de gestos inescrutables, por lo que la lectura de la misma requiere exégesis e interpretación¹. Por el contrario, Bernini representa el gran guño escenográfico. Cómplice íntimo de los intereses de los papas, vivió y entendió Roma como escena de sí misma. Los mensajes que nos dirige Bernini desde su la arquitectura son los del artista cortesano, abierto, sociable, mundano, confortado por los éxitos profesionales y sociales, son los gestos contundentes de quien se relaciona con los poderosos de la tierra —es francófilo—, de quien sin contratiempos ni dificultad va metiéndose en el bolsillo un papa tras otro, desde Pablo V hasta Inocencio XI. Bernini, que acumuló riquezas y vestía como un príncipe, lo escenografió todo, desde los catafalcos de los papas, cabalgatas, carros carnalescos... hasta su propia muerte, el último acto —la *bella morte*— de una estudiadísima representación².

¹ La vida y la personalidad de Francesco Borromini fueron retratados por su coetáneo: BALDINUCCI, F. *Notizie de' Professori del Disegno da Cimabue in qua*. Florencia, 1681 (revisado por F. Ranalli en 1847). Un poco posterior es la publicación de PASSERI, G. B. *Vita de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 1673*. Roma, 1772.

² Sobre Bernini también existen referencias de la época: BALDINUCCI, F. *Op. Cit.* También: BALDINUCCI, F. *Vita del Cav. Gio. Lorenzo Bernino*. Florencia, 1682.

Los dibujos de estos dos arquitectos son muy indicativos de cómo trabajaban y se expresaban sus dos naturalezas antagónicas. El dibujo de Bernini se acerca desde el principio al resultado final, su trazo seguro revela su capacidad de invención genial, fácil, continua (6). Borromini, por lo pronto, dibuja con lápiz: nadie lo hacía en Roma en aquel momento; se dibujaba con pluma y después se pasó a la aguada. El grafito permite a Borromini cambiar con el dedo, manchar, rectificar, ensuciar... arrepentirse constantemente, contradecirse, volver atrás una y otra vez. Sus dibujos, conservados en el Albertina de Viena, se consideran entre las obras de arte del diseño en arquitectura (7).

A pesar de que ambos arquitectos se comprometen aparentemente en varias ocasiones con la geometría al uso, la elipse, la génesis de sus respectivos trazados es bien distinta. Estamos en el primer tercio del s. XVII. La elipse (Kepler) ha triunfado sobre el círculo (Galileo) y los arquitectos se "reconocen" entre ellos al adscribirse a esta nueva geometría. Lejos quedan ya las propuestas de Bramante o de Sangallo de plantas centralizadas, esos objetos casi utópicos pertenecientes a un mundo ideal de formas puras. Veamos cómo actúan nuestros arquitectos, cuál es el procedimiento compositivo que lleva a ambos a desembocar en la elipse. Los proyectos de Bernini para *Sant'Andrea al Quirinale* o para la plaza de *San Pedro* son, ciertamente, óvalos. Pero sus óvalos están formados por arcos de circunferencia trazados desde tres centros distintos (8). El apoyo del que se sirve Bernini: el tratado de Serlio. Para Bernini el círculo constituye aún la referencia a un mundo clásico que todavía es garantía en arquitectura. Por eso sus plantas parten de un gesto que le emparenta con una forma aceptada, canónica, establecen un compromiso con la ortodoxia formal: algo que haría sentirse invulnerable a cualquier arquitecto de la época. No podemos negar su guiño a Alberti y, muy en especial, a su magnífica fachada de *Santa Maria Novella*. Alberti, dicho sea de paso, también fue un arquitecto de complicidades. Su resuelto mensaje de reivindicación del mundo clásico vive aún en la potentísima fachada de su primer encargo profesional: en ella consiguió borrar diestramente cualquier huella que pudiese recordar al denostado *arte dei goti*, neutralizando y reduciendo los restos medievales de los que partía y convenciendo a todos con la contundencia de sus armónicas geometrías. ¡Cómo no sentirnos receptores del atrevido

guiño de Alberti al descubrir el juego de círculos –ideales formas renacentistas– con el que consiguió cancelar la presencia iconográfica tanto del rosetón gótico como de los arcos apuntados que entroncaban formalmente la fachada con el vecino cementerio! (9) La modernidad y valentía de su vigorosa propuesta aún despiertan secretos sentimientos de complicidad en el visitante de Florencia... Bernini, respaldado por las codificaciones formales de Alberti en su búsqueda de aquiescencia, parte de esa forma “irreprochable” que es el círculo para asegurarse el éxito de su compromiso con la novedosa tipología de planta elíptica, una geometría que permitía a los arquitectos del XVII establecer claros vínculos formales. Pero las invocaciones de Bernini a sus maestros no terminan aquí. También se pueden leer en su propuesta de planta citas a Palladio, múltiples guiños disciplinares al arquitecto más cultivado, más ducho y más osado en el manejo de los órdenes clásicos: los guiños de admiración que dirige Bernini al arquitecto véneto se reconocen en los brazos con los que crea su pequeña escena delante del acceso, en los que entre líneas leemos las formas abiertas y generosas de las villas palladianas (10); se encuentran en las columnas con las que cierra el altar –cómo no pensar aquí en las propuestas personalísimas de sus iglesias venecianas (11)–; y vuelven a aflorar en el podium sobre el que eleva la iglesia materializado en una crepis semicircular –la dignificación renacentista de *Il Redentore* frente al proselitismo protobarroco de las escaleras contrarreformistas–. Y, hablando de Palladio, y de mensajes y complicidades, no puedo por menos que mencionar su extraordinaria fachada para *Il Redentore*. Con su atrevida y eficacísima composición de frontones (empleados con una naturalidad sorprendente y con admirable destreza tanto para cubrir la altura de las naves laterales, como para significar la puerta, convertido en engañoso faldón de cubierta o –heroica invención– realizando la función de disfrazados contrafuertes) Palladio nos está dirigiendo una importante confianza, al hablarnos de la versatilidad de la sintaxis arquitectónica, incluso de la clásica, de la capacidad de la arquitectura para con un mismo elemento resolver problemas de tan distinta naturaleza como los compositivos o los técnicos (12). Todavía hoy, cuando desde el *vaporetto* recorremos el canal de la Giudecca, Palladio nos sonríe, desde el podium de su pequeña iglesia

veneciana, volviendo a seducirnos, una y otra vez, con su talento y su genialidad³ (13). Como decíamos, las complicidades, las alusiones a la arquitectura clásica en Bernini son continuas. Sus citas son claras y frescas. No esconde sus referencias. Escenifica sin pudor una arquitectura triunfante. Lo hace aquí, en *Sant'Andrea*, lo había planteado ya en la planta abierta del *Palazzo Barberini* y lo hará definitivamente en el *Vaticano*.

El juego de Borromini, muy al contrario, es para iniciados... Las citas al mundo clásico en su obra, frente a la transparencia referencial de Bernini, son recónditas, difíciles de identificar, deliberadamente tortuosas. El guiño a la antigüedad está con frecuencia disfrazado. Nunca parte de cero, pero las filiaciones que establece con el pasado son difíciles de desenmascarar. Le interesa aquel detalle ignoto, aquel ejemplo desaparecido. Cuando construye su transgresora fachada en movimiento para el *Oratorio dei filippini* —con la que, dicho sea de paso, anticipa en veinte años el escenográfico gesto de Bernini en el Vaticano—, se apoya en algún arcano ejemplo de templo cóncavo (14), y cuando modela los muros de *San Carlino* está reinterpretando ciertos dibujos no difundidos de la *Villa Adriana*, de donde asegura procede la cita de los licenciosos capiteles de volutas invertidas con cuyo dibujo se deleita una y otra vez. Borromini se entusiasma con la cita que no es obvia, con el guiño inescrutable con el que espera captar el interés, despertar la curiosidad de quien se acerca a su arquitectura⁴. Su *Opus Architectonicum* —y en concreto el capítulo XVII dedicado al *Oratorio*— registra tal profusión de intuiciones, de felices soluciones técnicas, de invenciones brillantes e

³ El arquitecto lanza su mensaje triunfal tras salir airoso del problema que había estado preocupando a los arquitectos desde los albores del Renacimiento: la resolución de las fachadas de las iglesias cristianas con lenguaje clásico. Después de innumerables y fallidas propuestas, Palladio venció con su solución genial: desmembrando el modelo de referencia, el templo clásico, con su composición de frontones, resuelve por un lado el problema compositivo de las diferentes alturas, a la vez que soluciona un problema técnico: la presencia de los contrafuertes en la fachada.

⁴ La biblioteca que dejó a su muerte estaba repleta de libros con anotaciones en los márgenes, lo que denota no sólo la lectura de los mismos, sino su espíritu creador y revisionista. Entre los textos que influyeron en su obra: *Antichità*, de Pirro Ligorio (poseía una copia); estudios de Giacomo Lauro y Vincenzo Scamozzi; la antología de templos de Montano; el gran libro de diseños de Giuliano da Sangallo; *Hypnerotomachia Poliphili*; los tres tomos de Prado y Villalpando sobre el Templo de Jerusalén; *De pictura sacra*, de Federico Borromeo.

inesperadas, que lo convierte en uno de los textos más significativos de la literatura arquitectónica barroca⁵. Aunque en ocasiones a Borromini le gusta provocar con sus palmarias evidencias iconográficas, en general se complace en esconder sus intenciones tras una máscara detrás de la que se ocultan obsesivos intereses por la matemática y la simbología. Así lo entendemos en su propuesta de planta para *San Carlino*. Veamos cómo procede Borromini. Su diseño, como el de Bernini, cristaliza también visualmente en una elipse, pero no parte del albertiano círculo, sino que llega a ella a través del triángulo equilátero. Y lo oculta deliberadamente, pretendiendo convencernos con su planta y con su cúpula oval de ser kepleriano, de que funciona con la elipse, ocultando que en el origen está el triángulo... Una complejísima geometría permite a Borromini enmascarar el arranque de su trazado. Frente a Bernini, que utilizaba el ojo para corregir ópticamente sus propuestas –“*passare la regola*”, era la máxima del arquitecto napolitano, someter la aplicación de la norma al dictamen de su afinado ojo–, la geometría borrominiana es cartesiana, lo que plantea es un problema matemático, va más allá del diseño, de la composición. Algunos años atrás, durante su formación en Milán, Borromini había coincidido con el prestigioso matemático Muzio Oddi, que se encontraba en la capital lombarda formando a los operarios que participaban en la construcción de la que en aquel momento era la gran atracción de la ciudad, la terminación de la catedral⁶. Oddi sin duda influyó en Borromini, que abordaría en el futuro sus proyectos no sólo desde el punto de vista del diseño, sino también de la matemática. Pero si Bernini utiliza el círculo como criterio estrictamente compositivo y disciplinar, lo acabamos de ver, en Borromini el triángulo está impregnado de connotaciones simbólicas. El triángulo, la Trinidad... Algunos años más tarde, en la iglesia de *Sant'Ivo*, utiliza brillantemente esta geometría para generar una planta en la que el triángulo –de nuevo subrepticamente al ser duplicado, girado y transformado en un

⁵ BORROMINI, F./SPADA, V. *Opus architectonicum ecc.* Roma, 1720-1725.

⁶ En aquel momento se estaba trabajando en la *cappella dell'Albero*, en el brazo norte del transepto, en las tres últimas campatas hacia la fachada y en la propia fachada. Las dificultades técnicas que comportaba la terminación de un gran edificio gótico en el siglo XVII, así como el magisterio de la piedra, resultaron para el joven Borromini, que comenzó su formación en Milán con nueve años, un buen banco de prueba para afinar, no solo el uso del escalpelo, sino el cálculo técnico, el estudio del detalle y el encastrado en la fábrica de las piezas individuales.

hexágono, en una estrella de David— se convierte en responsable de la entera definición espacial, definición que recorre audazmente todo el espacio interior, creando una potentísima cúpula que registra ininterrumpidamente hasta la linterna el desgarramiento espacial de las seis puntas del hexágono⁷ (15, 16). No hay otra como ella en Roma. Y en su origen está el triángulo.

La sección de *San Carlino* nos ayuda a entender cómo Borromini se sirve también de los triángulos para modelar la luz, y cómo estos le ayudan a establecer diferentes estratos de intensidad lumínica y, por consiguiente, a determinar los distintos niveles de purificación (17). La memoria de la fuerza que la luz había demostrado tener en aquellos espacios religiosos que conocía Borromini vino sin duda en su ayuda a la hora de estudiar cómo materializar la atmósfera arquitectónica de una iglesia. Forzoso recordar a Adriano, un ejemplo más de cómo los arquitectos encuentran en la arquitectura un fiel aliado con quien compartir complicidades. En su templo dedicado a todos los dioses el mensaje que transmite Adriano es el de un Imperio entendido como analogía del cosmos (18). Y lo describe en términos visuales: el simbolismo elegido, el de los cielos donde residían sus dioses. Un gran círculo albergaba sus figuras y el ojo del sol, a través del óculo, brillaba sobre ellos, uno a uno, realzando su presencia. Con las imágenes de Augusto, de César divinizado, Adriano nos habla de que la verdadera religión era la romanización, la fuerza que mantenía unido el mundo en un orden que funcionaba con tanta precisión como la esfera celeste. En el solsticio de primavera, cuando el potente fanal de luz atravesaba el umbral de la puerta, las tropas se disponían a emprender sus campañas militares... Adriano estaba, en el Panteón, lanzando un guiño crítico a los emperadores que le habían precedido, al plantear una afirmación intelectual de lo que era el Estado. Esa era su respuesta al populismo del Coliseo o a la jactanciosa propaganda de los foros imperiales... Sin duda, los contenidos

⁷ Parece ser que una de las estrategias de Borromini para conseguir la aprobación de su proyecto fue la de convencer al papa Urbano VIII (Barberini) de que su singular planta se inspiraba en la figura de la abeja, símbolo de laboriosidad y fecundidad, pero, sobre todo, símbolo protagonista del emblema heráldico de la familia Barberini. La publicación de la *Melissographia* de Federico Cesi de 1625 sobre el estudio microscópico de las abejas no era desconocida para Borromini.

subliminales planteados por Adriano interesaron a Borromini, pero, al margen de modelos físicamente más cercanos a él, las propuestas de Borromini ponen en evidencia que el arquitecto conocía bien textos no muy divulgados, como el *Codice Triulziano* de Leonardo y el *manoscritto C*, dedicado a los problemas de la visión y del comportamiento de la luz. Durante su estancia en Milán sabemos que consiguió acceder a la por entonces recién fundada Biblioteca Ambrosiana, donde tuvo ocasión de consultar los manuscritos de Leonardo así como los ensayos sobre la luz del propio fundador de la biblioteca, Federico Borromeo, textos como *De pictura sacra*, en el que, aparte de consideraciones sobre el contraste de la luz y de la sombra, Borromeo estudiaba sus implicaciones metafóricas y espirituales⁸. El tema interesó sin duda al por entonces jovencísimo Borromini, que arrastrado por su obsesivo anhelo de salvación se embarcaría a investigar, de manera insistente y obstinada, el potencial ético y simbólico de la iluminación en arquitectura.

¡Qué distinta esta actitud frente al hombre de teatro que es Bernini, que utiliza la luz como medio, sin indagar en su sentido místico! También para él el problema de la luz se convierte en vital, pero Bernini, de religiosidad más mundana, no hace alusión a la divinidad como fuente lumínica, sino que entiende en primera instancia al hombre como centro del mundo, como *homo theatralis*. Su rechazo a la luz natural y a sus reflejos se transforma en demiúrgica facultad para crear escenas que parecen estar bañadas por luz artificial. En sus extraordinarios *teatrini sacri* casi siempre la fuente de luz es invisible, enfoca directamente a los protagonistas de las escenas (19). La escenográfica atmósfera en la que flotan sus visiones sacras se conocerá, en arquitectura, como *luce alla bernina*: luces laterales como las de los palcos, luces de candilejas en el proscenio, luces entre bastidores, luces frontales, irradiantes, reflectoras, contraluces... La *cappella Raimondi*, la *Alaleona*, la *Cornaro*, la de la *Beata Ludovica Albertoni*, el presbiterio de *Sant'Andrea*... El triunfo se

⁸ No olvidemos que Milán era, sobre el 1608, un centro de gran vitalidad, dominado por el empeño pastoral de los hermanos Borromeo. Federico Borromeo fue el fundador en el año 1609 de la Biblioteca Ambrosiana. Borromini, que estaba por su familia bien relacionado, parece ser que tuvo acceso a algunos dibujos originales de Leonardo, que a su vez sirvieron de referencia al propio Federico Borromeo para escribir sus ensayos sobre la luz.

produce con la *cátedra de San Pedro*. En la cátedra –el “esplendor”, como aparece registrada en los documentos– engloba el espacio exterior, consigue infundir a la escultura un sentido de infinitud. El foco de luz natural que penetra se confunde con los rayos y las nubes esculpidos, convirtiendo el espacio humano en una espectacular escena: el *bel composto* berniniano.

Borromini, por el contrario, es críptico, simbólico, esotérico, solitario, maneja todo un repertorio de formas alegóricas, más o menos complejas de descodificar, con el que insiste obstinadamente en el valor semántico de la arquitectura⁹ (20). Símbolos heráldicos de los papas (montículos y estrellas Chigi, abejas Barberini, palomas con el ramito de olivo Pamphili...), misteriosas alusiones a crípticas simbologías (fuente de la sabiduría, esferas, el ciervo, el libro, la corona, la torre de Babel, el templo de Salomón...). Para Borromini la iconografía en la que se complace, los códigos cifrados con los que gusta seducir, representan el guño misántropo del eremita. El triunfo solitario del artista introvertido. Quien se acerca a su obra queda inevitablemente atrapado en las redes que el arquitecto tan hábilmente ha tejido: desvelar los contenidos simbólicos de sus iconografías se convierte en experiencia paralela al disfrute de la propia arquitectura. Pero, ¿de dónde procede este mundo referencial borrominiano, esta fuente inagotable de sorprendentes alusiones simbólicas? De nuevo Milán, la catedral. En ella aprendió Borromini, allá por el año 1612, a tallar la piedra. El protostatuario Andrea Biffi dominaba la escena. Su magisterio le dejó un poso que explica la tendencia de Borromini a recurrir a principios simbólicos recogidos del gótico, más tarde traducidos a la heráldica de los papas. Uno de sus temas figurativos predilectos, los querubines con alas verticales, derivan literalmente de las estatuas columnas del gótico y, en concreto, de las estatuas angélicas del Duomo de Milán (21, 22). “*Quel goto ignorante*”, como le calificó Bernini, estaba muy lejos de la sintaxis horizontal de la antigüedad clásica y del Renacimiento, como bien lo

⁹ La primera edición ilustrada de la *Iconología*, de Cesare Ripa, publicada en 1603, resultó determinante para el desarrollo del intenso discurso simbólico de Borromini.

prueban sus obsesivas interpretaciones del símbolo materializadas en estructuras verticales. El campanario de *Sant'Andrea delle Fratte*, las cúpulas de *San Carlino* y *Sant'Ivo*... la discrepancia con el mundo formal de Bernini no puede ser más notoria ni más descarnada.

La Iglesia, en el primer tercio del siglo XVII, había cambiado de actitud. Ya no se veía obligada a presentarse como esa fuerza militante y severa que había sido durante la segunda mitad del *Cinquecento*, sino que se podía permitir mostrarse indulgente y benévola. Los papas se convierten en entusiastas mecenas deseosos de perpetuar su nombre con intervenciones espectaculares. Si Bernini encarna el papel de perfecto artifice de la materialización de los intereses del pontificado –trabaja con materiales nobles, mármoles, es el paladín de la integración de las artes–, escenografiando abiertamente el guión, sin recortes de presupuesto, Borromini se identificó vehementemente con el carácter de las órdenes menores para las que trabajaba y de ahí el empleo intencionado de materiales humildes. La elección del material le permite establecer un vínculo de complicidad con las premisas de sus clientes: el provocador ladrillo visto en el *Oratorio de San Filippo Neri*, por ejemplo. Con él se diferencia deliberadamente del jesuítico telón de travertino de la vecina *Santa Maria in Vallicella*. “*Il modo nostro di edificare*”, así se distinguían entre ellos los jesuitas, con esas cortinas nobles, propaganda de la Contrarreforma, y que, como eficaces paneles publicitarios, salpicaban el centro de Roma (23). La Confraternidad del Oratorio, innovadora y comprometida, había ya intervenido en la planta de la iglesia que le había sido asignada –antes de la participación de Borromini– comunicando entre sí las capillas y volviendo a la disposición de naves laterales con la que había sido concebida la iglesia original del siglo XII. El gesto, naturalmente, desvela la tesitura de los oratorianos, monjes vanguardistas e innovadores, que pretendían diferenciarse de la Compañía de Jesús alejándose de la tipología de planta que ésta había

acuñado¹⁰. Y en esa línea abordará Borromini el diseño de la fachada. Se apresura a señalar un precedente antiguo construido en ladrillo —un monumento en la via Flaminia que no se ha llegado a identificar—, no lo duda y elige trabajar con este material, económico, pero a la vez maleable, lo que le permitirá resolver con libertad su inagotable repertorio de transgresores detalles. El contundente mensaje que transmitía la fachada de Borromini encontró pronta y afinada respuesta en algunos de sus colegas, como Juvarra, que años más tarde calificaría al herético arquitecto como “el Calvino de la arquitectura”. La modestia de la textura de los muros en el interior de *San Carlino*¹¹ revela otro guiño de complicidad con el cliente, en este caso la orden española de los Trinitarios, orden pobre y austera, para la que la construcción de *San Carlino* no debía distraer los fondos de su noble misión consistente en liberar a los cristianos que habían caído en manos de los turcos. Pero Borromini no necesita apoyarse en la nobleza del material para ofrecer una digna sede romana a los Trinitarios: los muros de *San Carlino* cobran vida al moverse, se convierten en una célula vital que oculta la abstracción de la geometría que está en el origen del trazado (24). En el Barroco la plasticidad de la planta se conseguía, hasta Borromini, mediante la manipulación escultórica del orden arquitectónico. La fachada que construye Carlo Rainaldi algunos años más tarde para *Santa Maria in Campitelli* es un plástico ejemplo de cómo la columna es la única responsable del movimiento de los alzados y del espacio interior (25). La sinuosidad de la planta de *San Carlino* transmite la idea de masa maleable, sometida a presiones exteriores. De nuevo la alegoría, la metáfora barroca. Tampoco hay pintura en las propuestas borrominianas, sino que la arquitectura es la que crea sus propios efectos. En el espacio de la iglesia y en la cúpula (casetones octogonales,

¹⁰ La reconstrucción de *Santa Maria in Vallicella*, había sido llevada a cabo por Matteo di Città di Castello entre 1575 y 1605, a raíz de la fundación del Oratorio, planteando una tipología de planta con nave única y capillas a los lados, siguiendo el modelo del Gesù. Tras él, Martino Longhi il Vecchio la vuelve a reformar, convirtiendo las capillas existentes de nuevo en naves. Las razones del cambio se debió, con mucha probabilidad, a una imposición de los monjes, que querían alejarse del modelo jesuita.

¹¹ La modestia de la orden le valió en seguida a esta iglesia el diminutivo popular de San Carlino que, además, era la moneda de menor valor en curso. Sigfried Giedion menciona a este respecto el ancho de la fachada, que no supera la dimensión de uno de los pilares de San Pedro. GIEDION, *S. Zeit, Raum, Architektur*. 1941.

hexagonales, cruciformes) la luz de las ventanas y de la linterna cae sobre la blanca superficie de los estucos. Con el paso del espacio de la iglesia al del claustro Borromini, en pocos metros, nos hace pasar de un decorado a otro, convenciéndonos de que es capaz no solo de establecer complicidades, sino de controlar nuestras emociones. Su innovadora propuesta de espacio continuo con esquinas achaflanadas, la relación envolvente con el espectador, la capacidad de síntesis y de reducción, el guiño a la vanguardia formal... Nunca un claustro renacentista consiguió expresar tanta serenidad y recogimiento como el pequeño claustro barroco de Borromini.

Borromini no tenía ni la personalidad, ni las relaciones, ni los medios que tenía Bernini en Roma. Nadie conoce su taller. Trabaja solo. Se identifica con la escala pequeña y diminuta del objeto, el *mestiere* tiene para él una dimensión práctica. Su guiño es el del artesano solitario y reservado. Y, sin embargo, su obra ofrece a todo aquel que visita Roma algunas de las experiencias arquitectónicas más emocionantes... y más intensas. Excepto en el encargo que recibió de Inocencio XI (Pamphili) para la reforma de *San Giovanni in Laterano* con ocasión del jubileo del año 1650 —Bernini había momentáneamente caído en desgracia por el derrumbe de una de las torres que enmarcaban el proyecto de Maderna para la fachada del Vaticano—, sus proyectos no tuvieron la envergadura de los de Bernini, y fueron, frecuentemente, incomprendidos y recortados en su ejecución. Sus reacciones airadas, materializadas en provocadores guiños arquitectónicos, siguen incitando, aún hoy, a la estimulante y sugerente lectura de su obra. Estoy refiriéndome, muy en especial, al proyecto para *Sant'Ivo alla Sapienza*, el segundo de los dos únicos encargos que recibió Borromini del papado¹². La sede de la universidad romana, la *Studium Urbis*, fundada en 1303 por Bonifacio VIII, estaba emplazada en un edificio del siglo XVI, y necesitaba construir una iglesia. El primer encargo consistente en una pequeña capilla de palacio había sido revisado y, tras largos años de deliberación, se decidió construir una verdadera iglesia. Ya que no se trataba de una simple capilla, Borromini reivindicó que se

¹² El encargo lo recibió de Urbano VIII (Barberini), un año antes de su muerte, pasó por el pontificado de Inocencio X (Pamphili) y se terminó con Alejandro VII (Chigi). La simbología heráldica de las tres familias quedó plasmada en la iglesia.

demoliera el palacio que oculta el acceso a la misma desde la plaza de San Eustaquio. Conocedor del proyecto de *El Escorial* concluido hacía apenas 50 años –a través de la publicación de Cassiano dal Pozzo (1626) que describía con detalle la fábrica herreriana– había quedado fascinado por la propuesta simbólica ideada por Juan de Herrera para su acceso: a la basilica se llega a través del conocimiento, atravesando el umbral por debajo de la biblioteca. La cita la había ya planteado en el *Oratorio de San Filippo Neri* al colocar la biblioteca justamente por encima de la entrada a su edificio (26). En *Sant'Ivo* el esquema que plantea Borromini es el contrario, convierte en suya la propuesta herreriana invirtiendo los términos de la metáfora: que se acceda a la Universidad, al conocimiento, a través de la religión (complicidad indiscutible con la cultura de la Roma Barroca), para lo cual había dibujado una curiosa propuesta de nártex circular con claras referencias a las eruditas interpretaciones que del Templo de Salomón habían hecho los jesuitas españoles Prado y Villalpando. Que los sutiles guiños lanzados por Juan de Herrera han dado felices frutos en arquitecturas posteriores resulta indiscutible, al reconocer su impronta en proyectos como los de Borromini, o, incluso un siglo después, en las obras de un arquitecto más cercano a nosotros como Juan de Villanueva. Cuando el arquitecto español se encontró a finales del s. XVIII en la difícil situación de construir la *Casa de Infantes* para la servidumbre de Don Antonio y Don Gabriel frente a la fachada principal del monasterio, demostró una capacidad sorprendente para establecer secretas complicidades con el arquitecto que doscientos años antes había marcado, con un potentísimo lenguaje, el carácter del lugar. Villanueva recibe astutamente el guiño de Herrera y, envolviendo su edificio con una inescrutable máscara, reserva para su interior recónditas e inesperadas sorpresas, tal y como Herrera, dos siglos antes, había planteado. El edificio, que sirve de charnela entre un monasterio aislado en el paisaje y la antigua Villa, repite miméticamente el esquema de fachada del monasterio. En el interior, patios y escaleras, junto a los corredores a los que las circulaciones dan lugar y que no presentan coincidencia ni en posición ni en número en las distintas plantas, crean un desarrollo espacial de altísima calidad (27). Hasta diecinueve tipologías diferentes de viviendas se pueden encontrar en la modesta fábrica. Villanueva recibe astutamente el guiño de Herrera y construye un edificio capaz de esconder las mismas recónditas e inesperadas sorpresas

y calidades arquitectónicas, que había planteado Herrera dos siglos antes¹³.

Pero, volviendo a Borromini, la negativa por parte de su cliente –el pontificado– a que su proyecto cobrara dimensión urbanística al derribar el palacio que entorpecía la visión del acceso desde la plaza, llevó a Borromini a replegarse sobre sí mismo y a ocultar su iglesia. A partir de ese momento toda una serie de decisiones en cadena convierten el proyecto de Borromini en una de las piedras preciosas que Roma, casi en secreto, atesora. Oculta la cúpula, el símbolo de la iglesia en la ciudad, construyendo un gigantesco tambor que no permite desde el exterior intuir su grandeza. Las nervaduras exteriores (el guiño al *arco rivescio* de Leonardo que estudió en Milán) y los pináculos (la herencia gótica de la catedral) contribuyen a ocultar su existencia (28). La cita al efecto sorpresa que produce el espacio cupulado del Panteón, imperceptible desde la plaza por la presencia del pórtico clásico, queda disfrazada con una de sus personales invenciones: la linterna despunta, a modo de periscopio, desarrollando uno de los repertorios simbólicos más intensos de toda su obra (29): un *crescendo* que va desde la Torre de Babel acompañada en su desarrollo helicoidal (alusión al aguijón de la abeja de los Barberini) por antorchas de travertino (las llamas de Pentecostés) y rematada por la corona de San Ivo que sostiene una bola del mundo sobre la que se posa la paloma de la paz con el ramito de olivo en el pico (heráldica de los Pamphili). Pero la invención de Borromini no acaba ahí. El guiño de rebeldía se extiende al *cortile* de la universidad: pretende conservar la fachada cóncava de Maderna existente en el patio e introducir un ingreso muy modesto a la iglesia (30). Borromini se niega a que su iglesia tenga una fachada hacia el patio. Y para que quede claro, propone un patio simétrico con los dos frentes menores iguales: el alzado interior de acceso desde la calle tendría así el mismo valor que el del acceso a la iglesia, quedando éste mimetizado en el conjunto del *cortile* y produciendo desorientación y desconcierto en quien, moviéndose por el espacio de la universidad, buscara la entrada a la iglesia. La ambiciosa propuesta de Borromini para reformar el patio vuelve a ser rechazada y

¹³ Sobre la Casa de Infantes de El Escorial, ver: SAMBRICIO, C. "Juan de Villanueva y la referencia a lo antiguo". *Anales de Arquitectura* 7, ETSA Valladolid, noviembre de 1996, pág. 15-27.

una vez más da lugar a un guiño de rebeldía, a un gesto de reivindicación: Borromini se complace en esculpir ese fantástico capitel curvado, único superviviente de las intenciones de su autor¹⁴ (31). Borromini no fue el primero en petrificar con forma de capitel su guiño, su cifrado mensaje. Basta pensar en la Acrópolis, en las escarpadas volutas del capitel de esquina del pequeño templo de *Atenea Niké* que señalan orgullosas, todavía hoy, con su afilado perfil, el lugar donde se libró la batalla de Salamina, victoria gloriosa e inesperada que permitió la construcción de aquel sueño legendario que fue la Atenas de Pericles (32). El capitel de Borromini, con el que establecemos inmediatas complicidades, nos habla de un espíritu apasionado e inconformista, y de la arrogancia y la obstinación de quien no cede, de quien, aún desde la incompreensión, busca tener la última palabra. Un sarcástico guiño de ironía que hoy, más de tres siglos después, nos hace sentir cómplices de alguien que, como Borromini, con tanta pasión luchó por aquello que creía justo. Borromini repliega y oculta su maltratado proyecto, disimula la cúpula y el acceso, los dos distintivos de primer orden de las iglesias barrocas romanas. Pero lo hace sabedor de que la victoria era suya. Para quien, todavía hoy, se disponga a gozar de la vista de la ciudad desde lo alto del Trastevere o desde el Capitolio, o desde el Gianicolo, descubrir en el paisaje de cúpulas y linternas de la ciudad el singular perfil de *Sant' Ivo*, se convierte en satisfactoria recompensa (33). El hecho de que el Ayuntamiento de Roma haya establecido un itinerario borrominiano en la ciudad es buena prueba de las pasiones que aún hoy Borromini despierta entre nosotros arquitectos...

Sin embargo Borromini no siempre enmascara intenciones, a veces provoca con sus arrolladoras propuestas. Como en la fachada de *San Carlino* (34). En esta ocasión se encuentra con las dificultades que un espacio y presupuesto reducidos junto con un ambicioso programa (convento, huerto e iglesia) le plantean. La inteligente resolución de la planta –con el chaflán de esquina producido por la fuente como pie forzado de partida– quedará clara a quien observe el hábil *poché* con el que la iglesia se instaura en el solar trapezoidal (35). Elementos previsiblemente equivalentes desde el interior se convierten en

¹⁴ Debo esta observación al profesor Carlos Sambricio, Catedrático de Historia de la Arquitectura de la ETSAM.

autónomos, como natural respuesta al programa y a las solicitaciones del lugar: escaleras de descenso a la cripta, capillas, vestíbulo de acceso al claustro... Borromini no escatima en valor y siguiendo el ejemplo del arquitecto a quien admira –a estas alturas del discurso a nadie sorprenderá ya su adhesión a Miguel Ángel– invade literalmente la calle con su fachada/retablo, al igual que el artista florentino había invadido un siglo antes el famoso *ricetto* de la *Laurenziana* con su desbordante masa de lava de *pietra serena*. Invade la calle, no le queda espacio material para la acera (36)... Decíamos al comienzo de estos comentarios que todavía hoy, muchos años, siglos después, los arquitectos continúan viviendo a través de los mensajes que dejaron esculpidos en la piedra, de los guiños que nos lanzan a través de sus arquitecturas parlantes. Cuando los peatones que recorren hoy la *via Quirinale* pasan por delante de la fachada del Borromini quizá no adviertan, inmersos en su ajetreada vida romana, que el arquitecto guía sus pasos, que les está introduciendo, imperceptiblemente, en su iglesia, al forzarles a subir el escalón de esa acera que él, con tanto atrevimiento, convirtió en peldaño¹⁵ (37). Borromini, de nuevo, triunfa. Nos demuestra que no necesita del *grandeur* berniniano: escribe su propio y solitario guión y consigue convertir esta pequeña iglesia para una orden menor en uno de los escenarios, todavía hoy, más vivos de toda Roma...

Qué lejos de todo este mundo de intenciones medio veladas está la arquitectura escenográfica de Bernini, hombre meridional, de personalidad equilibrada, temperamento extrovertido, cortés en el trato, seguro de sí mismo. El guiño con el que Bernini pretende captar la atención del espectador es del *regista*, el del director de escena. Construye maquetas a escala 1/1 (es así como fue consiguiendo, con correcciones ópticas, la posición y el tamaño de cada una de las columnas del Vaticano) Tiene numerosos colaboradores, convierte su taller en un espectáculo con música, representaciones. Urbano VIII iba a verle trabajar con toda su corte, Alejandro VII llevó allí a la Reina Cristina de Suecia cuando realizó su entrada triunfal en Roma por la *Porta Flaminia*. En vista de lo que hemos visto hasta ahora no resulta sorprendente que fuese Bernini el artista encargado de un proyecto de la

¹⁵ Ver nota 15.

envergadura de la reordenación de la Plaza de San Pedro. Se podría desprender de lo dicho que Bernini es un arquitecto más convencional, más cercano a la norma, más clásico. Pudiera ser, pero ello no es óbice para que demostrase su extraordinario talento para hablar de arquitectura. Así lo demuestran los sutiles guiños de complicidad con el lugar y con la historia sobre los que fundamentó su proyecto para la reordenación de la plaza de San Pedro, comentario con el que vamos a cerrar estas reflexiones sobre la Roma Barroca.

La historia de las intervenciones en San Pedro del Vaticano es por todos conocida, inútil que insistamos ahora en ella. Pero quizá convenga recordar en qué momento se hace Bernini cargo del proyecto y con qué contaba, para llegar a entender cómo es capaz de desarrollar un habilidoso juego a tres bandas: convertirse en perfecto constructor de una escenografía a medida de los actores protagonistas, Alejandro VII y su curia; hacer sentir al espectador parte integrante de ese gran teatro del mundo que es la Roma Barroca; y, todavía, poder salir airoso como arquitecto de esta ambiciosa empresa estableciendo sutiles lazos de complicidad con aquel contexto urbano impregnado de pasado en el que había de encontrar sentido a su escena.

La azarosa historia de San Pedro había pasado por las propuestas de Bramante, Peruzzi, Rafael, Sangallo, hasta que a petición de Pablo III (Farnese) (1534-1549) se confió su construcción a Miguel Ángel. La primera intervención de relevancia sobre la plaza se debió a Sixto V (1585-90), quien ordenó erigir el Obelisco Vaticano en el eje de la Basílica, más o menos a mitad de distancia entre el arranque de la antigua escalinata y el bloque frente a ella (38). El replanteo de la posición del obelisco a lo largo del eje se hizo con ayuda de una maqueta de madera bajo la dirección de Domenico Fontana para asegurar que no restase visibilidad a la cúpula. Curiosamente, se produjo un error de 3,80 m en relación al eje de la actual basílica. La pérdida del eje se pudo deber a que se acumulara un error en las sucesivas ampliaciones, del proyecto de Bramante al de Maderna –aún no construido cuando se colocó el obelisco– o a las dificultades que acarreaba realizar una medición en tiempos de Sixto V (39); el error resultó definitivo para el proyecto de Bernini. Pero volveremos a ello más adelante. Fue Pablo V (1605-1621)

quien hizo demoler el viejo cuadripórtico y la fachada existente para ejecutar la ampliación encargada a Carlo Maderna: con la fachada que recorre el orden colosal de Miguel Ángel el nuevo San Pedro se asomaba por vez primera a la plaza en 1614. Con Urbano VIII (Barberini) (1923-44), en 1626, se consagra la basílica.

Veamos cómo juega Bernini. Cuáles son las complicidades que le permiten tejer la malla sobre la que resolver su proyecto. Bernini parte de una solución en la que hace predominar en la plaza el eje de la Basílica – guiño de respeto hacia Miguel Ángel– ya materializado por el obelisco, y establece un segundo eje apoyándose en la que había sido la primera vía rectilínea de Roma abierta por el papa Alejandro VI (Borgia) con ocasión del jubileo del año 1500 (40,41). La así conocida como *via Alessandrina* o *Borgo Nuovo* conectaba el torreón cilíndrico del *Castel Sant'Angelo* construido por el mismo papa en el desemboque del puente con el portón de ingreso al palacio Vaticano y atravesaba la plataforma con una banda adoquinada e inclinada aproximadamente 4º con respecto al eje de la Basílica¹⁶. Cuando Bernini se hizo cargo del proyecto, se podía divisar la gran puerta de bronce que abría el paso hacia la Sixtina aún desde lejos, a 850 m desde el desemboque del puente S. Angelo y a unos 1.400 m desde la otra orilla del Tíber (42). He aquí el guiño de Bernini a las preexistencias. Con esos dos ejes Bernini sienta las bases para construir su escena: por un lado, el que llamaremos arquitectónico, que va a dominar en la plaza y, por otro, el urbanístico, que será el único que se perciba desde la ciudad y que se duplica en la composición por razones de simetría (43, 44). El espectador, desde fuera de la escena, sin imaginar nada de lo que pasa delante de la basílica, queda visualmente prendido por la enfilada que culmina en la puerta de bronce. Una vez que entra en la plaza, el eje urbanístico pierde su protagonismo, se convierte en secundario, y el espectador se encuentra, de improviso, dentro de la escena, prendido por el eje de la basílica¹⁷. El perfecto funcionamiento de

¹⁶ En 1617 los arquitectos Ferrabosco y Vasanzio terminan de definir la relación entre la fachada de la iglesia y los palacios vaticanos, construyendo un nuevo ingreso monumental, marcado por una torre, siempre sobre el eje de la *via Alessandrina*.

¹⁷ Sobre el proyecto de Bernini para la Plaza de San Pedro, ver: BENEVOLO, L. "La percezione dell'invisibile: piazza San Pietro del Bernini". *Casabella* 572, octubre de 1990, pág. 54-60.

este decorado activado por la presencia de los dos ejes exigía, en primer lugar, que la extremidad oeste del pórtico septentrional interceptase el eje urbanístico, pero que el extremo este se detuviera antes de interrumpirlo¹⁸; en segundo lugar, que la fuente ya existente quedase fuera de la visual de la *via Alessandrina*; y, finalmente, que el extremo del eje urbanístico no tuviera un valor monumental, sino que, al entrar en la plaza, al gran teatro al que se accede inesperadamente, quedase sometido a la presencia de la basílica; incluso la puerta de bronce de conexión con la Sixtina quedaba empuñecida, tras haber perdido su escala monumental dentro del conjunto de la plaza.

La plaza queda así organizada en dos partes bien diferenciadas y complementarias, con funciones inversas respecto a los dos ejes citados¹⁹: la parte occidental, con forma trapezoidal, donde el eje arquitectónico y el eje urbanístico entran en relación directa, y la parte oriental, de forma elíptica, por la que el eje urbanístico pasa oblicuamente y de modo inadvertido hasta perderse en la ciudad²⁰; en ella el eje arquitectónico queda amortiguado por un tercer bloque que oculta la escena hacia el exterior y que impide que este eje adquiera dimensión urbana (45).

Bernini utilizó hábilmente el error de posición del obelisco (3,80 m) para descentrar la composición, al utilizar como eje de referencia no el eje de la basílica, sino el eje que se establece al unir el centro de la fachada con el obelisco. La consecuencia es que subsiste una ligera asimetría que favorece el acceso verdadero hacia la Capilla Sixtina: el ángulo entre el ala norte y la fachada es 1º mayor que el que con ella forma el ala sur. La

¹⁸ Principio urbanístico presente también en las teorías de Le Corbusier y de Camilo Sitte. SITTE, C. *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Viena, 1889; LE CORBUSIER. *Manière de penser l'urbanisme*. Editions Gonthier, Paris, 1963.

¹⁹ El primer proyecto de Bernini proponía una plaza con forma de paralelogramo, rodeada por edificios porticados sobre todo para ajustarse a los aspectos económicos y funcionales que se habían enunciado en la Congregación del 31 de julio. Pero la intervención del papa proponiendo la idea de un pórtico libre cambió el presupuesto de la operación y se convirtió en decisiva para el proyecto.

²⁰ Bernini recurre, al igual que había hecho en *Sant'Andrea al Quirinale*, a la forma oval, en esta ocasión con cuatro centros, partiendo de uno de los estudios geométricos de Serlio basado en la construcción circular.

asimetría anuncia la extraordinaria secuencia interna de la *Scala Regia*, centro simbólico, ceremonial y figurativo de todo el complejo del Vaticano.

La plaza trapezoidal (como en el Capitolio, en donde Miguel Ángel tenía que compensar la diferencia de altura ente el *Palazzo dei Senatori* y los dos laterales) presenta la fachada de la Basílica hacia la plaza oval y tiene la función de corregir la dimensión gigantesca que había adquirido la fachada de Carlo Maderna al tener que arrastrar las dimensiones del proyecto de Miguel Ángel: la divergencia de los brazos hace parecer más cercana la pared del fondo que, sin embargo está más lejos y, por tanto, parece más pequeña.

Hay un aspecto más, que aún no hemos mencionado: la relación del proyecto con el suelo. De ella depende en gran medida la ordenación espacial, casi más que de la definición de los volúmenes en altura. Bernini encuentra grandes dificultades y para superarlas pone en marcha una serie de decisiones definitivas: la primera de ellas fue definir la pendiente de la plaza oval. En ella el obelisco estaba ya situado en una cota no modificable (19,63 m), como tampoco era modificable la cota de la iglesia (29,91 m). Ya que mediaban entre ambos puntos 10 m de diferencia, Bernini decide utilizar este desnivel para introducir una planta enterrada, a la que da acceso por los laterales. Bernini toma la cota de intersección entre el borde de la elipse y el eje arquitectónico (21,50 m). Al unirla con la cota del obelisco le producía aproximadamente un 3% de pendiente descendiente hasta él. El problema surgía al no poder mantener esta pendiente uniforme en toda la elipse, pues le hubiera dado problemas con las cotas inferiores de Porta Angelica y de las casas circundantes. Bernini decide pues levantar la cota del extremo opuesto del eje menor de la elipse (19,80 m), con una pendiente de un 1%, invirtiendo la pendiente general y convirtiendo así la plaza en un espacio cóncavo, en una gran cuenca, a la manera de las grandes plazas medievales toscanas, como la *Piazza del Campo* de Siena. Con este tratamiento de los niveles de la plaza consigue realzar el eje arquitectónico, multiplicar los puntos de vista –lo que favorece la percepción de la fachada de Maderna–, conseguir que la masa de gente se pueda observar a sí misma –de ahí la notación “teatro” que aparece en los documentos a partir de 1656–, y levantar la terraza intermedia de acceso

a la iglesia, donde se celebran las ceremonias al aire libre, situándola a un nivel superior, a unos 1,30 m sobre el nivel del arranque de los peldaños y con 32 m de profundidad; para salvar el gran desnivel entre el principio de la plaza trapezoidal y el desembarco de la escalinata central (8.60 m) crea una escalera escenográfica con desarrollo en tres lados, como un montículo reservado a las celebraciones al aire libre; la terraza, por tanto, como escenario que propicia que todos los espectadores en pie tengan una visión completa (46). La documentación que se conserva sobre el proyecto registra las complejas maniobras que Bernini tuvo que idear para convencer al Papa y a los prelados de la congregación de las bondades de su proyecto mediante rodeos que pudiesen despertar su interés: salida teatral de los papas ante la masa, visibilidad desde todos los puntos de la plaza... etc. La perfecta complicidad estudiada.

Pero las dificultades con las que se encontró Bernini no terminaban ahí. Los dos brazos de pórtico tienen, según lo que acabamos de decir, un desarrollo en descenso. En el *Codice Chigi* aparece un dibujo en el que el desnivel lo absorbía el basamento, dejando el orden arquitectónico horizontal y todas las columnas de igual altura. En la solución definitiva la columnata corre audazmente sobre un plano inclinado que supera el desnivel mediante tres escalones uniformes y la diferencia de nivel es distribuida en los intercolumnios, de forma que ninguna columna es igual a la anterior (47). Bernini dirige un nuevo guiño a la arquitectura del pasado, recogiendo la reflexión del mundo clásico que estudia la relación entre una exacta definición geométrica del espacio y la percepción de dicho espacio, lo cual implica un dominio total de la geometría y de la representación de cómo las cosas se perciben en realidad.

Bernini, *il regista*, con su ingenio, con su dominio de la escena, es capaz de apropiarse de situaciones tan complejas como éstas y de sintetizarlas en un resultado tan convincente y efectista que entendemos casi como obvio. Sin embargo, él, que había conseguido jugar a tres bandas (con los actores de la obra –el papa y la curia–, con los espectadores –los fieles congregados en su gran plaza– y con la arquitectura misma –toda una serie de afortunados guiños a la disciplina–), no pudo ver completado su proyecto, con graves consecuencias para el funcionamiento de su gran

teatro. La muerte de Alejandro VII en el 1667 hizo que no se llevaran a cabo labores que no se consideraban indispensables, por lo que el tercer brazo del pórtico no se construyó. En cualquier caso, el eje arquitectónico moría en las casas del barrio que cerraban de modo natural el espacio de la plaza, por lo que el efecto, en principio, se conseguía. Éstas, las edificaciones, como último obstáculo visivo, evitaban el conflicto entre el eje arquitectónico y el urbanístico, a la vez que lograban que la gran escena dominada por el eje de la basílica y por la salida de los papas no se desvelara hasta que se produjera el impacto de fuerte efecto visual al acceder a la plaza. Sólo en ese momento se descubriría el juego: dos grandes brazos maternos que expresan con imponente autoridad y persuasión la dignidad, la grandiosidad, la serenidad majestuosa de la madre iglesia, de una iglesia que acoge generosamente a los católicos para reforzar su fe. A decir verdad, los espacios auténticamente romanos habían sabido respetar siempre el *genius loci* de la ciudad, constituyendo núcleos urbanos separados que respondían a los que fueron los principios formativos de Roma: clausura y direccionalidad. Los foros de la antigüedad, la plaza del *Capitolio*, la de Bernini²¹... El guiño berniniano que tan eficazmente captaba la atención del espectador incluso desde el otro lado del río fue respetado desde el último tercio del s. XVII. Buena prueba de ello son las representaciones que del Vaticano se hacen en los grabados y en las fotografías antiguas, casi siempre, curiosamente, de modo oblicuo: el grabado de Lievin Cruyl del 1665, el de Piranesi del 1751, la foto de Alinari en torno al 1900 (48)... Todos centran la hendidura de la via Alessandrina, como si insinuaran, desde lejos, la puerta de bronce: justamente el efecto que perseguía Bernini. Todos respetaban y entendían su guiño. En el año 1936 los arquitectos de Mussolini –de nuevo la manipulación semántica de la arquitectura– realizan un proyecto que destruye las enigmáticas complicidades con las que Bernini conseguía implicar al espectador en un juego de sutiles relaciones. En su afanoso intento por recuperar el espíritu de la *romanità*, proyectaron la apertura de la via della Conciliazione, un *sventramento* más de los tantos que desgarraron el tejido de la ciudad. Con él se obstruyó la visual del eje urbanístico y se prolongó el eje arquitectónico con una calle monumental y sin sentido (49, 50, 51). El equilibrio que

²¹ Sobre los principios de identidad de la arquitectura romana, ver: SCHULZ, N. *Genius Loci*. Electa, Milán, 1992, pág. 138-166.

durante tanto tiempo se había conseguido mantener de forma tácita en la plaza se destruye. El guiño aniquilado.

.....

Y es precisamente esta intervención en la Roma mussoliniana la que nos va a servir de eslabón para comentar otro tipo de complicidades. El guiño político. Para ello, nos trasladamos a otros lugares y a otras épocas. En la propia Roma, proyectos como el de la apertura de la *via della Conciliazione* que acabamos de ver, impulsados tras la invasión de Etiopía en 1935 y la proclamación del Imperio en el 36, delatan la complicidad, claramente política, que los arquitectos establecieron con el régimen al utilizar la retórica de la *romanità* como soporte sobre el que establecer las bases del nuevo mito imperial. Grandes concursos nacionales reúnen en Roma a los más importantes arquitectos italianos, registrando fielmente los profundos cambios políticos y culturales que por entonces se estaban viviendo. Los guiños que arquitectos como Albini, Gardella, los BBPR, Libera, Terragni, Quaroni, Ridolfi, etc., dirigían al bando del gobierno resultan obvios en los proyectos que presentaron a los concursos para el *Palazzo del Littorio* (1937) (52) o para la *E42* (1937-39) (53, 54), materializados en propuestas que exaltaban los valores de monumentalidad, axialidad, ritmo, simetría: explícitos guiños formales y compositivos que se complacían en aquella retórica clásica elegida para representar la "renovada grandeza" de Italia. El *Foro Mussolini*, la *via del Rinascimento*, la *Piazza Augustea*, *Ministerios*, *Palacios de Justicia*, la propia *via della Conciliazione*, todos ellos concebidos en la más profunda retórica, invadieron Roma (55). Pero no nos vamos a detener en estas experiencias por todos conocidas, portadoras de mensajes tan evidentes que resultan menos interesantes para nuestro discurso. Nos vamos a centrar precisamente en las antípodas, en el lenguaje arquitectónico que, como reacción al recuerdo de estas intervenciones, desarrollaron algunos arquitectos de la Reconstrucción tras la 2ª Guerra Mundial. Y veremos cómo algunos barrios sociales de la posguerra vuelven a caer en la trampa de la persuasión lingüística, estableciendo complicidades visuales, aunque de signo opuesto, con las clases sociales a las que iban destinados. De nuevo se le pide a la arquitectura que sea capaz de representar las aspiraciones políticas de quienes –en este caso los

emigrantes que invadían las ciudades procedentes del campo- luchaban por conquistar su lugar en una sociedad en pleno cambio. Los barrios romanos del *Tiburtino* y *Tuscolano*, o las torres neorrealistas del *viale Etiopia*, construidos todos ellos al inicio de los cincuenta, resultan ser un eficaz bisturí para diseccionar una situación que registraba claramente las incertidumbres, las contradicciones y los conflictos políticos de aquellos años²². El primer guiño que lanzan los arquitectos del Tiburtino, Mario Ridolfi y Ludovico Quaroni, a los futuros habitantes de sus modestas viviendas se detecta en la planta. De su trazado se desprende la afanosa voluntad por ser orgánica, la intención de crear un ambiente informal donde la tipología (casas en hilera, chalets adosados y torres) aparece como único factor marginal de control (56). En el trasfondo de este compromiso estaba ciertamente el recuerdo a la lamentable experiencia de *le borgate ufficiali* de entreguerras, barrios marginales/marginados, concebidos en una especie de sórdido y simplificador racionalismo (57). Como contrapunto al racionalismo había surgido la por aquel entonces fertilísima APAO (*Associazione per l'architettura organica*) de la que eran miembros los arquitectos del Tiburtino y que dirigía Bruno Zevi, incansable agitador cultural del momento y personaje clave, a pesar de su juventud, en el desarrollo de la arquitectura italiana de aquellos años. Su vehemente labor de instigación a una renovación de la arquitectura se dejó sentir en muchos de aquellos proyectos que aparecían teñidos de esa particular intención a la que se insistía en calificar de orgánica. Zevi se posicionaba no solo desde el punto de vista político sino también desde sus convicciones disciplinares. El ataque directo al Le Corbusier defensor de la casa como *machine à habiter* y a la rigidez del funcionalismo postbélico de los años veinte representan un guiño de reproche a una arquitectura que ha olvidado a quién va destinada. Los presupuestos de Zevi, en un momento el que el tema de lo social y lo colectivo había adquirido un valor de auténtica militancia, no eran compatibles con el espíritu de Le Corbusier, demasiado brillante y activista como para sufrir silenciosamente una aspiración a órdenes arquitectónicos despersonalizados. Según Bruno Zevi, los edificios de Le Corbusier "no responden con modestia y

²² DIEZ, C. "Reflexiones sobre la reconstrucción italiana a partir de la experiencia del Tiburtino en Roma". *Arquitectura* 301, julio-agosto de 1995, COAM, pág. 14-19.

adherencia a los temas sociales, sino que son experimentos de laboratorio para demostrar una teoría también social, si se quiere, pero de un socialismo utópico, universalista, en cierto sentido dictatorial y, seguramente, presuntuoso²³. Era precisamente la búsqueda de complicidades con los aspectos sociales y poéticos de la arquitectura, ese entendimiento humano tan aaltiano de la disciplina –frente al terrorismo geométrico de las vanguardias y a la de la *Neue Sachlichkeit*– el que Zevi reivindicaba al hablar de arquitectura orgánica, una arquitectura que retoma la definición que de ella habían hecho los arquitectos suecos: funcional, no solo respecto a la técnica y al uso, sino también a la psicología del hombre. La arquitectura orgánica se convertía así en una solución redentora en la que se proyectaban las esperanzas y los sueños, las ilusiones y anhelos de la posguerra. Pero además, las complicidades de Zevi para con la arquitectura pagaban el tributo de servir de bandera a una determinada ideología, que se posicionaba de forma muy definida en el debate italiano al oponerse a la milanesa opción racionalista, preocupada en recoger la herencia cultural de antes de la guerra. La romana APAO, como estandarte identificador, encontraba naturalmente su contrapunto en la ortodoxia del la milanesa MSA (*Movimento studi di architettura*) y la polémica actividad desarrollada en aquellos años por las revistas de arquitectura –como era el caso de *Metron* (Zevi), *Domus* (Rogers), *Spazio* (Moretti) o *La Nuova Città* (Michelucci)– es buena prueba de esta polarización de tendencias. Los guiños con los que los arquitectos vestían sus intervenciones les servían como etiquetas políticas y culturales, sus complicidades implicaban tomar partido, y el ser “orgánico” representaba una de las opciones. El afán por determinar un ambiente de bienestar en el que se pudiese desarrollar la vida social, la presencia de ese factor psicológico que en el Tiburtino habría de convertirse en un arma de doble filo, se deja intuir ya en la disposición general de la planta, impregnada de las doctrinas zevianas y de su mensaje postfuncionalista: la humanización de la arquitectura. Los arquitectos lanzan sus guiños de complicidad a los futuros habitantes provenientes del Lazio y de otras regiones de Italia central porque precisamente para ellos pretendían crear ese ambiente psicológicamente familiar: atrevidos balcones que se asoman a participar de la vida de la

²³ ZEVI, B. *Storia dell'architettura moderna*. Einaudi, Torino, 1950.

calle, profusión de chimeneas que dialogan con los pinos y farolas circundantes, contraventanas entreabiertas, despreocupados canalones vistos, tejadillos protectores que surgen por doquier no exentos de ingenuidad, modestos muros enfoscados con los tonos de varias tierras romanas, la insistente presencia del ladrillo en celosías de ventilación o en muretes y patios... (58, 59) Todo remite a una búsqueda de comunicación, a un establecimiento de complicidades explícitas con las clases sociales de repente protagonistas que, a la revancha de un largo pasado como perdedoras y en gran parte provenientes del campo, inundaban las ciudades. Se acababa de salir de una guerra, había hambre y desempleo. La necesidad de vivienda era espantosa, y el Tiburtino, con su arquitectura de tejas y hierros forjados, como los textos de Calvino sobre trenes atestados de emigrantes y sus historias, pretendía evocar aquel mundo dejado atrás (60, 61, 62). Llegaban ecos existencialistas de Francia. Se alimentaba el espíritu de lo colectivo. De Sica y Rossellini se aferraban a una desgarrada y sórdida autenticidad. Los colores de Guttuso transmitían los acentos dramáticos de una realidad inminente... Y de nuevo, entre las líneas de la arquitectura, en los delatores guiños que los arquitectos dirigieron a sus clientes, volvemos a descubrir los conflictos de la historia: una frenética reacción contra la retórica grandilocuente que la ideología fascista había edificado bajo el velo de sus frases patrióticas. Arquitectos como Ridolfi y Quaroni arrancaban de un fundamento ético compartido: la búsqueda de una "verdad" manipulada durante tantos años por las afectadas escenografías del régimen. En este proyecto cristalizan su compromiso político-social, como lo había ya anticipado el primero de ellos en el *barrio Italia* en Terni y como había vuelto a repetir en *Cerignola*, estableciendo evidentes complicidades con una clientela que ya no era la misma de las *palazzine* que había construido en los años treinta, sino que había cambiado sustancialmente y arrastraba en el cambio toda una serie de implicaciones ideológicas y culturales. Dicha búsqueda esforzada de complicidad dio en el Tiburtino unos frutos cuestionables, ya que, en el afán por combatir las distorsiones producidas por la manipulación del lenguaje de la arquitectura llevada a cabo por el fascismo, se incurrió flagrantemente en los mismos mecanismos de persuasión, el mismo tipo de retórica escenográfica que criticaban, si bien los modelos fuesen diametralmente opuestos.

Si comparamos esta actuación con un proyecto coetáneo a éste pero más cercano a nosotros, el de Francisco José Saénz de Oíza para *Entrevías*, veremos que sus complicidades son bien distintas. La aportación de Oíza a lo que se llamaron poblados de absorción²⁴ se desarrolla al margen de esta contaminación lingüística, reconociendo un compromiso con la modernidad que no está presente en el Tiburtino²⁵. Basta contemplar la que se ha convertido en foto canónica del proyecto de Entrevías, la iglesia en primer plano con la casi surreal imagen de las viviendas al fondo, para comprender lo que quiero decir con esta afirmación (63). La ilustración evita todo signo de esa cotidianeidad que reivindicaba Ridolfi. La inclusión en ella de unos personajes no es suficiente para recordarnos que se trata de un barrio obrero. La imagen aparece transida de una abstracción de la que resulta difícil escapar. El edificio parece haber sido depositado sobre un terreno neutro, sobre una masa indefinida, negándose así cualquier relación de lo construido con el suelo. Una arquitectura que no admite ni una teja, ni una carpintería convencional, ni una alusión a elementos que pudieran recordar a puertas y ventanas. Con la misma radicalidad de un Terragni, Oíza convierte su iglesia en un objeto con valor compositivo en sí mismo, en un riguroso ejercicio de disciplina proyectual²⁶. Y lo mismo cabría decir de las viviendas que se perfilan al fondo de la imagen, mucho más cercanas a las experiencias holandesas de De Stijl que a cualquier pretendido devaneo con la arquitectura popular. Ridolfi, muy al contrario, se enfrenta a su tarea sin plantearse demasiados problemas "culturales", convencido de que la recuperación de las formas, de los colores y de los sistemas de construcción tradicionales era un guiño fundamentado, la justa reacción a la pérdida de calidad humana que el racionalismo había traído consigo.

²⁴ Los poblados de absorción tenían como objeto controlar la producción diseminada de chabolas en los alrededores de la ciudad, producto del cambio de vida español de agrícola a industrial, con el fin de evitar que los particulares especularan con el suelo.

²⁵ DÍEZ, C. "En recuerdo de José Luis Fernández del Amo". *Los brillantes 50/35 proyectos*. ETSA Navarra, T6 ediciones, marzo de 2004, pág. 144-157.

²⁶ Ya en 1954 Oíza había proyectado una capilla en el camino de Santiago junto con José L. Romany y Jorge Oteiza, proyecto que le valió la concesión del Premio Nacional de Arquitectura de ese mismo año. Curiosamente, la imagen que se eligió para presentar esta capilla, concebida como un mero objeto simbólico, fue la que la presentaba posada sobre un neutro campo de espigas. Una representación no muy diversa a la foto de Entrevías que estamos comentando.

Detengámonos en una de las conocidas imágenes de los bloques de cuatro plantas de aquel nuevo barrio romano, por entonces recién estrenado (64). En este caso, la fotografía no pretende reproducir la imagen de ningún cuidado objeto arquitectónico, como era el caso de Oíza. A Ridolfi no le preocupaba lo que de obra de arte pudiese tener un edificio. El desafío, para él, consistía en crear un ambiente psicológicamente familiar para los futuros emigrantes que habían dejado atrás su entorno rural para enfrentarse a un incierto futuro en la urbe. De ahí que en las imágenes de sus proyectos se presente sin reparo la vida cotidiana con toda su carga existencial. Y no hace falta recurrir a la presencia de sus habitantes para tocar el fondo de la realidad de este barrio. La arquitectura habla por sí sola: las chimeneas coronan con profusión los tejados sin que ninguna consideración estética impulse a ocultar el efecto pintoresco que éstas producen; las terrazas aparecen abarrotadas de aquellos objetos que no hallaron su lugar en la casa; la ropa, tendida sin pudor en los balcones, pasa a formar parte de la escena. Lejos de las referencias a la modernidad o del gusto por la composición, Ridolfi cristaliza su compromiso político-social, afirma sus complicidades, mediante la identificación sartriana de la técnica y del "lenguaje" de la arquitectura con aquellos de las clases populares que habían conquistado el protagonismo. Sus guiños de política social proponían una redención fundamentada en el confort psicológico de la poética neorrealista. Pero, como decía, la identificación con modelos de "pureza" popular y campesina, invocada para anular los errores o compromisos de antes de la guerra, no significaba, ni más ni menos, que la creación de una nueva retórica, esta vez de carácter popular, que venía a sustituir a aquella tan desacreditada y ampulosa monumentalidad clásica...

La experiencia del Tiburtino no constituye un caso puntual. Algo similar había ocurrido en la Viena de entreguerras, la Viena Roja, en la que, a fin de cuentas, se había vivido también la manipulación arquitectónica de una ideología. En Viena, derribado el Imperio de los Habsburgo, surgió un nuevo mecenas para la arquitectura, el partido socialdemócrata. El Ayuntamiento socialdemócrata asumió las competencias en la construcción de viviendas sociales mediante el mantenimiento y la protección de alquileres y la creación de nuevos impuestos sobre

vivienda. Entre los años 1923 y 1934, año en el que el movimiento fascista austriaco interrumpió su desarrollo, se crearon alrededor de 63.000 viviendas sociales para unas 300.000 personas (65). La construcción de viviendas sociales por parte de la socialdemocracia en Viena constituye un fenómeno excepcional, por un lado, por la eficacia de sus objetivos políticos, ya que solventó en gran medida el acuciante problema de vivienda, y por otro –la cuestión que nos interesa ahora– por las complicidades que la arquitectura consiguió entablar con los destinatarios de estos edificios, llegando a crear una nueva identidad colectiva entre los habitantes de la ciudad (66). Los socialdemócratas entendieron que los trabajadores, la nueva clase social dominante, pasaban a ser los nuevos señores de la arquitectura, y de ahí que establecieran nuevas tipologías en contraposición a las de la monarquía y la burguesía. En este programa las supermanzanas actuaron como supersímbolos, como escenográficas y eficaces soluciones para el alojamiento de las masas (67). En realidad, la supermanzana, el modelo triunfante, estaba retomando una antigua tipología vienesa muy empleada en los tiempos del *Gründerzeit*, el *Hof*, pero la desarrolla y la dignifica, tomando como modelo los palacios de la *Ringstrasse*, opulentos símbolos del *fin-de-siècle*, ejemplos monumentales de esta manera imperial, confiriéndoles una nueva calidad urbanística y social²⁷. Así, por ejemplo, el *Karl-Marx-Hof*, el ejemplo más conocido de supermanzana vienesa, no sólo por su nombre, por su tamaño y por su arquitectura, sino también por la posición modélica que toma en el desarrollo de esta tipología, para la que se acuñó un elocuente nombre: el *Volkspalast*, el Palacio para el Pueblo²⁸ (68, 69). La construcción de estas superman-

²⁷ El tipo de vivienda más pequeño de *Hof* del *Gründerzeit* tenía entre 16 y 18 m² (*Küche/Kabinett*), y una vivienda normal (*Zimmer/Küche/Kabinett*) entre 24 y 26 m². Estas viviendas estaban ocupadas por una media de seis personas. Ya que los alquileres suponían entre un 25% y un 40% por ciento del salario, los inquilinos se veían obligados bien a subalquilar habitaciones, bien a recibir a los llamados *Bettgeher*, personas que utilizaban durante el día los dormitorios y los liberaban de noche. El retrete y las fuentes de agua estaban situados en los pasillos que daban acceso a las viviendas en torno al patio principal, teniendo que ser compartidos por muchos inquilinos. La *Bassena*, donde se recogía agua, se convertía, en tales circunstancias, un lugar de comunicación y encuentro para los habitantes del edificio. Existe una magnífica literatura que ilustra con elocuencia la Viena de aquellos años. Ver, por ejemplo: WERFEL, F. *Der Tod des Kleinbürgers*. Reklam-Verlag, Viena.

²⁸ El *Karl-Marx-Hof*, con su longitud de 1.100 m, consta de dos grandes patios, independientes el uno del otro, y comunicados mediante un

zanas se llevó a cabo dentro (y no de forma marginal en el extrarradio) de los límites de la ciudad (70) para aprovechar las infraestructuras y solares de los *Höfe* del *Gründerzeit*, hecho que tuvo unas consecuencias políticas y sociales decisivas, ya que, entre otras cosas, se consiguió que las posiciones de fuerza y poder adquiridas por algunos barrios —como ocurrió en *Döbling*, una zona tradicional de villas vienesas de la alta burguesía en la que se construyó el *Karl-Marx-Hof*— se abandonaran al haber cambiado radicalmente el carácter de sus edificios y, naturalmente, de las personas que los habitaban. ¡Todo un guiño político de los socialdemócratas!

En este caso, el de la Viena Roja, el lenguaje de la arquitectura volvió a emplearse como arma para transmitir una serie de astutos mensajes, aunque el modelo evocado fue distinto al del Tiburtino: se usurparon aquellos elementos que se habían identificado durante años con el bienestar de la clase media burguesa, con los emblemas de la cultura *biedemeier*. Es de esta simbología de la que se apoderaron los nuevos *Volkspaläste*. La presencia cultural y el poder político de las clases trabajadoras se reivindicaban a través de constantes guiños a tipologías y elementos morfológicos tales como patios palaciegos, arcadas, torres, miradores (71, 72, 73). Es decir, un lenguaje de citas enormemente familiares para los vieneses, una mimesis gestual que, por otro camino al del Tiburtino, buscaba la directa comunicación con un proletariado que atraía el centro de todas las miradas. El guiño político.

.....

Termino estas reflexiones con Frank Lloyd Wright, con un proyecto que se desarrolla al margen de cualquier tipo de contaminación lingüística, un ejercicio que podemos entender como estrictamente disciplinar. Una

segmento de crujía de la edificación. Además de sus 1.382 viviendas contaba con 2 lavanderías con 62 puestos de lavado, 2 baños con 20 bañeras y 30 duchas, 2 guarderías, 1 clínica dental, 1 oficina de asesoramiento para madres, una biblioteca, un albergue juvenil, una oficina de correos, un ambulatorio, una farmacia y 25 locales comerciales. Además, hay que añadir que el *Karl-Marx-Hof*, lejos de estar marginado, se encuentra situado directamente junto a la estación de metro y de cercanías de Heiligenstadt, uno de los focos neurálgicos de la ciudad en cuanto a comunicaciones, lo cual suponía una indudable ventaja.

obra poco conocida, una propuesta que no llegó a ver la luz: el proyecto de 1953 para el *Memorial Masieri* en Venecia, en el que, como veremos a continuación, los guiños del arquitecto fueron malentendidos y desoidos por la prensa, la ciudadanía y la mayor parte de la *intelligentsia* veneciana. Las dificultades que la Administración puso al desarrollo del proyecto llegaron a impedir su materialización²⁹. Los guiños de complicidad dirigidos por Wright a Venecia quedaron así en un malogrado intento de establecer diálogo, a través de la arquitectura, con la ciudad histórica.

El encargo del proyecto nació de circunstancias dramáticas. Angelo Masieri era un joven arquitecto paduano de treinta años que había estudiado en el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia (IAUV)*, donde había tenido como profesor a Carlo Scarpa, por quien sentía una profunda estima. En 1946 había comenzado a ejercer como arquitecto, siguiendo una línea claramente inspirada en la arquitectura orgánica de Frank L. Wright, de quien era ferviente admirador, devoción que compartía con su maestro Scarpa. A Wright se le acababa de conceder, en junio de 1951, con ochenta y tres años, la *Croce della Solidarietà*, que le había sido entregada en el Palacio Ducal de Venecia por el conde Sforza. Había recibido también el doctorado *honoris causa* del *I.A.U.V.*, que en aquel momento dirigía Giuseppe Samonà (74). Aprovechando la estancia de Wright en Italia, Angelo Masieri se aproximó al maestro y le formalizó un encargo: una *palazzina* en el Canal Grande (75, 76). La familia Masieri poseía, desde hacía algunos años, una pequeña casa en la así conocida como la "volta de Canal", en la desembocadura del Rio Novo, un punto singular que permite la visión tanto del Puente de la Academia como la del de Rialto (77, 78). El modesto edificio –que aún hoy existe– está emplazado junto al Palazzo Balbi y se enfrenta a la Ca' Foscari, que se alza al otro lado del Rio Novo (79). En esta casa Angelo Masieri había vivido durante su época de estudiante y ahora quería transformarla en vivienda familiar y en estudio profesional. Este es el encargo que, aprovechando la estancia del maestro en Venecia, los Masieri deciden

²⁹ Sobre el proyecto para el Memorial Masieri de Frank Lloyd Wright, ver CANALS, V./DÍEZ, C. *Memorial Masieri, Venecia, 1953*. Ediciones Turégano, Madrid, 2004. Proyecto de investigación dirigido por R. Moneo con motivo de la exposición "Arquitecturas Ausentes del s. XX" presentada en el MOPU de Madrid, septiembre-noviembre 2004.

formalizar a Wright. De haberse construido se habría convertido en el único edificio de Wright en Italia, ya que el proyecto para una casa propia en Fiesole de 1911 no había salido adelante. Wright acepta el encargo, pero sugiere organizar un encuentro en su estudio en Taliesin, en el que se tratarían con más profundidad los detalles del proyecto. En junio de 1952 Angelo Masieri y su mujer Savina viajan a los Estados Unidos con la intención de visitar la obra de Wright y de encontrarse con el maestro para discutir acerca del encargo. El 28 de junio de 1952, en un viaje de vuelta de Taliesin West, de donde los Masieri regresaban sin haber podido entrevistarse con Wright, que había tenido que viajar a Nueva York, Angelo Masieri pierde la vida en un accidente automovilístico en la Pennsylvania Turnpike, no lejos de Bedford.

El proyecto inicial vio de este modo radicalmente transformado su programa –a raíz de los inesperados acontecimientos y a petición de la propia familia Masieri– en Memorial: en diciembre de 1952, algunos meses después del trágico accidente, la mujer de Angelo, Savina, ya de vuelta en Italia tras su convalecencia, ruega a Wright que no abandone el proyecto; le propone cambiar el programa y construir una fundación para estudiantes de arquitectura que, llevando el nombre de su marido, pudiese honrar su memoria. La respuesta de Wright no se hace esperar. Responde ilusionado con la idea del memorial y se compromete a enviar en breve a la viuda de Angelo Masieri algunos croquis para que los estudie. Y así fue. El 6 de febrero de 1953 Wright manda unos sencillos croquis a Venecia y algunos días más tarde, el 19 de febrero, escribe una nueva carta a Savina Masieri en la que le explica su concepto del proyecto.

Pero, ¿cómo actúa Wright? ¿Qué tipo de complicidades pretende establecer con la ciudad de Venecia a través de su propuesta arquitectónica? ¿De qué tipo son los guiños que dirige a la ciudad?

Cuando recibe este encargo Wright se encontraba al final del trayecto. Tenía ochenta y cuatro años. Contaba con una larga práctica profesional a sus espaldas, con la experiencia de toda una vida dedicada a la arquitectura. Wright llegaba a este proyecto con la madurez y la seguridad que su conocimiento y una intuición conquistada a pulso a lo

largo de los años le otorgaban, lo que le permitió reaccionar con absoluta espontaneidad a las solicitudes del lugar. Wright amaba Venecia y con impaciencia, con entusiasmo casi juvenil, responde a la jovencísima viuda de Masieri, escribiendo sobre el mismo papel que ésta le había enviado (80). Y con la vehemencia casi de un principiante dibuja su primer croquis sobre los planos de la *palazzina* existente que acompañaban a esta carta.

¿Qué es lo que Wright dibuja en los EE.UU.? ¿Qué había conservado de Venecia en su memoria, que le permitió lanzarse sin titubeos a tantear una primera propuesta formal? Durante su reciente visita a la ciudad su mirada atenta había captado la esencia de la laguna, el carácter fragmentario, *spezzato*, del Canal Grande, constituido por piezas independientes que compiten por conquistar un espacio en él: eso es, precisamente, lo que sintetiza Wright en este su primer dibujo. Wright pretende devolver a Venecia uno de los fragmentos que le pertenecen. La imagen que atesoró en su memoria y que se había llevado a los Estados Unidos era la de una ciudad compuesta de fachadas. Por eso Wright dibuja una fachada. Como tan eficazmente habían hecho los pintores venecianos. Un dibujo espectacularmente suelto y atractivo, desbordante de intenciones, nebuloso, una llovizna de trazos, un telón puntillista (81). Ninguno de los diseños que Wright elaboró posteriormente contiene la frescura y expresividad de este primer croquis³⁰.

El primer croquis es el primer afinado guiño de complicidad que Wright dirige a Venecia. El proyecto que desarrolló a partir de él se puede entender como una secuencia de inspirados guiños que buscan conciliación con la arquitectura de Venecia. Veamos en qué consistía el programa y de qué mecanismos proyectuales se vale Wright para instalar en la sucesión de fragmentos del Canal, sin violencia ni prepotencia alguna, esa pequeña pieza que parecía surgir desde siempre, de modo natural, de las aguas del Canal Grande.

Se trataba de construir un pensionado para catorce estudiantes de arquitectura, y el solar a disposición resultaba tan atractivo como

³⁰ Sobre el proceso de proyecto que arranca de ese primer croquis, ver: CANALS, V: "Examen del proyecto", *Op. cit.*

particular. De geometría irregular, lindando con el decimonónico Palazzo Balbi, asoma al Canal Grande, como ya ha quedado dicho, justamente en la modesta desembocadura del Rio Novo. Wright aprovecha la forma irregular del solar para ajustarlo a una geometría con la que se siente a gusto, con la que ha trabajado tantas otras veces: el triángulo. Y a continuación dedica un primer guiño a la arquitectura del Canal Grande, a la arquitectura de los espléndidos palacios medievales y renacentistas que lo custodian. Y para ello dispone la parte más privada del programa, las habitaciones de los estudiantes, en el lado que da a la medianería con el palazzo Balbi, lo que le permite reservar el frente que vuelca directamente sobre el canal para el espacio dedicado al estar común (82). La hábil estrategia mediante la cual Wright consigue liberar la fachada al Canal Grande de servidumbres funcionales le permite transformar la escala doméstica de este pequeño pensionado para estudiantes en un edificio con cierto aire de solemnidad. Lo que está persiguiendo Wright al llevar este espacio de doble altura a la fachada es prepara el camino para poder desvincular el interior de su edificio del exterior. El memorial consigue así olvidar las particiones internas y presentarse en su fachada principal con una entidad urbana a la altura de sus vecinas: un telón más en la sucesión de telones del Canal veneciano, que se alza, defendiendo su lugar, con absoluta independencia de lo que ocurre a sus espaldas. Y todo ello conservando sustancialmente la volumetría y la superficie construida del modesto edificio existente.

Quien haya seguido hasta aquí las consideraciones sobre el memorial imaginará que es precisamente la fachada hacia el Canal Grande el punto clave del proyecto. Una fachada que no pretende esforzarse en representar el edificio que esconde, sino —de nuevo el guiño de Wright— contribuir a hacer inteligible la esencia de Venecia. El edificio no habla de sí mismo, sino de Venecia. Wright ha entendido que Venecia, el Canal, es fachada y se declara su cómplice al convertir su proyecto en una fachada.

¿Cómo concreta Wright el alzado hacia el Canal Grande? Sus intenciones están definidas, pero ahora tiene que formalizarlas. El primer gesto con el que se pronuncia consiste en anclar su edificio en el canal mediante unos potentes contrafuertes que recorren toda la fachada, estructurándola y transmitiéndole ese aire de gravedad y nobleza con el que pretende paliar

la modestia del volumen. El reflejo que estos elementos verticales producen en el agua permite duplicar la altura del edificio que, por mor de este protagonismo de la vertical, adquiere perceptivamente unas dimensiones mayores (83). He aquí un perspicaz guiño a la recreación de la vertical que en la arquitectura veneciana ha prevalecido siempre: los parámetros verticales del gótico frente a la horizontal renacentista, proveniente de Roma, a la que Venecia siempre se resistió. En las esquinas, en los vértices del triángulo, los contrafuertes se convierten en piezas de vidrio coloreadas de blanco y azul, un guiño insinuante a Murano y atento a las policromías medievales tan presentes en buena parte de los palacios venecianos. Estas piezas habrían funcionado a modo de linternas, ya que estaban ideadas para albergar tubos de neón, que transformarían la apariencia del edificio al anochecer, insistiendo en esa verticalidad buscada y en una desmaterialización no muy lejana a lo que los venecianos conocen bien a través de sus experiencias bizantinas. El límite del edificio queda de este modo claramente definido, lo que contribuye a que se pueda hacer una lectura del mismo como pieza autónoma (84). Pero Wright continúa lanzando guiños, sigue buscando complicidades con lo que la ciudad y el solar en concreto sugieren. Las esquinas del edificio rompen su agresividad al transformar sus apuntados ángulos en diedros de vidrio. Se convierten así en miradores desde los que explotar la condición curva del fragmento de canal situado entre la Academia y Rialto, la *volta de canal*, en la que el edificio se instala (85). En este sentido, la natural frontalidad de los telones venecianos se enriquece con la apertura perspectiva ofrecida por el solar: la concepción wrightiana de las esquinas, ampliamente explotada en su arquitectura americana –cómo no pensar en estos momentos en la Casa de la Cascada– permite obtener inesperadas visiones oblicuas del Canal y de su entorno, a la vez que densifica el espesor de la fachada, enriqueciéndola con episodios que justificarán su presencia entre los palacios colindantes.

Naturalmente Wright, como acabamos de ver, acude a mecanismos y fórmulas que le son familiares. Ya lo hemos mencionado al hablar de la geometría, o del tratamiento de las esquinas, y –no podía ser de otro modo– lo hace también al abordar el estudio de detalle de los elementos

con los que se define la fachada. Al concretar el diseño de las piezas de vidrio/contrafuertes, inspiradas en la producción de la fábrica de la vecina Murano, se apoya en su experiencia personal y realiza una pieza a medio camino entre los cristales venecianos y los bloques de hormigón con los que había experimentado en las casas californianas. Wright, con sus vidrios petrificados –algo que explotaría Stirling un decenio después en proyectos como el *Selwin College* o la *facultad de ingeniería de Leicester*–, consigue hacer convivir el carácter constructivo de dichos bloques con la condición desmaterializadora e ingrávida de las vidrieras. Wright corrobora con su invención el potencial de versatilidad que encierran elementos de arquitectura aparentemente bien definidos, y recoge el guiño que, no muy lejos de allí, cuatro siglos atrás, esculpió Andrea Palladio en los frontones de su intensa fachada sobre la piedra de Istria...

Los balcones, los segundos responsables de determinar el carácter de la fachada al Gran Canal, recrean también, formalmente, experiencias wrightianas anteriores. Elementos de geometría muy definida, tallados a modo de artesanado tanto en su frente como en la parte inferior, recuerdan algunas de las respuestas formales ya experimentadas por Wright en otros proyectos³¹. Pero Wright, maestro de integración entre naturaleza y arquitectura, da buena prueba de su capacidad para integrarse también en un contexto urbano bien consolidado. Y es que la fuerza del gesto inicial, el juego de complicidades que Wright establece con Venecia es tan certero y tan diestro, que neutraliza el valor formal de los detalles: en los balcones que se asoman al Canal no prima el detalle que los formaliza –más de factura wrightiana– sino la atmósfera que sus ritmos y agrupaciones recrean, la de la propia laguna. Estas agrupaciones de volúmenes tallados se proyectan, con sus vuelos, sobre el Canal Grande y, como ocurría con los contrafuertes, encuentran un eficaz aliado en el reflejo de sus aguas (86).

En las venecianas, sin embargo, el tercer elemento con el que la fachada queda definida, la identificación con Venecia está libre de reinterpretaciones formales, al contrario quizá de lo que ocurría con

³¹ Por ejemplo en la *Casa Alice Millard*, Pasadena, California (1923-24) o en la *Casa Charles Ennis*, Los Ángeles, California (1923-24).

contrafuertes y balcones. Son por ello, quizá, las piezas más interesantes del alzado. Las venecianas, un elemento tan ligado a la imagen de ciudad –hasta el punto de recibir de ella su nombre– se convierten, en manos de Wright, en algo propio por mor del juego de escalas que con ellas plantea. Quien se detenga a estudiar las plantas en relación con el alzado del proyecto y con las perspectivas que elaboró Wright, reconocerá que no en todos los casos existe una fiel correspondencia entre las dobles o triples alturas de las venecianas y los espacios interiores, los ventanales a los que se anteponen. Esa disociación entre espacio interior y exterior de la que hablábamos antes, y que quedaba planteada en la distribución de la planta –estares al frente y habitaciones al fondo–, vuelve a aflorar al definir la fachada. Las venecianas revelan un potencial sorprendente: en manos de Wright se convierten en elementos maleables que estrusiona intencionadamente hasta convertirlas, allá donde interesa, en esbeltas piezas que le ayudan a ocultar las divisiones horizontales de los forjados, convirtiéndose así en un elemento activo más de ese telón empeñado en enmascarar la escala doméstica del edificio. De ellas se sirve Wright también para engarzar el belvedere con el resto de la fachada, evitando que éste se convierta en apéndice y no en la deseada prolongación de la misma (84). Un belvedere que hereda la volumetría y morfología de la *altana* original y que viene a sumarse a esa sucesión de sutiles y a la vez rotundos gestos que le permiten mimetizarse con el espíritu de Venecia (87, 88). El guiño penetrante.

El espíritu de Venecia. Eso es lo que captó intuitivamente Wright en su primer dibujo. El proyecto es profundamente veneciano, a pesar de que la propuesta planteada nada tiene que ver con la estructura formal de los palacios que conforman el Gran Canal, en los que las estancias se relacionan íntimamente con los huecos, y en el que tanto plantas como alzados –o, mejor dicho, las plantas, inseparables de los alzados– responden a tipologías bien definidas. Wright no actúa con tipos. Renuncia a ellos para poder recrear una atmósfera que nos atrapa y nos invita a mirar esta fachada como si fuera un cuadro. Sin someterse, Wright pone en valor la expresividad de los elementos responsables de la imagen de Venecia y los disuelve en una trama abstracta que permite, sin sumisiones ni esquematismos simplificadores, una recreación visual de la ciudad. El que Wright entienda este proyecto de arquitectura como

experiencia visual no nos ha de extrañar, si consideramos que cuando Wright comenzó a trabajar, allá por los últimos años del siglo XIX, la enseñanza de la arquitectura se decantaba o bien por fórmulas ligadas al academicismo beaux-artiano francés o al pintoresquismo tardo-medieval inglés. La obra de Wright casi nunca está exenta de componentes pur-visuales y pintorescos, aunque estos aparezcan desvanecidos en propuestas abstractas³².

¿Qué fue de la propuesta de Wright? ¿Cómo es posible que, al avanzar con el *traghetto* de Rialto a la Academia, sigamos contemplando en pie la modesta *palazzina* a la que habría tenido que sustituir su proyecto? Un acontecimiento no previsto hizo saltar la mecha: en abril de 1953 Wright incluye, sin conocimiento de la familia Masieri, un dibujo de su proyecto para Venecia en una exposición sobre su obra que se celebró en la Galería de la *American Academy of Arts and Letters* de Nueva York. La noticia de la posible intervención de Wright en el Canal Grande, que se había mantenido discretamente en silencio entre arquitecto y cliente, corre como la pólvora. La prensa, no sólo veneciana sino nacional e internacional, difunde ampliamente la noticia (no así el proyecto), suscitándose inmediatamente la discusión entre los que defendían una Venecia intocable y los que apoyaban la intervención del maestro americano (89, 90). Resulta significativo que la controversia saltara sin que el proyecto de Wright se conociese aún. Tan sólo algunos, como el alcalde de Venecia, figura ambigua y poco definida, estaban en poder de ciertos dibujos que el propio Wright le había enviado, pero el proyecto todavía no se había hecho público.

Conviene recordar que en la década de los cincuenta comenzaba a plantearse en Europa el problema de la inserción de nuevos edificios en los centros históricos de las ciudades, y, en el fragor de la discusión, el Canal Grande se consideraba, en una ciudad como Venecia, paradigma de imagen intocable, sublime, cuidadosamente sedimentada durante años en la memoria colectiva de los venecianos. El proyecto de Wright se convirtió en un proyecto importante, a pesar de que no se llegara a construir, dentro del debate que arrancó en los años cincuenta y se

³² MONEO, R. *Memorial Masieri*, op. cit.

prolongó durante los sesenta. A pesar de los esfuerzos realizados por algunos arquitectos y académicos –defensores de una visión más generosa y amplia de lo que tenía que ser la arquitectura– por sacar adelante la propuesta wrightiana, el proyecto sucumbió ante la presión política y social (91). Quedaba cercenado así un proceso, una historia imposible que, partiendo de la emotiva correspondencia entre la jovencísima viuda de Angelo Masieri de veintiséis años y el octogenario Wright y, pasando por el irracional filtro de la burocracia administrativa, termina por encallar, tras largos meses de dura –y no pocas veces manipulada– polémica, en un tibio punto muerto que auguraba un silencioso y –sin duda para la clase política y para gran parte de la clase influyente veneciana– conveniente final. Algo parecido a lo que ocurriría, años después, a otros arquitectos ajenos también al microcosmos veneciano, como Le Corbusier o Kahn, que vieron, al igual que Wright, sucumbir sus respectivos proyectos en la enredada maraña de una anquilosada Administración.

Wright, el amigo americano, hubiera sido un cómplice perfecto para Venecia. Buena prueba de ello es comprobar qué difícil resulta entender el proyecto cuando se presenta como un objeto aislado: en el juego de complicidades que establece con la ciudad son precisamente los guiños lanzados al lugar, al emplazamiento singular, a su personal arquitectura, los que le dieron pie para formalizar su propuesta y para desarrollar los mecanismos de diseño que le permitieron consolidarla. Curiosamente, el proyecto de Wright es hoy paradigma indiscutible de cómo la arquitectura contemporánea es capaz de incorporarse sin estridencias a una ciudad histórica... El guiño desestimado.

.....

Una lectura atenta de otros proyectos más cercanos a nosotros corrobora que los arquitectos han seguido estableciendo complicidades a través de su arquitectura, que continúan lanzando guiños de veneración a sus maestros, de seducción a sus clientes, de solicitud, concordia, provocación, estímulo o desafío al público que se mueve por sus edificios.

James Stirling, por ejemplo, lanza un explícito guiño de complicidad a sus clientes cuando convierte la sección del proyecto para la sede de una empresa siderúrgica, *Dorman Long*, en un imponente perfil en el que la imagen de la construcción prevalece sobre cualquier otra (92).

Aldo Rossi construye una escenografía que podríamos calificar de deliberadamente cruel en sus viviendas del *Gallaratese 2*, un barrio periférico de Milán, manifiestamente ajenas a todo aquello que tiene que ver con el sentido del confort o con la complacencia en la percepción del espacio: un guiño de honestidad existencialista que nos habla, con sus desnudos espacios, de la sordidez de lo cotidiano (93).

Álvaro Siza lanza vinculantes guiños de fraternidad al vecino convento de *Santo Domingo de Bonaval*, al establecer una intensa relación entre las masas y los huecos del *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* y los del convento, convirtiendo el ámbito compuesto por Centro, convento y parque en un todo indivisible (94).

Rem Koolhaas dirige un guiño de complicidad interdisciplinar a la industria del cine al presentarnos la *Villa Dall'ava* como una secuencia de espacios que parece estar dictada por el *travelling* de una cámara: guiño reivindicador de una necesaria renovación del marco estático en el que la arquitectura se ha venido habitualmente produciendo (95).


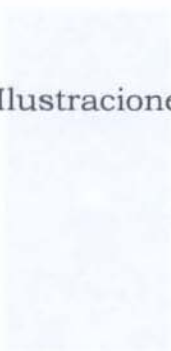


Rafael Moneo cambia su propuesta de fachada para el edificio con el que envuelve el *claustro de los Jerónimos* y la convierte en una *gran loggia*: guiño camuflado de admiración y respeto al pórtico con el que Juan de Villanueva ennoblecó, con tanta lucidez y maestría, la entrada al Prado (96).

La arquitectura como campo abierto a los más dispares e inesperados tipos de complicidad. Pero también lo podríamos entender a la inversa: la arquitectura como fértil campo de cultivo en el que otras disciplinas, otros campos del saber, pueden fundamentar su mundo referencial, sus guiños de complicidad iconográfica. Un nuevo discurso que podría arrancar con la insinuante fotografía del radiador de un Rolls-Royce (97). Ya Erwin Panofsky, tan personal, tan sugerente, tan bien humorado en

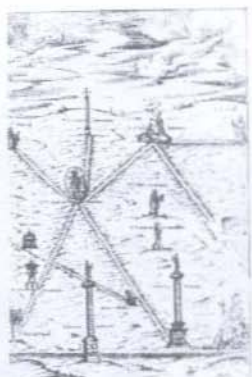
sus textos, hizo referencia, en un ensayo de 1963, a la majestuosa fachada de templo palladiano que guarda con celo un admirable producto de ingeniería mecánica.³³ La casa Rolls, a través del palladiano radiador y de la versión modernista de la *Victoria de Samotracia*, la *Silver Lady* de Charles Sykes (98), está lanzando sus guiños de complicidad al mundo de la arquitectura, a la que debe su imagen desde hace casi un siglo...

Madrid, noviembre de 2004

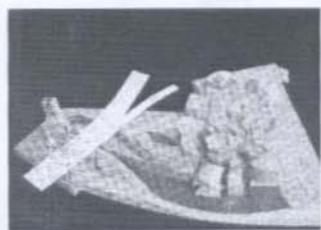
³³ PANOFSKY, I. *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers*. Campus Verlag, Frankfurt-New York, 1993, pág. 7-15.



Ilustraciones



1



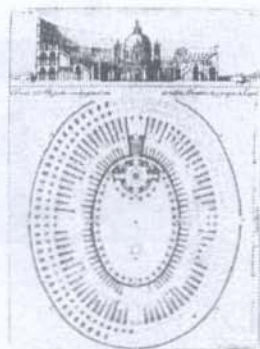
2



3



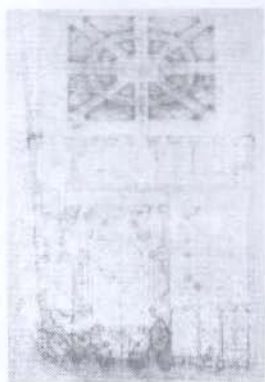
4



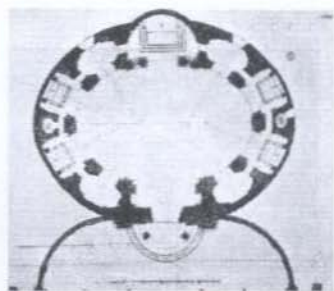
5



6



7



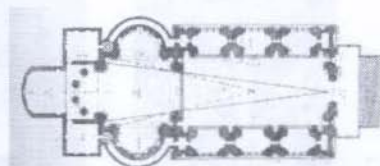
8



9



10



11



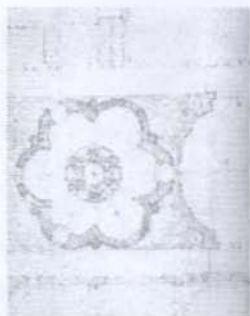
12



13



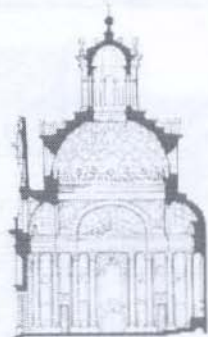
14



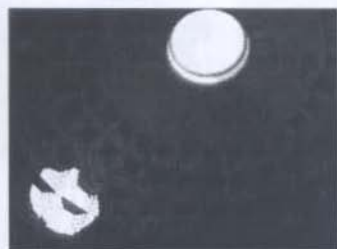
15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



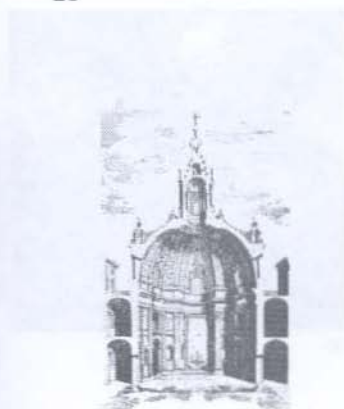
25



26



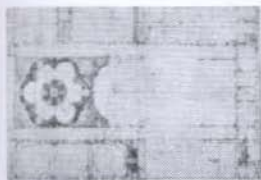
27



28



29



30



31



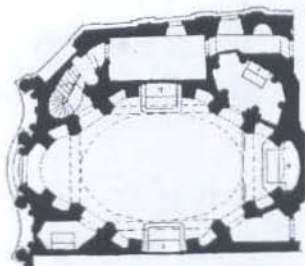
32



33



34



35



36



37



38



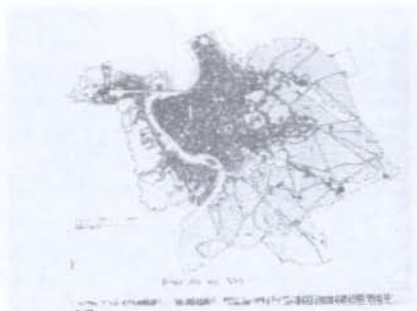
39



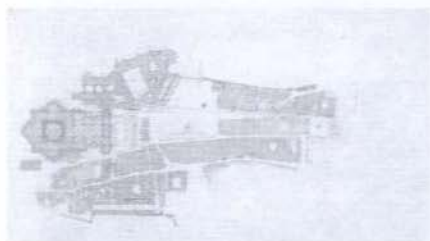
40



41



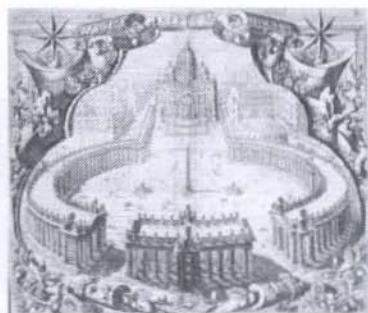
42



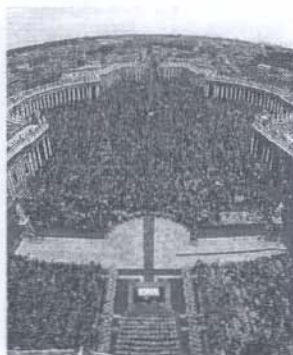
43



44



45



46



47



48



49



50



51



52



53



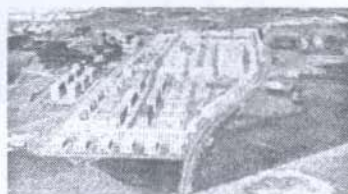
54



55



56



57



58



59



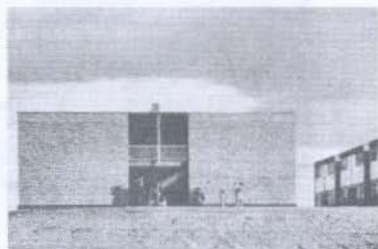
60



61



62



63



64



„Gibt es ein alternatives Leben? Ja! In der
 letzten Nacht, mit 25. Juli 1990, die
 ersten Schüsse in die Luft, die
 mit der ersten Der-Kocher, Andrea de
 la Torre die Sprecher der Arbeiter-
 block, Frau.“

65

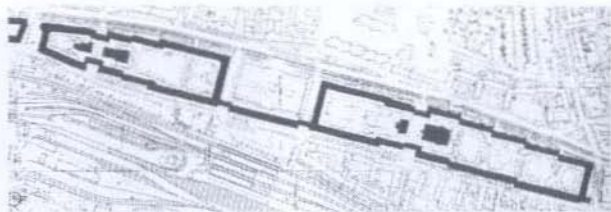


66



Die „jüngste“ Generation.
 Die politische Bewegung der 19. und 20. Jahre.

67



68



69



70



71



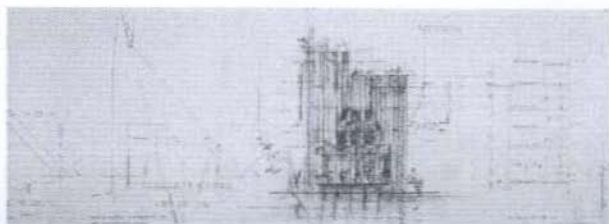
72



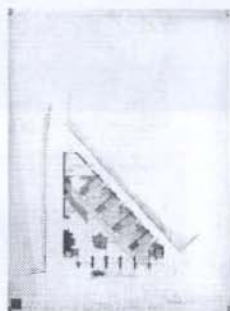
73



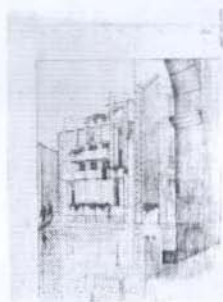
74



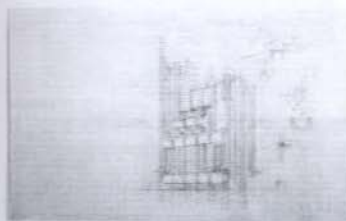
81



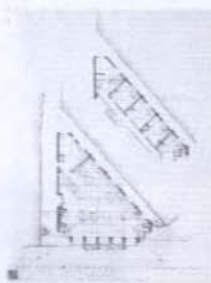
82



83



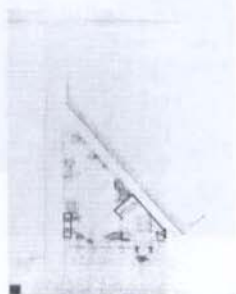
84



85



86



87

65



88

NUOVA BATTAGLIA TRA "INNOVATORI" E "TRADIZIONALISTI"

FRANCK LLOYD WRIGHT SI AFFACCIA SUL CANAL GRANDE

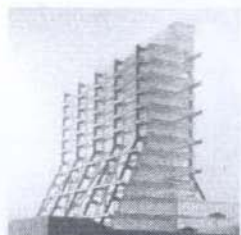
Il celebre architetto ha progettato una palazzina tra Rialto e l'Academia, ma molti sono in allarme per il suo spirito rivoluzionario.

89



90

91



92



93



94



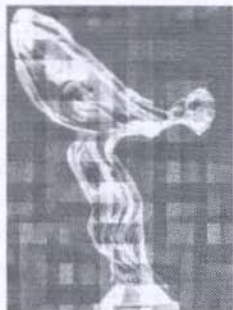
95



96



97



98

Índice de ilustraciones:

1. *Le strade sistine*, 1588
2. F. O. Gehry. *Museo Guggenheim*. Bilbao, 1992
3. Miguel Ángel. *Capitolio*. Roma, 1546-49
4. Montículos Chigi sobre obelisco. Roma
5. G. L. Bernini/D. Fontana. *Proyecto de iglesia en el Coliseo*. Roma, 1675
6. G. L. Bernini. Croquis para la columnata de San Pedro
7. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*. Roma, 1638-67
8. G. L. Bernini. *Sant'Andrea al Quirinale*. Roma, 1659-70
9. Alberti. *Santa Maria Novella*. Florencia, 1470
10. Palladio. *Villa Badoer*. Fratta Polesine 1554-63
11. Palladio. *Il Redentore*. Venecia, 1575-80
12. Palladio. *Il Redentore*. Venecia, 1575-80
13. Palladio. *Il Redentore*. Venecia, 1575-80
14. Giovanbattista Montano. *Tempietto*. Tivoli, 1624
15. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*. Roma, 1642-50
16. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*. Roma, 1642-50
17. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*. Roma, 1638-67
18. *Panteón*. Roma, s. II d. C.
19. G. L. Bernini. *Cappella Raimondi*. Roma, 1638-64
20. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*. Roma, 1642-50
21. Duomo di Milano. Detalle del ábside
22. F. Borromini. *Sant'Andrea delle Fratte*, Roma, 1653-55
23. P. Ribadeneira. *Roma Ignaziana*, 1653-55
24. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*. Roma, 1638-67
25. C. Rainaldi. *Santa Maria in Campitelli*. Roma, 1663-67
26. F. Borromini. *Oratorio San Filippo Neri*, Roma, 1637-40
27. Villanueva. *Casa de Infantes de El Escorial*, 1772-77
28. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*, Roma, 1642-50
29. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*, Roma, 1642-50
30. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*, Roma, 1642-50
31. F. Borromini. *Sant'Ivo alla Sapienza*, Roma, 1642-50
32. Calícrates. *Templo de Atenea Niké*. S. V a. C.
33. Vista de Roma desde San Pietro in Montorio
34. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*. Roma, 1638-67

35. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*. Roma, 1638-67
36. Miguel Ángel. *Escalera Laurenziana*. Florencia, a partir de 1524
37. F. Borromini. *San Carlo alle Quattro Fontane*, Roma, 1638-67
38. A. Tempesta. *San Pedro*. Roma. 1593
39. *Plaza de San Pedro*, Roma, después de 1585
40. *Ingreso al Vaticano*. Roma, hacia el 1.500
41. Ferrabosco y Vasanzio. *Ingreso al Vaticano*. Roma, 1617
42. Comparación ejes via Alessandrina y Merulana
43. L. Benevolo. *Estudio de la Plaza de San Pedro* antes de la intervención de Bernini
44. L. Benevolo. *Estudio de la Plaza de San Pedro de Bernini*
45. G. L. Bernini. *Columnata*. Grabado del proyecto original
46. G. L. Bernini. *Plaza de San Pedro*
47. G. L. Bernini. *Detalle de la Columnata*
48. Foto Alinari. *Vista del Vaticano*. Roma, hacia el 1900
49. G. L. Bernini. *Plaza del Vaticano*. Vista antes de 1936
50. G. L. Bernini. *Plaza del Vaticano*. Vista después de 1936
51. L. Benevolo. *Estudio de la Plaza de San Pedro* después de la intervención de 1936
52. A. Libera. *Proyecto para el Palazzo del Littorio*. Roma, 1937
53. *EUR'42*. Roma, planimetría general
54. *EUR'42*. Roma, vista aérea
55. *Sventramento de via del Imperio*. Roma, hacia 1936
56. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
57. *Le borgate ufficiali*, Roma, años veinte/treinta
58. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
59. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
60. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
61. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
62. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
63. F. J. Sáenz de Oiza. *Iglesia de Entrevías*. Madrid, 1956
64. M. Ridolfi/L. Quadroni. Barrio Tiburtino. Roma, 1950-54
65. Propaganda socialdemócrata. Viena, años 20
66. Propaganda socialdemócrata. Viena, años 20
67. Karl Ehn. *Karl-Marx-Hof*. Viena, 1926-30
68. Karl Ehn. *Karl-Marx-Hof*. Viena, 1926-30
69. Karl Ehn. *Karl-Marx-Hof*. Viena, 1926-30

70. Viena. Supermanzanas años 20 en el III. Distrito: Hanuschhof y Rabenhof
71. H. Gessner. *Karl Seitz Hof*. Viena, 1926-27
72. E. Hoppe/O. Schönthal. *Sandleiten Hof*. Viena, 1924-26
73. R. Perco. *Hof am Engelsplatz*. Viena, 1930-33
74. Visita de Wright a Venecia. *Gazzettino Sera*, Venecia, 16/17 de junio de 1953
75. Angelo Masieri junto a su padre, presidiendo la mesa, durante la comida de bienvenida en honor de Frank Ll. Wright celebrada en Venecia en junio de 1951. Además de Wright, a la derecha se reconoce a su mujer Olgivanna, a la señora Samoná, Savina Rizzi Masieri, el ingeniero Paolo Masieri y, a la izquierda, el pintor De Luigi, Bruno Zevi y Oscar Storonov
76. Angelo Masieri con su mujer, Savina Rizzi, y su padre, Paolo Masieri, junto a Carlo y Nini Scarpa en la inauguración de la exposición, organizada por C. L. Raggianti, sobre Frank Ll. Wright en Florencia
77. Vista aérea de Venecia con el Canal Grande
78. Vista del Canal Grande. En el centro de la imagen, la "volta de canal"
79. *Palazzina Masieri* en el Canal Grande. Vista actual
80. Extracto de la carta escrita por Savina Masieri a Wright sobre la que éste le responde
81. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Primer croquis
82. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Planta tercera
83. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Perspectiva 1953
84. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Perspectiva 1953
85. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Planta baja
86. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Perspectiva 1953
87. F. Ll. Wright. *Memorial Masieri*, Venecia, 1953. Planta belvedere
88. *Palazzina Masieri* en el Canal Grande. Vista actual
89. "F. Ll. W. se asoma al Canal Grande. El célebre arquitecto ha proyectado una palazzina entre Rialto y la Academia, que ha alarmado a muchos por su espíritu revolucionario." Titular de *Orizzonti*, 2 de abril de 1953
90. "Arquitectura americana sobre el Canal Grande. Hemingway vota contra la palazzina de su amigo Wright. «Odio toda la

arquitectura moderna que se ha construido en Venecia después de la guerra. Levantad también este edificio, pero a condición de que pueda ser, a continuación entregado a las llamas.» Titular de *La Patria*, 25 de marzo de 1954

91. Frontispicio del monográfico de *Metron* (núm. 49-50) dedicado al Memorial Masieri, 1954
92. J. Stirling. *Sede central Dorman Long*. Proyecto. 1965
93. A. Rossi. *Gallaratese 2*. Milán, 1973
94. A. Siza. *Centro Gallego de arte contemporáneo*. Santiago de Compostela, 1988-93
95. Rem Koolhaas. *Villa Dall'Ava*. París, 1985-91
96. R. Moneo. *Ampliación del Museo del Prado*. Madrid, 1998-2004
97. Un Rolls Royce de los años sesenta (diseño de 1905)
98. Charles Sykes, R. A., *Silver Lady*, 1911