

Carmen Díez Medina

La mirada oblicua. La arquitectura como hecho cultural

Quisiera comenzar esta intervención agradeciendo a Javier Monclús el interés y el esfuerzo que ha dedicado a organizar este curso: un primer encuentro fuera de las aulas, importante para profesores y alumnos de la joven Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, que nos está permitiendo establecer afinidades y continuar conversaciones iniciadas, siempre entrecortadas y presurosas durante el curso académico, en un entorno excepcional. También extendiendo mi agradecimiento a los profesores invitados, en especial a Xavier Monteys, que nos acompañará hoy tanto en la ronda de intervenciones como en la mesa redonda. Pero, sobre todo, me gustaría dar las gracias muy especialmente a todas las personas que han decidido matricularse en este curso: sin su motivación y estímulo estos encuentros carecerían de sentido.

Cuando comencé a preparar esta intervención hace algunas semanas, intentando buscar un enfoque que tuviera que ver con el «paisaje» (en lo que este concepto tiene hoy de abierto, de indefinido, de sugerente) y que, al mismo tiempo, pusiera de manifiesto el «carácter interdisciplinar» de la arquitectura —ambos eran los temas a los que se les encomendaba la tarea de servir de hilo conductor con el que hilvanar los contenidos del curso—, después de unos primeros momentos de incertidumbre, en seguida quedé tranquila al adquirir con-

ciencia de que, en arquitectura, la colaboración transversal con otras disciplinas es algo que se produce de forma natural: podemos decir que la arquitectura es una actividad con una intrínseca vocación multidisciplinar. Un arquitecto, por insistir en la evidencia, tiene que poder resolver problemas técnicos, ha saber de construcción, de instalaciones, de estructuras, de legislación; pero además tiene que conocer bien los programas a los cuales ha de dar respuesta con su proyecto, programas a veces muy complejos, como hospitales, aeropuertos, centros de investigación, museos; otras veces la tarea a la que ha de enfrentarse puede quizá responder a una exigencia aparentemente más sencilla, como es el construir una vivienda, idear la casa donde habitar, definir el espacio donde transcurrir su tiempo, aunque en verdad este objetivo representa todo un desafío fenomenológico en el más estricto sentido heideggeriano; y todo ello sin olvidar que la arquitectura está además marcada por una voluntad artística, por una pretensión de belleza a la que es difícil renunciar (en la sesión de ayer se hablaba de este espíritu renacentista aún vivo en la arquitectura hoy); pero la arquitectura tiene también que ser capaz de insertarse, de encajarse en un lugar, en un contexto, en lo que los italianos gustaban llamar en los años sesenta las «preexistencias ambientales», y que hoy denominaríamos «paisaje», ya sea éste natural o artifi-

cial, o incluso, como proponía ayer Iñaki Bergera en su intervención, un «paisaje otro». En este sentido, valga un pequeño inciso para señalar cómo van mutando las terminologías en función de los intereses de cada época y de los métodos de proyectación, y cómo nuevas expresiones ganan posiciones frente a otras que comienzan a verse como obsoletas. Así, frente a las puras «tipologías canónicas» del pasado, hoy se admiran a menudo las que se denominan «edificios híbridos» (en este sentido, hasta los héroes de los cómics han dejado de representar triunfalmente los atributos de su sexo, para dar paso a personajes sexualmente híbridos investidos de inusitados y sorprendentes atractivos...). O, por poner otro ejemplo, la incómoda rigidez inherente al término «modelo» ha sido permutada hoy en día por el sugerente halo de indefinición que su triunfal sustituto, el «paradigma», suscita (no en vano la intervención de ayer de Javier Monclús se articulaba en torno a este nuevo y evocador concepto). Hoy en día, por otro lado, la terminología en torno a los métodos de «composición» que sustentó el trabajo de los arquitectos en el pasado (elemento, parte, estructura formal, tipo arquitectónico...), ha quedado arrinconada, siendo atractivas «estrategias proyectuales» las que actualmente les ayudan a definir su trabajo... La arquitectura está siempre atenta a estos cambios que también el lenguaje registra, siendo éste

un síntoma inequívoco de cuánto ésta es, en definitiva, un hecho cultural, una consecuencia de los intereses de su tiempo.

La arquitectura, pues, como hecho cultural, producto de esa mirada oblicua, transversal, interdisciplinar, que lanza con avidez hacia lo que sucede a su alrededor. Es éste el enfoque que pretendo dar a mi intervención. Y lo voy a hacer en referencia a la obra de un arquitecto italiano, Bruno Morassutti, en concreto a tres proyectos construidos en «paisajes» diferentes, de los cuales desarrollaré principalmente, por cuestiones de tiempo, el primero y enunciaré tan solo los otros dos. En la sesión de ayer se plantearon muchas ideas y temas diferentes que fueron exquisitamente ilustrados con un bombardeo de imágenes con las que se pretendían sugerir infinitud de referencias cruzadas, interrelacionadas, abiertas. A mí me gustaría hoy invertir los términos de este mecanismo: quisiera centrar la atención en un objeto arquitectónico concreto y, a partir de él, buscar aquellas referencias transversales o interdisciplinares en las que se apoya que permitan poner de manifiesto ese carácter integrador propio de la arquitectura, que nos permite hablar, al analizar un edificio concreto, de paisaje, de arquitectura, de urbanismo, de industria, de arte, de técnica y de otras muchas otras cosas más. Los tres proyectos seleccionados resultan, a mi entender, didácticos y, al mismo tiempo,

permiten plantear con claridad este enfoque. Pero también hay algo más: nos ayudarán a introducir un tema que se mencionó tangencialmente ayer y que me gustaría que se afrontara más abiertamente esta tarde, en la mesa redonda, en la discusión que tengamos después: me refiero concretamente a la afirmación de que la arquitectura se puede producir con una enriquecedora mirada transversal, concentrando multitud de intereses, sin necesidad de renunciar a utilizar los instrumentos, las herramientas, los conceptos que son propios de la disciplina. «Interdisciplinariedad», o «multidisciplinariedad», según queramos plantearlo, frente a «préstamos interdisciplinares». En mi opinión, habría que distinguir muy claramente entre estos dos conceptos. Y, en este sentido, un comentario más antes de comenzar: creo que no es casual que nos encontremos en un edificio que es buen ejemplo de ese manejo, de esa maestría de lo que entendemos por disciplina de la arquitectura, sin excesos, sin préstamos, sin abusos lingüísticos injustificadas. Tampoco quisiera atribuir al azar, sino a la coherencia con que han sido planificadas estas sesiones, el hecho de que las intervenciones que seguirán a la mía vayan a presentar también proyectos fieles a la disciplina, desarrollados diestramente dentro de los límites que ésta impone. Pero, como decía, volveremos a insistir en este tema más tarde en la mesa redonda.

La elección de estos tres edificios, construidos en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo xx, hace más de medio siglo, responde además a la intención de reivindicar la importancia de la Historia de la Arquitectura, no sólo como fuente de conocimiento sino también como instrumento de trabajo, como verdadera herramienta práctica que ayuda al arquitecto a afrontar cada nueva propuesta.

Todos ellos se encuentran emplazados en tres «paisajes» bien distintos:

– la Iglesia de Baranzate en Milán (1956–58) (con A. Mangiarotti y A. Favini), se construyó en el «paisaje de la periferia» milanesa de mediados de los años cincuenta, en el que la horizontalidad de los campos cultivados quedaba interrumpida por escasas viviendas de campesinos y por algunas pocas naves industriales.

– el edificio de apartamentos en San Martino de Castrozza, Trento (1964) (con A. Powers), en los Alpes Dolomitas, surge en un espectacular «paisaje natural» de montaña, como el entorno en el que nos encontramos en este momento.

– las viviendas en via Quadronno, Milán (1962–64) (con A. Mangiarotti y A. Favini), ocupan un solar central de la ciudad, un «paisaje urbano», una zona densamente edificada durante la reconstrucción caracterizada por la falta de un plano regulador orgánico.

Se trata de obras de Bruno Morassutti (1920–2008), un arquitecto a mi juicio ejemplar por su compromiso con la profesión, desde la modestia, la prudencia, incluso me atrevería a decir desde el «decoro», uno de esos términos ilustrados que han caído en el olvido y que no estaría de más volver a recuperar hoy. La arquitectura de Morassutti, esencialmente «disciplinar» —lo que no impide, como vamos a tener ocasión de comprobar a continuación, que sea singularmente receptiva a la «colaboración interdisciplinar» (con la ingeniería, con el arte, con la industria)—, sensible a la cultura de su tiempo, nos servirá de ejemplo para reivindicar su transversalidad, por utilizar de nuevo un término a la moda, integradora de multitud de reflexiones y referencias, culta e inventiva, pero permaneciendo siempre fiel a los límites que la disciplina impone.

1 Giulio Barazzetta y Roberto Dulio, *Bruno Morassutti 1920-2008. Opere e progetti*, Mondadori Electa, Milán, 2009.

2 Carmen Díez Medina (ed.), *I Jornada internacional de arquitectura europea*, «Cuaderno de investigación», ceu Ediciones, Madrid 2009.

3 Rafael Moneo, *Wright. Memorial Masieri, Venecia. 1953*, «Arquitecturas Ausentes del siglo xx 23», Ministerio de Vivienda-Rueda, Madrid, 2004.



Diapositivas tomadas por Bruno Morassutti en Taliesin West, Arizona, 1954



Pick up con el que viajó Bruno Morassutti de Spring Green a Arizona. La tienda en la que vivió en Taliesin West montada con los elementos de su *pick up*. Fotografías de Bruno Morassutti

Sobre la persona y la obra de Bruno Morassutti quisiera remitir a quienes tuvieran interés en conocer con mayor profundidad su trabajo a la monografía a cargo de Giulio Barazzetta y Roberto Dulio publicada en 2009¹; a la publicación que con el título «I Jornada internacional de arquitectura europea» se dedicó en parte a la obra de Morassutti²; y, en relación a su colaboración con el Memorial Masieri de Wright en Venecia, al volumen editado a raíz de la exposición «Arquitecturas ausentes del siglo xx»³. Y aprovecho también la ocasión para agra-

decir públicamente al profesor Giulio Barazzetta todo lo que me ha enseñado sobre Bruno Morassutti, sobre Milán y sobre la arquitectura italiana en general, ya que esta intervención se sustenta, en buena parte, en sus afinados comentarios y en su generoso magisterio.

Sólo decir, a modo de referencia, que fue Bruno Morassutti un arquitecto con una formación exquisita, alumno de Scarpa en el IUAV de Venecia, donde se laureó tras el parón de la guerra en la innovadora escuela de Samonà, marchando después a Taliesin para ampliar su

formación junto a Frank Lloyd Wright. Voy a proyectar al vuelo algunas imágenes de Taliesin West, y también East, tomadas por Morassutti en 1953–54 que resultan, aparte de un documento histórico de indudable valor, esenciales, a mi juicio, para desvelar qué es lo que atrajo la atención de su mirada en aquellos meses y para entender qué quedó de todo aquello en su propia arquitectura. Extraordinarias instantáneas que captaron momentos de trabajo físico e intelectual, de encuentros sociales, de veladas musicales, los espacios domésticos, los paisajes impactantes, las maquetas de trabajo, las obras de Wright en construcción y, una imagen especialmente apasionante para mí, la que se podría entender como primera casa construida de Morassutti, la tienda-cabaña que levantó con los elementos del *pick-up* con el que viajó de Taliesin East, en Spring Green, a Taliesin West, en Arizona. Muchas de las cuestiones allí vistas y vividas, presentes en la arquitectura de Wright (paisaje, construcción, forma, materialidad...) aparecerán en los proyectos de Morassutti, retomadas de manera personal y adaptadas a las posibilidades que la construcción y la técnica de la Italia de aquellos años ofrecían.

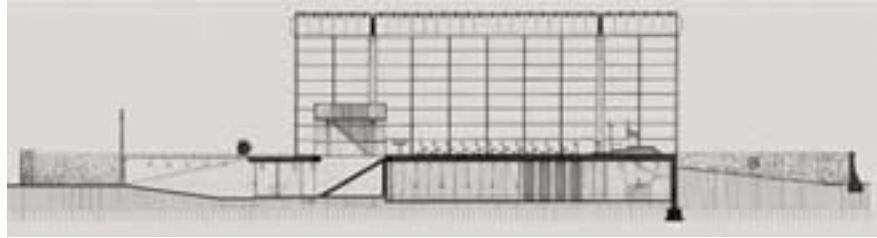
La figura de Wright —y naturalmente la arquitectura orgánica— había despertado verdadero furor entre los arquitectos europeos de posguerra, en gran parte debido a la publicación del libro de Zevi «Hacia una arquitectura orgánica»⁴ que contagió a muchos jóvenes arquitectos como Carlo Scarpa y a sus alumnos, entre ellos Bruno Morassutti y Angelo Masieri. De este nuevo concepto, acuñado con tan prometedoras expectativas y tan frecuentado en los años cincuenta como hoy lo son otros —el paisaje, por ejemplo—, no deja nunca de sorprenderme su maleabilidad: cada cual se servía de él a su modo, realizando una lectura personal y propia. Wright había inventado este concepto, clave de su manifiesto mesiánico, con el fin de encontrar un mecanismo de tra-



Iglesia de Baranzate en Milán, 1956–58 (con A. Mangiarotti y A. Favini). Vista del paisaje periférico de la Milán de los años 50. Fotografía de Giorgio Casali

bajo que le permitiera abandonar el academicismo en pos de una arquitectura más cercana al hombre y a la tierra. Para Bruno Zevi hay que reconocer que representó, fundamentalmente, el instrumento político con el cual consolidar una soñada ideología de la democracia, un nuevo concepto con el que expresar la liberación tras los años del fascismo italiano. Para Scarpa, sin embargo, significaba la posibilidad de insistir en los temas que a él le emocionaban en la arquitectura (texturiales, matéricos, formales, plásticos) y, al mismo tiempo, de mezclarlos, de integrarlos, de hibridarlos con la tradición oriental existente en Venecia. Morassutti, en mi opinión, consiguió por su parte destilar un interesante producto personal en el que la libertad wrightiana en el manejo del potencial expresivo de la materia y de la forma se hermanaba con un racional y lógico entendimiento de la construcción y de las posibilidades técnicas de los materiales. Tras realizar, a su vuelta a Italia, algunos proyectos que podría-

4 Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Turín, 1945.



Iglesia de Baranzate. Sección longitudinal

Iglesia de Baranzate. El muro perimetral wrightiano con la cella al fondo, que no llega a tocar el pavimento, y la cubierta suspendida sobre ella. Fotografía de Giorgio Casali

mos entender como el pago de una obligada deuda con Wright, con Scarpa y con su amigo desaparecido Angelo Masieri, comenzó una carrera profesional que desarrolló a lo largo de toda su vida con un admirable e incansable compromiso.

Comenzamos a continuación, después de esta ineludible introducción, con el primero de los edificios propuestos, la Iglesia de Baranzate, Milán (1956–1958) (con A. Mangiarotti y A. Favini). Y quisiera hacerlo justificando brevemente la elección de esta tipología: por un lado, se trataba de establecer relación con el edificio que se ha convertido en la imagen del curso, la iglesia de Canfranc de Miguel Fisac, que visitaremos más tarde; por otro, la intención era cerrar el curso que hemos desarrollado este año en Zaragoza con buena parte de los estudiantes que hoy nos acompañan —dedicado parcialmente al análisis de tipologías de iglesias, incluidas las del siglo xx— con un ejemplo que sin duda va a plantear nuevos temas de reflexión.

La iglesia de Baranzate se situaba, en el momento de su construcción, en un entorno muy diferente al actual. Hoy en día la encontramos rodeada de *capannoni*,

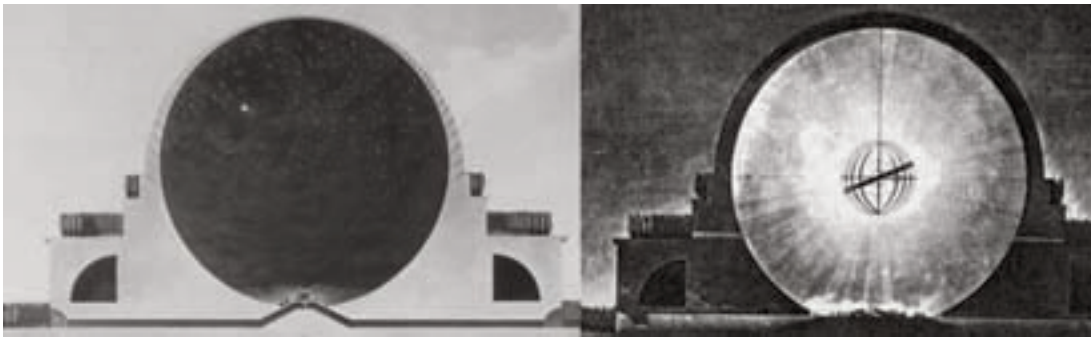
de naves industriales, pero en las fotografías históricas de Giorgio Casali se aprecia la esponjada planitud del paisaje periférico de aquellos años, con algunas pocas casas de campesinos en medio a los campos cultivados enmarcadas, en la lejanía, por las estribaciones de los Alpes. El edificio se construyó dentro del programa italiano de reconstrucción de iglesias. Una vez superada la fase más exigente de la reconstrucción, comenzó una etapa de transición, caracterizada por la búsqueda de una nueva imagen para la arquitectura, en este caso concreto una imagen que pudiera representar a la institución eclesiástica (algo no muy diferente, aunque en otro contexto y con distintos objetivos, a lo que había ocurrido en la época de la Contrarreforma en Roma). Las fotografías muestran claramente los elementos clásicos de un recinto sagrado: el peribolo, el tenmenos, la cella, todos ellos hilvanados mediante un recorrido iniciático que responde a un planteamiento muy respetuoso con la liturgia cristiana, a pesar de la imagen propuesta, completamente nueva y, me atrevo a decir, ciertamente provocadora. El muro perimetral, herencia plástica wrightiana, salvaguarda —y lo hace aún hoy— el



Iglesia de Baranzate. Diferentes percepciones del vidrio en el cerramiento de fachada en función de las imágenes diurna y nocturna. Fotografías de Giorgio Casali



Iglesia de Baranzate. El artificio cinematográfico de la visión nocturna. Fotografía de Giorgio Casali



Étienne Louis Boullée. Ciencia y artificio: representaciones del día y la noche para el Cenotafio de Newton, 1784

terreno sagrado, produciendo, al observarlo desde la lejanía, un efecto óptico en virtud del cual la cella parece posarse suavemente sobre él, como si se tratara de un basamento clásico que sostiene en vilo el espacio sagrado. La aparente pesadez del basamento pétreo y de la cubierta formada por vigas en X de hormigón armado queda negada al aproximarnos al edificio: sólo los perfiles metálicos de las carpinterías que enmarcan los paneles de vidrio de la cella apoyan en el pavimento, apareciendo una finísima ranura de luz —o de sombra— que evidencia la separación del suelo, a la vez que la cubierta, a pesar de su pesadez, flota suspendida sobre la frágil envoltura de vidrio, sin llegar a tocarla. La sección es el documento gráfico que permite entender cómo funcio-

na todo esto, cómo se produce el recorrido, desde que se accede al recinto sagrado a través del muro de piedra, dejando después a un lado la cruz que señala el acceso, descendiendo a continuación hacia la oscuridad de la pila bautismal, y ascendiendo acto seguido por las escaleras que conducen a la cella inundada de luz.

Fue un proyecto inaugurado⁵ por el Cardenal Montini, el futuro Pablo VI, que con un discurso entusiasta ensalzó el carácter agustiniano del templo por su tratamiento de la luz blanca, mientras que la crítica arquitectónica lanzaba en paralelo algunos reproches por su carácter demasiado experimental y por el afán de rápida construcción que los sistemas de montaje planteados delataban... Es curioso cómo la historia invertiría con

5 La iglesia nunca llegó a consagrarse

6 Bruno Taut, *Houses and people of Japan*, Sanseido, Tokio, 1937.

7 Arthur Drexler, *The Architecture of Japan*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1955.



Arquitectura tradicional japonesa

Iglesia de Baranzate. Efecto de fragilidad y opacidad de la fachada que producen las láminas de poliestireno que el vidrio encierra. Fotografía de Giorgio Casali



los años estas apreciaciones, ya que el edificio, hoy en día patrimonio protegido, se ha convertido en icono de la arquitectura de aquellos años, mientras que la parroquia nunca ha llegado, ni siquiera hoy, a entender ni a apreciar la propuesta arquitectónica.

Las imágenes del exterior del edificio que presenta Giorgio Casali en sus fotografías, de día y de noche, plantean un tema que, desde las vanguardias históricas, desde que Taut junto a Behne y Scheebart, los teóricos del expresionismo alemán, reivindicaron el valor del vidrio frente al ladrillo, ha estado presente en la historia de la arquitectura, muy especialmente en las propuestas de los arquitectos del Movimiento Moderno. Las fotografías ponen de manifiesto una cuestión interesante: la ambigüedad que producen estas imágenes, a medio camino entre la ligereza y fragilidad del vidrio y la opacidad y materialidad de la piedra. El hecho de que las láminas de vidrio enmarcadas en los perfiles de hierro contengan en su interior una plancha de poliestireno, cambia por completo la percepción de la caja de vidrio. Durante el día, frágil objeto que alude a las construcciones de papel de arroz japonesas; durante la noche, misterioso cofre luminoso con la apariencia matérica del alabastro.

La fotografía de Giorgio Casali que reproduce el interior de la iglesia inundada de luz nos permite insistir en la sofisticación que envuelve al proyecto, a pesar de la simplicidad y esencialidad con la que está construido: la

imagen, que reproduce un fanal inundado de luz divina, como si fuese la misma cella la fuente de irradiación de luz, está sin embargo tomada de noche, con grandes focos que iluminan la iglesia desde fuera. Fotografía, cine, arquitectura. Quizá podríamos recordar aquí los impactantes dibujos del artificio propuesto por Boullée en el proyecto para el Cenotafio de Newton. Boullée, el gran arquitecto de la luz y de la sombra, jugaba también con la confusa ambigüedad de la noche y el día aludiendo al papel que juega lo artificial en la búsqueda de lo natural.

Bruno Taut ya demostró su temprano interés por ese doble juego en el arranque de las vanguardias: por un lado, construye el pabellón de Colonia en 1914, manifiesto precoz del Expresionismo, reivindicando el vidrio como material mesiánico para la arquitectura; por otro, demuestra, como corroboran sus publicaciones, una singular atracción por los delicados paramentos y texturas de la arquitectura tradicional japonesa. A esta referencia histórica de Taut⁶ hay que añadir el interés del propio Wright por la cultura japonesa —algunas de las imágenes de Taliesin proyectadas al inicio de esta intervención muestran los bastidores traslúcidos, con los que, al modo japonés, se cubren algunos espacios— y, sin duda también, hay que tener presente que en 1955, un año antes de que comenzara a construirse la iglesia de Baranzate, el Museo de Arte Moderno de Nueva York había publicado la monografía de Arthur Drexler sobre arquitectura tradicional japonesa⁷.



Bruno Taut, Pabellón de cristal para la Exposición del Werkbund de Colonia, 1914. Mies van der Rohe, proyecto de rascacielos de vidrio para la Friedrichstrasse de Berlín, 1923



Gordon Bunshaft, Biblioteca de Yale, 1963. Pierre Chareau, Maison de Verre, París, 1928-32

El interés por explorar las posibilidades expresivas y constructivas del potencial que encierra un material como el vidrio se convirtió, desde entonces, en uno de los temas preferidos del Movimiento Moderno. Todos tenemos en mente, por ejemplo, los pétreos rascacielos de vidrio berlineses —la contribución de Mies van der Rohe a la vanguardia expresionista de su país—, pero también sus proyectos de posguerra (el pabellón Bacardí, la Farnsworth House, o la Nationalgalerie de Berlín, por citar algunos) en las antípodas de los anteriores en cuanto a la búsqueda de la máxima ligereza y transparencia del vidrio. El guante lanzado por el Taut de Colonia y por el Mies de los rascacielos de los primeros años veinte lo recogieron otros arquitectos que, con distintos materiales y técnicas constructivas han continuado explorando las posibilidades que este mundo de sugerentes ambigüedades ofrece. Estoy pensando, por ejemplo, en el Pierre Chareau de la Maison de Verre (1928-32), con sus piezas industriales en mosaico de hormigón translúcido o, más adelante en el tiempo, en el Gordon

Bunshaft del Beinecke Building de la Biblioteca de Yale (1960-63), con la solidez que transmiten las traslúcidas piezas de mármol enmarcadas en el sólido y plástico esqueleto de facetadas piezas de granito gris Woodbury de Vermont. Una vía de experimentación en la arquitectura que ha continuado viva durante el siglo xx, como algunos proyectos de Stirling bien lo demuestran. Moneo hace referencia al Selwin College de Cambridge (1959) como el primero de los proyectos del arquitecto escocés que inaugura esta vía de experimentación, que seguiría después con la Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge (1964-67) y culminaría en edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester (1963)⁸. Él mismo, en sus edificios del Kursaal, juega con la ambigüedad de dos centelleantes masas pétreas translúcidas varadas en la bahía de San Sebastián.

La celda de la iglesia de Baranzate explota, por mor de las piezas de poliestireno que quedan encerradas entre las dos láminas de vidrio, no sólo la ligereza del material y del esqueleto metálico, creando una ima-

⁸ Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2003.



James Stirling. Investigación sobre la posible percepción del vidrio como un elemento sólido en la Facultad de Ingeniería de Leicester, 1959-63



Rafael Moneo. La herencia de Stirling: las dos rocas luminosas del Kursaal varadas en la bahía de San Sebastián

gen que durante el día adquiere la delicadeza y fragilidad del papel de arroz, sino también, cuando de noche el edificio se ilumina desde el interior, la materialidad, opacidad y particular textura del alabastro. No estamos, como tampoco ocurría con los proyectos contemporáneos antes mencionados, tan solo ante una muestra de indudable talento plástico, sino ante un proyecto que explora una vía de experimentación teórica que luego ha sido asumida por arquitectos más cercanos a nosotros como el propio Rafael Moneo o como Herzog & De Meuron, que han hecho de la sofisticada y sutil reflexión acerca de la piel de sus edificios, el centro de su arquitectura.

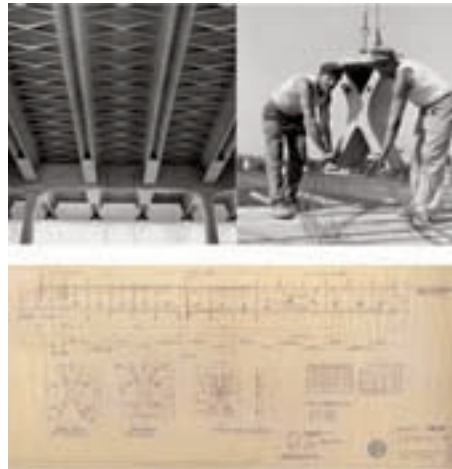
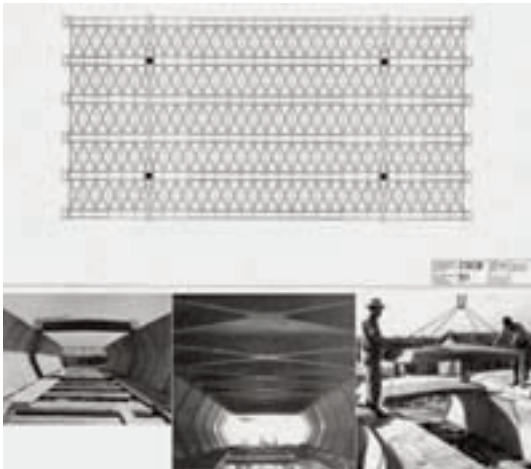
A este respecto, decía Juan Borchers algo que me parece pertinente recordar en este momento, y es que la arquitectura puede ser abstracta pero nunca es abstracción. En este discurso que estamos planteando podemos entender bien esta afirmación: la imagen que produce la arquitectura, aún llegando ser abstracta, nunca se alcanza con elementos indeterminados, inmateriales, ideales, sino bien concretos y definidos en su forma, útiles, funcionales, matéricos. Si nos aproximamos a la abstracta cella que proponen Morassutti y Mangiarotti, reconocemos en seguida que es un producto de la industria, de un empleo inteligente de elementos bien seleccionados,

ensamblados con exquisita lógica y racionalidad. Por eso hablaba antes de discipliniedad: estamos ante una arquitectura que se construye con los instrumentos que le son propios, con materiales cuidadosamente elegidos, aprovechando sus texturas, resolviendo encuentros, problemas térmicos, acústicos, estructurales, y todos estos elementos son los que contribuyen a definir esa imagen final tan depurada a pesar de la sencillez de los elementos empleados. ¡Qué necesario parece este comentario a la vista de algunos proyectos recientes, seguramente en la mente de todos nosotros, que olvidan este paso fundamental del dibujo a la construcción en pos de una imagen apriorística que se derrumba cuando lo concreto entra en juego!

Miradas, referencias, citas cruzadas, los intereses de la arquitectura son abiertos e inagotables. Y si pensamos en quiénes fueron los autores responsables de este proyecto, descubriremos también un buen ejemplo de colaboración interdisciplinar: un trabajo en equipo, desarrollado por tres profesionales con perfiles muy distintos. Bruno Morassutti y Angelo Mangiarotti, ambos arquitectos, de personalidades casi podríamos decir que opuestas, se conocieron en el estudio de los BBPR y, con el bagaje de sendas estancias en EE UU —como ya se ha mencionado, Morassutti con Wright en Taliesin



Iglesia de Baranzate. Detalle constructivo de la fachada en su encuentro con el pavimento. Fotografía de Giorgio Casali



Iglesia de Baranzate. Planta estructural de la cubierta e imágenes del montaje de los elementos de cubrición

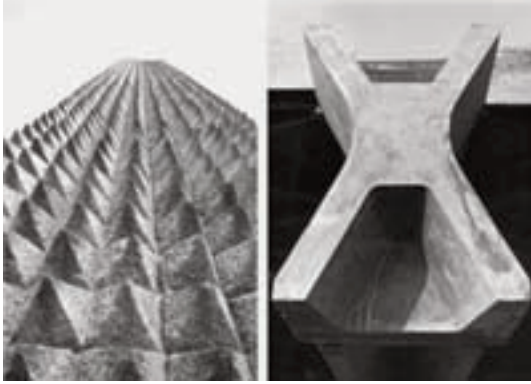
Iglesia de Baranzate. El montaje por elementos de la cubierta. Secciones longitudinal y transversal de las piezas en X. Fotografías de Giorgio Casali

y Mangiarotti con Konrad Wachsmann en el IIT de Chicago—, se asociaron en el año 1954. Aldo Favini aportaba al equipo la competencia del ingeniero. Asistente de Mangiarotti en Lausana, en la Escuela fundada por Ernesto N. Rogers en los años del recrudescimiento de

la política italiana (a raíz de la conquista de Etiopía, el rechazo del Plan de Aosta y la promulgación de las leyes raciales), recibió en esta escuela puntera en el campo de la ingeniería la formación necesaria para poder abordar importantes proyectos de arquitectura en los que la es-

9 Sobre Aldo Favini, ver Giulio Barazzetta, *Aldo Favini. Architettura e ingegneria in opera* (catálogo de la exposición homónima celebrada en Milán del 20

de octubre al 18 de noviembre de 2004), Clup, Milán, 2004.



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Detalle del campanario del santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, 1950-54. El revestimiento de piedra, como material arcaico, se emplea esculturalmente frente a la vocación formal de la estructura vista de Baranzate



Miguel Fisac y Bruno Morassutti: prefabricación, post-tensado y montaje por elementos

estructura jugaba un papel protagonista⁹. Proyectos que desarrolló conjuntamente con Mangiarotti y Morassutti hasta el año 58 y, tras la disolución del equipo, con ambos por separado.

Morassutti, Mangiarotti y Favini colaboraron estrechamente en Baranzate, resulta difícil precisar qué es lo que cada uno de ellos aportó al edificio. Como se ha podido apreciar en las imágenes proyectadas hasta ahora, la estructura es, sin duda, uno de los argumentos clave del proyecto. En la planta de la cubierta se observan las dos vigas principales, responsables de absorber los momentos de tensión, y las vigas secundarias, formadas por pequeños elementos prefabricados y post-tensados *in situ*, en obra. Se trata de unas piezas en X que permiten invertir el momento. Esta estructura, esta composición por elementos se cubre con otras piezas de hormigón, muy ligeras también, que originan unas cavidades de curiosa espacialidad en la propia cubierta. Las secciones transversal y longitudinal de las piezas en X permiten apreciar los orificios por los que pasan los cables de post-tensado y cómo estos van cambiando de posición según el lugar que ocupa cada pieza en la viga. Un montaje cuyo carácter artesanal queda reproducido en

la simpática fotografía en la que dos operarios aparecen sonrientes montando una de las piezas en la cubierta. La imagen extraordinaria que reproduce las diferentes piezas prefabricadas, acopiadas en el recinto, listas para ser montadas, con el solado preparado para recibir la estructura, no puede transmitir con más elocuencia el carácter experimental, la esencialidad y el ingenio con los que se ideó el montaje.

Si comparamos este ejemplo con algunos de los proyectos de arquitectos españoles coetáneos, encontraremos interesantes antagonismos y analogías. Resulta curioso el entendimiento tan diferente que ante un programa similar plantea Oíza en Aránzazu. Las imágenes hablan por sí mismas: tradición vs abstracción, primitiva caverna vs artificiosa caja de luz, potencial de la piedra arcaica vs sofisticación de los materiales industriales, forma escultural del revestimiento vs forma como expresión de la estructura... La comparación con algunos proyectos de Fisac resulta mucho más cercana. El montaje de los huesos del arquitecto manchego es una respuesta, más precaria a la italiana, más artesanal aún, pero en la misma línea de invención de un sistema basado en el montaje por piezas. Son estos elementos de la estructu-

ra, como ocurre en el caso de Baranzate, los que definen la imagen formal del edificio, al contrario que en Aránzazu, donde la estructura no juega ningún papel formal, sino que queda oculta bajo una espectacular escultura en piedra.

Baranzate, en definitiva, como impecable ejercicio de racionalismo orgánico en el que esta tercera generación de arquitectos racionalistas milaneses dejó constancia, con su talento, creatividad y capacidad para resolver problemas técnicos, de economía de medios y estéticos, que la estructura no es sólo uno de los argumentos fundamentales del proyecto, sino también la encargada de definir la imagen del edificio.

Otra de las cuestiones presentes en Baranzate es la referencia a un concepto casi atávico, que ha acompañado al hombre desde que comenzó su existencia en el mundo: la idea del reparo de la intemperie. Giulio Barazzetta mostraba por primera vez hace algunos años en una conferencia impartida en Madrid las magníficas fotografías de Casali aludiendo a la idea de refugio absoluto: el edificio en construcción dejaba reconocer la potente imagen un techo suspendido por medio de cuatro columnas sobre los campos de cultivo de la periferia milanesa. Difícil no pensar en Laugier, en ese alegórico frontispicio que representa la recuperación de lo racional frente a lo arbitrario, la construcción que reivindica lo esencial, lo verdadero en la arquitectura, frente a lo prescindible.

Esta investigación desplegada en Baranzate se extiende también a otros proyectos, en los que se continúan experimentando métodos de ensamblaje acordes con las posibilidades técnicas de los materiales empleados. En el edificio industrial para la familia de Morassutti en Pádua (1959), por ejemplo, también de Morassutti, Mangiarotti y Favini, se invierten los términos utilizando prácticamente los mismos materiales (hierro, hormigón, vidrio y también en este caso el ladrillo): la cubierta, en lugar de ser un techo masivo milagrosamente suspendido en el aire se convierte en un elemento ligero, de chapa de aluminio plegada y rigidizada por unos tubos que lo arman y permiten que se

sostenga. Unas vigas muy pesadas apoyan en los pilares perimetrales, casi como reconstruyendo la imagen del puente guía de los edificios industriales. El edificio fue portada de *Domus*, convirtiéndose, por mor de las luces que se insertaron en los tubos de la cubierta, en icono de la Nacional del Véneto. Otro ejemplo en el que se prosigue la investigación fue el proyecto desarrollado por Morassutti, para la *Aperol* en Pádua, 1962-74 (con M.B. Benevento, A. Favini, G. Gussoni, M. Memoli), con vigas en forma de hueso que dejan resbalar la luz con formas elegantes, como se puede apreciar en la atractiva maqueta en yeso que pone de relieve la plasticidad elegante de una estructura que varía según las solicitaciones a las que está sometida. O el edificio industrial en Longarone, conocido por el desastre de la presa de Vajont, con elementos metálicos más complejos. Edificio en el territorio que recuerda a las primeras imágenes de Talliesin que vimos al principio. Una exploración metodológica que extiende también a la tipología de vivienda, como podemos ver en la villa von Saurma en Termini de Sorrento, Nápoles. La lógica constructiva llevada al extremo permite resolver, con soluciones similares, un espacio religioso, un edificio industrial y una casa.

Cierro con otros dos proyectos que, con más tiempo, me hubiese gustado ilustrar en profundidad. Los apartamentos que construyó Morassutti en el espectacular paisaje alpino de San Martino di Castrozza en 1964 plantean una nueva relación de transversalidad, en este caso no tanto con la ingeniería sino más bien con el arte y con la cultura arquitectónica de aquellos años. Un edificio que se podría ver como consecuencia de un proyecto desarrollado en paralelo, no construido (*IN-Arch Domo-sic*, 1963), ganador de un concurso y también portada de *Domus*, que Morassutti realizó con Enzo Mari, el artista y diseñador industrial. La atractiva imagen de la fachada del proyecto permite vincularlo al interés que en sus autores despertaban las experiencias del arte programado en el ámbito de las artes visuales y del diseño. En las plantas, de apartamentos y oficinas, reconocemos ecos de experiencias ligadas al estructuralismo y a la serialidad. Las



Iglesia de Baranzate. La estructura de la cubierta, ya sobre sus apoyos, suspendida sobre los campos de cultivo. Fotografía de Giorgio Casali



Abad Marc-Antoine Laugier. Frontispicio del *Essai sur l'architecture*, 1755



Bruno Morassutti. Villa von Saurma, Termini de Sorrento, 1962.64 (con A. Favini). Fotografía de Giorgio Casali

viviendas en San Martino se centran en esa investigación sobre el módulo con el que trabaja también a partir de modelos pertenecientes a la tradición del Movimiento Moderno, como el de la *Unité*, o a otros más cercanos, como el trabajo que Kahn desarrolla basado en la repetición de módulos de hormigón. Otros proyectos posteriores, como el centro de formación para empleados de IBM en Novedrate (Como, 1970–74, con M.G. Benevento, A. Favini, G. Gussoni, M. Memoli), en este caso explorando las posibilidades de un material como el acero Corten, insisten en la kahniana asociación de células y en la radical separación de espacios según funciones. Una vía de investigación que, en paralelo, se desarrolla también en el campo del diseño industrial. Ya en la rehabilitación de

la villa Schwob de Le Corbusier en La-Chaux-de-Fonds, que había realizado con Mangiarotti al inicio de su carrera, afloraba este interés por la composición por elementos en la propuesta de unos muebles modulares muy planos que intentan con su horizontalidad, casi con su bidimensionalidad, acentuar la doble altura del espacio del salón. Otros diseños posteriores, algunos más scarpianos, otros más holandeses, continúan la investigación sobre este mismo tema.

El último edificio que comentaré brevemente se levanta en un paisaje urbano, se trata de un edificio de viviendas en Milán, en la via Quadronno (1962–64), de nuevo con Mangiarotti y Favini, en el que Morassutti tuvo su estudio junto con sus últimos socios, M.G. Be-



Bruno Morassutti. Edificio de apartamentos en San Martino de Castrozza, Trento, 1964 (con A. Powers). Fotografía de Giorgio Casali



Bruno Morassutti. Edificio de viviendas en via Quadronno, Milán, 1962-64 (con A. Mangiarotti y A. Favini). Fotografía de Giorgio Casali

nevento y M. Memoli. El edificio responde a la situación que ocupa en la ciudad al retranquearse y dejar espacio al parque que tiene delante con una fachada quebrada que se distingue de las estrictas alineaciones de sus vecinos.

Pero el tema sobre el que quisiera llamar la atención y que, en mi opinión, es el que el proyecto aborda con mayor complejidad, es el tratamiento de la fachada, en el que se propone una interesante solución fruto de nuevo de una serie de referencias cruzadas, de miradas de soslayo a la propia obra anterior y a proyectos admirados que dan lugar a una propuesta personal enormemente atractiva. Por un lado, hace su aparición de nuevo una fachada en la que el vidrio vuelve a proponer el juego de la opacidad y la transparencia, de la solidez y la ligereza, como también se había experimentado anteriormente en las viviendas de la via Fezzan en Milán (1958) y como se haría en las de via Falloppio en Padua (1966).

Por otro lado, podemos leer en la fachada de via Quadronno el resultado de destilar, mediante una reflexión culta e interpretativa, referencias de diversa procedencia. En primer lugar, algunos de los modelos obligados para un arquitecto que trabajaba en el contexto milanés: me refiero a la tradición del racionalismo abstracto, de la celebración de la pureza de las estructuras reticulares que culminaron con la maestría de Terragni en el inmaterial esqueleto de la Casa del Fascio de Como, o con las descarnadas estructuras porticadas de Figini y Pollini, menos inspiradas; estructuras que se fueron haciendo, tras la guerra, más reales de mano de algunos arquitectos como Ignazio Gardella en la Casa al Parco, en donde los problemas concretos derivados de la construcción aparecen resueltos explícitamente, con la credibilidad de refinados detalles constructivos que aportan textura, color y orgánica articulación a la fachada.

En segundo lugar está el recuerdo del Wright de Taliesin y del Mies de Chicago. La madera, la calidez del material del primero y la limpia lectura de los distintos elementos como forjados, carpinterías, estructura o plementería del segundo van apareciendo en una respuesta

enormemente personal y sugerente. Las imágenes de la mutable fachada, construida con un ingenioso sistema modular de paneles de madera Douglas, que pueden albergar tanto plementería de madera como láminas de vidrio (de nuevo el montaje, el bricolaje de la arquitectura) y permiten, con la maleable modulación de un metro, modificar la solución en cada planta, así lo prueban.

Termino remitiéndome al primer proyecto construido de Bruno Morassutti, su tienda-cabaña en Taliesin. En él está todo. Está la serena convivencia con el paisaje, está la sustancialidad de la materia, está la expresividad de la construcción, está la racionalidad del montaje, la economía de medios..., todos esos intereses que se desarrollarían de forma más o menos sofisticada

pero siempre integrados en una arquitectura que, si algo ha aprendido de Wright es a actuar con ese respeto a las personas a quien va dirigida, con la implacable exigencia por mantener un altísimo nivel de calidad. Valgan estos tres ejemplos, audaces y temperados al mismo tiempo, como muestra para insistir en que la arquitectura es una compleja manifestación de la cultura de su tiempo, para reivindicar su capacidad de insertarse sin estridencias en el paisaje, de integrar miradas transversales, de colaborar con otras disciplinas, de responder a complejas demandas técnicas con los instrumentos que le son propios, sin necesidad de recurrir a préstamos interdisciplinarios, excesivos y casi nunca justificados.

Agradezco sinceramente a los herederos de Bruno Morassutti, al Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia-Archivio Giorgio Casali e Archivio Bruno Morassutti, y a las revistas *Domus* y *Casabella* el permiso concedido para la reproducción de algunas de las imágenes que aquí se publican.