La desacralización
del templo
en la arquitectura de
Adalberto Libera.

Eduardo Blanes Pérez

Tesis Doctoral
2017

La desacralización del templo en la arquitectura de Adalberto Libera.

Tesis Doctoral
Eduardo Blanes Pérez, arquitecto
2017

LIBERA

LIBERA

La desacralización del templo en la arquitectura de Adalberto Libera.

Autor

Eduardo Blanes Pérez I arquitecto

Director

José Ignacio Linazasoro I catedrático

2017

Tribunal nombrado por el Mgfco. Y Ecxmo. Sr Rector de la Universidad Politécnica de Madrid,
el día _____

Presidente D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Vocal D. _____

Secretario D. _____

Realizado el acto de defensa y lectura de Tesis el día
En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Calificación: _____

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

AGRADECIMIENTOS

Una vez acabada la carrera en Granada, en proximidad con mi ciudad natal de Almería, en el año 2007, decido acudir a la ciudad de Roma. Un viaje dilatado en el tiempo que, frente a la incertidumbre de unos primeros seis meses entendidos como aproximación a un lugar, terminaron por convertirse en un total de tres años en los que comienza un proyecto vital que encuentra su punto de continuidad con esta Tesis Doctoral. Han transcurrido cerca de diez años desde que Nicola Di Battista y Patrizia di Donato, con los que colaboré intensamente durante esa primera estancia romana de tres años, me hablaran, por primera vez, del Palacio de Recepciones y de Congresos como un episodio fundamental para comprender una de mis obsesiones como arquitecto foráneo recién llegado a la ciudad, “la actualización de la arquitectura romana”. Desde ese primer momento romano, protagonizado por numerosas visitas a los edificios de Libera y al estudio desprejuiciado del pasado romano, entendí el interés que representaba la figura de Libera como posible último eslabón de una tendencia actualizadora de la arquitectura del pasado. Numerosas personas se han ido sucediendo en este viaje en paralelo que, iniciado en Roma a través de Nicola y Patrizia, encontró su continuidad con Londres y Madrid donde terminó por definirse y consolidar esta Tesis Doctoral.

En primer lugar, me gustaría agradecer a las diferentes instituciones que han facilitado el acceso a toda la información relacionada con la figura central de Libera. En el año 2002, sus hijos Alessandro y Paola, herederos del archivo de Libera, entregaron al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, de París, convirtiéndose esta institución en el centro archivístico principal de la trayectoria profesional de Libera. En varias ocasiones, me he dirigido a París para profundizar en los documentos inéditos presentes en el archivo documental de Libera, destacando la última visita realizada en junio de 2015 en la que se pudo recuperar gran parte de la documentación que ha servido de base para el desarrollo de esta tesis. Entre las personas responsables del archivo quiero destacar a Olivier Cinqualbre, Valentina Moimas, Brigitte Vicens y Stéphanie Rivoire que han clasificado y digitalizado gran parte del material gráfico donado por la familia Libera y que me han aportado todo tipo de facilidades para poder acceder a la documentación presente en el Centro Pompidou de París.

La segunda institución que ha resultado fundamental en el desarrollo de este proyecto de investigación es el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto, conocido como el MART, que organizó, en junio de 2013, una exposición comisariada por Nicola di Battista en la que, bajo el título “*Adalberto Libera. La città ideale*”, se presentaban nuevas aportaciones que completaban el archivo de Libera. En la inauguración de esta exposición, pude conocer a Alessandro y Paola Libera que aportaron todo el material expositivo que aún conservaban, entre las que destacaban la gran perspectiva bautizada de cara a esta exposición con el sobrenombre de *La città ideale*. Importantes fueron las conversaciones mantenidas con Nicola di Battista, Patrizia di Donato y Andrea Zamboni, autor, igualmente, de su Tesis Doctoral en torno a la figura de Libera que ayudaron a focalizar el contenido de la investigación. A raíz de esta exposición, la familia donó el

material expuesto al propio Museo que, a partir de ese momento, me facilitó el acceso a toda la documentación recogida, destacando Paola Pettenella, responsable del archivo del 900.

Por último, con motivo de la Estancia Internacional de Doctorado fui invitado por la Università degli studi Roma Tre, en la que durante tres meses tuve la oportunidad de dar continuidad, nuevamente, a una primera etapa de mi estancia previa romana, en la que Francesco Cellini, Mario Manieri Elia y María Margarita Segarra Lagunes fueron protagonistas principales de esta primera etapa de mi maduración como arquitecto. De esta forma, las conversaciones con Francesco Cellini, responsable de mi estancia, fueron fundamentales para comprender el alcance de esta Tesis Doctoral al introducir la variante de la luz en el interior del espacio de la sala de Recepciones como tema importante a abordar durante el resto de la investigación. De esta vinculación con la ciudad de Roma, quiero agradecer, asimismo, la colaboración y facilidades aportadas por las bibliotecas de la Universidad de Roma La Sapienza y de la Universidad de Roma Tre o por el Archivo Central del Estado, situado en el EUR y por parte del archivo del Museo Nacional de las Artes del Siglo XXI, conocido como el MAXXI.

Tras las instituciones que han facilitado el desarrollo documental de esta Tesis Doctoral, quiero agradecer la posibilidad docente que he desarrollado, durante estos años en las unidades docentes de José Ignacio Linazasoro y Jesús Aparicio en la Escuela de Arquitectura de Madrid. A raíz de esta actividad docente, paralela a la profesional, numerosas han sido las conversaciones y consejos recibidos que han contaminado positivamente el resultado de esta Tesis Doctoral. Quiero agradecer a mis compañeros y amigos César Jiménez de Tejada, María Hurtado, Héctor Fernández Elorza, Carlos García, Montse Zamorano y Jesús Lazcano por abrirme las puertas de la unidad docente en el año 2011, aprendiendo constantemente de la aproximación que cada uno de ellos manifestaba hacia la arquitectura y que ha influido de forma directa en el desarrollo de la tesis. Igualmente, quiero agradecer a mis compañeros y amigos José Ángel Vaquero, Enrique Colomé, Ricardo González y Eduardo Pesquera por haberme ayudado, asimismo, con sus consejos e interés manifestado hacia la tesis.

De forma paralela a esta intensa actividad docente desarrollada durante cinco años, se desarrolló mi actividad profesional junto a Jesús Aparicio, también responsable de una de las dos unidades docentes con las que colaboré, al cual agradezco su paciencia y apoyo que me ha manifestado a lo largo de cada una de las etapas de esta Tesis Doctoral así como todos los conocimientos que, de forma desinteresada, me ha transmitido en estos cuatro años que me acompañarán a lo largo de toda mi trayectoria profesional. Y, finalmente, agradezco a mis compañeros Juan Carlos Bragado y Carlos Izquierdo por haberme ayudado y aconsejado con la maquetación para hacer más comprensible hacia el lector el contenido de esta tesis constituida por textos e imágenes de origen variable que, finalmente, han encontrado un mismo hilo conductor.

Pero, sin duda, quiero agradecer a José Ignacio Linazasoro, director de esta Tesis Doctoral, su interés, apoyo y exigencia que me ha transmitido desde el primer día. De esta forma, ha permitido que esta Tesis Doctoral alcanzase los objetivos previstos desde que surgiese como pequeño trabajo de investigación. Numerosas han sido las conversaciones durante estos cinco años, tanto privadas como docentes, que me han ayudado a terminar de definir una determinada posición respecto de la arquitectura, pensando más allá de

esta Tesis Doctoral. Su disponibilidad ha sido siempre absoluta, ayudándome a seguir profundizando en las raíces mismas de la arquitectura así como haciéndome entablar amistad con Giorgio Grassi, al cual tuve la fortuna de visitar y entrevistar con motivo de esta investigación, manifestando su gran capacidad transmisora con las generaciones más jóvenes.

Finalmente, agradecer a toda mi familia que han hecho posible que pueda dar por finalizada una determinada etapa formativa. A Silvia por haber creído siempre en que era posible finalizarla así como por transmitirme que los límites solamente nos los ponemos nosotros y por acompañarme día a día en esta etapa final de la Tesis Doctoral. A mi hermano Álvaro por haberme apoyado desde el primer momento, de forma incondicional, incluso cuando las dudas más podían alejarme de mi ilusión. A mi madre Carmen que, gracias a su amor y generosidad, siempre ha antepuesto mis decisiones frente a la distancia que éstas podían acarrear, recordándome constantemente que debía de luchar por conseguir mis objetivos. Y, finalmente, a mi padre Eduardo que, con su ejemplo y su trabajo, me ha permitido conocer, desde la honestidad más absoluta, un mundo y una profesión apasionante como la arquitectura. Fruto de esta pasión compartida, numerosos han sido los viajes, las conversaciones interminables y los consejos que han permanecido inalterables en este largo camino desde una niñez protagonizada por el fuerte olor de la máquina de copia de planos, los ordenados libros que inundaban su estantería y, finalmente, por su gran habilidad hacia el dibujo recuperada felizmente en estos últimos años. A ellos cuatro va dedicada esta Tesis Doctoral.

ÍNDICE

RESUMEN

ABSTRACT

RESUMEN AMPLIADO

EXTENDED ABSTRACT

INTRODUCCIÓN

INTRODUCTION

CAPÍTULOS

1. ESCUELA SUPERIOR DE ROMA

Introducción

Las influencias

Roma, sus profesores y compañeros

Ridolfi junto a Libera

La revista de arquitectura como manifestación cultural

Los dibujos

La idea de arquetipo arquitectónico

El Panteón en hormigón armado

Los obeliscos

Los atrios

La gran sala central

Las bibliotecas

2. EL GRUPO 7

Introducción

El manifiesto

La exposición de la Deutscher Werkbund, Stuttgart, 1927

La primera exposición del movimiento italiano de arquitectura racionalista, Roma, 1928

La segunda exposición del movimiento italiano de arquitectura racionalista, Roma, 1931

3. EL MONUMENTO EFÍMERO

Introducción

Pabellón de exposición. Objeto construido

Pabellón Italia, Chicago, 1933

Pabellón Italia, Bruselas, 1935

Espacio expositivo. Construir sobre lo construido

La exposición de la Revolución Fascista, 1932

La exposición de las colonias estivas y de la asistencia a la infancia en el Circo Massimo, 1937

4. EL MONUMENTO CONSTRUIDO

Introducción

Descripción

Contexto histórico

Edificios públicos de Libera en Roma

EUR. Una ciudad nueva

Proyectos inacabados de Libera en el EUR

El concurso del Palacio de Recepciones y de
Congresos E42

Análisis

Relectura del proyecto

El edificio construido del Palacio de
Recepciones y de Congresos E42

Los atrios

La sala de Congresos

La sala de Recepciones

La ocupación del centro

La manipulación del suelo

La construcción del recinto

La flotación de la cubierta

Epílogo

El teatro descubierto

Epílogo

CONCLUSIONES

CONCLUSIONS

BIOGRAFÍA

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE DE IMÁGENES

abstract
Resumen

RESUMEN

En 1926, Adalberto Libera, como joven estudiante de arquitectura, realiza un pequeño dibujo que, bajo el título de “El Panteón en hormigón armado”, se convertirá en el manifiesto sobre el que basará toda su trayectoria arquitectónica. Dos serán los principios que se encontrarán contenidos en este dibujo: por un lado, la reinterpretación constructiva que Libera hace del Panteón, añadiéndole la técnica de su tiempo y, por otro lado, la actualización programática que desemboca en un proceso de desacralización del mayor templo de la Antigüedad. Ambos principios, puestos de manifiesto tanto en el título del dibujo como en las anotaciones situadas en torno a él, se aplican como mecanismos actualizadores del arquetipo, entendido como tipo ideal que se concreta en el Panteón.

Bajo esta primera clave de estudio, basada en la actualización, tanto en términos constructivos como programáticos de un determinado arquetipo arquitectónico, la Tesis Doctoral se organiza a través de cuatro capítulos que comienzan con el traslado de Libera desde la periférica región del Trentino, situada en el norte de Italia, hasta la ciudad de Roma, centro de todas sus ambiciones personales y profesionales. En este nuevo escenario, la Escuela Regia Superior de Arquitectura de Roma y, más concretamente, un determinado método docente, desarrollado en las clases de Fasolo, profesor de Historia de la Arquitectura, le permitirán a Libera, a través del dibujo, comprender y memorizar la raíz más auténtica de los monumentos romanos. Pero no solo aproximándose a ellos, sino que este método docente, basado en la idea de continuidad presente en la forma arquitectónica, le permitirá, desde el prisma constructivo, transponer dichos monumentos romanos a una nueva condición moderna.

En paralelo a esta actividad formativa, se desarrolla un intenso momento cultural que terminará por consolidar su pensamiento arquitectónico. De esta forma, Libera se incorpora a un movimiento en el que, bajo el nombre de “El Grupo 7”, su principal objetivo será el de anunciar una nueva época arcaica para la arquitectura, en la que la figura de Mussolini será determinante. Desde esta nueva situación, definida por su formación y por el momento cultural, Libera inicia un nuevo camino donde el proyecto expositivo se convierte en el siguiente estadio donde confirmar todos sus postulados teóricos. Dos tipos de aproximaciones surgirán en torno a esta temática: por un lado, la idea del pabellón de exposición, presente en los pabellones de las exposiciones universales de Chicago, en 1933 y de Bruselas, en 1935 y, por otro lado, la representación de una construcción en el interior de otro objeto construido previamente como son la Exposición de la Revolución Fascista, en 1932 y la Exposición de las Colonias Estivas de la Asistencia a la Infancia en el área del Circo Massimo, en 1937.

De esta relación intrínseca entre el objeto construido y la espacialidad interior que éste presenta, la Tesis Doctoral encuentra su punto culminante a través de la continuidad existente entre el dibujo de “El Panteón en hormigón armado” y la sala de Recepciones, del Palacio de Recepciones y de Congresos, construido con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1942. Desde este momento, se lleva a cabo un proceso de

descomposición de la sala de Recepciones en cuatro elementos (la ocupación del centro, la manipulación del plano del suelo, la construcción del recinto y la flotación de la cubierta) que terminarán por definir los mecanismos proyectuales utilizados por Libera a lo largo de su trayectoria. De esta forma, con la aparición del hormigón armado y de la actualización programática del momento, entendidos como aliados, y mediante el desarrollo de esta serie de mecanismos, Libera someterá al arquetipo arquitectónico, entendido como portador de las raíces propias de la arquitectura, a un verdadero proceso de modernización, en la que el hombre y la arquitectura engloban una misma idea de unidad proyectual.

ABSTRACT

In 1926, Adalberto Libera, as a young student of architecture, made a small drawing that, under the title *"The Pantheon in reinforced concrete"*, will become the manifesto on which to base all his architectural trajectory. Two principles will be contained in this drawing: on the one hand, Libera's constructive reinterpretation of the Pantheon, adding the technique of his time and, on the other hand, the programmatic updating that leads to a process of desacralization of the largest temple of antiquity. Both principles, evidenced both in the title of the drawing and in the annotations around it, are applied as updating mechanisms of the archetype, understood as the ideal type that is concretized in the Pantheon.

Under this first point of study, based on the updating, both in constructive and programmatic terms of a particular architectural archetype, this Doctoral Thesis is organized through four chapters beginning with the transfer of Libera from the peripheral region of Trentino, located in the north of Italy, to the city of Rome, center of all his personal and professional ambitions. In this new scenario, the Superior School of Architecture of Rome and, more specifically, a certain teaching method, developed in the classes of Fasolo, professor of History of Architecture, will allow Libera, through drawing, to understand and memorize the most authentic root of the Roman monuments. But not only approaching them, but this teaching method, based on the idea of continuity present in the architectural form, will allow him, from the constructive point of view, to transpose these Roman monuments to a new modern condition.

Parallel to this training activity, an intense cultural moment is developed consolidating its architectural thinking. In this way, Libera joins a movement in which, under the name of *"Group 7"*, its main objective will be to announce a new archaic age for architecture, in which the figure of Mussolini will be very important. From this new situation, defined by its formation and the cultural moment, Libera starts a new path where the exhibition project becomes the next stage to confirm all its theoretical postulates. Two types of approximation will emerge around this theme: on the one hand, the idea of the exhibition pavilion, present in the pavilions of the universal exhibitions of Chicago in 1933 and Brussels in 1935 and, on the other hand, the representation of a construction inside another object previously constructed such as the Exposition of the Fascist Revolution in 1932 and the Exposition of the Summer Colonies of Assistance to Children in the area of Circus Massimo in 1937.

From this intrinsic relationship between the built object and the interior spatiality that it presents, the Doctoral Thesis finds its culminating point through the continuity between the drawing of *"The Pantheon in reinforced concrete"* and the Reception Room, of the Palace of Receptions and Congresses, built on the occasion of the Universal Exhibition of Rome in 1942. From this moment, a process of decomposition of the reception room takes place in four elements (the occupation of the center, the manipulation of the ground plane, the construction of the enclosure and the flotation of the deck) that will end by defining the design mechanisms used by Libera along its career. In this way, with the appearance of reinforced concrete and the programmatic updating of the moment, both of them

understood as allies, and through the development of this series of mechanisms, Libera will submit to the architectural archetype, understood as the bearer of the architectural roots, to a real process of modernization, in which man and architecture encompass the same idea of projectual unity.

extended

abstract

**Resumen
ampliado**

RESUMEN AMPLIADO

Esta Tesis Doctoral comienza a través del estudio de una línea de continuidad establecida entre unos primeros años en los que Adalberto Libera, como joven estudiante de arquitectura, estudia, dibuja, analiza y sintetiza los grandes monumentos de la Antigüedad romana y un periodo posterior en el que se consolidan las lecciones aprendidas con la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos, con motivo de la Exposición Universal de Roma de 1942. De esta forma, en el año 1926, Libera realiza un primer dibujo en el que, bajo el título de *“El Panteón en hormigón armado”*, enuncia los grandes principios arquitectónicos que permanecerán inalterables a lo largo de toda su obra posterior. El primero de estos principios se encontrará contenido en el nombre del propio dibujo, en el que Libera, aceptando la forma arquitectónica del Panteón, reinterpretará su solución constructiva, añadiéndole la técnica del momento. A través de esta primera aproximación, Libera propondrá una revisión constructiva de la cúpula, en la que pasará de un sistema de masas a una solución de nervios de hormigón armado en la que la superficie de cubierta se aligerará, reduciéndose la sección de la misma y manipulando la experiencia arquitectónica del espacio.

La cúpula, al aligerarse respecto a la solución romana, se hinchará, de forma que frente a la cúpula pesante romana, la propuesta aligerada tenderá a empujar hacia arriba, cambiando la percepción del espacio. Como consecuencia directa de este primer principio, de la adaptación constructiva a la técnica moderna, surge el segundo de ellos, al leer una serie de anotaciones que se recogen justo debajo del principal dibujo presente en la lámina. En ellas, se habla de un *“gran vestíbulo”* y en la siguiente línea de un *“pabellón de exposición”* que encuentra su sentido en el plano del suelo del propio dibujo que se encuentra habitado por numerosas personas que circulan en torno al espacio. Libera, por tanto, está llevando a cabo un proceso de desacralización del mayor templo de la Antigüedad, en el que aceptando la condición arquetípica del Panteón, que le asegura gran parte de los valores intrínsecos presentes en el arquetipo, propone una reactualización constructiva y programática del mismo. El propio arquitecto, al referirse sobre el valor que la tradición debía poseer en la arquitectura italiana de aquel momento, resaltaré su papel, al explicar que *“la tradición no desaparece sino que cambia de aspecto”*.

De esta forma, a través de estas dos premisas, la tesis doctoral se organiza a través de cuatro capítulos que comienzan con el traslado de Libera desde la periférica región del Trentino, situada en el norte de Italia, hasta la ciudad de Roma, centro de todas sus ambiciones personales y profesionales. En esta ciudad, Libera se encontró rodeado de todo aquello que constituía el mundo con el cual había querido medirse desde siempre, como habían hecho, con anterioridad, todos los grandes arquitectos y artistas de la Historia, desde el gran Alberti, pasando por Palladio hasta llegar a Piranesi. Roma, con su extraordinario legado y su condición de testimonio vivo de un pasado glorioso, se convierte en el gran libro sobre el que asentar todo su periodo formativo. Como sucede con el dibujo de *“El Panteón en hormigón armado”*, pronostica un mundo nuevo a partir

1 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

del mundo como era, estableciendo un diálogo con las raíces mismas de nuestra civilización, en el que los monumentos romanos se le presentan como sorprendentes obras incompletas, abiertos a nuevas respuestas e interpretaciones.

Un factor determinante de esta primera etapa formativa se encontrará en el círculo de la Escuela Regia Superior de Arquitectura de Roma, en el que, entre 1925 y 1928, Libera intuirá el sentido de su propia arquitectura, apoyado en la influencia de dos libros como *"Vers une architecture"*, publicado en 1922 por Le Corbusier e *"Internationale Architektur"*, publicado en 1925 por Walter Gropius, con los que adquirirá un punto de vista crítico con el que enfrentarse a la arquitectura del mundo antiguo. En este nuevo escenario, el método docente adquirió un papel relevante, en el que las clases de Vincenzo Fasolo, profesor de Historia de la Arquitectura, le permitió, a través del dibujo, comprender y memorizar la raíz más auténtica de esos fragmentos de historia, que debían trasponerse a una verdadera condición moderna.

De esta forma, a través de este método docente, se asumía la idea de continuidad de la forma arquitectónica, bajo un prisma absolutamente constructivo, de tal manera que se admitía la relación indisoluble entre arquitectura y construcción que daba lugar al concepto de la expresividad constructiva, tan presente en la obra posterior de Libera. Numerosos serán los dibujos conservados de este primer periodo formativo, pero, de entre todos ellos, destacarán cuatro series en las que se profundizará, por salto escalar, en cuatro temas fundamentales de la obra de arquitectura de Libera: los obeliscos, los atrios, la gran sala central y la combinación de cada uno de ellos que generaban nuevos organismos como las bibliotecas. A través de estas series de dibujos, Libera acepta el arquetipo arquitectónico, como había sucedido con el de la planta central y cúpula, en el dibujo de *"El Panteón en hormigón armado"*. Con su aceptación, se desarrolla un proceso intenso de búsqueda de nuevos prototipos que, con posterioridad, se convertirán en modelos sobre los que construir su propia arquitectura y alcanzar nuevas respuestas arquitectónicas de mayor complejidad.

Sumergido en este intenso periodo formativo, para comprender la compleja figura de Libera, se hace necesario entender el momento cultural en el que se enmarca su formación. Un momento, en el que tras un breve periodo de cinco años, en el que Antonio Sant'Elia traslada al campo de la arquitectura, la propuesta teórica enunciada por Filippo Marinetti a través del movimiento del Futurismo, siete arquitectos fundan un colectivo en el que, bajo el nombre de *"El Grupo 7"*, se consolidará el pensamiento arquitectónico del joven Libera. Para ello, se publican cuatro manifiestos bajo una estrategia propagandística clara: por un lado, el primero de los textos plantea el objetivo a alcanzar, donde la idea de necesidad prevalece sobre los postulados antiguos, el segundo de ellos, una vez prefijado el objetivo, se importan a Italia, por primera vez, aquellos ejemplos europeos que pudiesen servir de espejo para llevar a cabo el mensaje, el tercero profundiza sobre las problemáticas existentes en Italia en dicho momento y que imposibilitan el desarrollo de esta nueva arquitectura para, finalmente, el cuarto de los manifiestos enunciar las cualidades existentes en el nuevo material arquitectónico y la fuerza creadora que posee de forma intrínseca el mismo.

Una nueva época arcaica se anunciaba, en el que bajo unos criterios claros y compartidos que tenían que ver con la selección de una serie de arquetipos fundamentales y de las posibles formas de expresión y de utilización del nuevo material arquitectónico, se

proclamaba una arquitectura de tendencia racionalista y anti decorativa que encontraba su antecedente en el elogiado periodo del Quattrocento italiano. Y, como muestra de estos primeros tentativos colectivos, se promueven las dos exposiciones de arquitectura racionalista italiana que tienen lugar en el año 1928 y 1931, donde la figura de Libera será determinante ya no solo a través de sus postulados teóricos sino de sus primeros proyectos arquitectónicos. En este sentido, ambas exposiciones, entendidas como proyectos colectivos de una determinada generación, sirvieron para incorporar a Libera en el debate arquitectónico de la sociedad italiana del momento, en el que la figura de Benito Mussolini emergerá para comprender la trayectoria proyectual de Libera, durante la década de los treinta, hasta llegar a la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos. Porque la gran aspiración inicial de *"El Grupo 7"* y, el posterior Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista, será el de convertirse en el movimiento protagonista de la escena nacional. Sin embargo, la controversia generada a raíz de la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista y, más concretamente, de la *"Tavola degli orrori"*, en la que se denunciaba una determinada idea de arquitectura, marcó el final de una etapa activa en el plano cultural a la que Libera no regresará.

Desde este momento, Libera inicia un nuevo camino redirigido hacia el proyecto arquitectónico, donde sus primeros tentativos se organizan bajo el capítulo titulado como *"el monumento efímero"*, en el que el proyecto expositivo, la arquitectura limitada en el tiempo, se convierte en el siguiente estadio donde confirmar todos sus postulados teóricos, tras las primeras experiencias recogidas en sus dibujos y en sus noveles proyectos. Dos tipos de aproximaciones surgen en torno a esta temática: por un lado, la idea del pabellón del objeto autónomo construido a través de los pabellones de las exposiciones universales de Chicago, en 1933 y de Bruselas, en 1935 y, por otro lado, la representación de una construcción en el interior de otra construida previamente que se manifiesta a través de la Exposición de la Revolución Fascista, en 1932 y de la Exposición de las Colonias Estivas de la Asistencia a la Infancia en el área del Circo Massimo, en 1937.

Con estas primeras realizaciones provisionarias, Libera es capaz de prefijar una serie de ideas que desembocarán en el capítulo cuarto titulado *"el monumento construido"*. Con los pabellones de exposición, como había señalado el propio Libera en el dibujo de *"El Panteón en hormigón armado"*, se experimenta, por un lado, sobre la condición autónoma de la arquitectura, entendiendo el edificio como organismo independiente y, por otro lado, el interés reside sobre el gran espacio colectivo cubierto. De esta forma, con estos ejemplos, Libera desarrolla su interés tanto por la condición objetual exterior de su propia arquitectura como por la interioridad de su espacio arquitectónico. La convivencia entre estos dos conceptos será trasladada, asimismo, al espacio expositivo dispuesto en el interior de una determinada construcción consolidada previamente. El caso más claro se deduce de la Exposición de la Revolución Fascista, en el que la intervención de Libera se desarrolla en la reinterpretación de la fachada principal del edificio y en el espacio interior del Sagrario de los Mártires.

Esta dualidad establecerá una distancia entre un espacio configurado como antesala, es decir, entendido como umbral o como espacio de transición con una clara vocación urbana y, por tanto, representativa y un espacio místico, sugestivo e interior, en el que la experiencia arquitectónica, mediante una serie de mecanismos arquitectónicos muy controlados, permitirán dotar de intensidad al espacio propuesto. De esta forma, dos

de las series presentes en sus primeros dibujos de estudiante, las de los atrios y las de la gran sala central, se recuperan para establecer una nueva condición arquitectónica. Si en los dos pabellones y en la Exposición de la Revolución Fascista se mantiene una determinada idea de edificio, simbolizados por el empleo de la antesala y de la sala como elementos de arquitectura, con la Exposición de las Colonias Estivas de la Asistencia a la Infancia en el área del Circo Massimo se produce un salto de escala, al construir un fragmento de ciudad. Esta construcción permite entender una determinada idea urbana que entra en consonancia con la de su propia arquitectura donde prevalece el espacio arquitectónico que en esta exposición reside en la configuración del gran vial que articula el propio conjunto. De esta forma, prevalece el vacío en la obra de Libera, como explica el propio arquitecto al decir que *“el criterio diferencial en el desarrollo de las arquitecturas a través de los tiempos, es que mientras hace un tiempo el hombre vivía “entre” los volúmenes arquitectónicos, ahora lo hace “dentro de” los volúmenes hechos arquitectura. Este gradual paso de lo construido hacia lo vacío se acentúa con la aparición del hormigón armado, donde las dos dimensiones son superadas por la tercera (el espesor)”*².

En las dos preposiciones subrayadas por el propio Libera, se encuentra el significado de su propia arquitectura y de la Sala de Recepciones del Palacio de Recepciones y de Congresos, construido con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1942. Se produce una traslación desde la valoración del espacio urbano, de la polis, de la calle, donde el espacio delimitado es contemplado atentamente, hacia el espacio libre, el aire, el reverso del espacio, la condición interior de la arquitectura. De esta forma, el cuarto capítulo, titulado *“el monumento construido”*, se organiza, en primer lugar, a través del estudio de una serie de proyectos de edificio público, entendidos como antecedentes, como son la construcción de la sede postal de vía Marmorata o el primer proyecto del Palacio del Littorio en la vía de los Foros Imperiales de Roma y, en segundo lugar, con el desarrollo de la nueva ciudad del EUR que debía alojar la Exposición Universal de Roma y, por tanto, al Palacio de Recepciones y de Congresos.

La vinculación de Libera, durante la segunda mitad de la década de los treinta, no se limitará a este último episodio, sino que desarrolló previamente dos proyectos que no terminaron por construirse: por un lado, el Arco Simbólico de la Exposición Universal de Roma, de 1942 y el Palacio del Agua y de la Luz de la propia exposición, en los que, nuevamente, se da continuidad a la línea de investigación personal enunciada durante su periodo de estudiante. De esta forma, en 1937, se convoca el concurso para la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos, del que resultará ganador Libera entre los siete proyectos finalistas presentes en la segunda fase del concurso.

Por tanto, la tesis doctoral encuentra su culminación con la construcción de este edificio que se configura a través de una estrategia proyectual basada en la yuxtaposición de diferentes piezas autónomas. De esta forma, el edificio es estudiado, previamente, de forma unitaria, a través de la idea de recorrido que otorga la unidad a toda la propuesta y, finalmente, a través de la descomposición del propio edificio en cada uno de los elementos que lo componen: atrio de Recepciones, atrio de Congresos, sala de Congresos, sala de Recepciones y, por último, el teatro descubierto, situado sobre la terraza del basamento. A través del estudio del edificio en su conjunto, como forma independiente, que encuentra la idea de unidad por medio del recorrido, se extrae la condición pasante, sobre el eje

² Fragmento de la memoria del proyecto de Pabellón para Aguas Minerales, presente en la exposición “Adalberto Libera. La ciudad ideal”, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (MART), en Rovereto, Italia, cuya inauguración tuvo lugar el 22 de junio de 2013.

oeste-este, como característica propia del edificio.

En este sentido, ejemplos como la Basílica Ulpia de Roma, la Basílica de Sant'Ambrogio de Milán, la Iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma o los proyectos palladianos del puente de Rialto para Venecia y la Villa Rotonda de Vicenza, son utilizados para entender la complejidad que el término engloba. Se incorporan mecanismos de la escena urbana en el interior del propio edificio, convirtiendo el itinerario en una secuencia espacial, en un fragmento de ciudad con sus dilataciones y compresiones, con sus espacios estanciales y circulatorios, con sus luces y sombras, en definitiva, enfatizando la complejidad propia de un organismo urbano. Y, de entre estos espacios que configuran el edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos, surge el gran vacío de la Sala de Recepciones que, poseyendo la capacidad de poder englobar en su interior al propio Panteón de Roma, resume toda su actividad investigadora y proyectual, alcanzado su máxima expresión.

Como sucedía con el propio edificio, basándose en la teoría de los cuatro elementos de Gottfried Semper, la sala de Recepciones se descompone en los cuatro elementos que la configuran: por un lado, la ocupación del centro, por otro, la manipulación del plano del suelo, asimismo, la construcción del recinto y, finalmente, la flotación de la cubierta. A través de la combinación de cada uno de estos elementos se reconstruye el arquetipo de planta central que Libera ha estudiado, profundamente, desde sus años de estudiante con el hormigón armado como nuevo aliado constructivo. La sala se configura, inicialmente, a través de la manipulación del plano del suelo, en el que el pliegue del mismo hacia abajo, redefine un nuevo espacio colectivo donde las personas se encuentran en el centro de la sala. Desde este nuevo centro colonizado, se presenta una estratificación vertical cuyo único objetivo es enfatizar la verticalidad de la sala. Frente a la eventualidad del plano del suelo, surge la inmovilidad del plano superior, en el que una doble crujía de hormigón armado presenta una doble condición espacial: por un lado, en continuidad hasta una determinada altura con el piano nobile del edificio y, por otro lado, se decora a partir de esa determinada altura.

De esta forma, desde este nuevo lugar configurado, que establece relaciones con sus lados simétricos, surge la cubierta flotante, donde la propia coronación de la estructura delimitadora de la sala enfatiza la condición flotante de la cúpula. Libera presenta un desplazamiento en el sentido del valor de cubierta. Posee una doble condición; es un límite pero, además, tiene el valor de ser un mecanismo que asegura la unidad del resto de elementos que participan del espacio, entendiéndose esta unidad como la tensión espacial de la propia sala. Libera, a través del plano del techo, convierte la sala en un verdadero laboratorio de luz, donde conjuga la flotabilidad del plano de cubierta con la posibilidad de convertirse en un dispositivo de luz.

En este sentido, la profundización sobre las relaciones existentes entre plano de cubierta y estructura muraria que la soporta, manifiesta un campo abierto de investigación que Libera captura y convierte en elemento activo del proyecto de la sala de Recepciones. Porque su discontinuidad se transforma, en manos de Libera, en oportunidad de proyecto. Los cuatro grandes ventanales posibilitan, junto a la orientación del edificio, una nueva relectura de la iluminación de los espacios del mundo tardo-antiguo, donde la Basílica de Santa Costanza o Santo Stefano Rotondo se convierten en antecedentes de una línea de investigación que busca la estratificación vertical de los acontecimientos del espacio. Un sentido ascendente en el que los episodios se presentan de forma horizontal

y, donde el plano de cubierta, de coronación de la sala enfatiza las condiciones espaciales propuestas.

A través de la descomposición y crítica de cada uno de los elementos yuxtapuestos previamente en el conjunto de la sala, se termina por definir la continuidad existente entre esta sala y el dibujo de *"El Panteón en hormigón armado"*. Una línea de continuidad en el que la aceptación del arquetipo arquitectónico, no impide desarrollar diferentes mecanismos proyectuales que le hacen ligarse con la tradición más primitiva de la arquitectura. De esta forma, Libera cierra un capítulo proyectual en el que la máxima intensidad de su trayectoria se recoge a través de la construcción de una gran sala desacralizada, desprovista, a priori, de mayor uso que el eventual de las recepciones. Con la aparición del hormigón armado y de la actualización programática, cobra sentido la construcción del edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos, convirtiéndose en paradigma de una trayectoria proyectual que encuentra otro gran aliado en el momento histórico que la acompaña.

EXTENDED ABSTRACT

This doctoral thesis begins by studying a line of continuity established between those years in which Adalberto Libera, as a young student of architecture, studies, draws, analyzes and synthesizes the great monuments of Roman Antiquity and a later period in which he consolidates the lessons learned with the construction of the Palace of Receptions and Congresses, on the occasion of the Universal Exhibition of Rome in 1942. Thus, in 1926, Libera made a first drawing in which, under the title of *"The Pantheon in reinforced concrete"* establishes the great architectural principles that will remain unchanged throughout his career. The first of these principles will be contained in the name of the drawing, in which Libera, accepting the architectural form of the Pantheon, will reinterpret its constructive solution, adding the technique of the moment. Through this first approach, Libera will propose a constructive revision of the dome, in which it will move from a system of masses to a solution of reinforced concrete nerves in which the surface will be lightened, reducing the section of the same and manipulating the architectural experience of the space.

The dome, when lightened with respect to the Roman solution, will swell, so that in front of the Roman heavy dome, the lightened proposal will tend to push upwards, changing the perception of space. As a direct consequence of this first principle, from the constructive adaptation to the modern technique, the second of them arises, when reading a series of annotations that are collected just below the main drawing present in the sheet. In them, it is spoken of a *"great hall"* and in the following line of an *"exhibition pavilion"* that finds its meaning in the plane of the floor of the own drawing that is inhabited by numerous people that circulate around the space. Libera, therefore, is carrying out a process of desacralization of the largest temple of antiquity, where accepting the archetypal condition of the Pantheon, which secures much of the intrinsic values present in the archetype, proposes a constructive and programmatic update of the same. The architect himself, referring to the value that tradition should have in Italian architecture at that time, will highlight his role, explaining that *"tradition does not disappear but changes its appearance"*.

This way, through these two premises, the doctoral thesis is organized in four chapters that begins with the transfer of Libera from the peripheral region of the Trentino, located in the north of Italy, to the city of Rome, center of all his personal and professional ambitions. In this city, Libera found himself surrounded by everything that constituted the world with which he had wished to be measured forever, as all the great architects and artists of history had done, from the great Alberti or Palladio to Piranesi. Rome, with its extraordinary legacy and its living testimony of a glorious past, becomes the great book on which to base its formative period. As with the drawing of *"The Pantheon in reinforced concrete"*, he foresees a new world from the world as it was, establishing a dialogue with the very roots of our civilization, in which Roman monuments are presented as surprising incomplete works, open to new answers and interpretations.

1 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

A determining factor of this first formative stage will be found in the circle of the Superior School of Architecture of Rome, where, between 1925 and 1928, Libera will intuit the sense of its own architecture, supported by the influence of two books as *"Vers une architecture"*, published in 1922 by Le Corbusier and *"Internationale Architektur"*, published in 1925 by Walter Gropius, with whom he would acquire a critical point of view with which to confront the architecture of the ancient world. In this new scenario, the teaching method acquired a relevant role, in which the classes of Vincenzo Fasolo, professor of History of Architecture, allowed him, through drawing, to understand and memorize the most authentic root of these fragments of history, which had to be transposed into a true modern condition.

In this way, through this teaching method, the idea of continuity of the architectural form was assumed, under an absolutely constructive prism, in such a way that the indissoluble relation between architecture and construction was admitted giving rise to the concept of constructive expressiveness, so present in the later work of Libera. Numerous will be the drawings conserved from this first formative period, but, among them, four series will be highlighted in which will be deepened, by scalar leap, in four fundamental themes of the work of architecture of Libera: the obelisks, the atriums, the large central hall and the combination of each of them generating new organisms such as libraries. Through these series of drawings, Libera accepts the architectural archetype, as it had happened with the one of the central plant and dome, in the drawing of *"The Pantheon in reinforced concrete"*. With their acceptance, an intense process of searching for new prototypes is developed, which will later become models on which to build their own architecture and reach new architectural answers of greater complexity.

Submerged in this intense formative period, to understand the complex figure of Libera, it is necessary to know the cultural moment in which his formation is framed. A moment, in which after a brief five-year period, in which Antonio Sant'Elia moves to the field of architecture the theoretical proposal enunciated by Filippo Marinetti through the Futurism movement, seven architects founded a collective in which, under the name of *"Group 7"*, will consolidate the architectural thinking of the young Libera. For this, four manifests are published under a clear propaganda strategy: on the one hand, the first of the texts raises the objective to be reached, where the idea of necessity prevails over the old postulates. The second of them, once the objective has been fixed, for the first time, those European examples that could serve as a mirror for carrying out the message are imported to Italy; the third examines the problems in Italy at the time and makes it impossible to develop this new architecture and the fourth of them to state the qualities existing in the new architectural material and the creative force that intrinsically possesses the same.

A new archaic era was announced in which, under clear and shared criteria that had to do with the selection of a series of fundamental archetypes and the possible forms of expression and use of the new architectural material, a trend architecture was proclaimed Rationalist and anti-decorative that found its antecedent in the praised period of the Italian Quattrocento. And, as a sample of these first collective attempts, the two exhibitions of Italian rationalist architecture are promoted in 1928 and 1931, where the figure of Libera will be determining not only through his theoretical postulates but his first projects architectural features. In this sense, both expositions, understood as collective projects of a certain generation, served to incorporate Libera in the architectural debate of the Italian society of the moment, in which the figure of Benito Mussolini will emerge to understand the project trajectory of Libera, during the decade of the thirties, to the construction of

the Palace of Receptions and Congresses. Because the great initial aspiration of *"The Group 7"* and, the later Italian movement of rationalist architecture, will be to become the movement protagonist of the national scene. However, the controversy generated by the Second Italian Exhibition of Rationalist Architecture and, more specifically, the *"Tavola degli orrori"*, which denounced a certain idea of architecture, marked the end of an active stage in the cultural environment to which Libera will not return.

From this moment, Libera begins a new route redirected towards the architectural project, where his first attempts are organized under the chapter entitled *"the ephemeral monument"*, in which the exhibition project, architecture limited in time, becomes the next stage where to confirm all his theoretical postulates, after the first experiences collected in his drawings and in his new projects. Two types of approximations arise around this theme: on the one hand, the idea of the pavilion of the autonomous object constructed through the pavilions of the universal exhibitions of Chicago, in 1933 and of Brussels, in 1935 and, on the other hand, the representation of a construction inside a previously built one that is manifested through the Exposition of the Fascist Revolution in 1932 and the Exhibition of the Summer Colonies of Assistance to Children in the area of Circus Massimo in 1937.

With these first provisional realizations, Libera is able to prefix a series of ideas that will end in the fourth chapter titled *"the constructed monument"*. With the exhibition pavilions, as Libera himself pointed out in the drawing of *"The Pantheon in reinforced concrete"*, one experiences, on the one hand, the autonomous condition of architecture, understanding the building as an independent body and, on the other hand, the interest lies in the large collective space covered. Thus, with these examples, Libera develops his interest both in the external objectual condition of his own architecture and in the interior of his architectural space. The coexistence between these two concepts will also be transferred to the exhibition space arranged inside a certain construction previously consolidated. The clearest case is deduced from the Exposition of the Fascist Revolution, in which Libera's intervention takes place in the reinterpretation of the main facade of the building and in the interior space of the Martyrs' Tabernacle.

This duality will establish a distance between a space configured as an entrance hall, that is to say, understood as a threshold or as a space of transition with a clear urban vocation and therefore representative and a mystical space, suggestive and interior, in which architectural experience, through a series of highly controlled architectural mechanisms, will allow the proposed space to be intensified. In this way, two of the series present in his first student drawings, those of the atriums and those of the great central hall, are recovered to establish a new architectural condition. If in the two pavilions and in the Exhibition of the Fascist Revolution a certain idea of a building is maintained, symbolized by the use of the entrance hall and the hall as elements of architecture, with the Exposition of the Summer Colonies of Assistance to Children in the area of Circus Massimo a jump of scale takes place, when constructing a fragment of city. This construction allows to understand a certain urban idea that comes in line with the one of its own architecture where the architectural space prevails that in this exhibition resides in the configuration of the great road which articulates the own set. In this way, the vacuum in Libera's work prevails, as the architect himself explains when he says *"the differential criterion in the development of architectures over time is that while man lived for some time "between" the architectural volumes, it now does "inside" architectural volumes. This gradual transition from the built to the empty is accentuated with the appearance of reinforced concrete,*

*where the two dimensions are overcome by the third (the thickness)*².

In the two prepositions underlined by Libera himself, one finds the meaning of his own architecture and the Reception Hall of the Palace of Receptions and Congresses, built on the occasion of the Universal Exhibition in Rome, 1942. There is a movement from the evaluation of the urban space, the polis, the street, where the delimited space is carefully considered, towards the free space, the air, the reverse of space, the interior condition of architecture. In this way, the fourth chapter, entitled "*the constructed monument*", is organized, firstly, through the study of a series of public building projects, understood as antecedents, such as the construction of the post office of via Marmorata or the first project of the Littorio Palace on the way to the Imperial Forum of Rome and, secondly, the development of the new EUR city that had to host the Universal Exhibition in Rome and, therefore, the Palace of Receptions and Congresses.

Libera's involvement during the second half of the 1930s will not be limited to this last episode, but he previously developed two projects that were not built: on the one hand, the Symbolic Arch of the Universal Exhibition in Rome, in 1942, and the Palace of Water and Light of the exhibition itself, in which, again, continuity is given to the line of personal investigation enunciated during his student period. Thus, in 1937, the competition for the construction of the Palace of Receptions and Congresses, which Libera will win among the seven finalist projects present in the second phase of the contest, was announced.

Therefore, the doctoral thesis finds its culmination with the construction of this building that is configured through a project strategy based on the juxtaposition of different autonomous pieces. In this way, the building is previously studied in a unitary way, through the idea of travel that gives unity to the whole proposal and, finally, through the decomposition of the building itself in each of the elements that it is composed of: atrium of Receptions, atrium of Congresses, room of Congresses, room of Receptions and, finally, the theater discovered, located on the terrace of the basement. Through the study of the building as a whole, as an independent form, which finds the idea of unity by means of the route, the passing condition, on the west-east axis, is extracted as a characteristic of the building.

In this sense, examples such as the Basilica Ulpia in Rome, the Basilica of Sant'Ambrogio in Milan, the Church of Santa Maria Sopra Minerva in Rome or the Palladian projects of the Rialto Bridge in Venice and the Villa Rotonda in Vicenza are used to understand the complexity that the term includes. It incorporates mechanisms of the urban scene within the building itself, turning the itinerary into a space sequence, a fragment of a city with its expansions and compressions, with its space and circulatory spaces, with their lights and shadows, in short, emphasizing the complexity of an urban organism. And, among these spaces that make up the building of the Palace of Receptions and Congresses, there is the great emptiness of the Reception Hall which, having the capacity to include within it the Pantheon itself, summarizes all its research and project activity, reaching its maximum expression.

As it happened with the building itself, on the basis of Gottfried Semper's four-element theory, the Hall of Receptions breaks down into the four elements that shape it: on the one hand, occupation of the center, on the other, manipulation of the plane of the floor,

² Fragment of the memory of the Pavilion for Mineral Waters project, present in the exhibition "*Adalberto Libera. The Ideal City*", held at the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto (MART), in Rovereto, Italy, whose inauguration took place on June 22, 2013.

also, the construction of the enclosure and, finally, the flotation of the deck. Through the combination of each of these elements is rebuilt the archetype of central plant that Libera has studied, deeply, since his student years with reinforced concrete as a new constructive ally. The room is configured, initially, through the manipulation of the ground plane, in which the down fold of the same, redefines a new collective space where people are in the center of the room. From this new colonized center, a vertical stratification is presented whose only objective consists on emphasizing the verticality of the room. Facing the eventuality of the ground plane, the immobility of the upper plane arises, in which a double cradle of reinforced concrete presents a double spatial condition: on the one hand, in continuity until a certain height with the piano nobile of the building and, on the other side, is decorated from that particular height.

In this way, from this new configured place, which establishes relations with its symmetrical sides, the floating deck emerges, where the crowning of the enclosing structure of the room emphasizes the floating condition of the dome. Libera shows a displacement in the direction of the cover value. It has a double condition; it is a limit but, in addition, it has the value of being a mechanism that ensures the unity of the rest of elements that participate in space, this unit is understood as the spatial tension of the room itself. It releases, through the plane of the ceiling, it turns the room into a true laboratory of light, where it conjugates the buoyancy of the deck plane with the possibility of becoming a light device.

In this sense, the deepening of the relationship between the deck plan and the structure of the wall which supports it, reveals an open field of research that Libera captures and makes it an active element of the project of the reception room. Because its discontinuity becomes, in the hands of Libera, in project opportunity. The four large windows make possible, together with the orientation of the building, a new reading of the illumination of the spaces of the late-ancient world, where the Basilica of Santa Costanza or Santo Stefano Rotondo become the background of a line of research that seeks the vertical stratification of space events. A rising sense in which the episodes are presented horizontally and, where the cover plane, of coronation of the room, emphasizes the proposed spatial conditions.

Through the decomposition and criticism of each of the elements juxtaposed previously in the whole of the room, the continuity between this room and the drawing of *"The Pantheon in reinforced concrete"* is defined. A line of continuity in which the acceptance of the architectural archetype does not prevent the development of different design mechanisms that make it connect with the most primitive tradition of architecture. In this way, Libera closes a project chapter in which the maximum intensity of its trajectory is collected through the construction of a large deserted room, deprived, a priori, of a greater use than the eventual receptions. With the emergence of reinforced concrete and programmatic updating, the building of the Palace of Receptions and Congresses makes sense, becoming a paradigm of a project trajectory that finds another great ally in the historical moment that accompanies it.

introduction
Introducción

INTRODUCCIÓN

A comienzos del siglo XX y, más concretamente, en el año 1903, año de nacimiento de Adalberto Libera, tuvo lugar un hecho histórico que reafirmaba el cambio de siglo. En un pequeño pueblo estadounidense del estado de Carolina del Norte, llamado Kitty Hawk, los hermanos Orville y Wilbur Wright consiguen volar, suspendiéndose en el aire durante 59 segundos. Por primera vez, una máquina a motor era capaz de desafiar la fuerza gravitatoria para situarse de forma paralela al plano del suelo durante un tiempo determinado. Esa condición desafiante del ser humano a las leyes naturales a lo largo de los siglos, encuentra su propio campo de experimentación en la disciplina arquitectónica. En ella, numerosos han sido los arquitectos que, aceptando la búsqueda continua del grado cero de la arquitectura, han tratado de convertir lo aparentemente pesado en ligero, insertándose en un mundo de continuas paradojas.

En ese camino de desmaterialización en el que se sumerge la arquitectura durante el movimiento moderno, sobresale la figura de Adalberto Libera como un eslabón fundamental para comprender el proceso de modernización de la arquitectura clásica. Porque, efectivamente, a Libera se le puede considerar como un arquitecto clásico, capaz de insertarse en una búsqueda continua hacia el grado cero de la arquitectura. Un lugar éste protagonizado por los orígenes propios de la misma arquitectura, desde el que, una vez alcanzado, el arquitecto, como Laugier cuando volvió a la cabaña para refundar la arquitectura, puede abrirse a todo un universo infinito de posibles vías de experimentación.

Se trata, por tanto, de un lugar compartido, de un espacio de certezas colectivas al que acuden, distantes en el tiempo cronológico, diferentes personajes que, convencidos de su singularidad, son capaces de imaginar un mundo nuevo. Y, entre todos aquellos que acuden a ese lugar originario, entre los que se encuentra Libera, emerge la imponente figura de la obra de Piero della Francesca. Una obra la suya que destaca por haber sido capaz de construir verdaderos prototipos pictóricos en los que únicamente tenía cabida lo que permanecía constante y se repetía reiteradamente, anulando la condición representativa de lo contingente. De repente, Piero della Francesca pone, en el centro del debate cultural, la cuestión de lo verdadero como tema primordial de su obra.

Como ejemplo de esta circunstancia, durante un periodo de casi catorce años, Piero della Francesca pintó el fresco titulado La victoria de Constantino sobre Majencio, situado en la capilla Bacci de la Basílica de San Francisco, en Arezzo. En el fresco, se representa un hermoso desfile en el que, en primer lugar, los caballos aparecen inmortalizados con sus extremidades levantadas a punto de saltar, en segundo lugar, los guerreros aparecen con la boca entreabierta a punto de gritar y, en tercer y último lugar, las lanzas de los guerreros aparecen como estrías verticales y diagonales que conviven con unas nubes en constante movimiento que se suspenden sobre un telón de fondo sinuoso representado por los meandros propios del río Tíber a su paso por el puente Milvio de Roma, construido a base de reflejos.

En este fresco descrito, se puede observar como Piero decide ordenar cada uno de los volúmenes corpóreos en el espacio, logrando transmitir una determinada idea de estabilidad. Pero lo que sorprende de este episodio se encuentra en la introducción del factor del movimiento, logrando asemejarse a una gran imagen congelada, a una primera fotografía. De esta forma, Piero della Francesca consigue evocar un concepto absolutamente moderno que tiene que ver con el equilibrio inestable. Un equilibrio que consigue ser transmitido mediante la convivencia existente entre la estabilidad del cuadro o estructura inherente y el movimiento incorporado.

Nuevamente, surge la comentada paradoja en la que Piero se siente cómodo al mezclar la estabilidad con el dinamismo. Pero, profundizando en el método utilizado, es cuando cobra sentido la figura del pintor o del arquitecto. Este método era el que Leonardo da Vinci llamaba "hostinato rigore" y que encontraba su razón de ser en el intelecto. A través de la figura de Piero no se adivinaban espacios coloreados sino que se interpretaban conceptos. Una forma cúbica, blanquecina, alta y llena de reflejos de cristal representaban para Piero, de forma inmediata, una casa, la casa. Éste era su método. Ser capaz de descender a la profundidad de aquello que pertenecía a toda la colectividad para, posteriormente, volver a alejarse y contemplarlo con distancia. Sobre algo de esto, hablaba James Clerk Maxwell en el prefacio del Tratado de electricidad y magnetismo para referirse a Faraday. Decía Maxwell que "Faraday veía, con los ojos de su espíritu, líneas de fuerza que atravesaban todo el espacio, donde los matemáticos veían centros de fuerza atrayéndose a distancia, Faraday era capaz de ver un medio donde éstos veían más que distancia"¹.

De esta forma, Piero della Francesca abre un universo nuevo, original, capaz de recuperar la inocencia a través de la búsqueda activa de una rigurosa sinceridad expresiva. Siglos más tarde, en el siglo XX y, más concretamente, en la década de los años veinte, surge un movimiento artístico italiano, fundado por Margherita Sarfatti. Este grupo proponía un regreso hacia el orden, hacia la antigüedad clásica, representada por una determinada pureza de formas dentro de cada una de las composiciones. En este regreso ineludible hacia un determinado orden preestablecido protagonizado por los pintores de los años veinte, destacó Mario Sironi como uno de sus mayores representantes. Al referirse a este proceso de restablecimiento del orden, comentaba lo siguiente: "regreso al hombre, regreso a la naturaleza como expresión concreta de las fuerzas cósmicas, regreso a la forma sólida, que se puede tocar, para nada escurridiza, regreso a la paleta de pintor sobrio, al tono práctico, regreso al trazo grueso y nervioso, regreso a la sencillez y a la cosa grande, regreso a los valores eternos, libre de las sorpresas instantáneas, regreso a los impulsos intensos y profundos del estado de ánimo, rescatando un arte que será sencillo, lírico y monumental"².

Si se lee con atención, se observa cómo se repite en numerosas ocasiones la idea de regreso, de vuelta a los orígenes, al de un determinado territorio compartido, al de los valores eternos e invariables que solo esperan a ser redescubiertos. Algo de esto fue percibido por Ludwig Hilberseimer que, en el año 1921, en su texto *Sozialistische Monatshefte* recogerá una serie de comentarios sobre las artes figurativas europeas. Entre ellas, Hilberseimer dedicará un apartado a la publicación italiana *Valori Plastici* que

¹ CLERK, Maxwell, Prefacio al Tratado de electricidad y magnetismo, 1873.

² Extracto del reportaje editado por la RAI, titulado "L'intensa arte di Sironi". 2012

fue fundada en el año 1918 y que estaría activa hasta el año 1922, bajo la dirección de Mario Broglio. En palabras de Hilberseimer, “la inquietud interior es la causa principal de su salto hacia el pasado buscando el arcaísmo del Quattrocento, protagonizado por las obras de Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Sandro Botticelli y Domenico Ghirlandaio que representan verdaderos y propios modelos”³. De esta forma, el pasado redescubierto sirve de estructura para construir las especulaciones modernas o como diría el propio arquitecto alemán al indicar que “a estos cuadros, más allá de su propio arcaísmo, no le faltan americanismos de maniqués articulados mecánicamente o de figuras estereotómicas de construcción singular que crean una tensión de tipo contemporáneo”⁴.

En este debate cultural, sobre una búsqueda incesante sobre el significado último del arte o de la arquitectura o del sentido primigenio y permanente del mismo, nace en el norte de Italia, Adalberto Libera. Un arquitecto cuya repercusión bibliográfica, frente a la profundidad y diversidad de estudios realizados en torno a arquitectos próximos y coetáneos a él, no ha sido objeto de un estudio crítico que ayudase a conformar y confirmar la complejidad del personaje. Asimismo, su relación con la escritura fue poco prolífica como demuestra el hecho que prácticamente se limitase a algunos artículos de prensa o revistas y a textos para catálogos de sus propias exposiciones. Aunque, cabe resaltar entre ellos su texto póstumo titulado “La mia esperienza di architetto” donde queda reflejado gran parte de su pensamiento y que ha servido como instrumento de medida para que la investigación no se distanciase del personaje. De esta forma, con el objeto de definir el estado de la cuestión se apuntan, a continuación, las principales publicaciones realizadas sobre Libera, atendiendo a la importancia de las mismas como punto de partida de la presente investigación.

Cabe mencionar, en este punto de la exposición, cómo un gran número de estas publicaciones sobre la figura de Libera han reflexionado sobre la relación del arquitecto con la Casa Malaparte, construida en la isla italiana de Capri. En este sentido, esta investigación se aparta de este debate, centrando todo su interés en la homogeneidad del discurso formativo y proyectual del propio arquitecto y considerando el episodio de la Casa Malaparte como un caso singular en su trayectoria. En este sentido, cabe indicar que se ha profundizado en el estudio desarrollado por Marida Talamona, en el año 1990, en el que pone en cuestión la autoría de Libera, aportando diferentes documentos que probarían la intervención posterior del cliente Curzio Malaparte sobre el proyecto desarrollado por Libera.

Este proyecto se configuraba en un edificio conformado por dos piezas en cuya sección longitudinal se observa como sobre un basamento constante se añade un segundo volumen que establece la relación entre el edificio y el mar. En esta publicación, se puede observar como una serie de trazos realizados a lápiz incorporan la gran escalinata que establece la conexión entre el acceso y el plano superior de cubierta que dialoga frontalmente con el mar. Sin entrar más allá en el debate sobre su autoría o no, la Casa Malaparte ha sido objeto de numerosos estudios que han sido consultados para terminar de conformar el punto de arranque de esta Tesis Doctoral. Entre estos estudios, destacan el referido libro de Marida Talamona, el titulado “Casa come me. Punta del Massullo” de Sergio Attanasio, en 1990 o “Casa Malaparte” de Gianni Petenna, en 1999. Entre los artículos, destacan los publicados por Aldo Morbelli, en 1942, por los arquitectos Alieri,

3 HILBERSEIMER, Ludwig, *Sozialistische Monatshefte*, en HILBERSEIMER, Ludwig, *Grosstadtbauten ed altri scritti di arte e di architettura*, Roma: Clean, 2010.

4 *Ibidem*.

Clerici, Palpacelli y Vaccaro en 1966, por Vieri Quilici en los años 1977 y 1981, por John Hejduk en 1980, por Manfredo Tafuri en 1981, por Francesco Venezia en 1983, por Vittorio Savi en 1989 o por Franco Purini en 1991. Asimismo, destacan las dos tesis doctorales leídas en este Departamento por Eduardo Pesquera y por Luis Segundo Arana que mediante un estudio exhaustivo de la Casa Malaparte han contribuido a desvelar la irracionalidad de un mito, capaz de ocupar su propio espacio dentro de la arquitectura del movimiento moderno.

Si, como se ha observado, las publicaciones desarrolladas desde un punto de vista crítico sobre la obra de la Casa Malaparte son numerosas, respecto a la trayectoria del arquitecto Libera son más escasas, influyendo de forma decisiva en la menor trascendencia pública que ha tenido su trayectoria sobre la de sus coetáneos. En este sentido, entre sus publicaciones destacan las del arquitecto Vieri Quilici que fue asistente de Libera, junto a Aymonino, Piccinato y Tafuri, durante sus últimos años como docente en la Universidad de la Sapienza de Roma. De especial interés es su monografía sobre Libera, titulada "Adalberto Libera. L'architettura come ideale", donde Quilici, de forma cronológica, expone de forma muy precisa cada uno de los proyectos que se ven completados por una serie de textos que profundizan la figura de Libera en términos teóricos, arquitectónicos y urbanísticos. A este importante catálogo de obras, cabe mencionar un pequeño volumen encontrado por el investigador durante su estancia internacional en Roma. Visitando la biblioteca de la Universidad de la Sapienza de Roma, apareció el texto publicado con motivo del concurso nacional para la plaza de catedrático a la que aspiraba Quilici. En la defensa de su candidatura, presentó un proyecto de investigación sobre la figura de Libera que fue publicado en 1986, con el título "L'insegnamento di Adalberto Libera". En esta investigación, manifestará la condición representativa de la obra de Libera como emblema de una nueva colectividad. De ahí que, en palabras de Quilici, el gran referente para Libera nunca dejase de ser Gian Lorenzo Bernini y el proyecto para la plaza de San Pedro.

Esta afirmación por parte de Quilici es importante de cara a la investigación puesto que presenta una de las primeras preguntas a las que la investigación trata de clarificar en clave contemporánea, ¿puede existir una posible idea contemporánea de arquitectura representativa? ¿de un espacio identificable para una determinada colectividad? Esta tesis defendida por Quilici no repercute en las posteriores publicaciones monográficas sobre la figura de Libera. Entre ellas, destacan la monografía publicada por la editorial Electa en 1989, bajo el título "Adalberto Libera. Opera completa" que vuelve a incidir en la catalogación cronológica para presentar las obras de Libera de tal manera que no se profundiza sobre los aspectos arquitectónicos presentes en su obra. En este mismo sentido se presenta la publicación desarrollada por Francesco Garofalo y Luca Veresani, titulada "Adalberto Libera", en la que se vuelve a desarrollar un discurso lineal y cronológico donde se presenta gran parte del material previamente publicado por Quilici en el primero de sus publicaciones junto con alguna aportación proveniente del archivo personal custodiado por la propia familia Libera.

En cambio, en el año 2003, se produce una importante contribución por parte de Paulo Melis que en su publicación, titulada "Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Tracce per una biografia", aporta una gran cantidad de datos biográficos que son revelados por primera vez y que han servido para ratificar determinados planteamientos de esta investigación. Entre ellos, destacan todos los relativos a sus primeros años en Trento

hasta trasladarse, posteriormente, con motivo de la guerra a la ciudad materna de Parma hasta llegar a la definitiva ciudad de Roma. Lugar éste último donde se centra el desarrollo de esta monografía en la que si las anteriores carecían de intensidad por centrarse en la catalogación ésta peca, asimismo, de desentenderse de la crítica para centrarse en datos personales que han servido para apuntalar determinados planteamientos de la investigación.

A partir de esta publicación, gran parte de las restantes se convierten en instrumentos de investigación individualizados. Es decir, frente a la generalidad de los temas anteriores, se toman determinadas obras o aspectos que son afrontados con mayor profundidad. Entre ellas, destacan, las publicaciones llevadas a cabo por Giovanni Marzari y Angiolo Turella, titulada “La stanza di Adalberto Libera” en 2002 o la de Michele Costanzo, titulada “Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalle lettere del suo archivio” en 2004 o la de Michele Giannetto, titulada “Adalberto Libera nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato: catalogo della mostra ed edizione critica dei documenti” en 2004. En este sentido, se torna como fundamental el hecho que sucede en el año 2002, cuando la familia Libera dona gran parte del archivo personal de Libera al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou de París. Gracias a esta iniciativa, diversas han sido las publicaciones que impulsadas por el propio centro de investigación han servido para aportar mayor luz a reconstruir el personaje y la obra de Libera. De esta forma, la autoría, preeminentemente italiana, se amplía surgiendo Olivier Cinqualbre, conservador del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, como autor de algunas publicaciones entre las que destacan “Adalberto Libera: de l'après-guerre”.

Este impulso establecido en torno a la primera década del siglo XXI, coincidiendo con el centenario de su nacimiento, encuentra un nuevo impulso una década más tarde con las importantes monografías publicadas por Nicola Di Battista y Andrea Zamboni. En el primero de los casos, la publicación consistía en un catálogo con motivo de la exposición que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Trento y Rovereto, MART, en julio del año 2013. En dicha exposición, titulada “Adalberto Libera. La città ideale”, todo el material expuesto consistió en documentación aportada por los hijos de Libera, Paola y Alessandro. Entre dicha documentación, destacó la publicación de una perspectiva absolutamente inédita que captó toda la atención. Se trataba de una gran vista ideal en el que a modo de los cuadros de Piero della Francesca se convertían en un nuevo prototipo sobre el que defender su posición respecto de la arquitectura.

Ignorado por Quilici cuando planteó la temática de la obra de Libera, esta gran perspectiva confirmaba sus pensamientos. Se trataba de un gran espacio circular en cuyo interior se situaban cientos de personas que sentadas en mesas en grupos de cinco o seis esperaban ansiosos un determinado espectáculo. Un lugar ideal cuyo fondo escénico se veía representado por los paisajes y construcciones que formaban parte del imaginario colectivo. Es decir, un espacio destinado a la mera representación. Un verdadero lugar que encontraría continuidad con la publicación del libro presentado por Andrea Zamboni, en el año 2015, en el que bajo el título “Lo spazio a pianta centrale nell'opera architettonica di Adalberto Libera”, lleva a cabo un recorrido por aquellas obras de Libera que responden a este determinado arquetipo. De esta forma, esta serie de publicaciones recogidas sobre Libera y concentradas en las tres últimas décadas se convierten en el material de base sobre el que construir y definir los objetivos de la investigación.

La presente tesis, con el interés puesto en una perspectiva de mayor rango respecto de la planteada por Zamboni pretende establecer una línea de hipótesis vinculada al material recogido en el archivo del Centro Pompidou, simbolizado en el dibujo titulado “El Panteón en hormigón armado” y la obra que culmina una fase de su trayectoria, el Palacio de Recepciones y de Congresos. De tal manera que en torno a esta línea de continuidad y de tensión existente entre ambos hechos, emergen una serie de conceptos que pondrán encima del debate arquitectónico cuestiones de máxima contemporaneidad y que, en ninguno de los estudios precedentes, han sido tratadas. Por la singularidad del argumento, se llevan a cabo una serie de visitas que han resultado definitivas para poder construir la hipótesis de partida, defendida unas líneas más arriba. En este sentido, ha resultado fundamental poder acceder al material donado por la familia Libera al Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou, de París, donde se encontró el original del dibujo titulado “El Panteón en hormigón armado”. Asimismo, se completó esta primera experiencia archivística con la visita a los fondos del Archivo Central del Estado de Roma, situado en el EUR y del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto, conocido como el MART.

A raíz de estas visitas y en virtud del desconocimiento del material investigado se plantea que el uso de las fuentes inéditas se convierta en la metodología de trabajo para confirmar la hipótesis planteada. De esta forma, se toma como punto de partida de la investigación el dibujo de Libera, surgido del archivo del Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou. En él, conviven tres temas que se entrecruzan entre sí y que se mantiene como manifiesto personal sobre el que construir todo el argumento de la Tesis Doctoral y de la propia trayectoria de Libera. De este triunvirato conformado por arquetipo y reformulación constructiva y actualización programática, como aliados del proceso de modernización, se extrae una condición que tiene que ver con la primera pregunta de este apartado: sobre la condición representativa de la contemporaneidad en arquitectura, como indicaba Quilici en referencia a la obra de Libera. En este sentido, escribe Peter Eisenman, en el año 1984, afirmando que “antes del Renacimiento, había una intersección o congruencia entre lenguaje y representación”⁵. Por ejemplo, la forma más sencilla que responde a esta relación se encuentra en las grandes piedras, conocidas como megalitos o menhires, palabra de origen francés que significa “piedra larga”. En ellas, como indica José Ignacio Linazasoro, al hablar de Hans Van der Laan, explica que “la elevación de los menhires significaba un primer acto de “afirmación” de la presencia humana frente a las leyes gravitatorias, dada su artificialidad. Estas construcciones no pueden entenderse todavía como propiamente arquitectónicas, pero constituyen la expresión de las necesidades del hombre, no sólo materiales, sino también espirituales”⁶. Prácticamente, el acto de colocar en vertical esa primera piedra era un modo de reafirmar un determinado lugar, estableciéndose una relación también directa entre la condición vertical o casi tridimensional de la arquitectura y la idea de representatividad.

De ahí que el factor de autonomía de los edificios de Libera se convierta en uno de los argumentos defendidos por el arquitecto como queda demostrado en una de las anotaciones que se encuentran en el interior del dibujo de “El Panteón en hormigón armado”, al identificar al Panteón, al mayor templo de la Antigüedad, con un gran vestíbulo y, sobre todo, con un pabellón de exposición, como sucede en la siguiente línea. Por tanto, se produce la convivencia de una serie de consecuencias directas que trabajan de

5 EISENMAN, Peter, “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin” en *Perspecta*, vol. 21, 1926.

6 LINAZASORO, José Ignacio, *La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna*, Madrid: Abada, 2013.

forma paralela al hilo conductor de la investigación. De esta forma, ésta se organiza en torno a estructurar y descomponer el triunvirato de conceptos que se ponen de relieve en el dibujo de “El Panteón en hormigón armado”, es decir, arquetipo, reformulación constructiva y actualización programática, para a partir de ellos identificar y deducir los mecanismos y características que esta aproximación arquitectónica aporta a la disciplina arquitectónica contemporánea. De manera que a través de una actitud compartida de regreso a los orígenes mismos de la civilización se desarrolle una labor actualizadora como era defendida en la obra de Piero della Francesca.

Finalmente, tras un largo y meditado proceso de síntesis del material recopilado y de definición de la hipótesis de partida, la investigación se plantea bajo la estructura de cuatro grandes capítulos que van dirigidos a detectar aquellos mecanismos y características presentadas a través de una aproximación singular que Libera defiende respecto de la arquitectura. De esta forma, el primero de los capítulos se centra en torno a sus primeros años formativos en el que, bajo el título de La Escuela Superior de Roma, se lleva a cabo un recorrido por aquellas influencias, en primer lugar, representadas por la propia ciudad de Roma, sus profesores y compañeros entre los que destacaba la figura de Mario Ridolfi, junto al movimiento cultural representado por la importante revista *Quadrante* y, en segundo lugar, por sus primeros proyectos virtuales que quedan reflejados en sus dibujos. Entre éstos se encuentra el referido dibujo de “El Panteón en hormigón armado” y se produce una deducción de los mismos por elementos que tras ser analizados quedarán a disposición de Libera para poder ser re ensamblados en sus propios proyectos. De esta forma, los obeliscos, los atrios o la gran sala central se recomponen para conformar el complejo de las bibliotecas.

La importancia de este primer capítulo es decisiva por convertirse en el manual de trabajo sobre el que Libera edificará toda su trayectoria en la cual será capaz de construir grandes complejos mediante el mecanismo de yuxtaposición y concatenación de elementos sencillos. El segundo de los capítulos profundiza, en cambio, sobre el clima cultural en el que se sumerge la figura ya formada de Libera. La formación conocida del Grupo 7 le permite a Libera formar parte de una determinada batalla cultural de la que él será principal protagonista. Por tanto, los ideales defendidos por el Grupo 7 se convierten en aquellos a los que se suma el propio Libera desarrollando una serie de proyectos que dan continuidad a aquellos primeros dibujos y que le sirven para darse a conocer, a nivel nacional e internacional, mediante las dos exposiciones organizadas por el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista. Estos primeros tentativos que formaron parte de iniciativas colectivas encontraron su propia continuidad a través de construcciones de pequeña duración como queda reflejado en el título del tercer capítulo, el monumento efímero. En él, se terminan por definir gran parte de aquellos mecanismos existentes en aquellos primeros dibujos y proyectos a través de dos temáticas programáticas como eran el pabellón de exposición, es decir, el objeto autónomo construido y el espacio expositivo construido sobre una construcción previa. En el primero de ellos, se profundiza sobre los casos de los pabellones de exposición italianos con motivo de las exposiciones universales de Chicago y de Bruselas, mientras que en el segundo de ellos, se estudia los casos de las exposiciones de la Revolución Fascista y de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia en el interior del Circo Massimo.

Finalmente, en el cuarto de los capítulos, titulado el monumento construido, es donde se concentra todo el aparato crítico que va dirigido a poner de relieve aquellos mecanismos

y características apuntadas en los primeros capítulos y que encuentran su sentido cuando se establece la correlación entre el dibujo de “El Panteón en hormigón armado” y la sala de Recepciones del Palacio de Recepciones y de Congresos, construido con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1942. En este capítulo, se lleva a cabo una descomposición absoluta del edificio poniendo de relieve cada uno de los elementos que conforman el complejo, aplicando el mismo método utilizado por el propio arquitecto durante su etapa formativa cuando descompone la arquitectura del pasado en temáticas que le sirven de apoyo posterior. Asimismo, una ulterior descomposición se lleva a cabo en la sala de Recepciones que demuestra la puesta en crisis que Libera lleva a cabo con cada uno de los elementos constituyentes del espacio, abriendo una reflexión posterior que certifica esa condición propia de los arquitectos y artistas considerados eminentemente modernos como le sucedía al propio Piero della Francesca.

De esta forma, la investigación se ha estructurado mediante una continuidad casi cronológica en la que la sucesión de hechos se produce conforme a un ritmo ascendente que culmina con el cuarto capítulo, con la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos. A lo largo de todo este recorrido, se tiene constancia del proceso de desacralización contenido en el propio título de la tesis, “La desacralización del templo en la arquitectura de Adalberto Libera”, en el que Libera desacraliza el mayor templo de la Antigüedad, el Panteón. Es decir, le elimina la condición sagrada manteniendo en todo momento las condiciones o características intrínsecas pertenecientes al propio arquetipo arquitectónico, entendido por Libera como concepto portador de la cadena genética de la arquitectura desde sus orígenes. De esta forma, se plantea una de las primeras conclusiones, en las que dichas características de representatividad introducidas con anterioridad se mantienen y forman parte del propio arquetipo reformulado constructiva y actualizado programáticamente.

Por tanto, la hipótesis inicial aquí planteada se puede enunciar con la siguientes cuestiones: ¿Es posible determinar una serie de mecanismos arquitectónicos que son propios a la aproximación singular de Libera basada en el triunvirato conformado por arquetipo, reformulación constructiva y actualización programática?, ¿existen una serie de características que permanecen invariables al arquetipo a pesar de llevar a cabo un proceso de reformulación constructiva y actualización programática?, ¿tanto estos mecanismos como estas características son capaces de ser recuperadas hacia el proyecto contemporáneo mediante este proceso de reformulación constructiva y actualización programática del arquetipo?

Las conclusiones finales de esta investigación tratarán de dar respuesta a estas preguntas. Previamente, se habrá realizado un amplio estudio en la que la historia será entendida como un elemento activo con el que se podrá imaginar el futuro arquitectónico del mismo modo que Piero della Francesca actuaba en cada uno de sus cuadros. En este sentido, interviene Claude Levi Strauss que refiriéndose a la historia, indica que “lejos de que la búsqueda de transparencia culmine en la historia como punto de llegada, es la propia historia, la que sirve de punto de partida para toda búsqueda de inteligibilidad”. Todo el aparato analítico pondrá de manifiesto como cada nuevo proyecto de Libera se desarrolla sobre ideas implícitamente contenidas en trabajos anteriores, donde la solidez intelectual expresada, proviene de una trayectoria personal inscrita, no en un ámbito virgen, sino en un territorio surcado por numerosas redes de caminos que se entrelazan.

INTRODUCTION

At the beginning of the twentieth century and, more specifically, in the year 1903, the year of Adalberto Libera's birth, a historical event took place that reaffirmed the turn of the century. In a small American town of the state of North Carolina, called Kitty Hawk, the brothers Orville and Wilbur Wright manage to fly, suspending in the air during 59 seconds. For the first time, a motor machine was capable of challenging the gravitational force to lie parallel to the ground plane for a given time. This challenging condition of the human being to the natural laws throughout the centuries, finds its own field of experimentation in the architectural discipline. In it, many have been architects who, accepting the continuous search of the zero degree of architecture, have tried to turn the seemingly heavy into light, inserting itself in a world of continuous paradoxes.

In that path of dematerialization in which architecture is submerged during the modern movement, stands the figure of Adalberto Libera as a fundamental link to understand the process of modernization of classical architecture. Because, indeed, Libera can be considered as a classic architect, able to be inserted in a continuous search towards the degree zero of the architecture. This place is characterized by the origins of the same architecture, from which, once reached, the architect, like Laugier when he returned to the hut to re-found architecture, can open up to an infinite universe of possible ways of experimentation.

It is, therefore, a shared place, a space of collective certainties to which, different in chronological time, come different characters who, convinced of their singularity, are able to imagine a new world. And among all those who come to that original place, among which is Libera, emerges the imposing figure of the work of Piero della Francesca. A work of his that stands out for having been able to construct true pictorial prototypes in which only what remained constant remained and was repeated repeatedly, canceling out the representative condition of the contingent. Suddenly, Piero della Francesca puts, at the center of cultural debate, the question of truth as the primary theme of his work.

As an example of this, during a period of almost fourteen years, Piero della Francesca painted the fresco titled *The Victory of Constantine on Maxentius*, located in the Bacci chapel of the Basilica of San Francesco in Arezzo. In the fresco, a beautiful parade is represented in which, firstly, the horses appear immortalized with their limbs raised on the verge of jumping, secondly, the warriors appear with the mouth ajar to the point of shouting and, in the third and Lastly, the spears of the warriors appear as vertical and diagonal striations that coexist with clouds in constant motion that are suspended on a winding backdrop represented by the meanders proper of the river Tiber as it passes through the Milvio bridge of Rome, built The basis of reflexes.

In this fresco described, it is possible to observe how Piero decides to order each one of the corporeal volumes in the space, managing to transmit a certain idea of stability. But what surprises of this episode is in the introduction of the factor of the movement,

being able to resemble a great frozen image, to a first photograph. In this way, Piero della Francesca manages to evoke an absolutely modern concept that has to do with unstable equilibrium. A balance that can be transmitted through the existing coexistence between the stability of the inherent structure or structure and the incorporated movement.

Again, the commented paradox arises in which Piero feels comfortable mixing stability with dynamism. But, deepening the method used, it is when the figure of the painter or the architect becomes meaningful. This method was what Leonardo da Vinci called "riginato hostinato" and found its reason for being in the intellect. Through the figure of Piero colored spaces were not guessed, but concepts were interpreted. A cubic form, whitish, tall and full of glass reflections, represented for Piero, immediately, a house, the house. This was his method. To be able to descend to the depth of that which belonged to the whole community, and then to go back and look at it with distance. On some of this, James Clerk Maxwell spoke in the preface to the Treaty of Electricity and Magnetism to refer to Faraday. Maxwell was saying that "Faraday saw, with the eyes of his spirit, lines of force that traversed all space, where mathematicians saw centers of force drawing from a distance, Faraday was able to see a medium where they saw more than distance"¹.

In this way, Piero della Francesca opens a new, original universe capable of recovering innocence through active search for a rigorous expressive sincerity. Centuries later, in the twentieth century and, more concretely, in the decade of the twenties, an Italian artistic movement emerged, founded by Margherita Sarfatti. This group proposed a return to order, towards classical antiquity, represented by a certain purity of forms of forms within each of the compositions. In this inescapable return to a certain pre-established order carried out by the painters of the twenties, Mario Sironi highlighted as one of his greatest representatives. Referring to this process of restoration of order, he commented as follows: "return to man, return to nature as a concrete expression of cosmic forces, return to solid form, which can be touched, not at all slippery, return to the palette Of sober painter, to the practical tone, return to the thick and nervous stroke, return to the simplicity and the big thing, return to the eternal values, free of the instant surprises, return to the intense and deep impulses of the mood, rescuing a Art that will be simple, lyrical and monumental"².

If we read carefully, we see how the idea of returning, back to the origins, of a given shared territory, of the eternal and invariable values that only hope to be rediscovered is repeated on numerous occasions. Something of this was perceived by Ludwig Hilberseimer that, in 1921, in his text *Sozialistische Monatshefte* will collect a series of commentaries on the European figurative arts. Among them, Hilberseimer dedicate a section to the Italian publication *Valori Plastici* which was founded in 1918 and would be active until 1922, under the direction of Mario Broglio. In the words of Hilberseimer, "the interior restlessness is the main cause of his leap into the past, searching for the archaicism of the Quattrocento, starring the works of Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Sandro Botticelli and Domenico Ghirlandaio who represent true and proper models"³. In this way, the rediscovered past serves as a structure for constructing modern speculations, or as the German architect himself would say, stating that "these cadres, beyond their own archaism, are not lacking in Americanism of mechanically articulated mannequins or of

1 CLERK, Maxwell, Prefacio al Tratado de electricidad y magnetismo, 1873.

2 Extracto del reportaje editado por la RAI, titulado "L'intensa arte di Sironi". 2012

3 HILBERSEIMER, Ludwig, *Sozialistische Monatshefte*, in HILBERSEIMER, Ludwig, *Grosstadtbauten ed altri scritti di arte e di architettura*, Roma: Clean, 2010.

stereotomic figures of Singular construction that create a tension of contemporary type
 “4.”

In this cultural debate, on an incessant search on the ultimate meaning of art or architecture or the primordial and permanent sense of it, was born in northern Italy, Adalberto Libera. An architect whose bibliographic repercussion, faced with the depth and diversity of studies carried out around architects close and contemporaneous to him, has not been the subject of a critical study that helped shape and confirm the complexity of the character. Likewise, his relationship with writing was not very prolific as evidenced by the fact that it was practically confined to some newspaper articles or magazines and to texts for catalogs of his own exhibitions. Although, it is possible to emphasize among them his posthumous text titled “The mia esperienza di architetto” where much of its thought is reflected and that has served like instrument of measurement so that the investigation did not distance itself from the personage. Thus, in order to define the state of the issue, the following are the main publications published on Libera, considering the importance of these as the starting point of the present investigation.

It is worth mentioning, at this point in the exhibition, how a great number of these publications on the figure of Libera have reflected on the relationship of the architect with the Casa Malaparte, built on the Italian island of Capri. In this sense, this research departs from this debate, concentrating all its interest in the homogeneity of the formative and projectual discourse of the own architect and considering the episode of Casa Malaparte as a singular case in its trajectory. In this sense, it should be noted that the study developed by Marida Talamona in 1990, in which he questions the authorship of Libera, has been deepened, providing different documents that would prove the subsequent intervention of the client Curzio Malaparte on the project developed by Libera.

This project was configured in a building made up of two pieces whose longitudinal section shows how a second volume is added on a constant basement that establishes the relationship between the building and the sea. In this publication, one can observe how a series of strokes made in pencil incorporate the great stairway that establishes the connection between the access and the upper deck plane that dialogues frontally with the sea. Without going further in the debate about its authorship or not, Casa Malaparte has been the subject of numerous studies that have been consulted to finish forming the starting point of this Doctoral Thesis. Among these studies, the mentioned book of Marida Talamona, titled “Casa come me. Punta del Massullo “by Sergio Attanasio in 1990 or Casa Malaparte by Gianni Petenna in 1999. Among the articles are those published by Aldo Morbelli in 1942 by the architects Alieri, Clerici, Palpacelli and Vaccaro in 1966, for Vieri Quilici in 1977 and 1981, John Hejduk in 1980, Manfredo Tafuri in 1981, Francesco Venezia in 1983, Vittorio Savi in 1989 or Franco Purini in 1991. Also note the two doctoral theses read in this Department By Eduardo Pesquera and Luis Segundo Arana, who through an exhaustive study of the Casa Malaparte have contributed to unveil the irrationality of a myth capable of occupying its own space within the architecture of the modern movement.

If, as has been observed, the publications developed from a critical point of view on the work of Casa Malaparte are numerous, with respect to the career of the architect Libera are scarce, influencing in a decisive way in the less public transcendence that has had

4 Ibidem.

its Trajectory over that of their peers. In this sense, his publications include those of the architect Vieri Quilici who was an assistant Libera, along with Aymonino, Piccinato and Tafuri, during his last years as a teacher at the University of La Sapienza in Rome. Of special interest is his monograph on Libera, titled "Adalberto Libera. L'architettura come ideale", where Quilici, in chronological form, sets out in a very precise way each one of the projects that are complemented by a series of texts that deepen the figure of Libera in theoretical, architectural and urbanistic terms. To this important catalog of works, it is possible to mention a small volume found by the researcher during his international stay in Rome. Visiting the library of the University of La Sapienza in Rome, appeared the text published on the occasion of the national competition for the place of professor to which Quilici aspired. In defense of his candidacy, he presented a research project on the figure of Libera that was published in 1986, with the title "L'insegamento di Adalberto Libera". In this research, he will manifest the representative status of Libera's work as an emblem of a new collectivity. Hence, in Quilici's words, the great referent for Libera would never cease to be Gian Lorenzo Bernini and the project for St. Peter's Square.

This statement by Quilici is important for the research since it presents one of the first questions to which the research tries to clarify in contemporary code, can there be a possible contemporary idea of representative architecture? Of an identifiable space for a given community? This thesis defended by Quilici does not affect the later monographic publications on the figure of Libera. Among them, the monograph published by the publisher Electa in 1989, under the title "Adalberto Libera. Opera completes", that returns to influence in the chronological cataloging to present the works of Libera in such a way that it is not deepened on the architectural aspects present in his work. In the same direction, the book published by Francesco Garofalo and Luca Veresani, titled "Adalberto Libera", is presented, in which a linear and chronological discourse is developed, presenting much of the material previously published by Quilici in the first of his Publications along with some contribution from the personal archive guarded by the Libera family itself.

On the other hand, in 2003, an important contribution was made by Paulo Melis, who in his publication, entitled "Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Trace for a biography", brings a great amount of biographical data that are first revealed and that have served to ratify certain approaches of this investigation. Among them, all those relating to his first years in Trento stand out until later, when the war to the maternal city of Parma was carried out until arriving at the definitive city of Rome. The latter place where the development of this monograph is focused in which if the previous ones lacked intensity to focus on the cataloging this also refuses to ignore criticism to focus on personal data that have served to shore up certain approaches to research.

As of this publication, many of the remaining ones become individualized research instruments. That is, in the face of the generality of the previous themes, certain works or aspects are taken that are faced in greater depth. Among them, the publications carried out by Giovanni Marzari and Angiolo Turella, entitled "The stanza di Adalberto Libera" in 2002 or the one by Michele Costanzo, titled "Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalle lettere del suo archivio" in 2004 or The one of Michele Giannetto, entitled "Adalberto Libera nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato: catalog of the show ed edizione critica dei documenti" in 2004. In this sense, it becomes as fundamental the fact that happens in the year 2002, when the family Libera donates much of Libera's personal archive to the Georges Pompidou National Center for Art and Culture in Paris. Thanks to this initiative,

several publications have been promoted by the research center itself to provide more light to rebuild the character and work of Libera. In this way, the pre-eminently Italian authorship is expanded by Olivier Cinqualbre, curator of the Georges Pompidou National Art and Culture Center, as the author of several publications, including "Adalberto Libera: de l'après-guerre".

This impulse established around the first decade of the 21st century, coinciding with the centenary of its birth, finds a new impulse a decade later with the important monographs published by Nicola Di Battista and Andrea Zamboni. In the first case, the publication consisted of a catalog for the exhibition that took place in the Museum of Modern Art of Trento and Rovereto, MART, in July 2013. In this exhibition, entitled "Adalberto Libera. La città ideale", all the material on display consisted of documentation provided by the children of Libera, Paola and Alessandro. Among these documents, he emphasized the publication of an absolutely unpublished perspective that captured all the attention. It was a great ideal view in which by way of the paintings of Piero della Francesca they became a new prototype on which to defend its position with respect to architecture.

Ignored by Quilici when he raised the subject of Libera's work, this great perspective confirmed his thoughts. It was a large circular space with hundreds of people seated at tables in groups of five or six anxiously waiting for a certain spectacle. An ideal place whose scenic background was represented by the landscapes and constructions that were part of the collective imagination. That is, a space intended for mere representation. A true place that would find continuity with the publication of the book presented by Andrea Zamboni, in the year 2015, under which the title "Lo spazio a pianta centrale nell'opera architettonica di Adalberto Libera", carries out a tour of those works of Libera that respond to this particular archetype. In this way, this series of publications collected on Libera and concentrated in the last three decades become the basic material on which to build and define the objectives of research.

The present thesis, with the interest put in a perspective of greater rank with respect to the one raised by Zamboni tries to establish a line of hypothesis linked to the material collected in the archives of the Center Pompidou, symbolized in the drawing titled "The Pantheon in reinforced concrete" and The work that culminates a phase of its trajectory, the Palace of Receptions and Congresses. So that around this line of continuity and tension between the two facts, a series of concepts emerge that will put on top of the architectural debate questions of maximum contemporaneity and that, in none of the previous studies, have been treated. For the singularity of the argument, a series of visits are carried out that have been definitive in order to construct the hypothesis of departure, defended a few lines above. In this sense, it has been fundamental to have access to the material donated by the Libera family to the National Center of Art and Culture Georges Pompidou, Paris, where the original of the drawing entitled "The Pantheon in reinforced concrete" was found. In addition, this first archival experience was completed with the visit to the funds of the Central Archives of the State of Rome, located in EUR and the Museum of Modern and Contemporary Art of Trento and Rovereto, known as the MART.

As a result of these visits and due to the lack of knowledge of the material investigated, it is proposed that the use of the unpublished sources become the working methodology to confirm the hypothesis. In this way, the starting point for the research is the drawing of Libera, from the archives of the National Center of Art and Culture Georges Pompidou.

In it, three themes coexist with each other and remain as a personal manifesto on which to build the whole argument of the Doctoral Thesis and of Libera's own trajectory. As a result of this triumvirate formed by archetype and constructive reformulation and programmatic updating, allied to the modernization process, a condition is extracted that has to do with the first question of this section: on the representative condition of contemporaneity in architecture, as indicated by Quilici in Reference to the work of Libera. In this sense, writes Peter Eisenman, in 1984, stating that "before the Renaissance, there was an intersection or congruence between language and representation." For example, the simplest form that responds to this relationship is found in large stones, known as megaliths or menhirs, a word of French origin meaning "long stone". In them, as José Ignacio Linazasoro points out, when speaking of Hans van der Laan, he explains that "the elevation of the menhirs meant a first act of" affirmation "of human presence in front of the gravitational laws, given their artificiality. These constructions can not yet be understood as properly architectural, but they are the expression of man's needs, not only material but also spiritual"⁵. Practically, the act of placing that first stone vertically was a way of reaffirming a certain place, establishing a direct relationship between the vertical or almost three-dimensional condition of architecture and the idea of representativeness.

Hence the factor of autonomy of the Libera buildings becomes one of the arguments defended by the architect as it is demonstrated in one of the annotations that are in the interior of the drawing of the Pantheon in reinforced concrete, identifying To the Pantheon, to the largest temple of Antiquity, with a large hall and, above all, with a pavilion of exhibition, as it happens in the following line. Therefore, the coexistence of a series of direct consequences that work in parallel to the research thread. In this way, it is organized around structuring and decomposing the triumvirate of concepts that are highlighted in the drawing of "The Pantheon in reinforced concrete", that is, archetype, constructive reformulation and programmatic updating, starting from them Identify and deduce the mechanisms and characteristics that this architectural approach contributes to the contemporary architectural discipline. Thus, through a shared attitude back to the very origins of civilization, an up-to-date work was developed as defended in the work of Piero della Francesca.

Finally, after a long and meditated process of synthesis of the collected material and definition of the starting hypothesis, the research is presented under the structure of four large chapters that are aimed at detecting those mechanisms and characteristics presented through a singular approximation Libera defends about architecture. In this way, the first of the chapters is centered around his formative years in which, under the title of The Superior School of Rome, a tour is carried out by those influences, first, represented by the own City of Rome, his professors and companions, among them the figure of Mario Ridolfi, along with the cultural movement represented by the important magazine Quadrante and, secondly, for his first virtual projects that are reflected in his drawings. Among these is the aforementioned drawing of "The Pantheon in reinforced concrete" and a deduction of these is produced by elements that after being analyzed will be available to Libera to be reassembled in their own projects. In this way, the obelisks, atriums or the great central hall are recomposed to form the complex of libraries.

The importance of this first chapter is decisive for becoming the manual of work on which

5 LINAZASORO, José Ignacio, La memoria del orden. Paradojas del sentido de la arquitectura moderna, Madrid: Abada, 2013.

Libera will build his entire career in which he will be able to build large complexes through the mechanism of juxtaposition and concatenation of simple elements. The second of the chapters, on the other hand, goes deeper into the cultural climate in which the already formed figure of Libera is immersed. The known formation of Group 7 allows Libera to be part of a certain cultural battle of which he will be main protagonist. Therefore, the ideals defended by Group 7 become those to which Libera himself is added by developing a series of projects that give continuity to those first drawings and that serve him to be known, at national and international level, through The two exhibitions organized by the Italian Movement of Rationalist Architecture. These early attempts that formed part of collective initiatives found their own continuity through small constructions as reflected in the title of the third chapter, the ephemeral monument. In it, many of the existing mechanisms in those early drawings and projects are defined by means of two programmatic themes such as the exhibition pavilion, that is, the built autonomous object and the exhibition space built on a previous construction. In the first one, the cases of the Italian exhibition pavilions on the occasion of the universal exhibitions of Chicago and Brussels are examined, whereas in the second one, the cases of the expositions of the Fascist Revolution and of the The Stable Colonies and Child Care in the interior of the Massimo Circus.

Finally, in the fourth chapter, entitled the constructed monument, it is where the whole critical apparatus is concentrated that is aimed at highlighting those mechanisms and characteristics pointed out in the first chapters and that find their meaning when establishing the correlation between the Drawing of "The Pantheon in reinforced concrete" and the reception room of the Palace of Receptions and Congresses, built on the occasion of the Universal Exhibition of Rome, of 1942. In this chapter, an absolute decomposition of the building takes place of putting of Highlighting each of the elements that make up the complex, applying the same method used by the architect during his formative stage when he decomposes the architecture of the past into themes that serve as a posterior support. Likewise, a further decomposition takes place in the Reception Room which demonstrates the crisis that Libera carries out with each of the constituent elements of the space, opening a later reflection that certifies that condition of the architects and artists considered Eminently modern as was the case with Piero della Francesca himself.

In this way, the investigation has been structured through a quasi-chronological continuity in which the sequence of events occurs in accordance with an ascending rhythm that culminates with the fourth chapter, with the construction of the Palace of Receptions and Congresses. Throughout this journey, we have evidence of the process of desacralization contained in the title of the thesis, "The desacralization of the temple in the architecture of Adalberto Libera", in which Libera desacraliza the largest temple of antiquity, the Pantheon. That is to say, it eliminates the sacred condition maintaining at all times the conditions or intrinsic characteristics belonging to the architectural archetype itself, understood by Libera as a concept bearing the genetic chain of architecture from its origins. In this way, one of the first conclusions is presented, in which the characteristics of representativity previously introduced are maintained and form part of the reformulated archetype itself, which is programmatically updated.

Therefore, the initial hypothesis presented here can be stated with the following questions: Is it possible to determine a series of architectural mechanisms that are

specific to Libera's unique approximation based on the triumvirate conformed by archetype, constructive reformulation and programmatic updating? There are a number of characteristics that remain unchanged to the archetype despite carrying out a process of constructive reformulation and programmatic updating? Both these mechanisms and these characteristics are capable of being recovered to the contemporary project through this process of constructive reformulation and updating Programmatic of the archetype?

The final conclusions of this research will try to answer these questions. Previously, an extensive study has been carried out in which history will be understood as an active element with which the architectural future can be imagined in the same way that Piero della Francesca acted in each of his paintings. In this sense, Claude Levi Strauss intervenes that referring to history, indicates that "far from the search for transparency culminating in history as a point of arrival, it is history itself, which serves as the starting point for any search for intelligibility ". The whole analytical apparatus will reveal how each new project of Libera is developed on ideas implicitly contained in previous works, where the intellectual solidity expressed comes from a personal trajectory registered, not in a virgin area, but in a territory furrowed by numerous networks of paths that intertwine.

capítulo uno
**Escuela
Superior de
Roma**

Introducción

Nacido en Villa Lagarina **[1]**, en provincia de Rovereto, el 16 de Julio de 1903, Adalberto Libera era el segundo hijo de una familia¹ residente en Trento, que se encontraba, en el momento de su nacimiento, de vacaciones estivas en dicho municipio. La ciudad de Trento, lugar de residencia, en aquel momento habitada por 25000 personas, se encontraba dominada por los austriacos, desarrollándose una época de bienestar que se mantuvo inalterada desde finales del siglo XIX hasta el comienzo de la primera guerra mundial. Este momento de la vida de Libera, entre Trento y Villa Lagarina, se cerraría durante el verano de 1914² con la declaración de guerra por parte de Austria a Serbia y, por tanto, con la entrada en el enfrentamiento bélico de la provincia de Trento como parte del Imperio austro-húngaro.

[1] Villa Lagarina. Vista de 1840. Acuarela de Eduard Gurk (colección privada).

Por esta razón, la familia se trasladará a Parma donde Libera vivirá cerca de diez años. En esta situación de exilio, finalizará sus estudios secundarios para, posteriormente, decidir, en el año 1921, inscribirse en la Facultad de Matemáticas de la Universidad Regia Parmense. Tras dos años de estudios, en 1923, se inscribe directamente en el tercer año del Curso Común en Bellas Artes, del entonces Instituto Regio de Bellas Artes “*Paolo Toschi*” de Parma. Esta decisión fue especialmente importante porque, un año

¹ Sus padres eran Giuseppe Antonio Libera, ciudadano austriaco, licenciado en Derecho por la Universidad de Graz, en Austria, magistrado, experto entendido de arte y apasionado coleccionista de cuadros y, Olimpia, de los Marqueses de Pallavicini de Parma. El matrimonio tuvo lugar en 1901 y tuvo otra hija llamada Maria Concetta, nacida el 31 de diciembre de 1901 y, en 1907, otro hijo de nombre Renato al que estuvo Adalberto Libera muy ligado hasta su traslado a Roma en el año 1925.

² Comenzó el 28 de Julio de 1914, por la negativa de Serbia a investigar el asesinato del archiduque Francisco Fernando, heredero al trono del Imperio Austro Húngaro, en la ciudad de Sarajevo, que fue el 28 de Junio de 1914.

después, se incorpora en el primero de los tres años obligatorios del Curso Especial en Arquitectura³, del mismo Instituto Regio.

De este modo, Libera se inserta en el camino de la arquitectura que había comenzado a tratar, durante los veranos de aquellos años, desde 1919⁴, en los que Libera y su familia regresa al Trentino, donde descubre un “*lugar mágico de la modernidad*”⁵ que emerge frente al conservador espíritu de Parma. En esos años, justo después de la guerra, Libera encuentra, en el Trentino, un clima absolutamente cautivador y vitalista. Depero había regresado en el verano de 1919 a Rovereto, después de su periodo en Roma y Capri, convirtiéndose en la gran figura de referencia para jóvenes como Pollini⁶, Belli, Melotti, que formaban el “*Grupo Rovereto*” junto a Libera. La figura de Depero fue capital en este periodo inicial de Libera, como mentor. Por ejemplo, en el verano de 1925, a su regreso de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, le descubre, a cada uno de los jóvenes, a parte del texto de Matila Ghyka sobre el “*Número de oro*”⁷, el libro de Le Corbusier, titulado “*Hacia una Arquitectura*”⁸. La influencia para Libera de este libro fue absolutamente decisiva en ese momento junto al de Walter Gropius, “*Arquitectura Internacional*”⁹, en el aparecían las obras racionalistas del propio Gropius y Le Corbusier, así como Mendelsohn, Oud o Mies van der Rohe.

Se trataba, por tanto, de un momento de absoluta apertura a las vanguardias europeas por parte de Libera. De ahí que, en el año 1925, coincidiendo con una reforma educativa¹⁰, Libera tomase una decisión definitiva para comprender su trayectoria profesional posterior. Decide abandonar su cómoda Parma para, siguiendo las palabras de Carlo Belli¹¹, “*¡Vamos, vamos! A Roma, a Florencia, a viajar, a ver, a aprender, a adorar aquellas playas magníficas que son los únicos terrones de espíritu*”, instalarse definitivamente en la ciudad de Roma. Había llegado el momento para Libera de enfrentarse a todos esos sueños arquitectónicos que Depero le había ido transmitiendo a partir de la vuelta de su periplo por el sur de Italia.

Era la llegada a Roma que venía a dar continuidad a un periodo fértil, en el que la región del Trentino le había permitido desarrollar sus propias ambiciones como joven artista e intelectual. Se trataba de una decisión madura tomada por un joven de apenas veintidós años que, frente a los diferentes caminos que se le habían abierto delante de él Roma se convertía en el centro de todas sus ambiciones. En ella, se encontró rodeado de todo aquello que constituía el mundo con el cual había querido medirse desde siempre, como habían hecho, con anterioridad, todos los grandes arquitectos y artistas de la Historia,

3 Es importante anotar la figura de su primer profesor de arquitectura Giuseppe Mancini, personaje difícil, a veces visionario, pero docente generoso que defendía una arquitectura como hecho monumental y pictórico, “*para hacer surgir la fantasía*”. Extraído del libro *Gli architetti del primo Novecento a Parma*, Parma: Battei. 1975.

4 Desde ese momento, la provincia del Trentino pasa a ser italiana.

5 BELLI, Gabriella, *Artisti del '900. Protagonisti di Rovereto*. Rovereto: Longo. 1991.

6 La relación entre ambos como diría el propio Pollini, “*nace mi relación con Libera en el pueblo de Rovereto, debido a que él venía a Villa Lagarina de vacaciones y en el verano coincidíamos*”. Testimonio de Pollini realizado en abril de 1982.

7 GHYKA, Matila, (1931), *El número de oro*. Buenos Aires: Poseidón, 1992.

8 LE CORBUSIER, (1923), *Verso una Architettura*, Milán: Longanesi, 1973.

9 GROPIUS, Walter, *Internationale Architektur*, Munich: Albert Langen Verlag. 1925.

10 La reforma Gentile, de 1923, provoca una reforma de la educación artística por la que el Instituto de Bellas Artes de la Academia Regia de Bellas Artes de Parma, solo permite el acceso a la Academia de Bellas Artes y no a la Escuela Superior de Arquitectura.

11 (1903-1991). Intelectual italiano que colabora con la revista Quadrante, dirigida por Bardi y Bontempelli, contribuyendo a la formulación de la teoría y a la defensa de la abstracción pictórica y de la arquitectura racional. Entre sus obras más importantes, se encuentra el libro *Kn*, publicado en 1935, que es considerado el manifiesto italiano del movimiento abstracto.

desde el gran Alberti, pasando por Palladio hasta llegar a Piranesi.

Roma, con su extraordinario legado y su condición de testimonio todavía vivo de un pasado glorioso, se convierte en el gran libro sobre el que asentar su periodo formativo. Pronostica un mundo nuevo a partir del mundo como era, del aprendizaje del pasado romano, retornando al grado cero de la arquitectura, donde reconoce que ha existido un momento particularmente feliz. Un momento en el que parece que han estado muchas de las respuestas que simplemente están expectantes por ser redescubiertas. Con este nuevo periodo, se abre una etapa de encuentro con las raíces mismas de nuestra civilización, en el cual todo parece que ha sabido adquirir su forma final, en la que la ciudad parece que haya asumido su definitiva fisonomía y su propia arquitectura. Los monumentos romanos son entendidos como verdaderos consejeros y como absolutas confirmaciones, que se le presentan como sorprendentes obras incompletas, abiertos a nuevas respuestas e interpretaciones.

Pero este traslado no debe de entenderse únicamente motivado por cuestiones arquitectónicas físicas sino también intelectuales, de debate, porque en ese momento en Roma, tanto Piacentini como Aschieri, estaban debatiendo sobre el futuro arquitectónico del país. Asimismo, la situación política hacía de Roma, el centro de todas las decisiones relativas al país. Y, finalmente, las grandes vanguardias artísticas o literarias del momento, con personajes como Marinetti, Soffici, Carrà, de Pisis, Ungaretti o Corrado Alvaro, tenían su punto de encuentro en la propia ciudad. De esta forma, el proceso formativo de Libera, tras haber comenzado en la ciudad de Trento y sus alrededores junto a la más conservadora Parma, está ligado, indisolublemente, a la ciudad de Roma y el significado que ésta puede llegar a alcanzar para todo el conjunto de su trayectoria proyectual.

A través de esta primera decisión, Libera se suma a una tendencia de la cual habían formado parte los dos grandes maestros del movimiento moderno; por un lado, Mies van der Rohe y, por otro lado, Le Corbusier. Tanto en uno como en otro, así como en Libera, se observa una actitud poliédrica y autodidacta que permanecerá invariable a lo largo de su trayectoria. En ellos, este tipo de formación, desvinculada de maestros personales y, en cambio, plena de grandes obras arquitectónicas del pasado, les permite adquirir un punto de vista crítico, capaz de generarse sus propios pilares sobre los cuales asentar toda su labor proyectual. En el caso concreto de Libera, su formación se verá contaminada, por un lado, por la elección de Roma, como ciudad sobre la que construir toda su base de pensamiento proyectual y, por otro lado, una universidad, como la romana, que en 1925, era junto a la Escuelas de Ingeniería de los Politécnicos de Milán y de Torino¹², los únicos núcleos formativos italianos del momento.

Todas estas consideraciones fueron tenidas en cuenta por Libera, que emulando a De Chirico, decidió que *“era aquí donde quiero quedarme a trabajar, a trabajar duramente, a trabajar siempre mejorando, a trabajar para mi gloria y por vuestra condena”*¹³. La pensión Suquet, en el número 92 de vía del Corso, muy cerca del Mausoleo de Augusto y la Escuela Superior de Roma, se convierte en el primer espacio habitado desde el que inició este largo viaje con el que reafirmará su proceso formativo e iniciará una carrera profesional en la que examinó, *“todos los edificios de la antigüedad que pudiesen tener importancia...para poder recabar elementos útiles. Incesantemente, los he medido y he*

¹² La Escuela de Arquitectura de Roma se instauró en 1920 y, a partir de 1926, abrirá la de Venecia, seguida de las de Turín, Nápoles y Florencia.

¹³ DE CHIRICO, Giorgio, 1918-1925. *Ricordi di Roma*. Roma: Cometa, 1988.

dibujado todo aquello que he podido". De repente, la ciudad de Roma como proyecto continuo, como lugar eterno, se encontraba de frente a una mirada limpia desprejuiciada, capaz de trabajar con el pasado como elemento activo del proyecto, con el objetivo último de establecer un nuevo orden sobre el que fundar las bases de su propia arquitectura.

apartado 1a
Las influencias

[2]
Pensión Suquet
Plano de situación
Sello.

1AA.Roma, sus profesores y compañeros

Siguiendo las palabras de Carlo Belli, Adalberto Libera entra directamente en el curso de tercer año¹⁴ de la Escuela Regia Superior de Arquitectura de Roma¹⁵, que se encontraba a pocos pasos de la pensión Suquet [2], situada en el número 92 de la vía del Corso. De esta forma, el periodo formativo de Libera se desarrollará desde 1925 hasta el 18 de noviembre de 1928, cuando el joven estudiante realiza su “*esame di stato*” y finaliza sus estudios universitarios.

Tres años, donde entre las paredes de la Escuela Superior de Arquitectura de Roma¹⁶ y las bibliotecas Hertziana y de la Academia de San Lucca, se desarrolla un periodo intenso donde la personalidad de Libera es atrayente hacia todos los individuos que forman parte de esta etapa. Por lo tanto, sus influencias de este primer periodo formativo romano, se podrían dividir en tres apartados; por un lado, los libros, aquellos ejemplares que recogen una determinada visión arquitectónica personalizadas en Le Corbusier y Gropius, por otro lado, las figuras de sus profesores y, finalmente, sus propios compañeros, entre los que destacó, sin lugar a dudas, Mario Ridolfi, sobre cuya relación profundizaremos más adelante.

Respecto al mundo de los libros, Internationale Architektur¹⁷, “*Arquitectura Internacional*”, publicado por Gropius en 1925, en alemán en su primera edición¹⁸, produce un enorme impacto en Libera. En el texto que introduce la publicación, hay una serie de comentarios que se subrayan por parte de Libera que nos hacen adivinar los posibles intereses que en ese momento surgían en los pensamientos del arquitecto italiano. En un determinado momento, Gropius habla del interés que el proceso constructivo tiene respecto de la arquitectura, afirmando que “*la proporción es un problema del mundo espiritual, mientras que el material y el sistema constructivo constituyen los soportes que ayudan a la proporción a manifestar el espíritu del artista creativo. La proporción está vinculada a la función del hecho constructivo, habla de su propia esencia y, sobre todo, le proporciona esa tensión que enaltece la vida espiritual verdadera y propia por encima del valor de uso*”.

De este libro, casi catálogo, Libera no se fija tanto en la seducción de los proyectos que contiene, con prácticamente toda la arquitectura de vanguardia del movimiento moderno, con las fantásticas imágenes de silos y fábricas americanas¹⁹ [3], citadas con anterioridad a lo largo de esta tesis. Lo que le interesa es la estructura oculta de dichas imágenes, la

14 Inscribirse en el tercer año de la Escuela Superior, suponía que el estudiante se encontrase indemne de realizar las materias artísticas de los primeros dos años. En el caso de Libera, el haber realizado el curso especial de arquitectura en Parma, le permite acceder directamente al tercer año de universidad que comienza en 1925, con veintidós años.

15 La Escuela Superior de Arquitectura de Roma se situaba en Via Ripetta 222, en la última planta del Instituto de Bellas Artes de Roma, actual Accademia di Belle Arti di Roma, junto al Mausoleo de Augusto, según recoge Arturo Lancellotti, en su artículo La Scuola di Architettura di Roma, publicado en el Giornale di Sicilia, en 1928.

16 En aquel momento, la docencia estaba representada por Gion Battista Milani, en la asignatura Caratteri distributivi degli edifici, Manfredo Manfredi, en Composición arquitectónica, Giulio Bargellini, en Decoración, Fausto Vagnetti, en Dibujo dal vero, Enrico del Debbio, en Elementos de Arquitectura, Arnaldo Foschini, en Elementos de composición, Giulio Magni, en Elementos constructivos, Giovanni Prini, en Plástica ornamental, Gustavo Giovannoni, en Restauración de los monumentos, Vincenzo Fasolo, en Historia de la Arquitectura, Marcello Piacentini, en Urbanística. Estos datos han sido extraídos del VAGNETTI, Luigi, *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Roma: Facoltà di Architettura di Roma, 1955.

17 GROPIUS, Walter, *Internationale Architektur*, Munich: Albert Langen Verlag. 1925.

18 Esta circunstancia será importante, puesto que la formación anterior de Libera, le había aportado el conocimiento de la lengua alemana. De ahí que su lectura fuese profunda.

19 Fueron citadas con anterioridad, debido al fuerte impacto monumental que contenían.

[3]
Silos en Sudamérica
Publicado en
Internationale Architektur
1910.

potencia expresiva de las mismas. La fuerza de la representación cautiva al arquitecto. De este momento se puede extraer el interés de la representación de los proyectos de Libera, como veremos, capaces de sintetizar toda la fuerza proyectual oculta en sus proyectos. Se trata de un modo de presentar la obra arquitectónica, en la que Libera detecta una enorme capacidad de revelación de su condición moderna.

Es tan importante la figura, conceptualmente hablando, de Gropius que su conferencia²⁰ del 29 de enero de 1911, titulada *Monumentale Kunst un Industriebau (Arte monumental y construcción industrial)*, se convierte igualmente en referente teórico para Libera. En unas arquitecturas sin arquitectos, piezas de arquitectura construidas únicamente para seguir una función muy definida, Libera detectó aquello que sugería Gropius. El ingeniero americano, autor de estas obras, había sido capaz de dar a sus construcciones una monumentalidad basándose en formas primitivas²¹, sin ningún tipo de ornamento.

O como vendría a decir el propio Gropius, en la misma introducción del libro, donde se vuelve a insistir sobre los principios básicos que encerraban dichas construcciones anónimas, a los que Libera se sumará, *“alcanzado el agotamiento que el desarrollo formalista, que se manifestaba en los ismos, se reconoce ahora, más que una voluntad de forma, radicada en la totalidad de la sociedad y de su vida, que abraza todos los campos de la forma humana en vista de un fin unitario: que se inicia y acaba en la construcción. Debido a esta transformación, de esta profundización espiritual y de sus instrumentos técnicos, se asiste a una metamorfosis de la forma edificatoria que no es fin en sí mismo, sino que surge de la propia construcción, de la función que ésta deba satisfacer”*²².

Sorprendentemente, estas mismas fotografías, sobre las que se basó gran parte del

²⁰ Tuvo lugar en el Folkwang Museum de Hagen, Essen, Alemania.

²¹ Tal fue el impacto que generó en Europa, al ser publicadas en 1913, que en 1919, Le Corbusier se las pide a Gropius para publicarlas en *L'Esprit Nouveau*, para ser igualmente publicadas, en el segundo de los libros que Libera admitió como decisivos, *Hacia una Arquitectura*, en el que Le Corbusier acompañó estas imágenes con las siguientes palabras: *“Nuestros ojos están hecho para ver las formas bajo la luz; las luces y las sombras revelan las formas; los cubos, las esferas, los cilindros o las pirámides son las grandes formas primarias que la luz nos revela bien; tenemos una imagen neta y tangible, sin ambigüedad. Y, por esto, son formas bellas, las formas más bellas. Mirad los silos y las fábricas americanas, magníficas primicias de un tiempo nuevo; los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizantes”*.

²² GROPIUS, Walter, *Internationale Architektur*, Munich: Albert Langen Verlag. 1925.

[4]
Dibujos de Le Corbusier
Publicados en
Vers une architecture
1923.

enunciado teórico de Libera de sus primeros años, fueron recogidas años más tarde, en el segundo de los libros que marcó la trayectoria de Libera, *Vers une architecture*²³, *Hacia una Arquitectura*²⁴. En él, toda la atención se dirige hacia el capítulo titulado La Lección de Roma. Deja de lado, aquellos capítulos dedicados al volumen, a la superficie o a la planta. Sus intereses son absolutamente personales. Existe una identificación del lector con el autor, puesto que por donde está pasando Libera en ese momento, a finales de 1925, es por donde años antes, Le Corbusier había paseado y estudiado, más concretamente en el periodo estival del año 1911²⁵.

Este capítulo que se inicia con el epígrafe dedicado a la Roma antigua, en las que se suceden imágenes monumentales de la pirámide de Caio Cestio, del Coliseo, del Arco de Constantino, del Panteón, finaliza con dos imágenes bastante definitorias y sintéticas que no pasaron desapercibidas para el joven Libera. Por un lado, un conjunto de cinco volúmenes primarios, el cilindro, la pirámide, el cubo, el paralelepípedo y la esfera y, por otro lado, un dibujo a mano realizado por el propio Le Corbusier [4] que tomaba como referencia el plano *Antiquae Urbis Imago*, realizado en 1561 por Pirro Ligorio²⁶.

En estos dos pequeños dibujos, contenidos en la última página de dicho epígrafe, residía una visión radical de la ciudad romana, una ciudad construida a base de elementos autónomos, de volúmenes puros al modo de Villa Adriana. Como diría Piero Vittorio Aureli²⁷, respecto de Roma, *"aparecía como una ciudad casi sin calles y poblada de objetos: diferentes composiciones de cúpulas, pirámides, cubiertas apuntadas, obeliscos,*

23 Como indica Andrea Pane en su comunicación "il vecchio e il nuovo nelle città italiane: Gustavo Giovannoni e l'architettura moderna", incluida en las actas del Congreso "Antico e Nuovo. Architetture e architettura", sobre un testimonio del profesor Mario Manieri Elia, en el que decía que "Giuseppe Nicolosi me contaba a propósito de haber pedido comprar para la biblioteca el ejemplar de *Hacia una Arquitectura*, de Le Corbusier, siendo rechazada esta solicitud por Giovannoni". Mario Manieri Elia, La "scuola romana" l'altro ieri e oggi, en el Congreso "Principi e metodi della storia dell'architettura e l'eredità della "scuola romana", de finales de marzo de 1992. Este hecho indica la importancia de la figura de Giovannoni respecto a la formación de los jóvenes estudiantes. Se ha de destacar que este libro fue recibido por Libera durante sus veranos en Trento, gracias a la intervención de Depero.

24 LE CORBUSIER, (1923), *Verso una Architettura*, Milán: Longanesi, 1973.

25 La travesía realizada por Le Corbusier fue realizada entre el 23 de mayo y el 1 de noviembre de 1911.

26 (1513-1583). Según la Enciclopedia Treccani; Arquitecto y pintor napolitano, que, a la edad de veintiún años, se traslada a Roma. Dedicó todos sus estudios a la Antigüedad. En 1549, inició las excavaciones de Villa Adriana, construyendo entre 1550 y 1572, la Villa d'Este. Entre sus obras, destaca el Libro de las antigüedades de Roma, realizado en 1553.

27 AURELI, Pier Vittorio, *The possibility of an absolute architecture*, Massachussets: MIT Press, 2011.

anfiteatros, exedras, pórticos y circos". Esta idea de representación de la ciudad planteada por Pirro Ligorio fue, a su vez, distorsionada, puesto que Le Corbusier amplía la distancia entre los objetos, enfatizando la idea de autonomía de las piezas arquitectónicas. Esta forma de construcción de la ciudad de Roma por elementos aislados permaneció en el pensamiento de Libera que, años más tarde, cuando realiza el Pabellón para Aguas Minerales, se refiere en una pequeña nota a como *"el hombre, hace un tiempo, vivía entre los volúmenes arquitectónicos, mientras que ahora, vive dentro de los volúmenes arquitectónicos"*²⁸. Este cambio en la preposición entra en sintonía con aquello que Le Corbusier sugería, de forma oculta, cuando realizó ese dibujo.

Pero, a pesar del fuerte impacto que este capítulo generó en Libera, las últimas palabras de Le Corbusier, cuando habla de la relación de la ciudad con los jóvenes arquitectos, *"La lección de Roma es para los sabios, para aquellos que saben y pueden apreciar, aquellos que pueden resistir, para aquellos que pueden controlar. Roma es la perdición de aquellos que no saben mucho. Mandar a Roma a los estudiantes de arquitectura significa arruinarlos para siempre. El Gran Premio de Roma y la Villa Medici son el cáncer de la arquitectura francesa"*, fueron, sin duda, un estímulo para el joven estudiante. Puesto que, evidentemente, como veremos a continuación en el análisis crítico de sus dibujos, aceptó el peso de la historia de Roma para convertirla en argumento activo de su trayectoria proyectual. Efectivamente, la lección de Roma estaba expectante a ser descubierta por arquitectos que sin nombrarlos Le Corbusier, Libera representaba: porque Libera había adquirido un punto de vista crítico con el que enfrentarse a la arquitectura del mundo antiguo.

La ciudad se convertía en material de aprendizaje y de proyecto, como diría uno de sus profesores, Arnaldo Foschini que incitaba a los alumnos de la siguiente forma, *"dibujad, dibujad, dibujad, educad la mano, hasta que el gusto y la cultura no madure en vosotros"*. Se trataba de un proceso activo decantador de la realidad que Libera desarrolló a través del conjunto de más de 150 dibujos que se pueden atribuir a dos cursos; por un lado, el de Giulio Bargellini, en el curso de Decoración y, por otro lado, el de Giovan Battista Milani, en el curso de caracteres distributivos de los edificios. Libera se inscribe en una escuela joven, inaugurada el 18 de diciembre de 1920, en el que dos corrientes luchan por la construcción de una determinada idea de escuela de arquitectura. Por un lado, Ettore Ferrari, que representa a la Escuela de Bellas Artes y, por otro lado, Gustavo Giovannoni, cuya formación fue como ingeniero.

Finalmente, Giovannoni²⁹ se convierte en la imagen de la nueva escuela [5], teniéndose que conformar Ferrari con una serie de asignaturas destinadas a profesores salidos de la Academia de San Luca, como Foschini, profesor de Elementos de Composición y, Piacentini, de Urbanística. Pero, sin duda, la característica principal de esta escuela, será la síntesis manual e intelectual que se traduce en el interés de los alumnos hacia

28 LIBERA, Adalberto. Lámina extraída del proyecto de Pabellón para Aguas Minerales, presente en la exposición *"Adalberto Libera. La ciudad ideal"*, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (MART), en Rovereto, Italia, a cuya inauguración asistió el autor de esta tesis doctoral el 22 de junio de 2013.

29 (1873-1947). Según la Enciclopedia Treccani; Licenciado en Ingeniería en 1895 en la Escuela de Aplicaciones de Roma. En 1897, asiste al curso de Historia del Arte Medieval y Moderno, dentro de la Facultad de Letras de Roma, publicando en el año 1898, sus primeros artículos dedicados al estudio de monumentos romanos, convirtiéndose Auguste Choisy en su gran referencia. Hasta 1903, desarrolla su actividad como profesor asistente en las cátedras de Arquitectura General dentro de la Escuela de Ingenieros, consiguiendo la cátedra en 1914. Con la constitución en 1920 de la Escuela Superior de Roma, en el periodo entre 1927 y 1933, desarrolla su actividad como Director de la misma. Finalmente, en 1938, constituyó el Centro de Estudios de Historia de la Arquitectura.

[5]
Dirección de la Escuela
Regia Superior de Arquitectura
de Roma
1925.

las clases de Vincenzo Fasolo³⁰, profesor de Historia de la Arquitectura, que transmite los conocimientos del pasado a través del dibujo en el aula sobre papel de croquis de toda una serie de plantas, secciones, perspectivas, detalles, en ausencia de cualquier evocación histórica.

Lo sorprendente era como todos aquellos fragmentos de historia³¹ eran admitidos, desde el modelo académico, como ejemplos indiscutibles que debían de dibujarse y redibujarse. Y, que, igualmente, debían de comprenderse y memorizarse, porque entendían que en la comprensión de su raíz más auténtica, debía de surgir su trasposición moderna. Existía una creencia en ese pasado que el conjunto de profesores transmitió. En 1960, Ridolfi, refiriéndose a este momento, dirá que *“nos hemos educado en un periodo en el cual los ejemplos de la arquitectura del pasado eran para nosotros consanguíneos”*. Es decir, era una relación casi indisoluble, más bien visceral, entre jóvenes estudiosos y grandes construcciones del pasado.

De ahí que como veremos más adelante en este capítulo, en cada uno de los dibujos de Libera, esta relación de consanguineidad es absolutamente viva, donde la arquitectura moderna de Libera debía encontrar su propia creatividad original, capaz de mutar. Esta forma de aproximarse al pasado romano, era una visión planteada por Giovannoni que solía referirse a la historia con la famosa cita *“natura non facit saltus”*³², es decir, que en la naturaleza, sus características y propiedades cambian gradualmente y, nunca, repentinamente. Lo que traducido en arquitectura, podía entenderse con una conformidad en cuanto a la idea de continuidad de la forma.

Bajo esta creencia, basada en una idea de desarrollo gradual de la historia de la

³⁰ “Dibujante legendario, que enseña la historia de la arquitectura según un método que no es compartido por el resto de docentes pero muy eficaz: les pide a los estudiantes dibujos a mano de los monumentos antiguos...con un conjunto de anotaciones históricas y personales. El objetivo es el de exponer los volúmenes externos, las organizaciones estructurales, los esquemas compositivos y las características formales – aquellos que define el propio Fasolo como los “valores” de la arquitectura – independientemente del autor de la obra y de las fechas y localizaciones”. Extraído de ROSTAGNI, Cecilia, Luigi Moretti, 1907-1973, Milán: Electa, 2008.

³¹ Extraído de la comunicación leída por Claudia Conforti en el Congreso Internacional dedicado a Mario Ridolfi, los días 9 y 10 de diciembre de 2004, en el Campidoglio de Roma y en el Ayuntamiento de Terni, con motivo del centenario del nacimiento de Mario Ridolfi.

³² De hecho, Giovannoni se refería “storia non facit saltus”.

arquitectura, Giovannoni recupera y pone al servicio de la universidad, con el conjunto de sus estudiantes, la figura del *"arquitecto integral"*, capaz de asumir, en torno a una misma persona, conocimientos técnicos, artísticos e históricos. Regresa nuevamente una línea de pensamiento defensora de los principios preservados por Vitruvio o por la figura de Alberti. Para Giovannoni, el arquitecto debe nuevamente asumir algunas de las connotaciones que éste ha tenido en otros momentos de la historia y que se perdieron a partir de la época tardo antigua y medieval, así como, posteriormente, a partir del siglo dieciséis.

En palabras propias, lo que pretendía que cada uno de sus alumnos captara de la asunción de las formas clásicas³³ *"no era llevar a cabo una copia literal, sino adoptar un lenguaje o un sentido de la proporción"*. En 1907, Giovannoni identifica cuatro puntos fundamentales sobre los que basará la formación del arquitecto, entre los que se encontraba Libera; en primer lugar, una completa preparación artística que familiarice al arquitecto con los medios de expresión pertenecientes al arte; en segundo lugar, una preparación técnica similar a aquella del ingeniero civil; en penúltimo lugar, una cultura general amplia y la adquisición de un determinado punto de vista que le haga estudiar al arquitecto de forma autodidacta y, finalmente, un conocimiento basado en la historia de la Arquitectura y del Arte que haga al arquitecto identificarse con el espíritu de periodos artísticos precedentes. Pero, ¿existe en Giovannoni una visión realmente moderna?

Los postulados teóricos de Giovannoni sobre la admisión de la modernidad en la arquitectura se basan en dos parejas de conceptos. Por un lado, la relación entre estructura interior y estructura exterior del edificio y, por otro lado, la convivencia entre lo antiguo y lo moderno. A propósito del primero de ellos, en 1903, es decir, veintidós años antes de establecer la relación con el joven Libera, en el *"Bolletino"* de la Sociedad de Ingenieros y Arquitectos Italianos, un joven Giovannoni³⁴ escribe un artículo bajo el título *"Las construcciones de los `peines de las nubes"*. En este artículo, analiza los aspectos constructivos de los rascacielos, centrándose, de una forma especial, en la estructura de acero y en las cimentaciones.

Como buen ingeniero, la extraordinaria rapidez de la construcción de estos edificios le fascina desde el primer momento, así como la escala de los mismos frente al empleo meramente decorativo del que se hace uso en estas construcciones. A esto se refiere para, desde ese momento, fijar su punto de vista respecto a la relación entre espacio y estructura, *"arcadas, columnas, balcones, cariátides y torres son empleados en estos edificios para eliminar la monotonía de la serie de ventanas iguales y equidistantes; pero realmente, ninguna de estas ornamentaciones podrían quitar a los `peines de las nubes" el aspecto de colmenas que presentan; y sería quizás más oportuno el idear una conformación que siguiese franca y orgánicamente la estructura interior, para manifestarla exteriormente, dejando a un lado los elementos de la arquitectura del pasado"*.

No será hasta 1918, cuando Giovannoni fijará su atención sobre la segunda de las dos posibles respuestas con las que afrontar el periodo moderno, el problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo. En este artículo, manifiesta una total condena de movimientos

33 GIOVANNONI, Gustavo, "L'ambiente dei monumenti", en *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma: Unione, 1916.

34 GIOVANNONI, Gustavo, "Le costruzioni dei `pettini delle nuvole" nel Nord America", en *Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani. Bolletino*, 39, 27 Septiembre 1903.

anteriores como el *liberty*³⁵, así como de las más vanguardistas corrientes arquitectónicas del momento, como podían ser las francesas y las alemanas. Para ilustrar esta circunstancia, se sirve de un edificio construido en la Piazza de la Signoria de Florencia que había sido muy criticado por Marcello Piacentini, refiriéndose del siguiente modo, *“si en lugar de aquel edificio, que justamente Piacentini deplora, se hubiese construido hace veinte años, uno, inspirado en aquel inefable liberty que ahora por suerte ha fallecido y sepultado o se hubiese construido bajo el diseño de Perret, Hoffmann o Poelzig, es decir, seguidora de una corriente no menos efímera y arbitraria, con una pretendida autonomía del objeto, el daño habría sido todavía más grave”*.

¿A qué hubiese recurrido el propio Giovannoni o sus alumnos? Su propuesta será la llamada *“desnuda sencillez”*, es decir, *“un modesto edificio hecho por un arquitecto modesto que no quiera decirle al público: ¡Miradme! La respuesta sería la de un edificio sencillo en las líneas y no artificiosamente adaptado a aquellos estilos medievales que se encontraban lejanos de nuestra arquitectura”*. Esta premisa se encontrará en la base de la formación en la Escuela Superior de Arquitectura de Roma.

Y sus resultados dará, puesto que el propio Giovannoni, años más tarde se referirá a la reciente producción arquitectónica italiana, frente al oscuro periodo del siglo XIX y a las teorías radicales de Le Corbusier, del siguiente modo a sus propios alumnos, *“jóvenes que son tales, no por la fecha de nacimiento, sino por la frescura de sus ideas, que bajo la etiqueta del racionalismo y, a pesar de partir de sus propios esquemas, tienden al estudio de formas nuevas y nuestras”*.

De esta idea de racionalismo constructivo, de *“desnuda sencillez”*, Giovannoni encuentra la síntesis de sus postulados, *“con este racionalismo constructivo, el edificio acaba por asumir un aspecto excesivamente esquelético, pero por esta misma razón, esta sencillez y aparente pobreza de expresión, se convierten en la primera fase por la cual debe necesariamente pasar la formación de un nuevo estilo. Nos encontramos todavía, en una fase preparatoria que ha sido llamada arcaica, es decir, aquel periodo histórico que preparó el florecimiento de la arquitectura clásica, determinado por la selección de aquellos tipos arquitectónicos en los que se manifestará la perfección definitiva del arte griego”*. En ese proceso reductivo de la expresividad arquitectónica, casi originaria de la arquitectura, Giovannoni encuentra un punto de conexión con el pasado arquitectónico que Libera y su jóvenes compañeros dibujaron y dibujaron siguiendo las palabras de Foschini.

Pero de ese triunvirato de influencias, la que más influirá personalmente al joven Libera, serán sus compañeros. Paolo Melis, en el archivo de Libera, encontró dos fotografías esclarecedoras de los momentos compartidos por estos jóvenes estudiantes de arquitectura. La primera de ellas se realizó en el verano de 1926, en el Establecimiento Balneario “Roma”, en Ostia, proyectado por Giovan Battista Milani, profesor de la asignatura Caracteres distributivos de los edificios. En la parte de atrás de esta primera foto [6], se puede leer una nota escrita por el propio Libera que dice lo siguiente: “En Ostia con un judío sobre las rodillas, que sería Rino Levi, después un polaco, Giuseppe Giacomo Ingber, un rumano, Isaco Grad, un fiumano Giovanni Rubinich, un siciliano,

35 En 1902, con motivo de la Exposición Internacional de Arte decorativo de Turín y Udine, en Italia, refuerza la posición del liberty, como experimentalismo ecléctico, en este país. El proyecto del pabellón principal es de Raimondo D'Aronco, figura clave de este periodo, en el que se produce una ruptura con la tradición académica del siglo XIX. Junto a D'Aronco, destacaron durante las dos primeras décadas del siglo XX, Giuseppe Sommaruga, Pietro Fenoglio o Ernesto Basile.

[6]
Fotografía de Libera junto a sus
compañeros de la Escuela Regia
Superior de Roma.

Giuseppe Marletta, un húngaro, Giacomo Faludi, un alemán del que no especifica ningún nombre y, finalmente, “un romano de Roma”, Mario Ridolfi.

En esta primera fotografía, se puede observar el carácter cosmopolita de sus compañeros de Universidad, de cuyo grupo de jóvenes estudiantes, Libera representa un verdadero pilar. El otro de los pilares será Mario Ridolfi que se encontraba en dicha foto en segunda fila, siendo el tercero por la izquierda con gesto serio, que como veremos a continuación, representaba junto a Libera, los “dos padres” de la arquitectura romana.

La segunda de las fotografías **[7]** forma parte de este mismo viaje de estudios. En ella se puede observar una condición arquitectónica presente en la misma. Siete de ellos se disponen formando un arco, en el que Libera tensa la composición y Ridolfi se coloca en el punto simétrico de la misma. Vuelve a aparecer la cuestión constructiva como forma de representación. En este caso, es una fotografía pero demuestra, claramente, la condición intrínseca que había calado dentro de su formación arquitectónica.

[7]
Fotografía de Libera junto a sus
compañeros de la Escuela Regia
Superior de Roma.

De entre todos ellos, la figura de Ridolfi será indisociable de Libera durante estos primeros años formativos y, casi permanecerá inalterable hasta el final, a pesar de la distancia creada entre ambos a finales de los años treinta. Ambas fotografías fueron tomadas en el viaje que los jóvenes estudiantes realizan a Ostia para visitar el Establecimiento Balneario "Roma". De este viaje de apenas 25 kilómetros, que es la distancia que separa Roma de Ostia, surgirá al regreso un proyecto que sintetizará los postulados que en ese momento el joven Libera estudia, permaneciendo invariables a lo largo de su trayectoria.

La relación entre el edificio del profesor Milani y la propuesta de Libera es absolutamente clara. El proyecto del Establecimiento Balneario "Roma" **[8]** fue inaugurado el 10 de Agosto de 1924, convirtiéndose desde los inicios en el balneario más grande y lujoso de toda Europa. La gran afluencia de romanos a la cercana Ostia, motivada por la construcción del trayecto ferroviario³⁶ entre ambas ciudades a partir de 1921, requería la construcción de nuevas infraestructuras³⁷.

El proyecto de Milani consistía en dos elementos arquitectónicos; por un lado, un edificio que daba fachada al Lungomare con usos como la taquilla para adquirir las entradas, el restaurante, el bar, la oficina postal, un cine y muchos otros servicios. El edificio estaba conformado por un edificio de seis metros de altura que en la entrada llegaba a tener 13 metros. Este edificio que configuraba la puerta al balneario se encontraba conectado al otro edificio, llamado Rotonda, situado en el agua a través de una gran calle de 8 metros de ancho y separados ambos edificios setenta y cinco metros uno de otro.

El segundo de los edificios, conocido como la Rotonda, era una construcción en madera, constituida por dos salas; por un lado, la inferior, de 24 metros de diámetro, en la que se incorporaban usos de bar, restaurante y, por otro lado, la superior, de 11,5 metros de diámetro, en la que se sucedían las fiestas de baile, los congresos y otro tipo de ceremonias, rematándose toda la construcción con una gran cúpula de estructura de acero.

[8]
Fotografía del Balneario Roma,
Ostia. Arquitecto Milani, 1924.

³⁶ El periodo de mayor esplendor del trayecto ferroviario fue en los años 30, con hasta un número de 40 a 70 trenes al día cada 15 minutos.

³⁷ La construcción del Establecimiento Balneario fue realizada por la Sociedad Electro Ferroviaria Italiana, la misma empresa que estaba terminando la línea ferroviaria Roma-Ostia.

[9]
Balneario Roma, Ostia.
Vista axonométrica
Dibujo del autor

Es interesante observar como la descomposición del complejo en estos tres elementos; edificio sobre la calle, rotonda sobre el mar y calle que une ambas piezas [9], delimita una operación que redefine un determinado ámbito arquitectónico. La transición entre tierra y agua se realiza de forma clara. Si por un lado, el primero de los edificios se inserta en un contexto próximo definido claramente por una fachada al Lungomare, el edificio de la Rotonda tiene una total autonomía al asentarse sobre pilones de madera y verse rodeado de agua por todos sus lados.

Por primera vez, la idea de espacio en planta central aparece en los pensamientos del joven Libera. Esta idea de lo festivo, de lo colectivo en relación a un espacio central sin función a priori formará parte de la búsqueda arquitectónica del joven arquitecto. Un espacio interior que se pone en relación con un paisaje lejano, en el que al modo del Mont de Saint Michel francés, aparece varado, como una gran roca, en medio del agua.

La importancia del proyecto en la formación de Libera se entiende como fundamental. A su regreso realiza el primero de una serie de proyectos que culminarán con la I Mostra Italiana de Arquitectura Racionalista en el año 1928. Este primer proyecto recibió el nombre de "*Terrazas sobre el mar*" [10]. De este proyecto apenas se han conservado una gran perspectiva, así como pequeños dibujos realizados a lápiz, tan característicos de aquella fase formativa.

[10A]
Terrazas sobre el mar
Dibujo realizado por Adalberto
Libera
1926.

[10B]
Terrazas sobre el mar
Dibujo realizado por Adalberto
Libera
1926.

[11]
Terrazas sobre el mar
Vista axonométrica
Perspectiva de Adalberto Libera.

El proyecto **[11]** se concentra sobre la segunda de las piezas proyectadas por Milani. Es una reinterpretación clara del edificio de la Rotonda sobre el mar. En éste incluso, en el segundo de los dibujos, se puede observar como aparece, en el margen superior derecho, un pequeño dibujo con el alzado de Milani, es decir, una pieza sólida que apoya sobre un sistema de pilones de madera, lo pesado frente a la superficie aligerada. En el caso de Libera, tanto sistema de apoyo sobre el agua y estructura del edificio es un conjunto, no existe esa separación entre un mundo apoyado sobre un sistema de lógica diferente. Se trataba, por tanto, de una reinterpretación del modelo tradicional, donde el sistema aligerado que toca la zona inundable se desvinculaba de la pieza que apoyaba en él. El ejemplo más claro de este sistema es el de un hórreo, en el cuatro grandes pilones soportan una caja que ha de distanciarse del plano de inundación.

El edificio manifiesta por primera vez una relación indisoluble entre estructura y forma. Entre las notas de esos dibujos aparece una muy clarificadora respecto a los objetivos del proyecto³⁸, *“esta estructura nace de la idea de que una construcción sobre el mar no deba apoyar sobre una selva de pilares como dos mundos diferentes y distanciados, sino que debe la construcción brotar de la estructura del mar como un organismo único. Son, por tanto, los mismos pilares de apoyo que se arquean en el cielo formando la estructura general del edificio”*. Se reproduce esa idea arcaica manifestada por Giovannoni de *“desnuda sencillez”*, donde bajo esta gran estructura construida, se va completando la misma con una serie de plataformas o planos horizontales que ponen en relación al hombre con una paisaje nuevamente lejano a diferentes cotas.

En este proyecto, la planta central no es espacio arquitectónico. Cada plataforma recoloca al hombre en una nueva posición. Esta experiencia arquitectónica se desliga de la tradicional idea de espacio central de fuerte carácter interior. Es una reproducción multiplicada del espacio. Se pasa del espacio único al apilamiento de cuatro espacios isótopos independientes configurados bajo la misma estructura. Es especialmente interesante sobre cómo el espacio bajo la gran cúpula, es reinterpretado a través de esta superposición de terrazas. La condición moderna no se encuentra únicamente en la traducción estructural y material, sino en la concepción fragmentada de la forma clásica,

³⁸ DI BATTISTA, Nicola, *Adalberto Libera. La città ideale*, Milán: Electa, 2013.

abriéndose un nuevo horizonte proyectual para el joven Libera.

Desde ese momento, la expresividad estructural, presente en el conjunto, a través de las numerosas costillas en celosía que tras nacer en diferentes puntos del suelo buscan su unión a más de treinta y cuatro metros de altura, constituirá el grado cero de la arquitectura de Libera. Si se compara esta forma de proceder con la planteada, en 1951, es decir, veinticuatro años más tarde, por Mies van der Rohe en la casa Farnsworth, el punto de vista adquirido es exactamente el mismo, donde la estructura nace del suelo para alojar un segundo orden estructural que, como sucedía con las plataformas de terrazas en el proyecto de Libera, terminan por definir el volumen del edificio.

Esta arquitectura será tan absolutamente sintética que supondrá un paso más allá de la cuestión constructiva, emergiendo en Libera una constante a lo largo de su obra, la llamada "*expresividad constructiva*", que establecerá un primer punto de separación respecto a su compañero Mario Ridolfi.

[12]

Fotografía de Libera con sus
compañeros de la Escuela Regia
Superior de Roma
Libera aparece en la zona central
por encima de Ridolfi

1AB.Ridolfi junto a Libera

Entre todos los compañeros que aparecen en cada una de las dos fotografías tomadas en el viaje de 1926 a Ostia, durante el verano, solo uno de ellos tuvo un impacto realmente decisivo para la trayectoria de Libera. Se trataba de Mario Ridolfi **[12]** que ingresó en la Escuela Superior de Roma, en septiembre de 1923, es decir, dos años antes que Libera comenzase sus estudios.

En 1925, Libera acude a su primer día de clase en via Ripetta. La personalidad del joven estudiante es absolutamente dominadora, como se verá en su propia arquitectura, puesto que se dirige a todos sus compañeros y les dice³⁹: “¿quién es el mejor entre todos vosotros?”. Sin duda, desde ese primer momento existía una actitud provocadora casi desafiante. Sus compañeros respondieron y dijeron: “Ridolfi, Mario Ridolfi”. Y, Libera les contestó en la misma línea en la que había establecido la pregunta; “Desde hoy, el mejor soy yo”.

Desde ese preciso momento, surge entre ellos una amistad que les retroalimentará mutuamente. Frente al Libera soñador e imaginativo, desprovisto de prejuicios, un Ridolfi de firmes principios ideales al servicio de un interés absoluto hacia el contexto arquitectónico en el que se insertan sus proyectos. Pero las diferencias no eran únicamente en el plano arquitectónico, sino en el modo que ambos tenían de enfrentarse a la vida diaria. Como testimonio de esta diferencia, en el archivo de Libera hay una carta dirigida al joven estudiante del Trentino que se encuentra de viaje a Stuttgart, visitando la exposición de la Weissenhof, el domingo 18 de septiembre de 1927. En ella, Ridolfi se refiere a Libera como “un grandísimo compañero”⁴⁰, capaz de hacerle vencer al estudiante romano su timidez y estado de melancolía en el que se encontraba, incitándole a que “regresase pronto a Roma”.

En el final de dicha carta, menciona Ridolfi un concurso en el que participaron ambos de forma individual. Se trataba del Concurso para el pensionado artístico⁴¹ nacional del año 1927. Mario Ridolfi participó con el proyecto titulado originariamente como “*palazzina signorile in uno dei nuovi quartieri di Roma, in un grande viale*”, mientras que Adalberto Libera participó con otro proyecto titulado “*villa signorile in Roma con tre appartamenti ai quali corrispondono tre giardini pensili*”.

Es interesante confrontar ambos proyectos para entender la aproximación al proyecto de cada uno de ellos. Frente a una temática similar, Ridolfi da una respuesta en la que entiende el escenario urbano de forma abstraída, puesto que su edificio se retranquea respecto a los límites de la parcela, estableciendo un contacto con la calle a través de una pequeña tapia desde cuyos cuatro lados se accede al conjunto. En ese nuevo espacio delimitado, existe un espacio colchón entre el edificio y el perímetro que se define mediante una serie de taludes. Esta forma de configurar un nuevo lugar a través de su arquitectura es una característica propia en el Ridolfi de aquel momento. Porque frente a

39 Esta anécdota ha sido hecha pública, durante la intervención de Renato Nicolini en el Congreso titulado “Adalberto Libera en el dopoguerra: la experiencia de Cagliari”, el 28 de Abril de 2003.

40 Carta aparecida en el texto de Paolo Melis, “Mario Ridolfi e Adalberto Libera. Considerazioni in margine alla scoperta di alcuni documenti e frammenti inediti riguardanti la storia del loro “proficuo contatto”, con motivo de su comunicación en el Congreso dedicado a Mario Ridolfi, en Roma, los días 9 y 10 de diciembre de 2004.

41 Es una beca artística para los jóvenes artistas italianos que fue instituido en 1891 y que estuvo vigente hasta finales de 1939. Se dividía en cuatro categorías; pintura, escultura, arquitectura y decoración.

[13A]

Edificio de viviendas
Proyecto de Ridolfi
Concurso Nacional para el
pensionado artístico
Perspectiva egipcia
1927.

[13B]

Edificio de viviendas
Proyecto de Ridolfi
Concurso Nacional para el
pensionado artístico
Perspectiva
1927.

la agresividad de la calle, configura una nueva realidad en la que la depresión del plano del suelo ayuda a enfatizar la tridimensionalidad de la pieza arquitectónica insertada.

En un nuevo lugar configurado, Ridolfi construye tres apartamentos que se adueñan de una configuración elíptica presente, posteriormente en otra serie de proyectos. Dos son los documentos **[13]** que aporta al concurso, como sucede con Libera, en el que mediante la axonometría egipcia se observa como se organiza el interior del edificio. Se construye un gran núcleo central desde el que se accede a una corona densa que se apropia del perímetro del edificio, a través de un sistema asociativo de balcones y cuerpos de servicio que van definiendo el ritmo de la nueva fachada del edificio.

Por tanto, nos encontramos con dos elementos diferenciados; por un lado, el basamento conformado por las zonas colectivas de la comunidad, abiertas al cielo y, por otro lado, la pieza autónoma que encuentra su complejidad formal en la relación existente entre la convexidad de la elipse y las diferentes concavidades con las que se va esculpiendo la misma pieza. Esta relación entre un exterior acotado y abstraído de una realidad y, un espacio interior que a través de sus concavidades pretende establecer relaciones con este mundo absolutamente definido por el arquitecto.

En cambio, la propuesta de Libera **[14]** define la calle, se sitúa sobre los límites de la

[14A]

Edificio de viviendas
Proyecto de Libera
Concurso Nacional
para el pensionado artístico
Perspectiva egipcia
1927.

[14B]

Edificio de viviendas
Proyecto de Libera
Concurso Nacional
para el pensionado artístico
Perspectiva egipcia
1927.

parcela. Su antecedente más claro es el *"hotel de media montaña"*, realizado en el año 1926 y cuyo impacto en un joven Mies van der Rohe, le permitió ser expuesto en la Exposición de la Weissenhoff en Stuttgart en el año 1927. Nuevamente, dos planos son los producidos para el concurso, una perspectiva egipcia e igualmente una perspectiva desde un punto de vista similar al empleado por Ridolfi.

Como hemos indicado, el proyecto de Libera se inserta sobre la trama urbana, construyendo hacia la calle principal, desde donde está tomada la perspectiva, un frente urbano constituido por una estructura espacial reticulada que se completa interiormente a modo de nichos con paredes de luz. Su objetivo es ser capaz de desmaterializar el volumen, incorporando diferentes órdenes y planos que sutilmente aportan complejidad a la fachada. Frente a esta pieza rotunda que se eleva tres plantas y constituye el frente urbano, Libera contrapone el espacio colectivo sobre un basamento que se eleva únicamente dos plantas. Nuevamente, aparece una elipse que, en este caso, se destina al espacio sustraído del basamento y que configura el espacio de jardín de la comunidad.

Si en el proyecto de Ridolfi, toda la atención se concentra sobre el conjunto de la propuesta, en esa relación indisoluble entre espacio lleno inmerso dentro de un vacío, en el caso de Libera, ambos espacios conviven mutuamente por yuxtaposición de elementos. Esta característica será importante en la obra del joven estudiante. Porque si en la perspectiva urbana, lo que destaca es el gran frente murario con su sucesión de aperturas, en la axonometría egipcia, todo el interés se desplaza hacia el gran vacío definido en la pieza de basamento adherida a la primera.

Porque, efectivamente, de un esquema en el que un mismo espacio de jardín le sirve a una pieza unitaria que engloba tres viviendas, se pasa a un esquema en el que una misma pieza unitaria que engloba tres viviendas se sirve de tres jardines suspendidos diferentes. En ese punto es donde se encuentra la distancia entre ambas propuestas. Porque Libera, se detiene sobre el espacio vacío conformándose en el verdadero tema del proyecto.

Frente a este primer ejemplo de confrontación entre ambos arquitectos, en 1928, Ridolfi realiza su propuesta para una Torre de Restaurantes [15] que bien podría confrontarse con la propuesta realizada por Libera, estudiada con anterioridad, *"Terrazas sobre el mar"* [16]. Si en el proyecto de Libera, grandes pilones en estructura metálica surgen del plano del agua para encontrarse en el aire y restablecer el conjunto volumétrico, en el caso de Ridolfi, se afronta una verdadera conquista del aire, a través de una complejidad geométrica que recuerda a las columnas salomónicas.

Entre los antecedentes de la Torre de Restaurantes, el propio Ridolfi se refería a las columnas del baldaquino de San Pedro, aparecidas en el tratado de Guarino Guarini en el que en medio de la lámina aparece un pequeño dibujo en el que se muestra la forma de "construir" geométricamente este tipo de columna salomónica. De forma parecida a como sucede con el proyecto de Libera, de éste solamente se conserva la imagen que se expuso en la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional de Roma, en 1928.

Si en el proyecto de Libera se lee una única estructura, algo similar sucede en el edificio de Ridolfi, pero con un matiz; si en el primero la pieza es estable en sí misma por el equilibrio aportado por la unión en el nivel alto, en el caso del proyecto de Ridolfi, dicha estabilidad pertenece más al terreno del equilibrio inestable, puesto que el apilamiento

[15]
Torre de los Restaurantes
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

[16]
Terrazas sobre el mar
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

[17]
Palazzata, Messina
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

de la misma pieza, en los desfases existentes entre unos y otros que la asemejan a la columna salomónica, se deja un sistema absolutamente abierto que podría seguir creciendo de forma infinita.

La configuración de la Torre de Restaurantes de un total de 10 plantas⁴² responde a un esquema de mástil central que aloja el espacio interior de los usos y en el desfase existente entre esas plataformas que configuran cada nivel, que constituyen suelos y techos, se van ordenando los espacios de terraza que se enfrentan al paisaje lejano. El propio Ridolfi se referirá a este proyecto del siguiente modo, *“en 1928, con ocasión de la I Exposición Italiana de Arquitectura Racional, presenté un proyecto de Torre de Restaurantes que tenía la particularidad de tener las logias de cada plano de forma circular, con el centro situado sobre una hélice cilíndrica, por lo que el desarrollo del organismo asumiese el aspecto de una columna salomónica”*⁴³.

Es decir, en Libera había una necesidad de manifestación de la estructura portante, mientras que en Ridolfi existía una prefiguración que partía de la columna salomónica para poder alcanzar una realidad construida. Por tanto, la percepción de Libera se encontraría más cerca del grado cero de la arquitectura, de una idea primitiva de arquitectura donde construcción y expresividad formal del proyecto van de la mano, mientras que la propuesta de Ridolfi respondería más a una simulación de una realidad existente.

Ante este panorama de intereses, las oportunidades de colaboración entre ambos arquitectos se suceden durante estos años que comparten mutuamente de forma intensa. En el número de Agosto de 1931, la revista *“Architettura ed Arti Decorative”*⁴⁴ dedica unas páginas al resultado del Concurso Nacional para el proyecto de la Nuova Palazzata⁴⁵ de Messina [17], en el que participaron conjuntamente Ridolfi y Libera junto a Mario Fagiolo, obteniendo el quinto premio.

En un momento efervescente⁴⁶ de la práctica arquitectónica, se plantea la recuperación *“monumental”* de la destruida Palazzata. En apenas veinte artículos, las bases del concurso establecen la reconstrucción monumental de un conjunto de edificios que bajo una idea unitaria recompongan la fachada de la ciudad a lo largo de 1180 metros. Una obra colosal que debía establecer la relación entre el tejido de la ciudad de Messina y el mar.

Por tanto, debía establecer una línea de proyecto que asegurase la uniformidad de la propuesta a la gran escala, frente a la individualidad de cada uno de los edificios que forman parte del conjunto. Se incorporaba, por tanto, al proyecto una cuestión problemática sobre la monotonía⁴⁷ en arquitectura, como una forma de identificación

42 Cada planta, según los estudios llevados a cabo por Claudio D'Amato, tiene una altura de 3,30 metros por lo que en altura, sería equiparable al proyecto de Terrazas sobre el Mar de Libera.

43 NICOLINI, Renato, *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Milán: Electa, 2005.

44 Revista cuyo primer número se publicó en 1921, finalizando en 1931. La editorial estaba formada por Emilio Bestetti y Calogero Tumminelli, mientras que la dirección, en el periodo inicial, recayó sobre Gustavo Giovannoni y Marcello Piacentini.

45 La Palazzata sustituyó en 1622 a la antigua muralla de la ciudad de Messina, siendo construida por el arquitecto Simone Gullì. Debido a un terremoto, fue destruida el 28 de Diciembre de 1908, por lo que en 1930, se convoca el concurso al que participaron Ridolfi y Libera conjuntamente.

46 Como recoge la noticia de este concurso en el que *“notamos desde hace tiempo en Sicilia y, más concretamente en su región oriental con las ciudades de Catania, Siracusa y Messina, un fervor de estudios de arquitectura, una recuperación del trabajo y un rejuvenecimiento de la sensibilidad, que dan lugar a la mayor de las esperanzas”*.

47 Es decir, la problemática de base era la de establecer una idea unitaria de base que tuviese en su interior la suficiente complejidad y fragmentación que no hiciese caer a la propuesta en una excesiva monotonía. Respecto a la problemática de la monotonía en arquitectura, Hans Schmidt pronunció en 1964, una conferencia en la Universidad

[18]

Palazzata di Messina
 Perspectiva desde un barco con la
 intervención en primer plano
 Planta de situación
 Planta tipo viviendas.

social con un valor de unidad. En el caso del proyecto presentado por Libera y Ridolfi al concurso de la Palazzata, en el archivo⁴⁸ personal de Libera se suceden numerosos recortes de prensa así como algunos de los documentos presentados al concurso, bajo el pseudónimo "TRE", por parte del grupo de Libera, Ridolfi y Fasolo.

En la parte trasera de uno de estos documentos [18], anunciado con una inscripción en la fotografía con "*vedi retro*", aparecen unas anotaciones⁴⁹ de Libera a propósito de este concurso⁵⁰. En esta anotación, establece las dos líneas de proyecto que en ese momento estaban luchando por establecerse en Italia. Estaba tan vigente este debate que en ese mismo año sería cuando, con motivo de la II Exposición Italiana de Arquitectura Racional, se expondría la "*Tavola degli orrori*" por Pietro Maria Bardi. Ambos proyectos eran el de

de Tecnología de Delft, Holanda, que bajo el título "el problema de la monotonía", definió este concepto como un "medio artístico" a través del cual se podía "influir a las masas". Schmidt se refería a este concepto de "monotonía" del siguiente modo; "*al final, la cuestión de monotonía no es un problema puramente estético, sino un problema social. Las ciudades más famosas del pasado demuestran que la uniformidad puede convertirse en una estrategia artística. Rue de Rivoli en París, Bedford Square en Londres y, las fachadas de Piazza San Marco en Venecia, fueron todas levantadas en una arquitectura absolutamente "uniforme". La ciudad de París que nosotros conocemos y amamos trabaja la arquitectura de su boulevard usando una paleta de uniformes sencillos. ¿Por qué no hablamos de monotonía? En todos estos casos, la uniformidad fue tomada con una lógica artística específica. Los edificios, calles y plazas de la ciudad como una unidad social. Lo que podía decirse de otra manera, ¿cómo puede convertirse la monotonía en calidad artística? Si comprendemos el arte del diseño urbano en su sentido social, entonces las condiciones de construcción industrial no llevarían el camino de los objetivos del diseñador urbano pero, en cambio, los soportaría*", extraído de SCHNELL, Angelika, "The socialist perspective of the XV Triennale di Milano. Hans Schmidt's influence on Aldo Rossi", en *Candide-Journal for architectural knowledge*, 2, 2010.

48 Dentro de la carpeta nominada como LIB16, en el Centro Pompidou de París.

49 "Entre los muchos proyectos, destacan por tendencias modernistas dos trabajos. Uno es el de Rapisardi y el otro el de Libera-Ridolfi. Estos trabajos no son solo interesantes por sí mismos, sino porque ofrecen un punto polémico, encarnando las dos tendencias, para poder alcanzar un estilo que aún siendo moderno sea, al mismo tiempo, italiano. La primera de las dos posibilidades está en refundir con sabor moderno la arquitectura del pasado, buscando recubrir las estructuras modernas con formas estéticas que se desarrolla a partir de estructuras del pasado y de materiales de otros tiempos. La segunda posibilidad está en coger distancia de cualquier tipo de prejuicio estilístico, buscando que las estructuras modernas fuesen lo suficientemente estéticas, mientras que permanece en el campo de la necesidad, incluso tratando que surja a partir de esta cuestión el valor estético, como máxima y perfecta expresión. Regresando a ambos trabajos, el de Rapisardi demuestra de abrazar ambas tendencias obteniéndolas en los planos de sus construcciones de forma evidente. En los trabajos en cambio de Libera y Ridolfi, ambas tendencias se identifican, obteniéndose la síntesis.

No se adivina donde comienza la estructura racional y donde el clásico modernizador".

50 Posiblemente, se escribirían estas líneas, una vez recibida la publicación "*Architettura e Arti Decorative*", puesto que hace referencia a otro de los proyectos premiados.

[19]

Palazzatta de Messina
 Perspectiva de Banco de Sicilia
 Perspectiva de edificio en relación
 con espacio público posterior.

[20]

Palazzatta de Messina
 Perspectiva de
 edificios interconectados
 de viviendas.

Rapisardi, segundo premio y el propio de Libera y Ridolfi⁵¹. Al primero lo identifica como una arquitectura que pretende *“recubrir las estructuras modernas con formas estéticas que se desarrolla a partir de estructuras del pasado”*, mientras que para referirse al propio lo hace del siguiente modo, como arquitectura que *“no adivina donde comienza la estructura racional y donde el clásico modernizador”*.

Se trata, por tanto, de un proyecto que, quizás influido en mayor medida por Libera, pretende nuevamente fusionar la racionalidad constructiva con la expresividad formal. El proyecto conformado por doce edificios aislados interconectados en algunos puntos, recupera la idea de conjunto que tradicionalmente había tenido la Palazzata de Messina. La documentación producida consta de una gran perspectiva desde el mar, una planta general y una planta tipo de uno de los edificios de viviendas, así como diferentes imágenes de cada uno de los doce edificios que constituyen la operación en su conjunto.

Como sucederá con el proyecto de las Terrazas sobre el mar, se repite la relación entre proyecto de arquitectura y mar. Pero en esta ocasión es una relación de conjunto, en ningún caso, como sucede en el anterior, autónoma. La propuesta se enmarca dentro de una determinada idea de paisaje en la que el edificio adquiere una uniformidad a pesar de los matices existentes en cada uno de ellos individualmente. Se produce, por tanto, una relación escalar en función de la mayor o menor proximidad al objeto. En la lejanía el proyecto propone una idea de enorme basamento, mientras que en la proximidad urbana se adapta a las condiciones de contexto próximo de una forma muy urbana.

De esos doce edificios, hay dos con un fuerte carácter público, por un lado, la sede del Banco de Sicilia **[19]**, situado en el lote número tres y representado en la gran perspectiva desde el mar y, otro edificio levantado sobre pilares que establece una permeabilidad en el plano del suelo entre el Lungomare y la Piazza Unione Europea. Alrededor de estos dos polos de atracción, surgen pares de edificios interconectados **[20]** entre sí que completan el conjunto.

⁵¹ Sorprende que a la hora de referirse al proyecto, éste solo está representado por Ridolfi y por el propio Libera. Se manifiesta la poca sintonía que tenía con el joven Fasolo.

De entre toda la documentación aparecida en la revista *Architettura e Arti Decorative* y entre el archivo de Libera y Ridolfi, la perspectiva dibujada desde el mar es el documento más definitorio de las intenciones de proyecto. Nuevamente, una perspectiva absolutamente escenográfica, donde desde un barco, en primer plano, con un plano de referencia constituido por pequeños soportes verticales, por las barandillas y por dos flotadores de salvamento que contienen el lema del proyecto, en el de la derecha y el nombre de la perspectiva en el de la izquierda, se focaliza toda la atención sobre tres líneas de la composición. Por un lado, la línea de agua, por otro lado, el conjunto de la intervención de la Palazzatta y, finalmente, el paisaje lejano, conformado por los Montes Peloritani⁵² que se ponen en relieve.

En la relación entre estas tres situaciones es donde se encuentra la tensión del proyecto. Sin duda, la linealidad de la propuesta en confrontación con la sinuosidad del fondo forma parte de un aprendizaje del pasado arquitectónicos. En este complejo la idea de monumentalidad, estudiada con anterioridad, a lo largo del capítulo precedente, forma parte del carácter intrínseco de la propia ambición de la propuesta. Es decir, en el propio objetivo del concurso, asentarse sobre la huella de una antigua muralla, como es entendido el concurso de la Palazzatta, se encuentra la condición de monumentalidad. Pero, tanto Libera como Ridolfi, no se quedan únicamente en esta condición apriorística, sino que la forma de introducir el paisaje lejano hace que la arquitectura entre en diálogo con la inmensidad de las montañas.

Esta situación de diálogo, entre forma y fondo, ha tenido en la trayectoria de Libera otro ejemplo importante. En 1935, desarrolla el proyecto para la Sistematización del litoral de Castelfusano. Frente a la condición de linealidad, casi siguiendo una idea de “*acueducto*”, de la propuesta de Messina, en Castelfusano⁵³ [21], Libera realiza una nueva perspectiva frontal. En ella, frente a la leve sinuosidad de los pinos mediterráneos, propios de la provincia del Lazio, propone un gran plano horizontal en el que se sitúan siete grandes edificios, casi a modo de grandes paneles publicitarios o generadores de luz que hacen vibrar el conjunto. Nuevamente, una idea de muralla relativamente baja que interactúa

[21A]

Proyecto sistematización del litoral de Castelfusano
1933-1934.

52 Cordillera del noreste de Sicilia que se extiende desde el Cabo Peloro, punta noreste de la isla de Sicilia, hasta los Montes Nebrodi, a lo largo de 65 km.

53 La pineta de Castelfusano coincide con el final de la Via dell'Impero que conectaba el centro de Roma con el mar, siendo éste el gran anhelo de Mussolini. De esta forma, la propuesta de Libera se entiende como puerta de entrada o de salida a la propia ciudad de Roma y a la posterior ciudad del E42.

[21B]

Proyecto sistemación del litoral de
Castelfusano
1933-1934.

[22]

Proyecto de Le Corbusier para
Buenos Aires
Dibujo conservado en el MOMA.

con un fondo denso a través de una idea de conjunto.

Esta forma de reinterpretar la relación entre límite costero y mar, a través de la dilatación del volumen, estirándose la propuesta hasta más allá de sus límites, se refuerza con la aparición de los elementos verticales, casi carentes de uso interno, frente a la horizontalidad del contexto. La referencia a esta forma de interpretar el límite entre tierra y mar, se encuentra en el dibujo⁵⁴ que realiza Le Corbusier **[22]**, a propósito de su viaje a Buenos Aires, Argentina en 1929. En él, frente a la horizontalidad del territorio, incorpora en uno de sus pequeños dibujos a mano, cinco edificios verticales o rascacielos, que reinterpretan el skyline de toda la región de la Pampa argentina⁵⁵.

En los tres ejemplos, surge una cuestión de frontalidad bidimensional entre los elementos contruidos y el territorio. Esta situación será introducida por primera vez por Libera y Ridolfi en el proyecto de la Palazzatta de Messina. La condición monumental de la obra se separa del objeto icónico reinterpretado por la modernidad constructiva de ambos arquitectos, explorándose la gran escala territorial de la arquitectura en su relación con el paisaje⁵⁶. Si en el caso de Messina, la propuesta densifica el límite entre paisaje lejano y agua, en los casos de Castelfusano de Libera y de Buenos Aires de Le Corbusier, la arquitectura, una vez reforzada su horizontalidad de forma muy sutil, establece una idea

⁵⁴ Este dibujo es la portada de la versión original del libro *Precisiones*, donde se recogen las diez conferencias realizadas por Le Corbusier en Buenos Aires, Argentina, en 1929, en LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et d l'urbanisme*, Paris, 1930.

⁵⁵ La similitud entre el proyecto de Castelfusano y el de Buenos Aires se establece en virtud de ambas perspectivas, porque la solución arquitectónica difiere. Mientras que en Castelfusano, se desarrolla una construcción horizontal que refuerza la horizontalidad del conjunto, en el caso de Buenos Aires, en su cambio de escala, por diversidad de tamaños, la horizontalidad se encuentra en la propia región de la Pampa, teniendo que significarse la condición vertical a través de estos cinco rascacielos que se sitúan sobre una nueva plataforma construida sobre el mar.

⁵⁶ Esta misma situación será explorada por Libera en la Exposición de las colonias estivales y de la Infancia en el Circo Massimo, en Roma, en 1937.

de frontalidad del conjunto con la construcción de las efigies a modo de edificios. En ese límite definido entre ambas realidades, la arquitectura se manifiesta, a través de una condición representativa [23], vibrando con el mundo de reflejos en el que el plano del agua interactúa.

Con este concurso, Ridolfi y Libera se convierten en protagonistas del panorama italiano a través de una propuesta que conjuga un fuerte valor lingüístico-constructivo con una idea clara de conjunto arquitectónico. A partir de este proyecto, la intensidad compartida en estos primeros años de formación irá menguando radicalmente. Pero la referencia a uno y otro, como grandes padres de la arquitectura moderna romana permanecerá inalterable hasta que en 1963 Libera falleciese, participando uno y otro en todos los grandes concursos públicos romanos. Porque como le pediría en aquella carta de 1927, Ridolfi a Libera, con esa famosa frase de que "*regresase pronto a Roma*", de la visita a la Exposición de la Weissenhof, Libera permanecerá para siempre ligado a la ciudad de Roma y a la figura de Ridolfi como referencia de su trayectoria.

[23]

Proyecto de Le Corbusier para
Buenos Aires
Dibujo del autor.

[24]
Revista Valori Plastici
Portada Giotto
1918-1922.

1AC.La revista de arquitectura como manifestación cultural

Dentro del conjunto de influencias que Libera tuvo en los primeros años de su estancia en Roma, sin duda, una de las mayores fue el ambiente cultural en el que se consolidó su propuesta proyectual. La situación de agitación cultural en pro de una determinada arquitectura “racionalista” influyó de manera decisiva para la afirmación de la arquitectura de Libera. El papel desempeñado por las publicaciones de arquitectura del momento fue decisivo. Y entre todas ellas, la revista *Valori Plastici* [24] que desarrolló toda su actividad entre los años 1918 y 1922 y que fue la que generó el cambio de tendencia.

La revista surgida en Roma con el claro propósito de enlazar a la verdadera tradición italiana, compuesta por figuras como Giotto, Masaccio o Piero della Francesca, con el lenguaje figurativo moderno de Cézanne, a través de un deseado regreso hacia el orden, hacia la antigüedad clásica, representado por la objetividad de las formas dentro de sus composiciones. Es decir, se pretendía una recuperación del diálogo con la tradición clásica.

El gran manifiesto sobre el cual construyeron sus argumentos se basaba en “*que el arte italiano regresase al orden, al método y a la disciplina; queremos que adquiriera un estilo firme, con cuerpo y con forma, una forma que es similar y, sin embargo de acuerdo con las exigencias de nuestro tiempo, diferente a la de los maestros antiguos...Vemos constantemente, en la historia del arte occidental, que el principio italiano aparece cada vez que un pintor europeo pretende afirmar radicalmente el impulso constructivo de sus creaciones*”⁵⁷. Sin duda, la influencia de esta publicación fue enorme, despertando el interés de los artistas alemanes, a raíz de varias exposiciones itinerantes que su director Mario Broglio organizó en Alemania, en el año 1921.

A raíz de esta exposición, Ludwig Hilberseimer tomó consciencia de la revista dedicándole una serie de comentarios, dentro del apartado dedicado a las artes figurativas europeas de su publicación *Sozialistische Monatshefte*⁵⁸, en el mismo año de 1921. Hilberseimer refleja del siguiente modo la singularidad de la propuesta, “*la inquietud interior es la causa principal de su salto hacia el pasado buscando el arcaísmo italiano del Quattrocento y, protagonizadas por las obras de Paolo Uccello*⁵⁹, *Andrea del Castagno, Sandro Botticelli y Domenico Ghirlandaio que representan verdaderos y propios modelos*”. Se abrió un grupo de intelectuales y artistas que se sumaban a una determinada familia espiritual⁶⁰, que buscaban un arte arcaico, sintético, monumental a través de formas sólidas y cúbicas, intensas y evocativas, asumidas como símbolos absolutos de la condición humana.

Esta manifestación cultural se verá acompañada en la práctica artística de un determinado movimiento que fue el grupo Novecento⁶¹, fundado por Margherita Sarfatti, que había pretendido de igual forma, crear un determinado movimiento artístico que fuese nacional

57 BALLO, Guido, “Modern Italian Painting”, en *Futurism to the Present Day*, Londres: Thames & Hudson, 1958.

58 *Valori Plastici* en *Sozialistische Monatshefte*. 1921, p.6290-630. Este artículo ha sido publicado en HILBERSEIMER, Ludwig, *Grosstadtbauten e altri scritti di arte e di architettura*, Nápoles: Clean, 2010.

59 Paolo Uccello y su racionalidad geométrica y rigor en la perspectiva tuvo una influencia muy importante sobre el joven Piero della Francesca.

60 FOCILLON, Henri, *Vita delle forme*, Turín: Einaudi, 2002.

61 El término Novecento surge en 1922, cuando una serie de pintores que emulando la costumbre italiana, desde el Trecento, designaba un determinado movimiento artístico con periodos centenarios.

[25]
Carlo Carrà
La ovale delle apparizioni
Galería de Arte Moderno Roma
1918.

[26]
Mario Sironi
L'architetto
Colección privada
1922.

y moderno al mismo tiempo⁶². Pero no solo eso, sino que estos cuadros, más allá de su propio arcaísmo, incorporaban americanismos, como diría el propio Hilberseimer, de “*maniqués articulados mecánicamente, de figuras estereotómicas, de construcción singular*” que establecían una tensión de tipo absolutamente contemporáneo.

El impacto producido por la revista Valori Plastici **[25]** y por el movimiento artístico Novecento **[26]** estuvo presente en la figura del primer Libera que se referiría a ambos del siguiente modo, “*el lado más característico de la exposición está en el hecho que los artistas se presentan formados en grupos, y no solo de orden formal como serían los grupos regionales, sino de tipo espiritual, porque se encuentran relacionados por un mismo punto de vista en torno al arte. El más importante es el grupo del Novecento italiano. Éste se encuentra formado por diez óptimos artistas, relacionados por la común aspiración hacia un arte que sea tanto clásico como moderno y, sobre todo muy italiano*”.

A través de este primer tentativo protagonizado por la revista Valori Plastici y por el grupo pictórico Novecento, se planteaba un regreso a la forma sólida, a aquella que se podía tocar, que no era escurridiza, que como diría Mario Sironi se simbolizaba en “*el regreso a la paleta de pintor sobrio, al tono práctico, al trazo grueso y nervioso*” que tiene como objetivo la exaltación de los valores eternos.

Pero si la figura de este grupo tuvo importancia en la formación intelectual de Libera, la revista Quadrante **[27]**, fundada por el crítico y galerista de arte Pietro Maria Bardi⁶³ y, por parte del dramaturgo y novelista Massimo Bontempelli⁶⁴, aún lo fue más. La figura de Bontempelli fue muy activa entre los 1926 y 1929, como director de la revista “900” Cahiers d'Italie et d'Europe, donde buscaba “*la fórmula de un realismo moderno*”, de “*una poética con tintes modernos*”, el llamado por él mismo, “*realismo mágico*”. Un término, acuñado por Franz Roh⁶⁵, que no definía un estilo ni un movimiento, sino que más bien

62 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

63 (1900-1999) Marido de Lina Bo Bardi que en 1946 abandonan Italia para dirigirse a Rio de Janeiro, Brasil. En 1929, se convierte en Director de la Galería de Roma, en via Vitorio Veneto, 7, Roma, donde tendrá lugar la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Moderna, en 1931.

64 Fundador, asimismo, de la revista, trimestral y de lengua francesa en sus inicios, “900” Cahiers d'Italie et d'Europe., que estuvo activa entre 1926 y 1929, en los que supuso una apertura de la cultura italiana hacia la europea.

65 “Roh, tomando como referencia lo que se estaba realizando en Francia, Italia y Alemania, llama nuestra atención sobre distintas formas de entender la obra de arte: una vuelta a la cultura de la pintura (Derain), la recuperación

[27]
Revista Quadrante
Primer número
1933.

proponía un clima cultural común de vuelta a la realidad, que tuvo como origen y punto central de todo el movimiento a las teorías y resultados avalados por la revista Valori Plastici.

A partir de la consolidación de esta postura, *“el periodo moderno, antirromántico y anticlásico, debería de reconstruir el espacio y el tiempo, superando las experiencias idealísticas de las décadas precedentes”*⁶⁶. En el primer número de esa publicación, escribe Bontempelli unas líneas que seguramente influyeron sobre Libera sobre el concepto de lo local y lo universal en el que *“nosotros los espíritus nuevos, estamos sedientos de lo universal y desconfiados de lo internacional. Por esta razón, en el mismo momento en el que nos esforzamos por ser europeos, nos sentimos irremediabilmente romanos”*⁶⁷.

Al hablar de ese *“realismo mágico”*, el interés se dirige hacia el primitivismo, el Quattrocento italiano, con Piero della Francesca o Giotto como grandes referentes. Las figuras de estos artistas se encontraba tan presente en un determinado ambiente cultural que en 1926, Margherita Sarfati, en la inauguración de la Primera Exposición del grupo de pintura Novecento, pedirá *“que la palabra Novecento resuene gloriosamente italiana, como sucedió con el Quattrocento”*. Sin duda, el ejemplo del primer Renacimiento de Piero della Francesca era considerada *“como unas de las mayores alturas que ha alcanzado la fantasía humana por haber indicado la relación, establecida en el arte, entre individuo y universalidad y que los primitivos italianos pueden abrirnos nuevos horizontes que podrían sintetizarse en unidad, simplicidad e inmediatez”*⁶⁸. Nuevamente, se pedía una vuelta a los orígenes, al grado cero del arte, como punto de partida para construir un discurso nuevo.

La revista Quadrante dará continuidad a estos primeros tentativos realizados por Bontempelli de forma individual, fundándose en 1933 la revista Quadrante que, en palabras de Giuseppe Terragni, debía de ser *“una revista de batalla, que representase y*

del linealismo más extremo (Beckmann), la elección de un neoclasicismo de origen constructivista (Schlermmer) o purista (Ozenfant), el rechazo de la modernidad y el diálogo con la tradición clásica (De Chirico, Carrá y todo el grupo de Valori Plastici, así como Davringhausen, Mense y Schrimpf), la adhesión a un sueño primitivo y originario”. Extraído del artículo de C. Glan Ferrari, “el Realismo Mágico y la función desempeñada por los artistas italianos”, en *Catálogo de la exposición Realismo, Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*, Valencia, 1997.

66 BOTTAI, Giuseppe, *La política delle arti. Scritti 1918-1943*, Roma: Editalia, 1992.

67 Extraído de la revista “900” Cahiers d'Italie et d'Europe, vol.1.

68 VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Turín: Einaudi, 1972.

uniese todas las fuerzas...de los escuadrones de la nueva arquitectura, pintura, escultura o literatura". Estos principios planteados por Terragni serían sobre los que se crearía la revista *Quadrante*, que venía a terminar de fijar una posición crítica que acompañara a la arquitectura, demostrándose una vez más, la línea de continuidad que existe entre nuevo periodo arquitectónico y la manifestación cultural que la acompaña.

Y, tan importante era la labor de arquitectos como Libera, Ridolfi o Terragni, como la propuesta crítica que Bontempelli o Bardi comenzaron. Se podría decir que sin labor crítica no existía una verdadera arquitectura como deseo colectivo. Para Bardi, "*Quadrante nace en medio de un apasionado debate de ideas en las que no solo escritores y arquitectos participan sino que también, músicos, pintores, científicos, escultores, ingenieros e incluso industriales: y todo aquel que contribuya a la afirmación de algunos puntos de acuerdo fundamentales, con el objetivo de instituir un lugar de encuentro sin restricciones de avanzada y original inteligencia*"⁶⁹. Es decir, el ambiente se encontraba absolutamente agitado y, la necesidad de difusión de determinadas ideas hizo incrementar el número de revistas o publicaciones relacionadas con la vanguardia, como verdaderos instrumentos o herramientas de debate.

Dentro del ámbito de la difusión de la arquitectura, en ese momento, las publicaciones que llegaban a jóvenes arquitectos como Libera se reducían a apenas tres de ellas; por un lado, las revistas *Domus* y *Casabella*, publicadas ambas en Milán y, por otro lado, *Architettura* e *Arti Decorative*, que era la revista oficial del sindicato de Arquitectos, publicada en Roma. La primera de ellas, bajo la dirección de Gio Ponti se caracterizaba por proponer una línea editorial que presentaba un combinado ecléctico de arquitectura, diseño y programa cultural. En cambio, tanto la revista *Casabella* como *Architettura* e *Arti Decorative*, presentaban una posición crítica respecto de la arquitectura moderna, apoyando la difusión de la arquitectura racionalista italiana.

En este contexto, la revista *Quadrante* adquirió un activismo político del cual el resto de publicaciones existentes hasta el momento no participaba. Se involucró, de verdad, en una batalla intelectual y política desde el reclamo de una publicación de arquitectura, bajo la creencia de que "*hoy más que nunca el centro expresivo de nuestra vida es la arquitectura*", como diría Bontempelli⁷⁰.

Pero una arquitectura que posee una base radicada en el concepto introducido por Bontempelli con anterioridad, del llamado "*realismo mágico*"⁷¹. Este término que es la síntesis de dos conceptos opuestos, es decir, del sustantivo "realismo" que se refiere a situaciones y ambientes reales y, por otra parte el adjetivo "mágico" que se asocia con el mundo de la fantasía o de lo imaginario, que establecen una relación clara entre un mundo real y un mundo imaginario. Nuevamente, objetos idealizados, fantasiosos o imaginados que se incorporan al realismo de una determinada escena, justamente como sucedía con los primeros pintores del Quattrocento, en el que Masaccio, Mantegna o el ya referido Piero della Francesca, desarrollan "*un realismo preciso, envuelto en una atmósfera de estupor lúcido que hace que nos encontremos absolutamente cercanos*"⁷².

69 BARDI, Pietro Maria, "Principii", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.

70 BONTEMPELLI, Massimo, "Principii", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.

71 La primera vez que es utilizado este término es en 1925, cuando el crítico alemán Franz Roh escribe su ensayo *Nach Expressionismus-Magischer Realismus*, en el que asocia este término con el grupo de pintores alemanes que forman parte del movimiento artístico de la "Nueva Objetividad".

72 BONTEMPELLI, Massimo, *L'avventura novecentista*, Florencia: Vallecchi, 1972.

Dentro de una postura tan radical como era la adoptada por la publicación, es interesante observar el papel que desempeñaba la tecnología presente en la arquitectura moderna. Para la publicación, el interés de la máquina no residía en las propiedades intrínsecas del objeto físico, es decir, en la expresión formal del objeto, sino en la *“utilidad de la tecnología como característica definitoria de una determinada época”*.

En ese año 1933, se presentaba la oportunidad de que después de diez años en los que el Fascismo había tratado de reconstruir una determinada moralidad y política para Italia, en los siguientes diez años, según Bontempelli, *“se debía reconstruir un arte y una filosofía para el país”*. Era tal la creencia política de Bardi y Bontempelli presionarán en esta dirección, reclamando las características propias de una verdadera arquitectura moderna, defendiendo el movimiento moderno frente a las críticas de los conservadores, situando la arquitectura moderna dentro de un proyecto interdisciplinar más amplio y garantizando que el racionalismo se impusiese como la expresión oficial de la arquitectura italiana.

Es decir, se estaba conjugando la revolución de Mussolini con un proyecto revolucionario de arquitectura moderna. Pero lo que realmente se demandaba era la condición unitaria de ambas acciones, una relación única e indisoluble entre arquitectura y política, como bien manifestaría el propio Bontempelli al fijar la atención no tanto sobre la arquitectura o sobre una cuestión estética, sino *“sobre una cuestión de moralidad”* porque *“la polémica que gira alrededor de la arquitectura era una polémica profundamente política”*⁷³.

Se traspasaba el ámbito disciplinar, adquiriendo una posición relevante en el panorama político nacional, aceptando que cada uno de los artículos de la publicación se habían realizado como un comentario sobre las acciones y palabras de Mussolini. Era tal la influencia de Mussolini en esa conjugación de arquitectura y nación que buscaba encarecidamente la revista, que tras la segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, en 1931, Giuseppe Pagano expone que *“hemos regresado de Roma con nuestros corazones satisfechos: el Duce es nuestro, el apoyo de nuestros pensamientos fue espontáneo, completo, magnífico”*.

Definitivamente, el esperado primer número de la revista, tras varios intentos fallidos, aparece en mayo de 1933. De todas las aportaciones de ese primer número la más importante fue la de Carlo Belli⁷⁴, que casualmente había formado parte del círculo de Libera durante sus largos veranos en Rovereto. La figura de Belli está ligada indisolublemente con el texto Kn, publicado dos años más tarde y, cuyas primeras notas, aparecieron en la revista Quadrante. Nuevamente, se produce una situación alternativa, frente la posición definida con anterioridad por el grupo Novecento. La interdisciplinaridad de la revista hacía que ésta estuviese abierta a los debates surgidos en otros campos, como la pintura y la escultura sobre el arte abstracto, tema central que se trataba en el texto Kn⁷⁵ de Belli.

Para referirse al arte, Belli dice⁷⁶ que *“el arte es una fuente misteriosa de emociones puras*

73 BONTEMPELLI, Massimo, “L’architettura come morale e politica”, en *L’avventura novecentista*, Florencia, 1938.

74 (1903-1991). Según la Enciclopedia Treccani, intelectual italiano y crítico de arte que defendió las primeras experiencias racionalistas en arquitectura y la investigación abstracta de los artistas que se reunían en la Galería de Arte del Milione en Milán. Su obra más importante será el libro Kn, realizado en 1935, que fue el primer ensayo sobre arte abstracto realizado en Italia.

75 El significado se encuentra en que *“La pintura es aquella que deriva de la combinación (K) del color con la forma: K que posee 2 aspectos”*, en Belli, Carlo, “Racconto degli anni difficili”, en *Anni creativi al Milione*.

76 BELL, Carlo, *Kn*, Milán: Il Milione, 1935.

e inefables, incontrolables: un juego espléndido de elementos que crean una atmósfera dentro de la cual se respira el espíritu. Se trata de un mundo abstraído del concepto de tiempo y de espacio, disociado de la relatividad contingente de la materia. Se encuentra desnuda y espléndida, sin ningún tipo de vestido humano. Entonces el arte no ha nacido para morir. Y, verdaderamente, parece que el artista haya nacido para alcanzar la parte inmortal del hombre, aquella que no tiene estaciones, que no tiene tristezas, que no tiene alegrías terrenales. La tierra está lejana, de esta visión sublime, no es perceptible. ¿Quién no siente el encanto, la fascinación, la necesidad de salir de las paredes de la física para alcanzar los vastos imperios del espíritu?” Belli establece que existe, por un lado, un espíritu que posee un valor absoluto y verdadero y, por otro lado, una materia cuya contribución es la contingencia.

La aportación de Belli se separa radicalmente de la postura planteada por Bontempelli, con anterioridad, abrazando un arte que no es expresión de un estado de ánimo o que no es una ilustración o una interpretación de una determinada realidad. Con su libro *Kn* y su aportaciones a la revista *Quadrante*, en torno a la figura de Libera, surge un arte que es arte en sí mismo, que es eterno, absoluto y cuyo objetivo es alcanzar un ideal verdadero. De ahí, que a partir de una constante *K*, entendida como forma, pueda alcanzar *n* aspectos diferentes en función de la capacidad del artista para manifestarla. Para Belli, *“la forma es una diosa susceptible y caprichosa: que cuando sufre la humillación de ser empleada solo como pretexto, es capaz de reaccionar y de vengarse”*⁷⁷.

La afiliación casi política de la revista *Quadrante* no impedirá su independencia a la hora de establecer Carlo Belli sus postulados sobre el arte abstracto. Porque, efectivamente, la revista buscó reconciliar la herencia italiana de la arquitectura clásica con las preocupaciones formales y éticas del movimiento moderno. Y cada uno de los episodios recogidos en este epígrafe ayudaron a comprender la dirección adoptada por Libera a lo largo de su trayectoria profesional. Porque, efectivamente, Libera no fue ajeno a cada uno de estos debates. Pues que junto a su actividad profesional, Libera disfrutaba de una actividad cultural complementaria. La ciudad de Roma en aquel momento, le ofrecía la posibilidad de relacionarse, de establecer puentes como había sucedido, por otra parte, desde su infancia en Villa Lagarina. Frente a una primera formación donde sus compañeros y, sobre todo, Ridolfi representaban parte de sus pilares intelectuales, Libera se relacionará desde ese momento con el conjunto de intelectuales⁷⁸ que invaden la ciudad en ese periodo, representada por literatos, pintores, escultores y galeristas. La interdisciplinaridad que la revista *Quadrante* manifestaba se convirtió en casi una forma de vida para el joven arquitecto Libera.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ De entre todos ellos, Massimo Bontempelli como se puede observar en algunas de las fotografías aparecidas en el archivo de Libera, fue un importante referente que se reunían en torno a la Galería de Arte Cometa, inaugurada en 1935 y situada en la via de Tor de Specchi 18 de Roma.

apartado 1b

Los dibujos

[28]
Panteón, Roma
Templo de Mercurio, Baia
Dibujos del autor.

1BA. La idea de arquetipo arquitectónico

Entre el testimonio gráfico de esta primera etapa formativa, la serie de dibujos realizados por Libera durante los cursos de la Escuela Superior de Roma se convierten en elementos de proyecto indispensables para comprender futuras creaciones arquitectónicas. En el archivo del Centro Pompidou de París, existen al menos 150 dibujos de esta primera etapa romana, organizados bajo un determinado título en función del arquetipo [28] arquitectónico dibujado.

Para comprender la clasificación de estos dibujos, Libera se refería del siguiente modo al pasado arquitectónico⁷⁹, *“toda la arquitectura que ha hecho gloriosa el nombre de Roma en el mundo, se ha basado sobre cuatro o cinco tipos arquitectónicos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula, la estructura termal. Y toda su fuerza se encuentra en haber mantenido estos esquemas, repitiéndolos hasta las más lejanas provincias y por haberlos perfeccionado por un método selectivo”*. Se estaba afirmando la condición de arquitectura en serie, casi anónima que poseía la arquitectura romana. Sorprendentemente, esta catalogación de la arquitectura romana según el punto de vista de Libera, casaba perfectamente con el concepto introducido, con anterioridad a estas líneas, por Carlo Belli con su libro, Kn.

Porque con la formulación Kn, Belli pretendía, como los arquitectos romanos, que los proyectos se convirtiesen en una *“sucesión de trabajos anónimos”* presentados *“bajo la serie K1, K2, K3, ..., Kn”*. Lo interesante de esta arquitectura es que es capaz de relacionarse con una formulación matemática, en la que la primera de las letras K, contenía conceptos pertenecientes al trabajo artístico, como el color, el sonido, la forma o el ritmo, entendidos como una constante en la producción artística. Sin embargo, la segunda variable de la fórmula atendía a las diferentes manifestaciones bajo las que se presentase la primera variable de la fórmula, la K.

Esta identificación de la arquitectura romana con una arquitectura casi prefabricada o que respondiese a unos cánones preestablecidos, planteada por Libera, será definitiva para la trayectoria del arquitecto. Reaparece la aceptación del arquetipo arquitectónico como invariante de la arquitectura y que bajo una acción de repetición de dicho arquetipo que se actualiza se da forma a la arquitectura de un determinado periodo arquitectónico.

Por tanto, según la afirmación de Libera, se identifican dos conceptos intrínsecos en la construcción de la arquitectura romana; por un lado, el tipo arquitectónico y, por otro lado, la repetición creadora. Ambas cuestiones se encuentran en los cimientos de la trayectoria proyectual de Libera, presentes ambos en las series de dibujos que realizara aún siendo un joven estudiante de arquitectura.

La primera referencia de la aplicación del concepto de tipo a la arquitectura viene dada por Quatremère de Quincy⁸⁰ en 1832, en la que establece la primera diferencia entre

⁷⁹ LIBERA, Adalberto, "Architettura I", en FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Ed. La Finestra, Lavis, 2008.

⁸⁰ (1755-1849). Según la Enciclopedia Treccani, arqueólogo y ensayista que destacó dentro del campo artístico con el Dictionnaire d'architecture (1795-1825), siendo el mayor seguidor en Francia de los principios estéticos de Winckelmann. Adoptó una posición decidida con las expoliaciones artísticas que se llevaron a cabo en Italia por parte de Napoleón, expresada en su obra *Lettres sur les préjugés qu'occasionnerait aux arts et à la science le*

modelo y tipo. Para Quatremère de Quincy⁸¹, *“el modelo, entendido en la ejecución práctica del arte, es un objeto que puede ser repetido tal cual es, mientras que el tipo, por el contrario, es un objeto desde el que cada artista puede concebir obras de arte que pueden no tener parentesco entre ellas. Todo es preciso y dado en el modelo; todo es más o menos vago en el tipo”*.

Con esta primera definición cabe preguntarse si esos primeros tipos arquitectónicos a los que hacía referencia el joven Libera eran entendidos como meros modelos que debían repetirse hasta el confín del Imperio Romano o, en cambio, eran entendidos como tipos arquitectónicos, portadores de un determinado código genético que permitía la superación del mismo.

Lo que se deduce de la primera afirmación dada por Quatremère de Quincy, es que el modelo es el objeto particular en que se materializa el tipo arquitectónico. Pero, asimismo, varios modelos pueden pertenecer a un mismo tipo arquitectónico que puede evolucionar desde la posición ocupada por un determinado arquetipo, que, como tipo ideal, manifiesta un conjunto definido y consolidado de leyes tipológicas. Es interesante la aparición del concepto de arquetipo porque, de repente, se recoloca este concepto en la cúspide de la pirámide, como tipo ideal que representa el grado cero de esa trayectoria. Porque si se identifica el arquetipo, como el tipo ideal, la idea de tipo surge cuando se han desarrollado una serie de ejemplos suficientes para que bajo un mismo parámetro se consolide la idea de tipo.

Precisamente, sobre este desplazamiento en la comprensión de la idea de tipo arquitectónico se pronunciaría Giulio Carlo Argan en los años sesenta. Para Argan, la consolidación de un determinado tipo arquitectónico viene motivada por la aparición de una serie de rasgos comunes en lo invariante de los modelos propuestos. De ahí que Libera fije su atención sobre cada uno de estos arquetipos que una vez desarrollados o sometidos a procesos de cambio⁸² y de transformación, alcanzan la particularidad de prototipos y de modelos. De esta forma, aparecen cuatro conceptos que requieren de una profundización particular: el arquetipo, el tipo, el prototipo y el modelo. Por un lado, el arquetipo queda definido como el tipo ideal, en abstracto, como podría ser el arquetipo de planta central y cúpula, como identificaba Libera en el inicio de este epígrafe, del cual, a través de diferentes procesos selectivos de mejora en torno a este tema se alcanza un determinado prototipo que, posteriormente, se convierte en modelo de referencia en el momento en el que se traslada a una determinada colectividad. A partir de esta serie de ejemplos, de variaciones respecto a una determinada idea de arquetipo, se establece una idea de tipo arquitectónico.

Se da, por tanto, un abandono del estado de rigidez o normativo con el que se le ha acusado tradicionalmente a la propuesta tipológica, renovándose la acción de repetición a partir del arquetipo inicial para alcanzar la generalidad, donde surge el tipo arquitectónico. Porque efectivamente, como diría, nuevamente Quatremère de Quincy, *“en todas partes el arte de fabricar regularmente ha nacido de un germen preexistente. En todo es necesario*

déplacement des monuments de l'art en Italie, publicadas en 1796. Entre sus ensayos principales destacan *Essai sur l'idéal* (1804), *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts* (1823) y *Canone* (1834).

81 DE QUINCY, Quatremère, *Dictionnaire d'architecture*, tomo II, París, 1832.

82 Como diría Rossi, *“un arquitecto puede deformar el tipo modificando la escala, puede superponer tipos diferentes hasta llegar a crear un nuevo tipo arquitectónico, puede utilizar fragmentos de un tipo conocido para manipularlos y producir uno nuevo o, como hará Libera, sustituir las técnicas constructivas que lo caracterizaban hasta alterarlo completamente”*, en ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

*un antecedente; nada en ningún género viene de la nada; y esto no puede dejar de aplicarse a todas las invenciones de los hombres*⁸³. Muy pocas de las formas artísticas creadas por una determinada época son radicalmente nuevas. La inmensa mayoría no son más que transformaciones de formas antiguas, porque *“la historia del arte no es un fin en sí misma sino que debe servir al conocimiento del hombre*⁸⁴.

Si, por un lado, se ha profundizado sobre la condición de arquetipo arquitectónico, a partir de este momento el interés se centra sobre la acción re interpretativa⁸⁵ del mismo. Tanto en un caso como en el otro, se está dando un proceso de relevo generacional. Pero lo interesante, surge sobre cómo se entiende este proceso de mimesis. O por pura obediencia a una realidad constituida y consagrada o, en cambio, como repetición creadora, *“en donde la lección aprendida actúa como pauta de suscitación y sugerencia respecto a la expresión del propio estilo*⁸⁶.

Sin duda, Libera adopta el segundo de los términos, la anteriormente definida repetición creadora o recreación, que de forma intrínseca posee una dimensión dinámica alojada en el propio término. Es decir, que frente a una idea convencional de repetición por multiplicación en el que *“la repetición ordenada o la sucesión regular de semejanzas o igualdades ópticas determinan el ritmo de la organización espacial y plástica*⁸⁷, lo que aquí se propone es la creación de un nuevo modelo a través de la modificación del prototipo, siempre dentro de un determinado arquetipo de interés, entendido como tipo ideal.

Pero este uso del concepto de repetición, en estrecha relación con una determinada estructura temporal que establece una condición rítmica, lo convierte en un instrumento que, tanto en el campo de la arquitectura como en el más lejano de la música, es *“un principio de composición que tiende a dar un sentido de coherencia*⁸⁸. Desde el momento que se convierte en un principio de composición es una acción dinámica que puede llevar relacionadas diferentes tipos de acciones. La repetición puede asociarse, en algunas ocasiones, con la suma, en otras con la división de un conjunto y, finalmente, puede constituir una serie bajo una forma global que no sea absolutamente identificable.

Precisamente, el interés del concepto de repetición se concentra en esta última variante. Es decir, que se adivinan dos situaciones relativas a esta acción iterativa; por un lado, si la acción de repetición se produce dentro de una determinada forma en la que conviven tanto antecedente como elementos derivados de éste y, por otro lado, otra situación en la que a través del proceso de repetición se crea otra realidad semejante cuya relación con la primera ya es solo a nivel tipológico porque no se produce interacción entre una y otra.

En 1923, Moisei Ginzburg se preguntó sobre el principio que unía la aparente multiplicidad

83 DE QUINCY, Quatremère, *Dictionnaire d'architecture*, tomo II, París, 1832.

84 PINDER, Wilhelm, *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires: Poseidon, 1946.

85 A propósito de esta circunstancia, Rossi ha elogiado la capacidad re interpretativa a nivel tipológico de Palladio sobre el espacio central como arquetipo. Su aportación se debió a utilizar un arquetipo derivado de la arquitectura religiosa e implementarlo para construir arquitectura residencial. Palladio estaba llevando a cabo una imitación de la realidad, un proceso de mimesis de un determinado arquetipo para establecer una nueva realidad. Una acción presente en muchos ámbitos del ser humano en el que a través de un proceso de mimesis se vincula “al hijo con el padre, al discípulo con el maestro, al oficial con el maestro artesano, al aprendiz con el consagrado, al principiante con el indiscutible”, extracto del artículo publicado por el filósofo Eugenio Trías, bajo el título “el concepto de mimesis”, en el diario El País.

86 Ibidem.

87 KEPES, Gyordy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires: Infinito, 1969.

88 VON MEISS, *Elements for Architecture: From Form to Place*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1990.

de las formas históricas en el campo de la arquitectura. Ginzburg creía en la existencia de un principio en el que *“la historia de los diferentes estilos arquitectónicos, como ha sido entendida hasta la actualidad, es sencillamente la historia de la evolución de la forma arquitectónica. Los métodos compositivos...han permanecido en el fondo. Sin embargo, al discernir la peculiaridad de las reglas compositivas (la repetición entre ellas) también se comprende completamente el estilo...Junto con la historia de las formas arquitectónicas, es posible establecer una historia paralela de los métodos compositivos, donde se analiza la fuerza impulsora que existe detrás de este tipo de métodos: el ritmo, en todas sus diferentes manifestaciones”*⁸⁹. Descubrir la razón que encierra cada uno de esos mecanismos compositivos será la puerta de acceso a conocer la evolución de la forma arquitectónica que encierra.

Precisamente, cuando Ginzburg aplica este mismo proceso sobre su propia obra resulta que su conocido edificio del Narkomfin lo identifica con *“una serie de unidades residenciales alojadas dentro de un volumen largo y uniforme con elementos rítmicamente repetidos”*. Se acepta, por tanto, la utilización de la acción de repetición como mecanismo activo creador de una determinada *“expresión plástica”*. La aparición del concepto de ritmo asociado a la repetición ha provocado una separación en el entendimiento de la acción compositiva. Se ha pasado de una visión estática del término a una acepción dinámica del mismo, donde el ritmo asociado a una cuestión de tiempo modifica el término. La concepción clásica de repetición, en el campo de la arquitectura, se ha asociado con términos como armonía o equilibrio, puesto que mecanismos clásicos de la propia disciplina, como la simetría se han basado en la operación de repetición. Esta operación estática, en la que a través de un determinado eje virtual se establecen dos mitades que son inversamente proporcionales, fue a lo que se refirió en el siglo XVIII Nicolas Le Camus de Mézières⁹⁰ del siguiente modo, *“la simetría, o el uso de formas repetidas y equilibradas, es esencial. Donde un vidrio aparece en un lado, debería haber otro vidrio en el lado contrario, de las mismas dimensiones y en un marco exactamente igual”*.

A nivel arquitectónico y urbano, el proyecto realizado por Giuseppe Valadier, en 1818, en la Piazza del Popolo en Roma es un buen ejemplo. En 1678, se terminan la construcción de las conocidas *chiese gemelle* de Santa Maria in Montesanto y Santa María dei Miracoli. Nuevamente, una acción de duplicación permite al espacio urbano adoptar una posición de frontalidad y simetría clásica reforzada por las tres vías que confluyen en Piazza del Popolo y, donde ambas iglesias se convierten en elementos compositivos fundamentales. En este caso, no existe un antecedente, sino que el recurso de la repetición se da de forma bicéfala estableciendo una nueva variante del término.

Por tanto, frente a la simetría y la armonía, como conceptos estáticos se configura el ritmo que en términos de repetición establecen una nueva percepción del término. Pero no todas las repeticiones son exactamente iguales, como diría Henri Lefebvre⁹¹, *“cuando se trata del día a día, de ritos, de ceremonias, de fiestas, de reglas y de leyes, siempre aparece algo nuevo e imprevisto que se presenta en lo repetitivo: la diferencia”*. Es, precisamente, en ese lugar donde se localiza Libera, porque el joven arquitecto hace surgir la arquitectura en esa pequeña modificación que introduce del proceso de repetición y que supone una

89 GINZBURG, Moisei, “El ritmo en la arquitectura” en *Moisei Ginzburg, Escritos (1923-1930)*, Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 2007.

90 DE MEZIERES, Le Camus, *The Genius of Architecture or the Analogy of that art with our sensations*, Santa Monica: Getty Center, 1992.

91 LEFEBVRE, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Londres: Continuum, 2004.

alteración en el proceso y, por tanto, alcanza un valor de excepción. Libera, de esta forma, siempre dentro de una cadena propia de arquetipo, mediante la alteración del prototipo, define uno nuevo, surgiendo la paradoja. Porque la variación de la identidad proporciona un camino de investigación adoptado por el arquitecto. En esa perturbación del prototipo es donde cobra sentido el concepto de repetición creadora o recreación que propone Libera. Porque la arquitectura como cobra sentido es a través del mundo de la paradoja, de la comparativa diferencial aparecida entre lo esperado y lo pensado. De ahí que la coexistencia entre repetición y diferencia tenga el mayor de los sentidos.

Como sentido tiene, *“el regreso de lo real”*⁹², comprender la razón que lleva una y otra vez a lo largo de la historia a esa labor pretendida de continuo *“retorno”* hacia movimientos ya superados. Porque Libera pudo ser un *“neo-arquitecto romano”* de la Antigüedad, soñaba con un periodo anterior, donde *“la repetición histórica no era una cuestión de simple analogía, ni un concepto producido por la reflexión de los históricos, sino que era entendida como una propia acción histórica en sí misma”*⁹³. Porque, efectivamente, la repetición creadora proporciona a través del efecto producido por la cuestión temporal, que *“la repetición del pasado es una repetición aparente, porque la cuestión temporal desactiva la verdadera repetición”*⁹⁴. Es decir, esa distancia temporal presente entre Libera y la arquitectura romana que estudia descarga de contenido a la acción de repetición. Porque Libera, al asumir la condición de multiplicación del modelo en la arquitectura romana, incorpora una variante necesaria para su comprensión; el locus.

Por locus, se entiende *“aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en ese lugar”*⁹⁵. La aparición del genius loci produce una variante en ese proceso de repetición. Es decir, al existir una cadena de acontecimientos contingentes al modelo, alejándose de la visión dada por Gropius para entender la estandarización⁹⁶, se produce una modificación previa del modelo, por lo que todos los ejemplos estudiados por Libera eran ya de algún modo versiones respecto a un mismo arquetipo arquitectónico. De ahí que la visión de Libera se acerque a la aproximación dada por Argan, en la que para hablar de tipo arquitectónico se necesitaban una serie de ejemplos que fuesen portadores de un determinado número de rasgos comunes.

Es interesante, para comprender la complejidad del término, establecer la comparativa entre el Templo de Mercurio situado en Baia y el Panteón de Roma. Se podría decir, sin miedo a equivocarse, que el primero es el antecedente del conocido Panteón, pero es, precisamente, en las diferencias entre uno y otro donde surge la repetición creadora. Porque la arquitectura romana se basó en un método rígido de prueba y error, iterativo, en el que como definía Libera, se estableció por proceso selectivo un determinado prototipo que servía de espejo para las construcciones posteriores. Porque, como se ha definido, anteriormente, si el arquetipo es el tipo ideal que responde en este caso al tema de planta central y cúpula, el modelo es, en cambio, la realización que se ofrece para ser reproducido.

92 FOSTER, Hal, *The return of the Real: The Avant-Garde at the Turn of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1997.

93 DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

94 ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nueva York: De Capo Press, 1994.

95 ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

96 *“la repetición de partes estandarizadas, y el uso de materiales idénticos en diferentes edificios, tendrá el mismo efecto moderador sobre el aspecto de nuestras ciudades como uniformidad de tipo como el traje moderno tiene en la vida social”*.

El Templo de Mercurio, en Baia, cerca de Nápoles fue construido en el siglo I a.C. Lo sorprendente de este espacio se encuentra en la cúpula ligeramente apuntada en su intradós, con óculo central sobre una base en planta circular que posee un diámetro⁹⁷ aproximado de 21,55 m. La cúpula está realizada en opus caementicium empleando en la parte inferior bloques de tufo y fragmentos de ladrillos, mientras que en la parte superior se presentan fragmentos de tufo poroso, más ligero y de tamaño más reducido.

Lo interesante de este primer prototipo localizado se encuentra en la condición experimental del mismo. El prototipo frente al modelo no se entiende como un elemento fijo a priori, sino que alcanza una situación ideal a raíz de sus diferentes modificaciones. En este caso concreto, la intervención del locus fue decisiva para ser considerado un antecedente del Panteón. Porque, la presencia de materiales de carácter volcánico utilizados para la construcción en opus caementicium permitió la reformulación del prototipo. La aparición de la puzolana como material ligero de extraordinaria resistencia permitió la consolidación de un determinado prototipo.

Y, es a partir de la consolidación de dicho antecedente, como ejemplo claro capaz de ser reproducido, cuando la arquitectura del Panteón fue posible a partir del año 118 d.C. Porque Libera lo que tratará será de descubrir nuevos prototipos a partir de una serie de arquetipos aceptados. Dichos arquetipos no serán cuestionados por Libera. Él solo tratará de situarse en esa línea de tiempo para poder imaginar como hizo el arquitecto del Templo de Mercurio un nuevo prototipo que influenciado por la tecnología de su tiempo sirva como portador actualizado de un determinado arquetipo arquitectónico presente a lo largo de la Historia de la Arquitectura.

⁹⁷ Dato extraído de la tesis doctoral de Licinia Alberti titulada, "Pantheon y cúpulas clásicas romanas: geometría y construcción", leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

[29]

[AM2002-2-440 (0014)]

Dibujo de estudiante, 1926

Serie hormigón armado

Dibujos.

1BB. El Panteón en hormigón armado

La utilización de la técnica del dibujo a mano alzada [29] se ha demostrado a lo largo de la historia de la arquitectura como instrumento absolutamente creativo. En ocasiones, ha sido la herramienta utilizada por arquitectos viajeros que han encontrado en el dibujo la posibilidad de fijar ideas, de ser analíticos y sintéticos, al mismo tiempo, de tal manera que formase parte desde ese preciso momento del universo de ideas en el que el arquitecto se encuentra sumergido.

Libera, como un viajero del Grand Tour⁹⁸, observa la realidad, la modifica, la desvirtúa se apropia de ella, convirtiéndola en material de proyecto. Porque como diría Luis Moreno Mansilla, en su tesis doctoral, *“durante aquellos paseos, que duraron casi dos años, las ruinas, los monumentos, el paisaje –la naturaleza– tenían algo sorprendente, como si sus perfiles oscilaran; las cosas no eran en sí mismas, sino que yacían expectantes, atentas a metamorfosearse con la presión de quien las veía”*. Esa era la actitud a la que sumaba este arquitecto. Una actitud interrogativa que era capaz de retallar la obra arquitectónica, de volver a dibujar cada uno de sus trazos, alejándose de la traza objetiva y abrazando lo subjetivo de la mano y de la mente que la dirigía.

Porque como se ha observado con anterioridad, cada una de las ruinas romanas no eran piezas de arquitectura inertes, sin vida, sino que poseían una fuerza interior evocadora, que descifrándola otorgaba a quien la descubriese los códigos de la primitiva arquitectura. A diferencia del aprendizaje del joven estudiante de arquitectura que mediante la representación de la realidad, el conocido *disegno dal vero*, profundiza en una determinada técnica de dibujo, en el dibujo de Libera y de gran parte de los maestros de la arquitectura, la herramienta funciona únicamente como instrumento decantador, estableciendo un diálogo oculto entre mente y dibujo que dirige el camino del proyecto.

Ernst Hans Gombrich⁹⁹ escribió en su libro “Arte e Ilusión” que *“los griegos decían que el asombro es el principio del conocimiento, y si dejamos de asombrarnos corremos el riesgo de dejar de conocer”*¹⁰⁰. Dibujar es conocer, discernimiento, aprendizaje. Pudiendo llegar a convertirse en una herramienta contenedora de pensamientos, de elucubraciones, de fantasías e ilusiones. A propósito de la condición ilusoria de la representación, Platón¹⁰¹ escribió, en “el sofista”, que *“hacemos una casa mediante el arte de la albañilería, y mediante el arte de la pintura (dígase dibujo o técnica representativa) hacemos otra casa, una especie de sueño que el hombre produce para los que están despiertos”*.

Nuevamente, la condición de la acción de repetición es absolutamente creadora y, para nada, imitadora o mimética. Pero no es ni una ni otra, porque interviene un factor que se introduce por primera vez y que es el poder de la percepción, la cual *“es siempre un*

98 El término Grand Tour fue utilizado por primera vez en el año 1670 por parte de Richard Lassels en su libro Viaje por Italia. Durante los siglos XVIII y mediados del XIX, el Grand Tour fue tradicionalmente un viaje iniciático, principalmente, a través de Francia e Italia, diseñado para profundizar en la educación clásica de los jóvenes aristócratas europeos, especialmente británicos. Extraído de la Tesis Doctoral de Héctor Fernández Elorza, Asplund vs Lewerentz leída en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

99 (1909-2001). Historiador de Arte británico, de origen austriaco, que aplicó en sus trabajos las técnicas más modernas de la psicología experimental en el examen del fenómeno artístico, como en Arte e Ilusión, en sayo en el que analiza la psicología de la representación pictórica.

100 GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1997.

101 PLATÓN, *El Sofista*, Madrid: Alianza, 2010.

[30]
Panteón, Roma
Vista Axonométrica
Dibujo del autor.

*proceso activo, condicionado por nuestras expectativas y adaptado a las situaciones*¹⁰². Y, gracias a la percepción, que es la manifestación de una sensación interior que resulta de una impresión material hecha en nuestros sentidos, frente a determinados invariantes, entre los que se encuentran los arquetipos arquitectónicos, se construyen diferentes prototipos o modelos.

Se da, por tanto, aquello que decía Plinio, sobre que *“la mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia”*. Es decir, frente a una condición receptora casi perteneciente al mundo de la visión y de la observación, que se presenta desde la distancia, con la última de las acciones, la transmisión, de repente, se está activando la acción creadora, sobre la cual se ha profundizado a través del concepto de repetición creadora.

Asumida esta actitud observadora por un lado y, transmisora por otro, Libera afronta en el íntimo contacto entre un lápiz, como instrumento de representación y un fragmento de papel, como soporte para sus repetidos garabatos, la cuestión del gran templo de la Antigüedad romana. Numerosos serán sus dibujos pero de entre todos ellos, será el titulado como *“El Pantheon in cemento armato”* el que recogerá todo su pensamiento arquitectónico.

Este pequeño dibujo, perteneciente a la serie titulada Organismi, fue realizado en el año 1926, apenas unos meses después de haber llegado a Roma. Esta circunstancia que podría pasar desapercibida de forma aislada si solamente se presta atención a la fecha, en cambio, es decisiva para entender el grado de convencimiento con el que llegó a Roma unos meses antes. Ese dibujo demuestra claramente la madurez con la que se presentó en la ciudad. Su mente estaba preparada, formada y madura para poder reconocer en el pasado romano verdaderas puertas para el proyecto arquitectónico.

Si con anterioridad, el Templo de Mercurio se ha configurado como antecedente del Panteón de Roma [30], Libera será capaz de convertir su Panteón en hormigón armado en el antecedente o mejor dicho prototipo virtual de toda su actividad profesional derivada de este momento. Como diría Alberti, *“se han conservado ejemplos de obras de la Antigüedad, como teatros y templos, de los cuales, como de los maestros, mucho se puede aprender aún; y, en cambio, con gran desaliento noto que día a día se convierten en ruinas”*. Y esta es precisamente la actitud de Libera que, a diferencia de Alberti, no observa su conversión en ruina como un acto final, sino como un episodio todavía evocador sobre el que sustentar una trayectoria.

Si se observa con detenimiento el dibujo, se puede percibir una descomposición absoluta del edificio. Se estudia en profundidad desde un punto de vista constructivo. La lámina de dimensiones¹⁰³ 223 mm x 273 mm, presenta cinco dibujos; en primer plano, una sección fugada de la mitad del Panteón sin el Pórtico de Agripa, en la zona superior tanto a un lado como a otro, un detalle constructivo del sistema de casetones planteado por el joven estudiante y, finalmente, en la zona inferior, por un lado un dibujo de la cúpula con

102 GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1997.

103 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses*, 1926, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-440 (0014).

[31]
Panteón, Roma
Sección longitudinal
Dibujo del autor.

[32]
Panteón en hormigón armado
Sección longitudinal
Dibujo del autor.

su sistema de casetones y un segundo dibujo en el margen inferior derecho en el que parece que Libera lo extrae de la composición al recuadrarlo en su perímetro. En este último caso, parece como si la solución aplicada al Panteón en hormigón armado quisiese extrapolarla a otro tipo de espacio arquitectónico.

El Panteón de Agripa ha sido objeto de estudio y admiración desde la Antigüedad. Marguerite Yourcenar, en 1974, decía a propósito del Panteón, *“quise que este santuario de todos los dioses representase el globo terrestre y la esfera celeste, un globo dentro del cual se encierra la semilla del fuego eterno, todo contenido en la cueva esférica. Era también la forma de aquellas chozas ancestrales de donde el humo de los más arcaicos hogares humanos se escapaba por un orificio practicado en lo alto. La cúpula, construida con una lava dura y liviana que parecía participar todavía del movimiento ascendente de las llamas, comunicaba con el cielo por un gran agujero alternativamente negro y azul. El templo, abierto y secreto, estaba concebido como un cuadrante solar”*¹⁰⁴. La identificación del gran templo con lo cotidiano de una casa establece una línea de tensión que como se verá posteriormente se acercará irremediabilmente a la consideración que Libera tendrá del edificio. Por un lado, la sugerencia de la cueva esférica, es decir, del espacio estereotómico, en segundo lugar, la idea de choza ancestral, desacralizando la idea de templo y, finalmente, la cúpula como elemento más significativo de la operación arquitectónica.

El edificio del Panteón **[31]** se compone de la yuxtaposición de dos piezas arquitectónicas que configuran, por un lado, un pronaos y, por otro lado, una sala circular abovedada, estableciéndose una zona de transición entre una pieza y la siguiente. El acceso al templo se lleva a cabo a través de un monumental pórtico construido por ocho columnas de mármol egipcio, constituyéndose como un espacio de transición, de claroscuro entre la ciudad y el templo. Esta primera pieza establece no solo un mecanismo espacial de control de la luz, sino que aporta la condición representativa que el edificio desarrollaba en la ciudad. Esta lección será decisiva para Libera, cuando a continuación se profundice en cada uno de los ejemplos desarrollados, aunque en este primer dibujo no se represente.

Entre el pronaos y la sala circular se inserta un espacio intermedio que articula, mediante una bóveda de cañón¹⁰⁵, la unión entre dos piezas geométricamente diferentes. Interiormente, la sala circular consta de un primer nivel donde se localizan siete amplios nichos que junto al hueco de acceso dividen la circunferencia en ocho partes. Sobre este nivel se desarrolla una única superficie con 14 ventanas, para a partir, de un segundo nivel de cornisa se eleve la gran cúpula semiesférica casetonada que alcanza su punto de máxima tensión en el gran óculo de aproximadamente 9m de diámetro¹⁰⁶.

Si se observa, con detenimiento, el dibujo realizado por Libera la atención se dirigirá por un lado hacia los trazos y, por otro, hacia las anotaciones. En el primero de los casos, lo primero que sorprende es la solución constructiva que aporta Libera ya intrínseca en el propio nombre del dibujo *“El Panteón en hormigón armado”* **[32]**. Está aceptando la forma arquitectónica del Panteón, añadiéndole la técnica del momento. Pero a esta primera sugerencia que se llega a través del dibujo se suma una segunda que tiene que ver con

¹⁰⁴ YOURCENAR, Margherite, *Memorias de Adriano*, Buenos Aires: Edhasa, 2005.

¹⁰⁵ Perfectamente, a este espacio estuviese referido el pequeño dibujo situado en el lado derecho inferior de su dibujo el Panteón en hormigón armado.

¹⁰⁶ *“La abertura circular en la parte superior de la cúpula, de 9 m de ancho”*, LUCCHINI, Flaminio, *Pantheon*, Roma: Carocci, 2007.

la deformación espacial que intencionadamente señala. Es decir, la proporción entre el primer y segundo nivel de nichos respecto a la cúpula se deforma, estableciéndose una condición espacial absolutamente nueva. Estas dos primeras observaciones a nivel de trazo, plantean temas fundamentales de cara a esta investigación que se complementan con las anotaciones que Libera incluye como realizaran en el pasado Antonio Sangallo, el Joven o el propio Piero della Francesca.

Siguiendo con la misma lámina, justo debajo del principal dibujo, aparece una pequeña anotación en la que habla de *“un gran vestíbulo”* y en la siguiente línea *“pabellón de exposición”*. Más abajo, en el espacio destinado a la cúpula dibujada desde el exterior se puede leer otra anotación que dice lo siguiente, *“este motivo (refiriéndose al casetonado), mientras nace del interior de un motivo no justificado por el hormigón armado, resuelve después en el exterior el difícil problema de decorar el lado externo de la cúpula”*¹⁰⁷. Si por un lado, la primera anotación hace referencia a la “desacralización del templo” en cuanto a programa arquitectónico, la segunda de las anotaciones avanza la expresividad formal de la solución constructiva aportada por Libera.

Pero todavía más se extrae de este primer dibujo de Libera si se añade la información extraída de otro dibujo presente en la misma carpeta del archivo titulado *“interior de un salón sugestivo y místico”*, en el que viéndose un nuevo dibujo del Panteón desde el exterior se puede leer lo siguiente, *“interior de salón sugestivo y místico, en el cual la luz entra solo indirectamente desde lo alto de los tambores de la periferia, y las pilastras de la estructura de la cúpula están en suave contraluz, de ahí el efecto escenográfico”*¹⁰⁸. En este caso, la anotación introduce otra variante espacial que significa taponar la luz sólida que aparece y desaparece a través del gran óculo para establecer una luz indirecta que modificará la percepción del espacio arquitectónico. Esta condición de la luz indirecta, más propia del mundo bizantino, en el que la penumbra generada en la zona superior de la cúpula se ve interrumpida por la velocidad de la luz indirecta que surge de los nichos laterales, estableciendo como bien describiría Libera un gran efecto escenográfico e inesperado.

Y, para finalizar aquellas anotaciones que tienen que ver con el primer dibujo del Panteón en hormigón armado, en la serie Palacios de Justicia, hay otra pequeña anotación en la que dice lo siguiente, *“gran sala central-máximo desarrollo plástico con mínima sección y doce nichos en torno. En el interior dos columnatas acanaladas sin basa ni capitel a los lados de la puerta y equidistantes; otras dos en los pequeños nichos internos. Estos nichos reciben luz que llueve de lo alto, dejando a todas las columnas a contraluz en un efecto escenográfico. La cúpula evidenciará su estructura que se desarrollará según la lógica de las 48 columnas de apoyo”*.

En apenas tres fragmentos de papel, Libera es capaz, teniendo como único referente el edificio del Panteón, de establecer nuevos mecanismos arquitectónicos que modifican el espacio, configurando una nueva escenografía como Libera sostiene. A continuación, una vez establecidos aquellos mecanismos propuestos por Libera, se va a establecer una comparativa entre el estado real que Libera observa, analiza y sintetiza y aquel propuesto por el arquitecto, de tal manera que se profundice y se destilen estos mecanismos como invariantes de la arquitectura de Libera.

¹⁰⁷ Textos autógrafos leídos sobre los propios dibujos realizados por Libera como estudiante.

¹⁰⁸ Ibidem.

[33A]
Panteón, Roma
Planta baja del Panteón
Achille Leclère
1891.

[33B]
Panteón, Roma
Sección longitudinal
Achille Leclère
1891.

La cúpula del Panteón **[33]** de forma semiesférica está constituida por un lado, por casetones de forma trapezoidal que aportan un importante factor geométrico y de escala y, por otro lado, por el gran óculo. Los casetones que por la interacción de la luz, y por su propia geometría escalonada con diferentes planos de profundidad, introducen una vibración en la propia cúpula que acentúan la curvatura de la misma. Estos casetones que tradicionalmente habían sido cuadrados, por la intersección de estos con la cúpula semiesférica se modifican y pasan a ser trapezoidales. Su función constructiva será la de aligeramiento de las cargas debido a la disminución¹⁰⁹ de hormigón en estas zonas. Los casetones se ordenan en un entramado constituido por 28 elementos por cada uno de los cinco niveles en los que se desarrollan, constituyendo un total de 140 casetones, constituidos por cuatro planos de profundidad cada uno, menos en el quinto anillo que son únicamente tres niveles de profundidad.

El conjunto de la cúpula se ve completado por la aparición del gran óculo, que junto con el hueco de la puerta de acceso, se convierten en las únicas perforaciones que permiten el paso de la luz natural hacia el interior. La luz sólida penetra en el interior del espacio estereotómico, de la cueva esférica, según palabras de Yourcenar, para establecer condiciones de iluminación absolutamente cambiantes, siguiendo el curso natural de la luz. Un recorrido de la luz que depende sobremanera de la orientación en la que en el edificio se asienta¹¹⁰.

En el plano constructivo, la cúpula del Panteón se construyó por sobreposición de niveles de opus caementicium, como explicaría Alfonso Gambardella al decir que *“la cúpula del Panteón es un tholos moderno que conjuga tradición e innovación”*. Porque efectivamente se va produciendo una reducción del espesor de la misma a través de una serie de escalonamientos que se inicia con un espesor de 6 m en correspondencia con la cornisa externa de terminación del muro circular hasta llegar en un progresivo escalonamiento

¹⁰⁹A esta situación se refiere Giovanni Teresio Rivoira, que indica que *“interiormente la gigantesca cúpula, de 43, 20 metros de diámetros, está aligerada por la introducción de “lacunari”, que mientras que con las costillas se constituyen unos nervios con forma de red de gran espesor, con los casetones se tiende a disminuir el espesor del muro y por consecuencia se aligera el peso y el empuje”*.

¹¹⁰Porque, según datos extraídos, existe un pequeño desfase de 5° desde la tramontana (N) hacia el maestro (NO). Un estudio muy detallado del recorrido de la luz natural a lo largo del año en el interior del Panteón s encuentra en la Tesis Doctoral de Miguel Arbonés, leída en el año 2006.

[34]
Panteón en hormigón armado
Fragmento del dibujo original
1926.

hasta un mínimo de 1,5 m.

Pero frente a la realidad de la solución constructiva, Libera **[34]** adoptará la solución moderna del hormigón armado. En su dibujo, se observa como propone la sustitución de la cúpula para pasar de un sistema de masas a una solución de costillas o nervios de hormigón armado que se aligera, que hace disminuir la sección de la misma, a través de un conjunto de casetones con expresividad formal. Si en el Panteón, como se ha indicado, existían cinco anillos de casetones, Libera propone seis constituidos por un sistema reticular de nervios portantes, en cuya retícula inscribe los casetones desligados ya de cualquier vinculación constructiva.

Del mismo modo que en el plano constructivo adapta completamente la solución del Panteón a la tecnología de su tiempo, igualmente interviene en la relación escalar del espacio. Porque la relación escalar es 1:1, capaz de incluir en su interior una gran esfera, en el dibujo de Libera se deforma. Si como se ha observado anteriormente, el muro circular que aloja los dos primeros niveles de nichos y ventanas se dispone a la mitad de la esfera completa, en el dibujo su posición en relación con el resto del espacio es mucho más baja. Es decir, si en la realidad la relación 1:1, en el dibujo la relación es 1:2, enfatizándose una condición vertical aún más acusada.

Parece como si la cúpula se hinchase al aligerarse aún más respecto a la solución romana, es decir, se pasa de una cúpula pesante como era la construcción romana a una solución aligerada que parece empujar hacia arriba en vez de hacia abajo cambiando la percepción del espacio. La relación escalar entre hombre y espacio aumenta, estableciéndose una nueva lectura del espacio del Panteón. Pero aún más se enfatiza, en el momento en el

que el plano del suelo se deforma estableciendo hasta tres niveles por debajo del plano de referencia que coincide con el de la ciudad. Es asombrosa la capacidad evocativa que recoge este pequeño dibujo porque si por un lado la solución constructiva modifica la expresividad formal del objeto, también es capaz, debido a su pérdida de peso, de crecer en dimensión vertical.

Esta manipulación del espacio arquitectónico cobra aún más sentido al interpretar las anotaciones que aparecen junto a los dibujos. Esa correlación que establece entre el gran templo dedicado a todos los dioses con un gran vestíbulo o con un pabellón de exposición [35], provoca una clara reflexión sobre el concepto programático¹¹¹ del arquetipo. Es decir, si con anterioridad ha establecido una actualización de la solución constructiva, ahora, realiza una modernización de la solución programática.

Libera piensa en *"la desacralización del templo"* como estrategia proyectual. Le elimina el carácter sagrado convirtiéndolo intencionadamente en una gran sala colectiva. De este modo, se asegura gran parte de los valores intrínsecos presentes en el arquetipo. Libera interpreta un camino propio por el que se apropia del grado cero de la arquitectura, donde la condición representativa estaba presente, encontrando un camino de modernización a través del plano constructivo y programático ofrecidos por la modernidad. Con estas palabras lo explicaría el propio Libera al referirse al Grupo 7, *"entre nosotros existe un tal sustrato clásico, el espíritu de la tradición es tan profundo en Italia que, evidentemente y casi mecánicamente imposible, la nueva arquitectura no podrá dejar de conservar una impronta típicamente nuestra. Y esto es ya una gran fuerza porque la tradición como se ha dicho no desaparece sino que cambia de aspecto"*¹¹².

[35]
Panteón en hormigón armado
Fragmento del dibujo original
1926.

¹¹¹ "La necesidad ya ha fijado sus formas. La cuestión programática es un problema nuevo, producto típico de la cultura burguesa que se definió de una manera estable a finales de siglo, tratándose de un falso problema, que se hace pasar por un contenido nuevo". BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architettura. Saggi sull'arte*, Turín: Einaudi, 2005.

¹¹² AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

[36]
Piazza del Campidoglio, Roma
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

1BC. Los Obeliscos

En 1952, el arquitecto Max Bill, a raíz de su proyecto titulado "*monumento al preso político desconocido*", se cuestionó sobre la relación entre los términos monumento y dimensión. La convivencia de ambos, ha provocado en muchas ocasiones mala praxis en el uso del término monumento. Bill habla de ambos términos de forma independiente, afirmando que "*la monumentalidad no nace de la dimensión*". Frente a estructuras elevadas de más de 120 metros, el arquitecto optará por lo pequeño, considerando que "*la verdadera monumentalidad está en relación con el verdadero tamaño*"¹¹³.

En esa disyuntiva entre monumento y dimensión, Libera fijará la atención en este caso no sobre un arquetipo que se materializa en un edificio, sino que el interés reside sobre un objeto autónomo que los romanos incorporaban en los vacíos urbanos de sus ciudades y edificios. Este objeto autónomo es el obelisco. En este caso, se produce un desplazamiento de la arquitectura hacia el objeto casi escultórico que es capaz de tensionar un determinado vacío urbano.

Esta semejanza entre obelisco y escultura conmemorativa, la afrontó Miguel Ángel con el proyecto de la Piazza del Campidoglio en Roma [36], donde se produce el encuentro armónico entre arquitectura y escultura. Si la forma arquitectónica define el vacío urbano estableciendo un determinado ritmo, la forma escultórica se distingue del espacio circundante, ocupando el lugar central en la mirada del espectador. Pero no solo un lugar central físico, sino una posición determinante en la configuración del espacio arquitectónico.

La configuración de la plaza es simétrica y trapezoidal, en el que la simetría ordena la disposición de los edificios circundantes con respecto a un eje y la forma de trapecio corrige la perspectiva del espacio. Una vez configurado ese nuevo límite construido, en el interior se introduce una elipse que se traduce, por un lado, en el diseño del pavimento y en el abombamiento del plano del suelo. Esta manipulación, muy presente en las plazas de Roma y aprendida por Libera, intensifica la idea de centro sobre el que se situará la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Estudiando en profundidad la escultura, se observa como, a través de un pedestal de poca altura con respecto a su volumen se aumenta la condición de hito de la misma. De este modo, surge una doble condición de la escultura, que es objeto y sujeto al mismo tiempo, porque desde allí extiende su influencia al conjunto de la plaza. Es una doble condición visual, centrífuga y centrípeta presente en la pieza autónoma incorporada en un vacío.

Es, precisamente, en esa condición de apropiación del centro de un determinado vacío donde cobra sentido el término obelisco. Pero con una extrusión del plano z que le aporta una condición de verticalidad intrínseca al objeto que la escultura de Miguel Ángel no poseía por sí misma. La palabra obelisco, procedente del griego *obeliskos* que, a su vez es el diminutivo de *obelos* que significa aguja, representa a los monumentos egipcios de base cuadrangular y forma de aguja piramidal que se colocaban normalmente formando

¹¹³ Contenido en el número 17 de la Revista Documentos de proyectos de arquitectura, publicada por Ediciones UPC, de Barcelona, en el año 2001.

parejas en las entradas a los templos. Constructivamente eran monolitos, es decir, eran contruidos de una sola pieza y en su fuste o en el pedestal se incorporaban inscripciones conmemorativas.

El origen del obelisco bien podría encontrarse en el proceso de estilización del menhir, que como se presentó en el capítulo anterior, etimológicamente hacía referencia a una piedra larga, es decir, monolítica. Ambos términos con la condición de hito y de representación influida por la condición afirmativa que la verticalidad aporta a cada uno de los objetos adquieren una fuerza simbólica y, absolutamente, monumental. Lo sorprendente de estos objetos escultóricos, como sucede en el caso de la estatua de Marco Aurelio, poseen la capacidad del mueble, es decir, de una vez segregado de su ámbito y reinsertado en otro contexto, es capaz de recibir nuevos significados y de actuar como significantes del espacio. Es interesante, esa condición del objeto descontextualizado que demuestra esta versatilidad manifiesta en la condición de trofeo con el que fue catalogado a lo largo de la historia.

Quizás esta versatilidad contextual de ser capaz de desplazarse del eje o de la puerta de un templo egipcio para recolocarse en el centro de un vacío con visión panorámica de 360° o de situarse en el fondo de una perspectiva tradicionalmente barroca, se encuentra en la condición vertical y de autonomía que el objeto posee. Es, sin duda, un elemento significativo, es decir, es capaz de dotar al espacio de significado por establecerse en una posición central tanto centrífuga como centrípeta al espacio que lo delimita.

Esta lección la recogerá Libera, en el que sus obeliscos navegan entre falsos edificios y esculturas que mantienen un valor representativo y afirmativo de la arquitectura por su condición vertical y autónoma. Porque en el origen de esta construcción se encontraba la fascinación del hombre por alcanzar el cielo a través de la dimensión, estableciendo una tensión espacial hacia el sentido ascendente que contrastará con el tamaño reducido del ser humano en comparación con los obeliscos.

Si con anterioridad se ha observado el papel indispensable que posee la escultura de Marco Aurelio en la Piazza del Campidoglio, en esta ocasión, en la Piazza de San Pedro, el arquitecto Domenico Fontana [37] incorporó en el centro del espacio un obelisco. En

[37]
Transporte y colocación
del obelisco
Domenico Fontana
1586.

este caso, un espacio central que construido por Gian Lorenzo Bernini [38] en 1673 y que poseía en el centro del espacio el gigantesco obelisco que fue alzado por Fontana en 1586. La gran columnata construida, que configura el espacio vacío estableciendo un espacio intermedio entre la ciudad y la plaza, se ve modificada por un plano del suelo rugoso, alabeado que alcanza su menor cota en el centro de la plaza, enfatizando la condición cóncava del plano vertical. En ella, aparece un gran pilar, una enorme columna, el obelisco que establece un diálogo del plano de la plaza con el cielo, convirtiéndose en el gran soporte sobre el que apoya la gran cubierta celeste.

[38]
Piazza de San Pedro, Roma
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

Nuevamente, se establecen los mismos elementos arquitectónicos, un recinto construido previamente, un plano del suelo que se modela hasta definir una nueva rasante en el centro del vacío urbano y una escultura que a diferencia de la anterior establece una relación directa entre cielo y tierra. En 1993, Rem Koolhaas escribió un pequeño ensayo titulado "*Bigness, or the problem of the large*"¹¹⁴. En él, Koolhaas habla de la dimensión vertical y de la cuestión autónoma de estos edificios que representan el concepto *Bigness*, porque para él, "*a través de su independencia de contexto*" encuentra "*la única arquitectura que puede sobrevivir*", entendiéndolos como "*hitos en un paisaje post-arquitectónico*". Muy posiblemente esos edificios que Koolhaas identificaba actuaban como esos obeliscos que desplazados desde Egipto a Roma, eran capaces de permanecer autónomos respecto a su entorno próximo, reinventando la condición colectiva.

En esta línea, se inserta la propuesta que dibuja Libera, porque cree en la autonomía de la pieza y en las relaciones que esta establece con su entorno próximo. En el archivo del Centro Pompidou, en la serie *Obelisch* se encontraron hasta nueve dibujos que representaban a estas construcciones en altura. En ellos como sucede con la serie anterior del Panteón en hormigón armado, el elemento decorativo y el sistema constructivo conviven. Es decir, un sistema estructural y un sistema de subestructura. Estructura y subestructura conviven en cada uno de estos dibujos.

El primero¹¹⁵ [39] de ellos es un fragmento de papel con orientación horizontal que se

¹¹⁴ KOOLHAAS, Rem, "*Bigness; or the Problem of the Large*", en KOOLHAAS, Rem y MAN, Bruce, *S, M, L, XL*, Nueva York: Monacelli, 1993.

¹¹⁵ Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el

[39]

[AM2002-2-450 (0006)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo, motivo de decoración por obelisco.

[40]

[AM2002-2-450 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo, decoración estatua de oro.

encontraba doblado por la mitad. En la primera parte, hay tres dibujos de obeliscos; por un lado, uno situado sobre un pedestal, con una figura humana al lado que le da una dimensión al basamento de en torno a 4,5 m de altura, por un obelisco rematado superiormente de 15 m de altura, el segundo comenzando por la izquierda posee una descripción basada en una planta cuadrada, un alzado y una sección, donde se observa claramente la condición tectónica y no ya estereotómica como tenía el de la Antigüedad y, finalmente un tercer obelisco en el que sorprende la esbeltez del mismo y el apoyo en el suelo que propone, a través de una serie de rampas. En esta primera mitad, se observa finalmente una anotación que dice, *“obeliscos decorativos: la estructura evidente en hormigón armado con los huecos cerrados por tablas de mármol o de bronce decorativos”*.

En la otra mitad del dibujo, se hace casi una simetría del primero a mayor escala. Es decir, un primer obelisco situado sobre un pedestal, un segundo obelisco que contiene una planta, un alzado y una sección y, finalmente un tercer obelisco que es una variación del primero, es decir, con otro sistema constructivo. Pero lo que sorprende será la anotación que remata este fragmento de papel, en el que Libera habla por primera vez del interior de sus obeliscos, *“obeliscos decorativos (de sabor romano). Estructuras en hormigón armado evidente. Los espacios cerrados con lastras sutiles de mármol (o bronce) decoradas. El interior todo vacío. Porque para que estén bien han de ser muy largos (o altos) y sutiles”*.

Es decir, se está produciendo en Libera una convivencia real entre sistema constructivo empleado y revestimiento decorativo propuesto. De tal manera, que los obeliscos que habían sido siempre entendidos como monolitos, es decir, una única pieza densa e impenetrable, Libera los convierte en unos sistemas porosos, espaciales que interactúan con el escenario urbano. Así, complejiza y reinterpreta la condición conmemorativa del obelisco. Esta circunstancia se puede ver muy bien en el siguiente dibujo¹¹⁶ [40] en el que Libera dibuja un gran *“obelisco”* a base de un sistema de seis plataformas circulares que descansan sobre *“ocho o diez pilares”* decorados y acanalados que recorren la estructura desde abajo hacia arriba. En cada uno de esos interplanos se alojan una serie de *“estatuas revestidas en oro”* al tresbolillo que le configura al elemento representativo una nueva condición expresiva y formal. En el apoyo en el suelo de este obelisco una gran basa muy alta, permite adivinar la monumentalidad de la propuesta.

En todos los casos, el interior, como se explicaba en la nota, está lleno de aire pero vacío de uso, excepto en uno de sus dibujos¹¹⁷ [41] en los que incorpora por primera vez la posibilidad de recorrer verticalmente, a través de un doble helicoide, el obelisco generando, por tanto, una expresividad formal desconocida. Hasta tal punto aceptará la condición versátil del obelisco que en este mismo dibujo se advierte cómo ese núcleo central podría convertirse en una fuente vertical de agua en el que la superposición de planos junto con la cortina de agua desmaterializaría completamente el primer obelisco.

Libera, a través de esta serie acepta la condición vertical y autónoma de la pieza arquetípica, pero adopta un paso más al desmaterializarla y hacer de un objeto inerte

nombre Esquisse, *“motif de décoration pour obélisque”*, 1925-1926, 235x360 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-450 (0006).

116 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre Esquisse, *“décoration statue d'or”*, 1925-1926, 250x158 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-450 (0008).

117 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre Esquisse, 1925-1926, 160x290 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-450 (0001).

interiormente que adopta su sentido como objeto externo, se transforme en un edificio vibrante y complejo que interactúe con la realidad circundante.

[41]

[AM2002-2-450 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo.

[42]
Capítulo de Atrio
Segundo libro de la Arquitectura
de Andrea Palladio
1570.

1BD. Los Atrios

Dentro de la investigación realizada por Libera, el segundo de los grupos destacados será el conocido como “Atrio” que, sin duda, marcará el destino de toda su trayectoria por ser un invariante que permanecerá ligado a cada uno de sus proyectos. La condición de espacio colectivo, en esa trasposición que se lleva a cabo de los límites de lo externo hacia lo interno, de lo público hacia lo privado, provoca una investigación profunda sobre la monumentalización del espacio interior en arquitectura. Porque Libera establecía una relación directa, como se ha observado con anterioridad, entre los espacios colectivos de la ciudad y la propuesta de estos mismos escenarios bajo el paraguas del espacio arquitectónico. De ahí su famosa frase, ya citada en esta tesis doctoral, en la que observa que *“hace un tiempo se vivía entre los edificios y, ahora se proponía vivir dentro de los mismos”*.

Para llevar a cabo este desplazamiento, redescubre el potencial existente en el atrio como espacio colectivo cubierto por antonomasia. Por esta razón, dibujará algunas de las formas monumentales más típicas de la arquitectura clásica, bajo el prisma del espacio colectivo cubierto romano, sustituyendo el muro, la construcción en masa, por el hormigón armado, nuevamente. En este caso, el origen de la palabra atrio proceden del latín *atrium*, que significaba *“lugar al aire libre, sin techo, que se sitúa en la entrada de edificios”*¹¹⁸.

Si hay un espacio doméstico en la arquitectura romana [42] por antonomasia es el atrio. En primer lugar, por establecer la primera diferencia entre la casa griega y la romana, en la que el atrio se convierte en el centro de un esquema orgánico en torno al cual se distribuyen los distintos espacios de la casa. En segundo lugar, por tratarse de un espacio abierto al cielo en el que siguiendo las palabras utilizadas por Marguerite Yourcenar al hablar del Panteón, se trataba de una evolución de *“aquellas chozas ancestrales de donde el humo, de los más arcaicos hogares humanos, se escapaba por un orificio practicado en lo alto”*.

Siguiendo la descripción vitruviana, la casa romana es una parcela cuadrada o ligeramente rectangular, totalmente cerrada en sí misma y limitada por muros de habitaciones o por la tapia del hortus. Lo característico, se da en la inexistencia de ventanas en este tipo de arquitectura, reduciéndose en gran parte de los casos a estrechas aberturas, quedando la iluminación en manos únicamente, como sucederá con el Panteón, en el atrio y en la puerta de acceso. La puerta se sitúa en el eje longitudinal de la casa, siendo al mismo tiempo puerta y vestíbulo que se comunica con el espacio del atrio que alojaba en su interior el impluvium que era la cisterna que recogía el agua de lluvia de las viviendas.

El esquema de la vivienda se construye en base a una sucesión de espacios mediante la adición de piezas independientes. Este esquema origina una tensión longitudinal en cuanto a recorrido que comienza en la *pars antica*, que incluye la puerta, el vestíbulo y las habitaciones que las flanquean, continúa a través de una parte central que se oxigena, donde se sitúa el atrio y las habitaciones de representación, finalizando este recorrido longitudinal en un espacio abierto o *pars postica*, donde se localiza el huerto u *hortus*. Esta sucesión espacial por yuxtaposición de elementos será similar no solo a lo que Libera propondrá sino al esquema del propio templo romano que se configuraba, como se ha

¹¹⁸Extraído de la Real Academia Española de la Lengua.

[43]

[AM2002-2-447 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, perspectivas, atrio
y vestibulo.

observado en el Panteón, por la un pronaos y una cella.

Dentro de esta idea de recorrido, el atrio era entendido, por tanto, como antesala, como espacio previo, como foyer de un espacio más importante representado en la casa romana por el *tablino*¹¹⁹, que como el megaron en la casa griega micénica era el gran salón. Hay que advertir, que en ocasiones, esta estancia singular estaba planteada como espacio pasante o comunicante entre el atrio y los espacios abiertos contiguos pero, a partir de un determinado momento, en la mayoría de los casos se definió como una habitación delimitada.

Esta correlación entre atrio y tablino será fundamental para Libera, porque con el tiempo, este espacio intermedio se convirtió en el verdadero salón de recepción de la casa romana. Es decir, existía una voluntad pública de la vivienda romana, el límite entre exterior e interior se estrechaba, existiendo una línea de tensión longitudinal clara y definida entre la puerta de acceso y el tablino. Es sorprendente, como esta correlación de espacios representativos de la vivienda serán trasladados por Libera, fusionando el atrio y el tablino ya no solo en los dibujos de esta primera época de estudiante sino en el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, objeto de estudio principal de esta tesis doctoral.

Sobre esta relación espacial atrio y tablino, hablará el propio Vitruvio en términos geométricos, al señalar que *“es preciso dar al tablino dos tercios de la anchura del atrio si éste fuese de veinte pies; si fuera de treinta pies a cuarenta, el tablino tendrá la mitad de la anchura del atrio, y cuando la anchura pase de cuarenta a sesenta, se dividirá ésta en seis parte y de ellas se darán dos al tablino, porque los atrios pequeños no pueden tener por asimilación las mismas medidas que los atrios grandes; pues si nos sirviésemos de las medidas de los grandes para los pequeños, no prestarían ningún uso ni los tablinos ni las alas”*. La importancia de este espacio intermedio, a modo de charnela, vinculado por un lado, a la parte de ocio de la casa y, por otro, a la zona cotidiana de la misma, se reconocía en la versatilidad que demostraba a la hora de ampliar y modificar la percepción del espacio arquitectónico.

Porque esta condición pasante de la arquitectura como núcleo estructurador de una determinada organización espacial la recogerá Libera más adelante. En este momento, sus intereses se recogen hacia piezas aisladas. Si con anterioridad, fue la serie obeliscos, en este caso, la serie atrios se concentra sobre el espacio público cubierto que engloba en un solo espacio, el vestíbulo, el atrio y el tablino de la casa romana.

En uno de esos dibujos **[43]** realizados por el joven estudiante Libera, bajo el título *“atrio o vestíbulo”*¹²⁰, se observan dos soluciones que recoge bajo la letra “a” y la letra “b”, para un mismo tipo de espacio. A modo de arco de triunfo, Libera dibuja un espacio de colosales dimensiones, pero que a diferencia del arco romano, configura un espacio tridimensional de carácter estancial. Es decir, si se observa con detenimiento la zona superior del dibujo, se ve un gran alzado en el que se aportan, tanto la solución “a” como la “b”. Un alzado, donde la condición de puerta está absolutamente presente. En cambio, en la versión tridimensional de ese alzado que se encuentra en la zona intermedia del dibujo,

119 Según Vitruvio, *“el llamado “tablino” era una habitación entre el atrio y el peristilo, donde se guardaban en un armario documentos referentes a la casa y familia: era como si dijéramos el archivo. También había en él imágenes”*. VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2007.

120 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses, perspectives atrium et vestibule*, 1925-1926, 220 x 170 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447 (0008).

[44]

[AM2002-2-446 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Elementos de fachada

Dibujo, "Atrio monumental".

[45]

[AM2002-2-447 (0024)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, atrio.

la condición de puerta, da paso a una idea de estancia, de espacio definido. Ambas soluciones comparten la idea de gran palio, de gran cubierta que reposa sobre cuatro pilares en cada una de las esquinas.

Si la solución “a” señala en el alzado un gran arco que reposa sobre dos pilares, la solución “b” presenta, en cambio, un alzado al exterior constituido por una cubierta de “*cuatro faldones inclinados*”. Sin embargo, ambas soluciones definen una gran bóveda de arista, producida por la intersección de dos bóvedas de cañón. El espacio, tanto en una como en otra, está definido a nivel constructivo, pero a nivel decorativo es capaz de asumir en el espacio de la bóveda de arista una componente cualitativa del espacio que asume con naturalidad.

Sobre la primera solución profundiza, definiendo la construcción de los cuatro grandes pilares que como sucede con tantos otros soluciones, aligera aportando la solución decorativa de subestructura de forma directa. A través de este primer dibujo, Libera ha definido un tipo de espacio que le sirve de cara al futuro como coronación de una superposición de planos como se intuye en el propio dibujo o como elemento aislado a disponer dentro de un conjunto arquitectónico, como se observa en el segundo de ellos, casi como templete.

Si este primer dibujo configura un espacio abierto y cubierto de colosales dimensiones, el segundo de esta serie [44], profundiza en esta misma línea. Este dibujo titulado “*Atrium monumental*”¹²¹, como sucede con el anterior, refleja dos soluciones. La solución “a” que define un atrio oculto tras un conjunto de pilares que se sitúan en el perímetro y definen un primer plano de referencia, es decir, se densa el límite y se vacía el interior. Y la solución “b” que, en consonancia con el título del dibujo, aumenta la sección de los soportes situados en las esquinas provocando una disminución del atrio interior. Este espacio interior de dimensión igual a la de los soportes aumentados provoca un desplazamiento del concepto de atrio hacia una idea de puerta generada por la densificación que ha sufrido su perímetro.

Dentro de esa idea de densificación del perímetro existente en el primer dibujo, Libera con éste¹²² [45], define completamente la idea de atrio que persigue interiormente. Si exteriormente, puede ser la solución “a”, del anterior dibujo, interiormente este se acerca completamente a la idea de atrio que le perseguirá a lo largo de su trayectoria. Se da una densificación del perímetro, en el inferior dos nuevos pilares se insertan en el vano, mientras que en el superior cuatro nuevos pilares se insertan en el vano.

Tanto en una como en otra la composición es clara; por un lado, un espacio porticado en el nivel inferior generando una idea de permeabilidad clara a nivel del plano del suelo, por otro lado, dos o tres niveles de galerías donde se localizan una serie de estatuas a modo de habitantes perennes y, finalmente, una gran cúpula aligerada de arista que apoya en los cuatro soportes que definen el volumen. Se observa hasta un conjunto de cortinas, que al modo de los utilizados en el tablino de la casa romana, era capaz de aumentar la dimensión espacial de la sala. Si se mantiene en el recuerdo este espacio,

¹²¹ Extraído del Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisse “Atrium monumental”*, 1925-1926, 220x170 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-446 (0001).

¹²² Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses, Atrio*, 1925-1926, 290x225 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447 (0024).

con posterioridad, alcanzará su grado máximo con su realización en la gran sala de Recepciones del Palacio de Recepciones y Congresos.

Finalmente, este será el prototipo prefijado, un espacio de dimensión cuadrada que por adición configurará otro tipo de espacio, como se observa en el último de los dibujos¹²³ [46]. En este caso, la sala aumenta longitudinalmente, por la adición de tres piezas del prototipo. De esta forma, dentro de ese catálogo de formas arquitectónicas que va definiendo el joven Libera a través de sus dibujos, frente al espacio central contraponen la sala longitudinal que viene constituida por la multiplicación de la pieza de origen.

Con el ejemplo de la serie atrio, se ha definido una forma de enfocar el proyecto de arquitectura, es decir, la complejidad del espacio arquitectónico viene dado por el mundo romano, nuevamente. Porque, Libera cree fehacientemente en que la configuración de nuevos espacios arquitectónicos viene dada por primero prefijar un determinado prototipo en base a un arquetipo arquitectónico para después a través del mecanismo de la yuxtaposición o multiplicación del mismo se configuren nuevos tipos arquitectónicos.

[46]

[AM2002-2-447 (0023)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo.

123 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisse*, 1925-1926, 288x225 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447 (0023).

[48]
La Iglesia en planta central
Leonardo.

1BE. La gran sala central

En 1949, Rudolf Wittkower¹²⁴ [47]¹²⁵ escribe su libro *“Principios arquitectónicos en la Edad del Humanismo”*¹²⁶, dentro del cual dedica la primera de las cuatro partes en las que lo divide a *“la iglesia de planta central en el Renacimiento”* [48]. Cinco epígrafes recogen las investigaciones que sobre este tema han llevado a cabo los grandes arquitectos del Renacimiento desde Alberti hasta Palladio pasando por Bramante. La importancia de este libro para Libera en esos años de estudiante es nula porque no fue publicado hasta casi veinte años más tarde, pero la presencia¹²⁷ del autor en Roma, como asistente e investigador en el periodo del director de la Biblioteca Hertziana Ernst Steinmann, en ese mismo periodo abre una línea de especulación sobre la influencia de este tipo de espacio en la arquitectura de Libera.

[47]

Fotografía en la terraza del Palazzo Zuccari de Roma
Wittkower se sitúa el primero comenzando por el lado izquierdo 1930.

Pero antes de profundizar en los posibles antecedentes que Libera reconociese en el pasado, la idea de centralidad se entiende como aquello que se basa en un punto, al que se llama centro, el cual se encuentra equidistante de los objetos que se localizan en el perímetro. En ese centro, se posiciona el hombre y la idea de centralidad se asocia con la figura geométrica del círculo. Heidegger al referirse el círculo lo asociará a *“la estructura del sentido, fenómeno que tiene sus raíces en la estructura existencialista del “Da-sein”, del “ser-ahí”, en el comprender interpretativo”*¹²⁸, es decir, que ese centro del círculo no es arquitectura, sino que ese centro es la naturaleza, el sol, la luz, lo infinito, lo inconmensurable, lo irracional, lo espiritual del hombre.

124 (1901-1971). Según la Enciclopedia Treccani, Historiador del arte, discípulo de Adolph Goldschmidt, que fue becado como investigador en la Biblioteca Hertziana de Roma, entre los años 1923 y 1927. Posteriormente, desarrolló su labor docente en Londres en el Warburg Institute, así como en la Universidad de Londres hasta el año 1956 en el que dará clase en Columbia University en Nueva York hasta el año 1969. Entre sus obras destacan *Principios arquitectónicos en la edad del Humanismo*, *Gian Lorenzo Bernini, Arte y Arquitectura en Italia, 1600-1750* o *la cúpula de San Pedro de Miguel Ángel*.

125 Fotografía realizada el 17 de Octubre de 1930 en la terraza del Palazzo Zuccari de Roma. En esta imagen, se puede ver a Rudolf Wittkower en la fila superior el primero por el lado derecho, mientras que al director de la Biblioteca Hertziana, Ernst Steinmann, se le ve sentado el segundo por el lado izquierdo de la fotografía.

126 WITTKOWER, Rudolf, *Principi architetonici nell'età dell'Umanesimo*, Turín: Einaudi, 1994.

127 Su estancia en la Biblioteca Hertziana se desarrolló entre los años 1923 y 1933, lo cual supone, que desde 1925 que Libera llega a la ciudad hasta 1933 que Rudolf Wittkower abandona la ciudad, que compartieron ocho años.

128 Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*, Ed. Tecnos, Madrid, 2000.

[49]

[AM2002-2-440 (0007)]

Dibujo de estudiante, 1926

Serie Panteón en hormigón armado

Dibujos, gran sala central.

De ahí que la figura del círculo, asociada indisolublemente a la idea de centralidad, se haya ligado siempre a la búsqueda de un determinado ideal, que trasladado al campo de la arquitectura, significaría ser capaz de capturar lo universal dentro de un espacio arquitectónico. Y, en este campo, los arquitectos del Quattrocento italiano, según Wittkower, *“se separan progresivamente de la planta tradicional de cruz latina...patrocinando las plantas centrales”*¹²⁹. En el origen de esta tendencia, se encuentra Alberti que, en su tratado *De Re Aedificatoria*, recomienda para las iglesias figuras geométricas¹³⁰ que a parte de ser definidas a partir del círculo puedan ser enriquecidas a través de la adhesión de capillas.

Andrea Palladio ya lo advirtió al decir que *“las más bellas y reguladas formas, de las cuales reciben el resto sus medidas, son la forma redonda y la cuadrangular”*. Entre ambas, según indica Wittkower, Palladio elige la redonda, porque *“de entre todas las formas es la única sencilla, uniforme, igual, fuerte y capaz, con la que haremos los templos redondos”*. De esta forma Palladio está reforzando la postura de los arquitectos del Renacimiento, prácticamente estableciendo una correlación entre forma y contenido que, claramente Libera afirmará. Pero la razón por la cual establece dicha relación entre forma redonda e iglesia tiene más que ver con las propiedades de la propia forma circular, porque *“siendo esta de un solo término encerrada sobre sí misma, en la cual no existe ni un principio ni un final...participando todas sus partes del conjunto; y finalmente reencontrándose en cada parte el extremo alejado la misma distancia del centro; la forma redonda demuestra la unidad, la infinita esencia, la uniformidad y la justicia de Dios”*.

Lo interesante se da en el momento que Palladio desacraliza el templo transportando las cualidades intrínsecas del espacio redondo hacia la residencia privada. Porque la Villa Redonda es la construcción básica, del anteriormente dibujado por Libera *Atrium Monumentale*, donde el edificio, efectivamente aloja en su interior un gran atrio, un gran espacio central. En la Villa Redonda, el círculo se inscribe en el interior del cuadrado, convirtiéndose en la sala soñada, en el espacio interior que una vez ascendido el plano de basamento y tras una serie de luces y de sombras, recoloca al hombre en el centro del espacio, preparado para la conquista de lo universal.

Y esta lección Libera la aprendió, la de construir un gran atrio interior, la de definir la gran sala central. En su dibujo¹³¹ titulado *“grande sala centrale”* [49], la referencia a la sala de la Villa Redonda de Palladio es clara, aunque las proporciones y el espacio sea diferente. El dibujo presenta una vista en perspectiva, una planta y una sección junto a un número elevado de anotaciones.

Un gran basamento monumental anuncia la gran sala. En este caso, no existe un perímetro definido que esconde en su interior a la gran habitación desde la cual se recupera el dominio del mundo infinito. Lo que existe es una gran sala bajo una gran cúpula de mínimo espesor, siguiendo el aprendizaje del Panteón en hormigón armado y un sistema de 48 pilares de mínimo espesor que configuran una pared densa de pilares que desmaterializan el muro.

129 WITTKOWER, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Turín: Einaudi, 1994.

130 El círculo, el cuadrado, el hexágono, el octógono, el decágono, y el dodecágono.

131 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses, grande salle centrale*, 1926, 170x255 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-440 (0007).

[50]

[AM2002-2-440 (0012)]

Dibujo de estudiante, 1926

Serie Panteón en hormigón armado

Dibujo, "planta romana".

Sobre este conjunto cerrado compuesto por basamento y cúpula que descansa sobre 40 finos pilares se incorporan 12 puertas que recorriendo todo el perímetro universalizan el acceso. Se trata, por tanto, de un espacio isótropo, sin ningún tipo de eje señalado que prevalezca sobre el otro. Una rotunda desnuda, cuyos delgados nervios de hormigón se ven rellenos en sus intersticios por leves casetones en cuyas anotaciones, el propio Libera le otorga una cuestión escenográfica al espacio desconocida. Se refiere del siguiente modo, *“gran sala central – máximo desarrollo plástico con mínima sección y doce nichos en torno. En el interior dos columnas acanaladas sin basa ni capitel a lo lados de la puerta y equidistantes; otras dos en los pequeños nichos internos. Estos nichos reciben luz que llueve de lo alto, dejando a todas las columnas a contraluz en un efecto escenográfico. La cúpula evidenciará su estructura que se desarrollará según la lógica de las 48 columnas de apoyo”*¹³².

Lo sorprendente del espacio propuesto en este dibujo es que se aleja del antecedente. Abandona el Panteón, se desvía del óculo, de la luz sólida que parte el espacio. En este caso, el espacio cambia completamente. Se aproxima más al mundo tardo-antiguo, casi bizantino, como en Santo Stefano Rotondo¹³³, donde la luz no es vertical, sino que la construcción de esos 12 nichos convierte a éstos en captadores de luz y absolutos vertebradores del ritmo espacial. Si en el Panteón la luz pesa, es posible cuantificarse y llega a ser lenta, en la gran sala central, la luz es absolutamente rápida, desprende fogonazos enfatizados por el contraluz del plano de soportes que delimitan el contacto entre espacio interior y exterior. Ese contraste entre penumbra superior y luz inferior hará que la sensación de peso de la cúpula desaparezca. Es como si, en realidad, la cúpula estuviese realmente flotando.

La variante de este dibujo es el conocido¹³⁴ como *“planta romana”* [50]. La organización es absolutamente la misma, es decir una cúpula que apoya sobre 48 sutiles soportes, pero que en vez de abrirse hacia el exterior, se encierra sobre sí mismo, porque la construcción de los 12 nichos se invierte. Ahora no son puertas hacia el exterior, sino que son capillas o mecanismos de luz, estableciéndose un único acceso.

En este caso la anotación dice lo siguiente, *“interior de un salón sugestivo y místico en el cual la luz entra solo indirectamente desde lo alto de los tambores de la periferia, y las pilastras de la osatura de la cúpula están en suave contraluz, de ahí el efecto escenográfico”*. Respecto a un mismo tema tres variantes; por un lado, la luz superior del óculo del Panteón, por otro lado, 12 puertas que abren el espacio hacia el exterior, definiendo un plano desmaterializado por la luz y, finalmente, 12 nichos que como captadores de la luz cenital amplían los límites del espacio. Este último ejemplo es especialmente interesante, porque oculta la fuente lumínica, creándose un espacio de penumbra en el que la fuente de luz sirve para aumentar los límites del espacio. La atención ha pasado del centro del espacio al perímetro del mismo, provocando de esa forma un desplazamiento del ser humano desde una posición lateral a una posición central desde la que es capaz de captar toda la atención de la luz.

¹³² Anotación extraída del propio dibujo con número de inventario AM 2002-2-440 (0007).

¹³³ En el cuarto capítulo de esta tesis doctoral, se dedicará en el apartado de la flotación de la cubierta, un estudio profundo sobre la relación de Libera con el mundo tardo-antiguo.

¹³⁴ Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses, “planta romana”*, 1926, 275x220 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-440 (0012).

per il salone dell'5000 pers.
Libera, coll'altare, tanto lo fa
col m. in d. 3 ass. in m. a valle, col
per fare un salone.

[51]

[AM2002-2-447 (0005)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectiva para salón.

Cada uno de estos ejemplos son verdaderos ejercicios de luz que demuestran aún más si cabe la madurez del joven Libera. En ninguno de estos casos se habla de programa funcional al que se destinaría la sala, se deja absolutamente abierta. No existe un destinatario, aunque la anotación en el margen superior izquierdo del primero de los dibujos indique los espacios “termas” o “pabellón”. Se entiende que la influencia de todos los dibujos poseen la misma ambición, es decir, la conquista del espacio colectivo interior y monumental. En cambio, en otro dibujo de esta serie, sí se da a entender la destinación de la propuesta. Se trata del “*salón para miles de espectadores*”¹³⁵ [51] en el que nuevamente se propone un espacio cubierto bajo una sutil cúpula.

El antecedente es el Mausoleo de Augusto y, más concretamente, el dibujo realizado por Étienne Dupérac¹³⁶ del mismo. Porque en este caso, la gran sala central forma parte de un organismo más complejo. Como sucede en el caso de los atrios, una vez descubierto el arquetipo, Libera lo complejiza insertándolo dentro de un sistema. El esquema se basa en la superposición del esquema de sala central en cilindros concéntricos que van disminuyendo hasta su cota más alta y que configuran una gran sala en su interior.

Nuevamente, realiza un trabajo de perfección del arquetipo hasta convertirse en un prototipo capaz de, mediante operaciones de yuxtaposición, multiplicación, superposición o cambio de escala, pasar de una pequeña sala a una gran sala. Por primera vez, se observa, igualmente, la incorporación de diferentes elementos estudiados por separado, de tal manera que en este conjunto de gran sala, quizás antecedente de sus posteriores salas de auditorio, se configura exteriormente por la incorporación de obeliscos como sucedía en la arquitectura romana del propio Mausoleo de Augusto.

135 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Esquisses, perspectives pour le salon*, 1926, 180x130 mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447 (0005).

136 (1530-1604). Según la Enciclopedia Treccani, Arquitecto y pintor que llegó a Roma joven tras haber nacido en París, donde realiza dibujos de numerosos monumentos antiguos, que recogerá en su libro “*los vestigios de las antigüedades de Roma*”, realizado en 1575.

[52]

[AM2002-2-456 (2 R)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Biblioteca

Biblioteca nº2.

1BF. Las Bibliotecas

Tras un primer estudio pormenorizado de los diferentes ambientes y piezas de arquitectura que, individualmente, han sido desarrolladas hasta configurar verdaderos prototipos espaciales, Libera afronta la complejidad de la convivencia entre cada una de estas diferentes piezas de arquitectura. Para alcanzar un paso más, es decir, verdaderos organismos complejos, Libera necesita realizar operaciones de adición, yuxtaposición, macla, multiplicación que manteniendo la identidad de la pieza individual estudiada le hará alcanzar nuevas formas arquitectónicas.

Esta forma de proceder, se observa perfectamente en la serie titulada Bibliotecas y, más concretamente en el dibujo¹³⁷ titulado “*Biblioteca n°2*” [52]. Es más, junto al título en la parte superior, entre paréntesis, se puede leer nítidamente “*el tipo definitivo*”. Lo primero que sorprende respecto al resto de dibujos estudiados de Libera es lo colmatado del mismo, como queriendo sintetizar y rellenar cada espacio del papel por la importancia del tema tratado. Por primera vez, incorpora cotas, parece dentro del conjunto de dibujos realizados durante esta primera etapa, su primer proyecto virtual.

La zona central del dibujo lo ocupan dos plantas, una que representa la planta baja y, la siguiente, un corte por un nivel superior. Junto a estos dos dibujos se suman una sección longitudinal referida con la nomenclatura “*Sección A*” y dos perspectivas que presentan la volumetría exterior del edificio. En el margen derecho, se suceden las anotaciones bajo el epígrafe “*Problemas resueltos*”. Las dimensiones son enormes, se puede observar como el diámetro del primer cilindro exterior es de 140 m, mientras que la gran sala de lectura central es de 50 m. La referencia es clara, nuevamente es un sistema similar al del primer dibujo de Étienne Dupérac¹³⁸ del Mausoleo de Augusto [53], una sucesión de cilindros concéntricos escalonados que encuentran su sentido espacial a través de la gran sala

[53]
Mausoleo de Augusto
Étienne Dupérac
1575.

137 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre *Bibliothèque n°2*, 1925-1926, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-456 (2 R).

138 DUPÉRAC, Étienne, *I Vestigi dell'Antichità di Roma Raccolti et Ritratti in Perspettiva con Ogni Dilligentia da Stefano Du Perac*, Roma: Vaccari, 1575.

central de lectura.

El primer cilindro comenzando por el exterior tiene una dimensión de 140 m con una altura de 20 m, el siguiente un diámetro de 100 m y una altura de 25 m, posteriormente, hay un espacio de anchura 5 m y diámetro completo de 60 m bajo el nombre de “salas” y, finalmente la gran sala de lectura de 50 m de ancho por 50 m de altura. El acceso se realiza a través de una deformación del primer cilindro, donde se incorporan un sistema de escaleras y rampas que dan acceso al atrio de la biblioteca, desde la cual a través de un puesto de control se accede a la sala de lectura.

Antes de seguir profundizando en el sistema propuesto por Libera, sorprende una situación. Este dibujo fue realizado entre el año 1925 y 1926, al igual que el resto de dibujos de la serie estudiante. En 1928, en otra latitud, en Estocolmo, Suecia, se inauguraba el proyecto de la Biblioteca Pública de Estocolmo [54], por el arquitecto Erik Gunnar Asplund. Si establecemos una comparativa entre ambos esquemas, sorprende la proximidad de los planteamientos. En 1928¹³⁹, en la revista sueca *Byggmästaren*, bajo el título “*Några uppgifter om biblioteksbygget*”, se publican algunos datos sobre la construcción de la biblioteca.

Es decir, si el dibujo de Libera es como muy tarde en 1926, es difícil que en ese momento tuviese conocimiento del proyecto de Asplund. Porque, además, el primer conocimiento que se tiene en Italia del proyecto es a través de la revista *Casabella*¹⁴⁰, en el año 1935, cuando en su número del mes julio, le dedica junto a otras arquitecturas procedentes de Bélgica, Austria, Francia o Alemania, un espacio en el que se desarrollan las tres plantas del edificio, sin ningún tipo de imagen exterior del mismo.

Hay que señalar que la difusión de la arquitectura nórdica en aquellos momentos era escasa, como, por ejemplo, muestra José Manuel López Peláez, en su tesis doctoral¹⁴¹ “*La arquitectura de Gunnar Asplund*”, en la que comenta como el primer contacto con dicha

[54]
Biblioteca Estocolmo
Asplund
Imagen exterior con basamento
1928.

139 ASPLUND, Erik Gunnar, “Några uppgifter om biblioteksbygget”, en *Byggmästaren*, 1928.

140 Extraído del apartado “l'architettura mondiale”, publicado en la revista *Casabella*, 91, Julio de 1935.

141 LÓPEZ PELÁEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.

[55]

Biblioteca Estocolmo
Asplund
Plano de situación
1928.

arquitectura la tuvo “a través de la pequeña monografía que Bruno Zevi escribió en 1948 y que fue publicada en castellano por Ediciones Infinito en 1957”. Es decir, la transmisión de información de la que se dispone a día de hoy, en los tiempo en los que Libera dibuja su “Biblioteca”, carecía de sentido.

Pero aún así, la relación entre ambos proyectos es manifiesta. El edificio de Asplund [55] se comienza en 1924 culminándose en “el otoño de 1927”¹⁴². El esquema del edificio se asemeja a nivel compositivo con el dibujado por Libera. En este caso, se trata de un hermético paralelepípedo sobre el cual se inserta un gran cilindro que aloja la gran sala de lectura. Esta relación entre volumen insertado dentro de otro volumen de mayor tamaño, establece una clara línea de continuidad con ejemplos como el Altes Museum de Schinkel, en el que el espacio interior de referencia vuelve a ser el espacio de la rotonda, como sucede en la Villa Rotonda de Palladio. En este caso, la sala de lectura localizada dentro del cilindro se convierte en el centro del espacio.

Nuevamente, una idea de centralidad interior renovada, en el que el proyecto avanza respecto al antecedente, estableciendo una relación de proximidad hacia el tema del proyecto, los libros. Pero, donde se establece una modificación en la interpretación del centro clásico, se encuentra en la anulación de la cúpula y del óculo del Panteón. En este caso, Asplund perfora el tambor del cilindro, estableciendo una corona de luz en el perímetro del mismo, de tal manera que el centro, siempre simbolizado por la luz, se lleva al perímetro quedando desnudo de contenido. Ese lugar, será ocupado en el proyecto de Asplund por el hombre que a través de una estrecha escalera encuentra el centro del espacio desde el que accede a los libros.

De regreso, al dibujo de Libera, las relaciones son demasiado cercanas. La propuesta de Libera mantiene un grado de autonomía en la pieza arquitectónica, produciéndose respecto a la de Asplund una separación en cuanto al entendimiento del basamento o paralelepípedo. En este caso, hay casi una idea de zigurat a la hora de configurarse el sistema, puesto que esos pequeños desfases entre el gran cilindro central y la corona

¹⁴² Extraído del artículo *Några uppgifter om biblioteksbygget*, traducido al castellano bajo el título *Algunos datos sobre la construcción de la biblioteca*, en la publicación ASPLUND, Erik Gunnar, *Escritos 1906/1940*, Madrid: El Croquis Editorial, 2002.

[56]

[AM2002-2-456 (1)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Biblioteca

Biblioteca nº1.

cilíndrica en la que se inserta, mediante otras coronas de mediana altura, reafirman la condición afirmativa del proyecto. Hay una tendencia vertical frente a la frontalidad del paralelepípedo de referencia en el caso de Asplund.

Pero, en Libera, esa idea de frontalidad del objeto existe. Pero existe porque presenta un problema respecto al acceso a la sala. Se observa perfectamente en sus dibujos cómo esa problemática se presenta. Para lo cual extrae una porción semi-elíptica de la primera corona exterior, para incorporar en él el acceso a través de un sistema de rampas que solucionan la discontinuidad entre el plano del suelo de la ciudad y el atrio. De esta forma, la propuesta de Libera consigue una frontalidad ajena a la propia configuración del círculo.

Existe una fachada principal, por la que como sucede en el caso de Asplund, se asciende a un *piano nobile* que marca la cota de referencia de la sala de lectura. Y desde ese lugar, una forma diferente de alcanzar el centro. Porque en este caso, tras haber alcanzado esta cota, se desciende hasta alcanzar el centro del espacio propuesto por Asplund pero en una cota inferior. Es decir, en ambos se observan las mismas preocupaciones, estableciendo soluciones diferentes sobre casos iguales a pesar de la distancia y al desconocimiento que tanto uno como otro tenían.

Pero, sorprendentemente, en el dibujo¹⁴³ titulado "*Biblioteca n°1*" [56], quizás anterior al citado, la solución se asemeja todavía más a la propuesta por Asplund. Porque, como se puede ver, mantiene la duda sobre el volumen exterior. Sobre cómo poder hacer convivir una figura geométrica absolutamente isótropa, sin ninguna dirección prevalente, con un único acceso que ha de tener el edificio. En un momento dado, en mitad de este dibujo se encuentran en paralelo el círculo y el cuadrado, tachando el primero y quedándose con el segundo. El esquema es igual, es decir, deforma el paralelepípedo para alojar el acceso a la biblioteca. Es tal la duda, que incluso llega repetir esa deformación en cada una de las caras del volumen de tal manera que se mantuviese la isotropía del proyecto.

En conclusión, la aparición de la serie Bibliotecas, junto con otros temas presentes en las series Palacios de Justicia o Parlamentos, introducen la cuestión del edificio público como representante de los pensamientos del joven arquitecto Libera. Los temas afrontados por Libera y Asplund se solapan sorprendentemente. Pero hay una realidad, que desde noviembre de 1913 hasta mayo de 1914, Asplund realiza un intenso viaje formativo por el sur de Francia, norte de África e Italia. Es decir, se enfrenta a los mismos temas que una década más tarde Libera interpretará. El problema de la centralidad de la sala preocupa a ambos arquitectos. Finalmente, si en Asplund el centro de la gran sala de lectura se recupera por ascensión, en el caso de Libera se alcanza por descenso. Esta será posiblemente la distancia entre estos arquitectos. Una distancia en vertical hacia el plano de luz.

143 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studiante*, con el nombre *Bibliothèque n°1*, 1925-1926, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-456 (1).

capítulo dos
El Grupo 7

Introducción

En el mes de mayo de 1914, Antonio Sant'Elia publica en el catálogo de la Exposición de *"Nuevas Tendencias"*¹ en Milán. Realiza un comentario, titulado *"El Mensaje"*², de los paneles de la *"Ciudad Nueva"*³ expuestos con motivo de la exposición. Dos meses más tarde, en el número de agosto de la revista Lacerba, Antonio Sant'Elia publica el Manifiesto de la Arquitectura Futurista. En él, Sant'Elia no se siente como tiempos atrás *"un hombre de las catedrales, de los palacios o de los edificios públicos, sino de los grandes hoteles, de las estaciones ferroviarias, de las carreteras inmensas, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de las galerías luminosas, de las líneas rectas, de los saludables vacíos"*⁴.

En apenas pocos meses, Sant'Elia **[1]** adquiere una posición relevante en el panorama futurista del momento. La poca distancia de tiempo entre la publicación del comentario relativo a sus paneles de la *"Ciudad Nueva"* y el Manifiesto de la Arquitectura Futurista, provoca la apropiación del texto por los líderes del Futurismo. En el punto número 8, reservado a la idea de caducidad y de transitoriedad de la arquitectura y de la ciudad, Carlo Carrà⁵, amigo personal de Sant'Elia, expone una situación referente a esto mismo, *"cuando sale el Manifiesto, Sant'Elia, indicándome el octavo punto en el cual se había dicho que los caracteres fundamentales de la arquitectura futurista serían la caducidad y la transitoriedad y que 'las casas durarían menos que nosotros' y que 'cada generación debería fabricarse su propia casa', me dice lo siguiente, 'estas bobadas no me las atribuyáis a mi, tú sabes que pienso justo lo contrario'".* Estos comentarios pertenecían a Marinetti que había editado la publicación del Manifiesto.

Pero estos comentarios sobre lo contingente en relación a la modernidad no solo pertenecían a Marinetti, sino que formaban parte de una ambición colectiva. Años atrás, en 1863, Charles Baudelaire⁶ escribiría que *"la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, que es la mitad del arte, cuya otra mitad es lo inmutable"*. Baudelaire acepta que el arte está escindido en alma y cuerpo. Mientras que al alma le corresponde lo

1 Entre los primeros adscritos al grupo Nuevas Tendencias formado en Milán, ciudad donde se encontraba la sede central del movimiento de Marinetti, se encontraban los artistas, Leonardo Dudreville, Carlo Erba, Achille Funi, Ugo Nebbia. Se presenta el grupo, con anterioridad a la exposición, el 15 de marzo de 1914, en "Paginas de Arte", boletín informativo de la revista "Vida de Arte", del siguiente modo, *"Hay en Milán, un grupo de artistas, lo cuales a pesar de no aceptar la doctrina futurista y sin tener en sus filas a futuristas capaces de admitir el violento método de propaganda, se proponen de buscar con nuevos entendimientos y con nuevos medios, una manifestación de arte que, liberada de las antiguas convenciones, debería de actuar de forma mejor a lo que ha hecho hasta el día de hoy"*. Extraído del libro titulado *Nuove Tendenze*, en GODOLI, E., *Il Dizionario del Futurismo*, Firenze-Rovereto, Vallecchi-Mart, 2001.

2 En 1956, Giovanni Bernasconi recupera un texto sin título firmado por Sant'Elia que acompañaba los dibujos para la Ciudad Nueva en el catálogo de la Primera Exposición de Arte del grupo Nuevas Tendencias para la familia artística de Milán, abierta desde el 20 de mayo al 10 de junio de 1914. Publicado por Giovanni Bernasconi, "il messaggio di Antonio Sant'Elia del 20 maggio 1914", en *Rivista Tecnica della Svizzera italiana*, Julio 1956.

3 La incorporación de Antonio Sant'Elia al grupo Futurista se realiza con posterioridad, sugerida por Carlo Carrà, entre finales de mayo de 1914 y los primeros días del mes de julio. El breve espacio de tiempo, desde la incorporación de Sant'Elia al grupo Futurista y la publicación del Manifiesto de la Arquitectura Futurista justifica que gran parte de la aproximación intelectual presente en el Messaggio de la Exposición se encuentre en el Manifiesto.

4 Revista Lacerba, agosto 1914, Florencia.

5 CARRÀ, Carlo, *La mia vita, dipinti e disegni, 1903-1965*, Nápoles: Viviani, 2003.

6 BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994.

[1]
La Città Nuova
Antonio Sant'Elia
1914.

eterno e inmutable de la belleza, al cuerpo le pertenece lo fugaz, lo circunstancial. En cambio, para Marinetti la modernidad se definía como “*oposición histórica del presente a un determinado pasado*”.

Con esa voluntad de romper con los principios que dirigían el arte académico existente desde el siglo XVIII, Filippo Marinetti presenta el primer manifiesto “*Fundación y Manifiesto del Futurismo*” en 1909, en las páginas de “*Le Figaro*”⁷ [2]. En los albores del siglo XX, el Futurismo venía a completar una tendencia europeísta en la que se sucedían una serie de movimientos entendidos como “alternativas”, entre los que destacaban Die Brücke, los secesionistas vieneses, los Fauves o las primeras corrientes del Cubismo. Todos estos grupos poseían la voluntad de abrir nuevos territorios hacia la modernidad que desafiasen el campo de las artes figurativas de ese momento. Pero, ¿de dónde procedía ese interés casi dogmático hacia la modernidad por la modernidad?

En 1873, al final de su libro, *Una temporada en el infierno*, Jean Nicolas Arthur Rimbaud escribe una frase determinante para la modernidad de todos estos grupos, al señalar que “*todos los recuerdos inmundos se borran. Mis últimas añoranzas levantan el vuelo... Condenados, ¡si yo me vengara! Hay que ser absolutamente moderno. Sin cánticos: mantener el terreno ganado...es, no obstante la víspera. Acojamos todos los influjos de vigor y de ternura auténtica. Y cuando llegue la aurora, armados de una ardiente paciencia, entremos en las espléndidas ciudades*”⁸. La frase, “*hay que ser absolutamente moderno*”, se convierte en slogan de un nuevo periodo.

Pero un slogan de toda una comunidad. La lucha no es individual, es una batalla colectiva, de grupo, como se explica a continuación al hablar de diferentes manifestaciones individuales y la relación entre ellas, “*entre una pérgola de Versailles, un razonamiento filosófico de Malebranche, un precepto de verificación de Boileau, una ley de Colbert sobre las hipotecas, una sentencia de Bossuet sobre el reino de Dios, la distancia parece infinita, los hechos son tan diferentes que en una primera aproximación se les juzga como aislados y separados. Pero los hechos se comunican entre sí a través de la definición de los grupos donde están comprendidos*”⁹. Y esos grupos se identifican cada uno de ellos con un territorio, con una tierra como la ciudad de Milán en la que propone una nueva dimensión figurativa. Pero no solo en el terreno del arte, sino una refundación transversal de todos los aspectos sociales, de la que Marinetti se convierte en el emisario de esta nueva forma de expresión vital.

De ahí la exaltación de lo transitorio, de lo contingente, de lo efímero de Marinetti, porque se exalta “*la civilización de la máquina*”. Se pretende un “*nuevo ideal de belleza*”¹⁰ que como refundación completa de todos los estamentos sociales, tocará a la arquitectura. Pero Sant'Elia, máximo representante del movimiento, posee su propio punto de vista respecto al de Marinetti. Es una modernidad entendida desde la forma arquitectónica y, no tanto, desde el contenido de la misma. De ahí su rechazo hacia lo contingente, como describía Carrá.

Todo sucede en apenas cinco años, desde 1913 cuando se transfiere a Milán hasta 1918

7 Publicado, bajo financiación, el 20 de Febrero de 1909, el manifiesto aparece en la primera página con el título *El Futurismo*.

8 RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid: Visor, 2010.

9 Ehrard Jean, Palmade, Guy, *L'histoire*, collection U, Ed. Armand Colin, 1964.

10 Esta definición es dada en BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, Londres, 1960.

[2]
Manifiesto
Movimiento Futurista
Tomasso Marinetti
1909.

[3]
La Città Nuova
Antonio Sant'Elia
1914.

cuando fallece. Para Sant'Elia [3], *“hemos perdido el sentido de lo monumental, de lo pesado, de lo estático y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto por lo ligero, lo práctico, lo efímero y lo veloz... ha llegado el momento de desembarazarnos de la fúnebre arquitectura conmemorativa; la arquitectura debe ser algo más vital y la mejor manera de alcanzar ese algo es derribar todos los monumentos y pavimentos monumentales, arcadas y escalinatas”*. Esta postura es radicalmente cercana a Marinetti. Pretende borrar el pasado por ser mero pasado y pretende reescribir la historia desde su propio presente.

Su alternativa mantiene la idea de monumentalidad presente y lo que rechaza es la realización monumental del pasado. El instrumento de proyecto moderno para Sant'Elia sigue vigente. Lo que se sustituye es el ideal clásico que viene sustituido por la máquina como ideal inspirador, *“así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros –material y espiritualmente artificiales- debemos hallar la nuestra en el nuevo mundo mecánico que hemos creado”*. Es decir, cambia la fuente de donde surge la inspiración. Los repertorios consolidados o clásicos se rechazan y, en cambio, aparecen estaciones ferroviarias de múltiples planos, terminales y hangares para aviones o rascacielos con ascensores adosados, adquiridos del nuevo paisaje hidro eléctrico que proponen una nueva expresividad arquitectónica.

La arquitectura se exalta como diría Boullée¹¹, se construye un nuevo monumento moderno que pretende reflejar la vida social de la ciudad, en la que las obras plásticas de la modernidad reflejen el espíritu de la colectividad. Pero, este movimiento con el fallecimiento de Sant'Elia decae. Surgen los grupos de *Valori Plastici* o *Novecento*, con anterioridad citados, para que, finalmente en el año 1926, se fundase un movimiento de jóvenes arquitectos conocido como el “Grupo 7” que dejará atrás el Futurismo.

Un nuevo periodo se abrirá en el que los defensores del Futurismo atacarán de forma absoluta a los nuevos racionalistas italianos, entre los que Libera desempeñó un papel

11 *“cuando he observado que un templo debe transmitir la imagen de lo grandioso, no trataba de hablar solo de su extensión, sino que he querido referirme a este arte ingenioso que permite de extender, de agrandar las imágenes. Todo esto consiste en el combinar los objetos de modo que se presenten según el aspecto que a nuestros ojos mayormente desarrolla su idea de conjunto y, según una disposición tal que nos deje gozar su idea de multiplicidad; de modo que, a través de las diferentes formas bajo las cuales sucesivamente aparecen, éstas se renueven constantemente, hasta el punto que no sea posible contarlas”*. Extraído de BOULLEÉ, Étienne-Louis, *Architettura. Saggio sull'arte*, Turín: Einaudi, 2005.

fundamental, con frases tan agresivas como que *"hoy los arquitectos racionalistas defienden que se deba proceder desde el interior hacia el exterior...de esa forma solamente crean cadáveres"*¹². Con el nacimiento del Grupo 7, las raíces intelectuales del joven Libera maduran para desde este punto poder comprender la fase proyectual que se presenta.

12 Escrito por Luigi Colombo, en la Revista "La Città Futurista" que él mismo dirigía, en el año 1929. Junto a Marinetti mantendrán la llama del Futurismo viva durante todos los años del racionalismo italiano.

1926

Publicazione mensile

Anno IX — Serie II Dicembre 1926 Vol. XVIII — Fasc. CIII

RASSEGNA ITALIANA

POLITICA LETTERARIA & ARTISTICA

DIRETTA DA TOMASO SILLANI

26/93

PARTE I

I.	— La Rassegna Italiana — <i>Quattro nel mondo</i>	Pag. 309
II.	— Pietro Fedele, Ministro dell'Istruzione Pubblica — <i>Rena- sci e Futuro</i>	x 309
III.	— Luigi Castagna, Capitano di Corvetta — <i>Una guerra so- cialista</i>	x 311
IV.	— Luigi Pace, della R. Università di Palermo — <i>Solennità e Politeama d'Occidente (con una tavola fuori testo)</i>	x 313
V.	— Jack London — <i>La sparizione di Maria O'Brien (Romanzo, traduzione di Giovanni Mercetini)</i>	x 321
VI.	— . . . — <i>Queste rovine della Patria (L'affondamento della "Wien") — Un significativo capitolo (con una tavola fuori testo)</i>	x 340
VII.	— Il gruppo "7" — <i>Architettura</i>	x 349
VIII.	— Mary Pitteluga — <i>Il gusto dei primitivi</i>	x 355
IX.	— La R. L. — <i>Davanti a (1. Leggera jagolosa - 2. Pro- blemi dell'Italia Fascista nella Europa indiana degli S. U. - 3. Tre lettere di una lotta costituzionale - 4. La polonia per la Lega Navale</i>	x 359
X.	— <i>Politica — Politica internazionale</i>	x 361
XI.	— Fausto H. Martini — <i>Rassegna drammatica (Pierrot, Bosca, Miro, Anacleti, Lakito, Oleg, Francisco)</i>	x 368
XII.	— <i>Stato Sociale — Notele bibliografiche (Deledda, Sapor, Dini, Mosca, Fioravanti, Neri, Milano, Prato, etc.)</i>	x 376

PARTE II

RASSEGNA DEL RIMBOLLINO E DELL'ESPANSIONE ITALIANA

XIII.	— La Direzione — <i>Il Bollettino di Torino e i rapporti con la Jugoslavia</i>	Pag. 385
XIV.	— Gennaro Bartolotti, della R. Università di Torino — <i>Geo- grafia e Politica — Per la orientazione degli studi geografici nelle scuole d'Italia</i>	x 387
XV.	— Maurizio Rava — <i>La rinascita della Tripolitania</i>	x 394
XVI.	— <i>Stato Impresario — Problemi della Circonferenza (Le impo- sizioni - I Liberi) — (Con una illustrazione)</i>	x 404
XVII.	— <i>Argento Cereschi — Contributo all'immigrazione negli Stati Uniti d'America</i>	x 410
XVIII.	— <i>Le note combinate d'abbonamento: (Le Feste Annate - di Legnano - di Popolo Marino - di Trivero - Altre contribuzioni e giornali gratuiti)</i>	x 415

ABBONAMENTI per un anno: Roma e Circolo L. 50 - Estero Lit. 100 - Per posta Lit. 120
Una fascicolo: Roma L. 5,00 - Estero Lit. 8,00
DIRETTORE e AMMINISTRATORE: ROMA, Piazza Mignanelli, 36 (Piazza di Spagna) - Tel. 48-45

[4]

Rassegna Italiana
Portada del primer número
Grupo 7
Architettura
1926.

2A.El manifiesto del Grupo 7

Durante el año 1926, mientras en Roma el joven Libera consolidaba su relación con Ridolfi, redibujando el pasado romano, participando en concursos y finalizando sus estudios de arquitectura, en Milán se creaba, en el mes de octubre, el “Grupo 7” o el “Grupo de los siete” [4], como se referiría el pintor futurista Carlo Carrà. Sus representantes, en ese primer momento, fueron los jóvenes arquitectos Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Guido Frette, Ubaldo Castagnoli y Giuseppe Terragni, recién salidos todos del Politécnico de Milán. Tras el breve periodo de cinco años protagonizado de forma incontestable por Antonio Sant’Elia en el campo de la arquitectura, se abrió ante estos jóvenes arquitectos la posibilidad de un nuevo periodo del movimiento moderno en Italia en cuyo aire se respiraba un “*espíritu nuevo*”.

Años más tarde, en 1952, Figini y Pollini, en su artículo “*Orígenes de la arquitectura moderna en Italia*”, recordarán al conjunto de arquitectos del siguiente modo, “*se trataban de siete jóvenes arquitectos, justamente salidos del Politécnico de Milán, que reaccionaron contra el clima académico recibido y unieron sus fuerzas en común*”¹³. Creían en un mismo objetivo, compartían la idea de grupo. Pero esta idea de pertenencia como colectivo provenía de un examen concienzudo, en el que establecieron la comparativa de los caracteres propios de la época con aquellos de los que formaban parte el periodo precedente.

De esa comparación, el Grupo 7 sacó una clara lectura. Existía una falta de adhesión de la arquitectura, como disciplina, con el espíritu moderno del momento. Por consiguiente, todas las manifestaciones previas fueron acusadas de ser excesivamente individuales, variadas y contradictorias. La salida ante esa situación solo era una. La arquitectura del momento “*requería sacrificar la propia personalidad del arquitecto y dejar de lado la creación de proyectos originales*”¹⁴. Frente al eclecticismo plural del arquitecto, el Grupo 7, como primer postulado, plantea la construcción en serie, o como diría Belli, “*frente al éxito de la forma caprichosa, emerge la arquitectura como disciplina que posee en la base de sus postulados teóricos una determinada idea de sencillez arquitectónica*”¹⁵.

A través de esta primera decisión¹⁶, cada uno de los arquitectos presentes llevarán a cabo una batalla personal y grupal a dos niveles; por un lado, como manifestación cultural y teórica y, por otro lado, a través de las propias obras de cada uno de los arquitectos, que aunque diferentes, eran capaces de sentirse pertenecientes a una determinada época de la historia de la arquitectura, como precisamente, sucedió en el Renacimiento con los Palladio, Bramante o Miguel Ángel.

A diferencia de estos, ahora se hablaba de colectivo, de grupo que compartían una determinada idea de moralidad. Es decir, cuáles eran los límites por encima y por debajo del propio grupo. Y, para llevar a cabo este propósito se necesitaba de un mundo de

13 Figini, Luigi, Pollini, Gino, *Origines de l'architecture moderne in Italie*, en “L'architecture d'aujourd'hui”, número especial dedicado a “Italie: Habitations”, 48, Junio 1952.

14 Extraído del artículo titulado “*Origini del Gruppo 7*”, publicado en el número 23 de la Revista Quadrante, en el año 1935.

15 *Ibidem*.

16 Sorprende, como esa refundación arquitectónica planteada en los años 60 por Rossi, como primer representante, prácticamente, tenía su base conceptual implícita en este conjunto de jóvenes arquitectos. Por tanto, dentro de cada uno de los arquitectos se estaba conformando una primera necesidad a nivel estructural que no era otra que la obligación intrínseca de asociarse, de sentirse acompañado, protegido, de formar parte de un determinado colectivo, como precisamente Rossi y sus compañeros crearon la Tendenza.

ideas controladas y compartidas. Sobre todo, compartidas que asegurasen la unidad del grupo. Y entre ellas, en la base de todo, se encontraba el libro de Le Corbusier, *Hacia una Arquitectura*. El impacto fue absoluto. Publicado en 1922, se convirtió desde el primer momento en un prontuario ideológico, excepto para el joven Libera, como se ha observado con anterioridad. Como anécdota, a la hora de referirse Libera sobre el impacto que este libro tuvo en Figini y Pollini, decir que “*lo aprenderían casi de memoria*”.

Tras la fundación del grupo en octubre de 1926, no fue hasta el mes de julio de 1927, cuando Libera¹⁷ entrará a formar parte del propio grupo, aunque no se descarta su contribución en algunos de los cuatro ensayos publicados por el Grupo 7¹⁸. Cada uno de estos textos fue publicado en la revista italiana “*La Rassegna italiana*”¹⁹, dirigida por Tomaso Sillani entre los meses de diciembre de 1926 y mayo de 1927. El primero, publicado en diciembre de 1926, se titulaba “*Arquitectura I*”, el segundo, publicado en febrero de 1927, se titulaba “*Arquitectura II: Los extranjeros*”, el tercero, publicado en marzo de 1927, se titulaba “*Arquitectura III. Falta de preparación. Incomprensión. Prejuicios*” y, finalmente, el cuarto y último texto, publicado en mayo de 1927, se titulaba “*Arquitectura IV. Una nueva época arcaica*”.

En todos estos textos, producidos en un corto espacio de tiempo, se daba un mismo sustrato. El anteriormente citado “*nuevo espíritu*” era el motor de todo el movimiento. Pero, así como se han explicado las reticencias entre los seguidores del futurismo y los racionalistas del Grupo 7, éstos últimos siempre respetaron la figura de Sant’Elia. A esta difícil relación, se refería Belli incidiendo que “*sería equivocado hacer derivar al Grupo 7 de Sant’Elia*”.

Es decir, que mientras el pensamiento de Sant’Elia trabaja en el plano urbano, con los grandes dibujos de la Ciudad Nueva, el pensamiento del Grupo 7 trata de alcanzar, como objetivo primordial, un nuevo espíritu arquitectónico que se apoyase sobre una serie de planteamientos absolutamente claros y desconectados siempre del mundo de la máquina. Precisamente, Belli establece que “*la diferencia fundamental que se observa entre ambos es que Sant’Elia a la hora de crear sus modelos tiene muy presente el torbellino fantasma de Berlín o de Nueva York, mientras que la fuente inspiradora del movimiento del Grupo 7 es la Atenas de Pericles y el sentido de un nuevo mundo clásico*”²⁰.

Un referente, la Atenas de Pericles y una aspiración, un nuevo mundo clásico. Entre ambas acciones, la de la referencia y la de la aspiración, navegaba todo el fundamento teórico de los jóvenes arquitectos. Si entre 1910 y 1920, se habían llevado a cabo grandes avances en el terreno de la ciencia con Einstein, de la política con la caída de los imperios, la aparición del bolchevismo y la revolución fascista o de la historia del arte con la aparición del cubismo, el futurismo, el expresionismo, el dadaísmo, la metafísica y el

17 Según Paulo Melis, “Libera entrará a formar parte oficial y del Grupo 7 cogiendo el puesto de Castagnoli, en agosto de 1927 y no al final de este mismo año como escribieron Figini y Pollini. Existe un telegrama fechado el 2 de agosto de 1927, dirigido al arquitecto Libera en el que se comunicaba “*Querido confirmarte Gruppo te acoge con unanimidad stop nuestro memorial alcanzado*”. Se puede establecer con certeza que al final de julio, la decisión de incorporar a Libera está tomada.

18 El 22 de febrero de 1951, en una hoja firmada por Libera y localizada en la Academia de San Luca, a la hora de referirse Libera a sus escritos, incluye el segundo de los ensayos publicados por el Grupo 7 y titulado “*Arquitectura: Los extranjeros*”.

19 La revista italiana “*La Rassegna Italiana*”, dirigida por Tomaso Sillani (1888-1967) inicia sus publicaciones en el mes de mayo de 1918, en pleno clima de guerra y con los caracteres que, más tarde, darán lugar al fascismo, del cual Sillani fue un seguidor.

20 Extraído del artículo titulado “*Origini del Gruppo 7*”, publicado en el número 23 de la Revista Quadrante, en el año 1935.

surrealismo, en 1926, una cosa quedaba patente: todo ese espíritu de cambio anunciaba un nuevo periodo de la historia. Y como todos los grandes periodos de la historia debía de ser anunciado por una nueva concepción de la construcción: la arquitectura romana frente a la griega, el Románico, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco.

Para poder alcanzar el objetivo, se publican los cuatro artículos bajo una estrategia propagandística clara: por un lado, el primero de los textos plantea el objetivo a alcanzar, donde la idea de necesidad prevalece sobre los postulados antiguos, el segundo de ellos, una vez fijado el objetivo, se importan a Italia, por primera vez, los ejemplos europeos que pueden servir de espejo para llevar a cabo el mensaje, el tercero, profundiza sobre las problemáticas existentes en Italia en el momento presente y que imposibilitan el desarrollo de esta nueva arquitectura y, finalmente el cuarto, enuncia las cualidades existentes en el nuevo material arquitectónico y la fuerza creadora que lleva intrínseca el uso de este nuevo material.

Sin duda, la coyuntura cultural era el motor del cambio. La historia volvía a vivir una situación cíclica, donde como los hombres del primer Quattrocento, compartían un pensamiento común, se encontraban formando parte de *“un periodo privilegiado, porque podemos asistir al nacimiento de un nuevo orden de ideas”*²¹. Una nueva etapa donde los intercambios culturales entre disciplinas se intensifican como sucede entre Strawinsky, Cocteau o Le Corbusier. Es un *“nuevo espíritu”* que descansa sobre pilares tan firmes como la lógica, el orden o la claridad de los planteamientos.

Se produce una adhesión absoluta a cada uno de estos conceptos que se comparten y son aceptados de una forma universal. De tal manera, que las nuevas formas arquitectónicas que Libera y sus compañeros demandan para la arquitectura recibirán su valor como expresividad formal dependiente, únicamente, del valor de necesidad, es decir, de la máxima objetividad. Pero, todo este proceso renovador, con la necesidad como motor de proyecto, se basaba sobre *“un completo conocimiento del pasado y, nunca se fundaba sobre un determinado vacío”*²², como podía ser acusado el movimiento del Futurismo.

De ahí, que como ya se ha observado a través de la figura de Libera, se necesitasen recuperar una serie de reglas compartidas. Un conjunto de normas que permitiesen a través del uso de unos pocos modelos fundamentales, basados estrictamente en la mera necesidad como argumento proyectual, alcanzar un determinado tipo de estilo arquitectónico colectivamente aceptado y compartido. Respecto a este punto, el Grupo 7 afirma que *“si se mira hacia el pasado: toda la arquitectura que ha hecho gloriosa el nombre de Roma en el mundo, se ha basado sobre cuatro o cinco tipos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula y la estructura termal”*²³, que agotaron cualquier otro tipo de modelo posible. Esta situación controlada permitió a través de un trabajo paciente y apasionado de estos pocos tipos originales plenamente aceptados y compartidos, alcanzar la verdadera perfección.

De ahí que Libera aceptase claramente la construcción en serie como la Roma Imperial construía en serie. Como ejemplo de esa arquitectura del pasado basada en un proceso de selección profunda, destaca el Partenón que lo consideran *“el resultado máximo de*

21 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

22 Ibidem.

23 Ibidem.

*un tipo seleccionado durante siglos completos*²⁴, que se puede cerciorar en el mismo momento que se establece la comparación y *“se observa la distancia entre el dórico de Egina²⁵ y el dórico de la Acrópolis”*²⁶.

Es decir, frente al eclecticismo individualizado, se opone una forma de afrontar la arquitectura, desde la que se renuncia directamente a la individualidad. Puede ser que, a día de hoy, se observe como una falta de ambición o incluso pobreza en los postulados, pero, sin embargo, no se debe de confundir *“sencillez con pobreza: será sencillo y, mediante un proceso de depurada perfección de la sencillez, se alcanzará el máximo refinamiento”*²⁷. Toda la teoría de estos entusiasmados y jóvenes arquitectos se basaba en la observación de cosas precisas y elementales.

A esto se referiría Séneca, al hablar de *reapropiarse de sí mismo y de su propio tiempo*²⁸, es decir, ser hombre de su propio tiempo, aceptando las características del momento sin adoptar una visión nostálgica del pasado y, en cambio, sí una mirada absolutamente instrumental. Entre las primeras reacciones a esta novedosa forma de enfrentarse a la realidad, se encontraron las de Carlo Carrà que escribía lo siguiente: *“los jóvenes arquitectos que componen el Grupo de los siete han puesto con absoluto coraje la cuestión de la evolución de la arquitectura como tema principal. Existe la certeza de que vive una fuerza creadora, que se va afirmando en el mundo, que es ética y alimenta su propia voluntad. Pero, desde mi punto de vista, este es el defecto purista – y la virtud de los puristas – y estos jóvenes se han visto imbuidos, así como son absolutamente intolerantes hacia todo aquello que no cuadra con su propio credo estético”*²⁹.

Su aparición generó polémicas, ya que no todos compartían su aproximación respecto a la arquitectura. Cada uno de estos arquitectos estaba convencido, creía absolutamente en lo necesario de esta batalla. Respondían, no callaban y, sobre todo, argumentaban. Como Carrà, el ingeniero Manlio Bersol, en las páginas del periódico *“Il Brennero”*, acusó al Grupo 7 de plantear de forma tardía la cuestión de los tipos porque bajo su punto de vista estos ya existían, es decir, hoteles, centrales, estaciones, etc.

La respuesta procedió de Libera y de ahí su importancia, porque el joven arquitecto fue contundente al afirmar que *“el tipo es la solución plásticamente perfecta”*³⁰ que se distingue de aquellos tipos *“que existen como función, como por ejemplo, “las centrales eléctricas”, pero que no existen como solución de organismo plásticamente desarrollado”*³¹, llegando a afirmar que *“el carácter de necesidad es condición necesaria pero no suficiente” de tal manera “ que una construcción que responde al carácter de necesidad sea por ello, bella, sino que para ser bella deberá responder a este principio”*³².

24 Ibidem.

25 Se trata del templo de Afaia, situado en la isla de Egina, Grecia, de origen dórico. Habiendo sido construido el primer templo en el 560 a.C, en piedra caliza, sufrió incendio, se comenzó en el año 510 a.C el segundo de los templos que a partir del III siglo a.C. y, sobre todo, a partir del siglo I a.C, sufrió un gran declive. En 1675, se produjo el redescubrimiento del templo por medio del médico francés Jacob Spon.

26 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

27 Ibidem.

28 SENECA, *Epistulae ad Lucilium*, I (Cartas a Lucilio), Madrid: Juventud, 2012.

29 Extraído del texto publicado en el periódico *“L'ambrosiano”*, el 31 de mayo de 1927, bajo el título *“Si è aperta la Mostra di Monza. Necessità di una architettura nuova”*.

30 Publicado en el periódico *“Il Brennero”*, el 16 de octubre de 1927, con el título *“una risposta ufficiale del Gruppo 7”*.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

[5]
Internationale Architektur
Walter Gropius
1925.

Sorprende esta afirmación, puesto que si se observa con atención lo que Giorgio Grassi afirma a propósito de la monumentalidad, dice que *“es la particular belleza de la arquitectura. Y es precisamente esto lo que la distingue. Si monumentalidad quiere decir condición de una arquitectura concreta y durable, esta es propiamente la arquitectura, hasta el punto que me encuentro tentado de decir la arquitectura es monumental por definición”*³³. Prosigue Grassi como se ha observado comparando lo bello de Libera con lo monumental al decir que *“la regla del monumento, como sucede con la regla de lo bello, no se revela más que en la obra, permanece prisionera, no puede servir nunca más, de ninguna manera, para hacer otra obra”*³⁴.

De esta forma, belleza y monumentalidad no son un fin en sí mismos, demuestran tanto Libera como Grassi. Y, plantean que casi ignorando su presencia se puede lograr que las buenas obras de arquitectura lleguen a manifestar estas cualidades, porque, de otro modo, buscándola decididamente solo se conseguirá alejarse de ellas.

Y, como ejemplo de estos principios enunciados, se escribió el segundo de los textos, *“Arquitectura II: los extranjeros”*, de cuya participación Libera, a pesar de no formar parte del grupo en esos momentos, de forma oficial, tuvo mucho que ver. Con este número dedicado a los grandes precursores europeos, introducían por primera vez en Italia, los nombres de Gropius, Kosina, Mendelshon, Lukhardy, Van Eesteren, Byoet, Le Corbusier, etc. que fueron sometidos a una crítica lúcida y objetiva de sus obras. Es interesante, que a pesar del entusiasmo demostrado por estos jóvenes arquitectos, supieron ver, de forma madura, cómo una exaltación desmedida de estos proyectos podría acarrear serios peligros para su proyecto colectivo.

Sin duda, la publicación en el año 1925, del libro *Internationale Arkitektur* [5], de Walter Gropius, posibilitó el conocimiento por parte del Grupo 7 de todos estos proyectos. Como dato, de todos ellos, el único germanoparlante era Libera, por lo que se refuerza la idea de su máxima implicación en el desarrollo de este texto. Como ejemplo de esa perfección lógica que se buscaba en Europa, el Grupo 7 se fijó en la maqueta de la

33 PATTETA, Luciano, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milán: Clup, 1982.

34 Ibidem.

central eléctrica proyectada por el arquitecto Heinrich Kosina³⁵ en 1925. Lo definió como “*desnudo, elemental y sin sombras*”. Respecto al grupo De Stijl holandés, lo definió como “*una tendencia intermedia que funde la pureza constructiva de las últimas formas alemanas con el racionalismo matemático de Le Corbusier*”³⁶, definiendo a éste último como un “*tradicionalista puro*”.

Una vez, planteada la cuestión y observados una serie de ejemplos que reflejaban claramente la arquitectura perseguida, estos jóvenes implicados en la vida política y cultura de Italia, no dejaban pasar la oportunidad desde el tercero de sus textos, “*Arquitectura III: Falta de preparación. Incomprensión. Prejuicios*”, acusaba a la moderna arquitectura italiana de utilizar la “*máscara de la tradición para esconder cualquier simulación*”. De esta forma, afirman que “*se continúa escondiendo metódicamente el esqueleto de hormigón armado de los edificios, con aplicaciones más o menos desordenadas de los estilos antiguos*”³⁷. De ahí que la gran obsesión, y ahora sí, se presenta su modo personal de enfocar este problema, sea recuperar la expresividad formal de la estructura, como Libera ya había identificado con anterioridad en sus dibujos de estudiante.

Pero para llevar a cabo esa sinceridad constructiva, el Grupo 7 evocó, en su cuarto texto “*Arquitectura IV: Una nueva época arcaica*”, las cualidades intrínsecas del nuevo material moderno: el *cemento armato*³⁸. Porque pensaban, de verdad, que “*si había un material susceptible de alcanzar una monumentalidad clásica, era precisamente el hormigón armado*”. Es decir, la aparición de este nuevo material, de la tecnología de su propio tiempo, permitiría a la arquitectura retornar a su manifestación más clásica. Pero no, la monumentalidad por la monumentalidad. Sino, una idea “*que forma parte de las raíces propias del hombre de siempre, no solo como grandiosidad celebrativa de eventos singulares conmemorativos, sino como perfección artística que posee connotaciones universales*”³⁹. Precisamente, los arquitectos del Grupo 7 buscaban la universalidad de sus soluciones.

Y fue gracias a la aparición y buen uso del hormigón armado, con el que encontraron una nueva vía de investigación arquitectónica. Y, es precisamente, en esa condición investigadora aportada por el material, donde nuevas formas arquitectónicas podían surgir. Como sucedió en el pasado, en el que la perfección alcanzada por algunas formas arquitectónicas casi se convirtió en el alfabeto de la arquitectura y que ha sido patrimonio de toda la civilización. Ahora, con la aparición de este nuevo material en contraposición a las nuevas necesidades de la sociedad moderna y a un uso racional del mismo, se podrán alcanzar nuevas formas arquitectónicas que como sucedió con “*la columna o con el elemento arco de las arquitecturas pasadas*”, convertirse nuevamente en patrimonio de la civilización.

De esta forma, una nueva época arcaica se anunciaba. Bajo unos criterios claros, que tenían que ver con la selección de una serie de tipos fundamentales y de las posibles

35 (1899-1977). Libera tuvo que entrar en contacto con este arquitecto porque el proyecto de Kosina para una torre de tráfico tuvo un importante impacto en el joven arquitecto italiano, sobre todo, a la hora de realizar el proyecto del pabellón FIL, del año 1928, de cara a la I Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista.

36 LIBERA, Adalberto, “Architettura II: gli stranieri”, en FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

37 LIBERA, Adalberto, “Architettura III: Impreparazione. Incomprensione. Pregiudizi”, en FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

38 “Bajo la denominación “*cemento armato*” entendemos aludir también al hierro, en todo los nuevos métodos constructivos introducidos hoy con la evolución de la técnica”. Nota al pie de página del texto titulado “*Architettura IV: una nuova epoca arcaica*”.

39 PATTETA, Luciano, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milán: Clup, 1982.

formas de expresión y de utilización del nuevo material arquitectónico, se proclamaba una arquitectura de tendencia racionalista y anti decorativa. Que encontraría su sentido en la utilización de pocos elementos pero de una perfecta elaboración. De esta forma, se conseguiría una riqueza arquitectónica desconocida en Italia. Como sucedió con su elogiado Quattrocento, los arquitectos del Grupo 7 se incorporaban a una línea de tiempo que, compartiendo gran parte de los postulados, les permitía interactuar con ellos.

Desde ese momento, la actividad fue creciendo, hasta participar en exposiciones y en publicaciones nacionales y extranjeras, que produjo un interés creciente en el extranjero. De este interés, la dirección de la Exposición Internacional de Stuttgart, Alemania, representada por Ludwig Mies van der Rohe invitó al grupo 7, con Libera entre sus componentes, y a Alberto Sartoris a ser los representantes de la sección italiana.

[6]
Albergue de media montaña
Libera
1926.

2B. La exposición de la Weissenhof en Stuttgart

El 11 de agosto de 1927, Carlo Enrico Rava le escribe una carta a Libera [6] que dice lo siguiente, *“el viaje a Stuttgart me tentaría mucho, pero me encuentro absolutamente empeñado hasta los primeros días de septiembre y, entre otras cosas, en estos momentos, todavía no tengo el pasaporte. Podría darse que más tarde, entre el 5 y el 15 de septiembre yo pudiese ir. Puede imaginar que la posibilidad de ir juntos me satisface: si usted no consigue organizarse con Pollini y no le importa esperar, yo estaría encantado de ir con usted, en septiembre o de encontrarnos allí. Pero no querría de verdad, viendo que mis proyectos son todavía muy inciertos, influir en los suyos que son muy precisos”*⁴⁰.

[7]
Exposición Die Wohnung
Portada del catálogo
de la exposición
Stuttgart, 1927.

Por primera vez, los arquitectos italianos sienten la necesidad de conocer aquello que se estaba realizando en Europa. Y, en ese momento no había nada más importante que la exposición *“Die Wohnung”* [7], (La vivienda) organizada por la Deutscher Werkbund⁴¹ en Stuttgart, cuya inauguración tuvo lugar el 23 de junio y finalizó el 31 de octubre de 1927. La exposición estaba organizada en base a cuatro secciones; por un lado, la colonia Weissenhof⁴² [8], construida por 17 arquitectos⁴³, la *Gewerbehalle*, dedicada a los materiales de construcción, donde destacaba *“la sala de vidrio”*⁴⁴, la *Plan- und Modellausstellung “Internationale Neue Baukunst”*⁴⁵, constituida por los planos y maquetas de más de 60 arquitectos extranjeros y la *Versuchsgelände*, dedicada a que los visitantes pudiesen conocer las soluciones constructivas adoptadas en la colonia. Estas tres últimas secciones se encontraban repartidas en dos emplazamientos de Stuttgart, por un lado, las dos primeras en el centro de Stuttgart, en el Recinto Ferial *Gewerbehalle-Platz* y, la última cerca de la propia colonia.

[8]
Exposición Die Wohnung
Portada del catálogo de la
exposición de la Weissenhof
Stuttgart, 1927.

La planificación y dirección artística de la exposición recayó sobre Ludwig Mies van der Rohe⁴⁶ durante la asamblea celebrada por la Deutscher Werkbund en la ciudad de Bremen, en el verano de 1925. Justo, en este momento es cuando se tiene conocimiento del primer contacto entre el joven Libera y Mies van der Rohe. En el prólogo⁴⁷ de la exposición evidencia Mies van der Rohe el objetivo último del encargo que consistía en reflexionar sobre el problema de la vivienda, no solo en términos técnicos y económicos,

40 MELIS, Paulo, *Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Tracce per una biografia*, Rovereto, Nicolodi, 2003.

41 La Werkbund alemana es una asociación de artistas, arquitectos, artesanos, editores e industriales fundada en 1907, por Hermann Muthesius.

42 Se construyeron por 17 arquitectos un total de 21 edificios con 63 apartamentos.

43 Peter Behrens, Victor Bourgeois, Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Richard Döcker, Josef Frank, Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Mies van der Rohe, J.J.P. Oud, Hans Poelzig, Adolf Rading, Hans Scharoun, Adolf G. Schneck, Mart Stam, Bruno Taut y Max Taut.

44 Dentro de la sección *Gewerbehalle*, fue proyectada por Lilly Reich (1885-1947) y Ludwig Mies van der Rohe.

45 Esta sección, donde participa Libera, se organizó en la sala de exposiciones situada en la *Interimtheaterplatz*, cerca del *Neues Schloss*, en el centro de la ciudad y cuyo diseño fue realizado por Ludwig Hilberseimer. Con posterioridad, esta exposición fue itinerante por 17 ciudades.

46 En ese momento el presidente de la Deutscher Werkbund era Gustav Stotz (1884-1940) y Ludwig Mies van der Rohe era el vice-presidente. Con anterioridad, Stotz había organizado la exposición *“Form ohne Ornament”* (Forma sin ornamento), en el año 1924.

47 *“...el grito general “racionalización y tipificación”, además de la reclamación de rentabilidad para la construcción de edificios habitables, afecta únicamente a cuestiones parciales que a pesar de ser muy importantes, solo adquieren una verdadera significación cuando se presentan en la proporción adecuada. Junto a estas, mejor dicho, por encima de ellas, se sitúa el problema espacial, la creación de una vivienda nueva. Este es un problema de índole intelectual que solo puede resolverse con fuerza creativa, no por la vía del cálculo ni de la organización. Por este motivo, he prescindido de la imposición de cualquier tipo de normas, limitándome a seleccionar para la colaboración personalidades cuyos trabajos permiten esperar una aportación interesante a la cuestión de la nueva vivienda. La exposición se ha concebido desde el primer momento como experimento y como tal conserva su valor independientemente de los resultados”*.

[9]
Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Stuttgart, 1927.

sino también arquitectónicos, es decir, espaciales.

Dentro de las cuatro secciones, la participación del Grupo 7 y Libera con su proyecto, de 1926, "*alberghetto di mezza montagna*" (albergue de media montaña) se sitúa dentro de la sección *Plan- und Modellausstellung "Internationale Neue Baukunst"*, que se encontraba en el centro de la ciudad junto al Neues Schloss y que fue diseñada por Ludwig Hilberseimer. Esta dinámica de asociar cada una de las secciones a un determinado profesional fue la seguida por Mies en otra de ellas. La sección Gewerbehalle fue diseñada por Lily Reich, colaborando Mies en dos de las salas más importantes de la exposición, las salas número 4 y número 5.

Esta sección situada, igualmente en el centro de Stuttgart, fue dedicada a los materiales de construcción. Cada una de las salas era absolutamente monográfica, de tal manera que aparte de las salas 4 y 5, el resto se dedicaron a instalaciones sanitarias, a cocinas, a mobiliario y a papel pintado. La sala número 4 se dedicó a la industria del vidrio, construyendo la llamada "*sala del vidrio*" y, la sala número 5 se dedicó al linóleo⁴⁸ como acabado para pavimentos.

Para hacerse una idea de la organización de esta sección, en la siguiente fotografía **[9]** puede observarse cómo la situación de la sala dedicada a la exposición del linóleo se encuentra entre dos salas, por un lado, la sala del vidrio y, por otro, una sala donde aparecen de fondo una serie de sistemas de cortinas, de telas para oscurecer determinados espacios. Por lo tanto, la sala del linóleo que junto a la del vidrio fueron las únicas en las que colaboró Mies, se organiza cómo un espacio de transición, donde cuatro superficies de pavimento en linóleo presentan otros tantos diferentes acabados y, resaltándose mediante la tipografía las cualidades propias del material.

Y, junto a esta sala, la conocida como "*sala del vidrio*". Esta característica monotemática entre un determinado material y el espacio arquitectónico que conforma no se aleja para nada de la fijación que ya, por entonces, el joven estudiante Libera poseía respecto a

48 Como se puede observar en la fotografía, todo el pavimento estaba realizado con linóleo de diferentes acabados, destacándose cualidades del mismo, de forma gráfica, como higiénico, sin juntas, fácil de limpiar, repelente a las bacterias, elástico, decorativo y finalizaba con el eslogan el suelo ideal.

[10]

Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Stuttgart, 1927.

su material por excelencia, el hormigón armado. Si la sala de Reich y Mies es la “sala del vidrio” [10], para Libera, el dibujo del Panteón en hormigón armado, anteriormente estudiado, es la síntesis de una determinada idea sobre la que se podría renombrar, siguiendo el modo miesiano, como “*gran sala central de hormigón armado*”. Tanto en una como en otra, el material es utilizado como expresión tecnológica del momento. Pero con diferencias. Si el espacio de Libera es un determinado reverso del espacio, capturando un volumen de aire determinado, la sala [11] de Mies es la expansión del espacio [12].

Este desplazamiento entre un espacio introvertido y un espacio expansivo puede, perfectamente, trasladarse a otras obras de mayor impacto de ambos arquitectos, en una etapa más madura. La organización [13] del espacio es absolutamente sorprendente. Se encuentra articulado en torno a una concatenación de espacios, que se postula como embrión del Pabellón de Barcelona. Lo sorprendente se da en el uso radical y ampliado del material. Ahora el vidrio no es solo tiene como propiedad la transparencia sino que amplía la gama de posibilidades, modificando completamente el espacio arquitectónico. En cuanto a la organización [14] de la “sala del vidrio”, surge una primera sala donde la

[11]

Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Planta de proyecto
Stuttgart, 1927.

[12]

Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Vista del primer espacio
Stuttgart, 1927.

[13]
Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Vista axonométrica
Stuttgart, 1927
Dibujo del autor.

[14]
Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Planta
Stuttgart, 1927
Dibujo del autor.

[15]
Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Fotografía espacio intermedio
Stuttgart, 1927
Dibujo del autor.

sucesión de vidrios de diferentes características manipulan un espacio donde únicamente el suelo continuo de linóleo con acabado oscuro y el falso techo, construido con una tela blanca tensada, permanecen neutrales **[15]**.

Esta sala interior, apenas amueblada con una mesa, tres sillones claros y un sillón oscuro, se relaciona con el acceso a través de un patio estrecho y largo en el que parece como si el exterior formase parte del interior al disponerse un vidrio absolutamente transparente. De este modo, este patio conforma el límite inferior del acceso, que delimita en la parte superior con un vacío sugerido. Otro patio habitado por una única estatua, en el que vidrio al opacarse y tintarse, es capaz de multiplicar el espacio. Cada uno de los paramentos interiores que conforman la sala interior se define por vidrios semitransparentes que dejan intuir la presencia de más salas continuas.

Junto a la sala interior se sucede otra sala de menores dimensiones y comunicada por un cambio de pavimento **[16]**, en el que ahora la superficie se aclara y se iguala con el falso techo. En esta nueva sala, comunicada visualmente con la primera, sorprende la aparición,

[16]
Exposición Die Wohnung
Sección Gewerbehalle
Sala de Cristal, Mies van der Rohe
Lilly Reich
Fotografía espacio intermedio
Stuttgart, 1927
Dibujo del autor.

ahora sí, absolutamente transparente de ese patio habitado por una estatua sobre pedestal y donde el mobiliario, representado por una gran mesa dota de escala a la sala. Si en el primer patio, la aparición de un lienzo de vidrio opaco duplicaba el espacio, este mismo mecanismo se repite para conformar el paramento vertical del pavimento blanco que comunica las dos salas. Como se observa en la fotografía, el espacio conformado por pavimento claro, falso techo claro y paramento vertical oscuro se amplía teniendo como eje de reflexión una pared "sólida", tintada y opacada.

Finalmente, un nuevo espacio de similares características al del acceso, delimitado ahora con una estantería de libros de color oscuro en sustitución del patio opacado, se propone como espacio de salida de la sala. Fue tal la sensación que produjo este espacio, absolutamente experimental en los arquitectos, que Theo Van Doesburg al referirse a él, decía lo siguiente, *"una vez visitada la Weissenhofsiedlung, fuimos a la sala del vidrio en la Gewerbehalle, donde nos encontramos, sin preparación para contemplar la mejor y más pura presentación de esta exposición en el campo de la arquitectura interior (si estas palabras no son equivocadas). Esta sala de vidrio, también ejecutada bajo un diseño de Mies van der Rohe, debe su creación al inequívoco objetivo de mostrar el material frágil (vidrios semitransparentes y opacos de diferentes colores) de tal modo que lo muestra en su máxima expresión"*⁴⁹.

El espacio propuesto por Reich y Mies cautivó por ser capaz de conquistar el material expresando todas las cualidades intrínsecas al mismo, como *"pesadez, resistencia y transitoriedad"*⁵⁰ con la máxima fuerza y energía presente en el mismo. Esta investigación sobre las condiciones extremas del material se enmarcan dentro de una actividad profesional de Mies, donde en el año 1927, realiza el Café de Terciopelo y Seda⁵¹, en la exposición de la seda de Berlín y, los primeros dibujos del Pabellón Alemán de Barcelona y la casa Tugendhat, iniciados respectivamente en octubre de 1928 y 1929.

En esos años, a través de lo efímero, Mies abraza la especificidad del material, *"al ampliar los horizontes de la arquitectura, al desplazarla hacia un terreno donde no hay usos, donde las actividades se dejan en suspenso porque lo que más importa es el continente"*⁵². Esa capacidad experimental de esos años colocó al material como principio arquitectónico que iba más allá del mero revestimiento por el revestimiento como, igualmente, denunciaron el Grupo 7 a través de su manifiesto.

Mies se ocupó, a parte de la "sala del vidrio" o Sala de Cristal del Recinto Ferial de Stuttgart, del Plan de Ordenación de la Weissenhof y del proyecto y construcción de un edificio de apartamentos. Mies como vicepresidente de la Deutscher Werkbund y como comisario de la exposición se planteaba el siguiente objetivo, *"en la Weissenhof, considero necesario aventurar una nueva orientación, pues creo que la nueva vivienda se extenderá más allá de las cuatro paredes. Esto no tiene nada que ver con el modo de hacer un diseño como retícula a la antigua usanza. Aquí, al igual que en el edificio, quiero abrir una nueva dirección. Esta es para mí la razón de nuestro trabajo... Veinte años atrás me preocupaba por construir*

49 Publicado originariamente con el título "Stuttgart Weissenhof 1927, Die Wohnung", en la revista *Het Bouwbedrijf*, vol.4, n.24, Noviembre 1927.

50 *Ibidem*.

51 Según Jean Louis Cohen, en su libro Ludwig Mies van der Rohe, *"después de las obras de Stuttgart, Mies y Reich trabajan juntos para la exposición Die Mode der Dame, que se celebra en el otoño de 1927, y donde realizan el Café de Terciopelo y Seda, cuyo espacio está definido por pantallas textiles y amueblado con sillas de la Weissenhofsiedlung, y nuevamente en 1929 en el marco de la representación alemana en la Exposición Internacional de Barcelona"*.

52 NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, Valencia: Pre-textos, 2001.

[17]
Sección italiana
Sección
Plan-und
Modellausstellung
"Internationale Neue Baukunst"
Ludwig Hilberseimer.

*buenas casas razonables, impecables. Mis ambiciones han cambiado. Construir, para mí, es una cuestión intelectual: es creativo, no en los detalles, sino en lo esencial*⁵³.

Y, es precisamente en esa característica, en lo esencial donde las figuras de Libera y Mies se tocaban. El edificio lineal de apartamentos aparecía subrayado y con numerosas anotaciones en el ejemplar de la "Bau und Wohnung" editado con motivo de la Weissenhofsiedlung que Libera poseía. Como testimonio de este interés, Bruno Zevi exponía que cada cierto tiempo Libera, *"me telefoneaba para hacer cualquier observación crítica sobre Mies van der Rohe"*. El interés residía, como se ha observado en la "sala del vidrio", en plasmar la tecnología de su momento a través de la presencia de una idea clara, sencilla y fuerte dominados ambos campos por un sentido de la armonía y de la proporción que la arquitectura de Mies siempre proponía.

De la sección *Plan-und Modellausstellung "Internationale Neue Baukunst"*, diseñada por Ludwig Hilberseimer **[17]** poca información se conserva. Se sabe que Mies participó en la selección de los más de 60 arquitectos que participaron en la misma. En la revista *Quadrante*⁵⁴, en el número 23, correspondiente al año 1935, se publican dos fotografías de la sección italiana con los proyectos numerados desde el 267 al 274 y desde el 285 al 294. Entre ellos, se pueden ver el proyecto de Garaje para 500 automóviles de Figini y Pollini, el proyecto de la "Città Nuova" de Antonio Sant'Elia, el proyecto para un edificio para la Prensa y un edificio de oficinas de Larco y Rava, el proyecto de edificio de gas de Terragni, así como un proyecto de edificio de viviendas de Alberto Sartoris.

Y, entre estos proyectos, el "*alberghetto di mezza montagna*" **[18]** de Adalberto Libera. ¿Qué les sorprendería a Mies y a Hilberseimer de este primer proyecto realizado en 1926?. Entre los dibujos realizados como estudiante aparece una serie titulada "*Elementos de fachada*". En esta serie, se suceden las imágenes desde una perspectiva inferior que enfatiza la verticalidad del conjunto, como sucedía con las grandes perspectivas de los dibujos de Sant'Elia. Poca documentación se tiene del proyecto, únicamente la gran perspectiva y este conjunto de dibujos casi coetáneos en el tiempo.

En una situación de discontinuidad de media ladera, se integra el edificio definiendo el perfil de la montaña, adoptando una fuerte disposición frontal. En el dibujo entendido como antecedente del proyecto, se observa esa misma idea. El dibujo está compuesto

53 POMMER, Richard y OTTO, Christian, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

54 Asimismo, aparece una fotografía de la III Exposición Internacional de Artes Decorativas de Monza. Respecto a esta exposición de Monza, se ha obtenido otra fotografía publicada en la revista *Wasmuths Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, el 11 de Agosto de 1927.

[18]
Albergue de media montaña
Libera
1926.

por dos perspectivas similares en cuanto a su estructura general. Un gran espacio en pendiente ascendente protagonizado por numerosas personas logra continuidad a través de una monumental escalinata, desde la cual se presenta una enorme fachada que ocupa el primer plano del espacio.

Si en la perspectiva superior, el alzado se construye a través de unas grandes líneas verticales a base de contrafuertes que conforman el basamento sobre el que apoyan un sistemas de arcadas, en la inferior, el basamento se densa, perforándose un gran atrio que se convierte en el acceso al complejo. Si en el dibujo superior, las habitaciones se organizan en torno a un sistema de arcos, en la inferior, se sucede un sistema reticular que se coloniza con llenos y vacíos que incorporan el programa.

En el caso de la perspectiva del proyecto, el espacio previo en pendiente se anula, se ennegrece, aún manteniendo el sentido ascendente en el recorrido del proyecto. Desde ese lugar, se organiza, en primer lugar, el acceso perforándose el primer nivel y, en segundo lugar, un nuevo sistema reticular que no solo se coloniza sino que a su vez se desmaterializa. Es decir, se construye una montaña de luz, donde los contrafuertes se convierten en espacios de luz. Al referirse al proyecto, Libera comenta que *“a cada habitación le corresponde un baño y una terraza. En los laterales: galerías, comedores y salas de lectura”*. Es decir, el espacio habitacional lo reduce al mínimo obteniendo la expansión del espacio a través de la colonización del sistema de terrazas, porque lo compensa a través de la concentración de los espacios colectivos en los extremos de cada una de los niveles.

Ésta se convirtió en la primera exportación del trabajo de Libera al extranjero. A propósito de la importancia de la exposición para Libera y sus jóvenes compañeros, Carlo Belli escribía que *“los italianos acudieron a Stuttgart con sus proyectos sobre el papel...y se encontraron con una ciudad ya terminada, erigida por lo mejores arquitectos de Europa. La ciudad-jardín de la colonia de la Weissenhof debió parecerles un paraíso a nuestros*

jóvenes arquitectos italianos"⁵⁵. Ese contraste entre los planos de los italianos y la ciudad construida por los alemanes, refleja perfectamente la distancia entre ambos países y, cómo Alemania era una de las naciones en las que la renovación arquitectónica se había impuesto con creces. Era tal, la admiración que poseían que, aparte de dedicarles gran parte del texto "*Architettura II: gli stranieri*", en cada uno de sus estudios y bibliotecas se consultaban publicaciones como *Moderne Bauformen* (Formas de construcción modernas) o *Das Neue Frankfurt* (La nueva Frankfurt).

A raíz de la exposición, se sucedieron las publicaciones que se hacían eco de los proyectos italianos, entre ellas la *Internationale neue Baukunst* de Ludwig Hilberseimer y la revista *7 Arts*⁵⁶ dirigida por el arquitecto belga Victor Bourgeois que construyó un edificio de apartamentos en la colonia de la Weissenhof en Stuttgart. En la revista *7 Arts*, tras la insistencia de Alberto Sartoris⁵⁷, se publica una página completa donde se suceden doce proyectos de los cuales dos de ellos pertenecen a Adalberto Libera. En este caso concreto, el proyecto de Terrazas sobrepuestas y el pabellón Extensiors que igualmente se presentaron con motivo de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista de este mismo año.

Pero, sin duda, de esta primera manifestación pública de los trabajos de los arquitectos del Grupo 7, para Libera se establece una primera conexión decisiva con Mies. A raíz de la Weissenhof, Libera siguió la trayectoria de Mies a través de la monografía sobre el arquitecto publicada en 1947 con motivo de la exposición en el MOMA de Nueva York de ese mismo año. La estudió en profundidad, anotando las proporciones y los trazados reguladores de la geometría de algunas de sus célebres plantas como las del Pabellón Alemán de Barcelona y diferentes casas como la Farnsworth. Asimismo, poseía el número de septiembre de 1958, de la revista *L'architecture d'aujourd'hui*, dedicado igualmente a las obras de Mies.

La figura de Mies aparece constante a lo largo de su trayectoria profesional. Como ejemplo, en esos primeros años de la década de los 30, Libera realiza una síntesis clara sobre su idea de arquitectura, de tal modo, que crea la llamada "*brújula de la arquitectura*"⁵⁸ [19]. En ella, en cada uno de los puntos cardinales sitúa a una figura de la arquitectura;

[19]

Brújula de la arquitectura
Esquema de orientación planteado por Libera.

55 Belli, Carlo, *Il volto del secolo, La prima cellula dell'architettura razionalista italiana*, Bergamo, 1988.

56 La revista *7 Arts* fundada en 1922 por iniciativa de Pierre y Victor Bourgeois y de Pierre-Louis Flouquet, se publicará semanalmente hasta 1928.

57 "*Se lo agradecemos mucho y nos sentimos fuertes por su apoyo*", en la carta escrita por Alberto Sartoris a Victor Bourgeois el 25 de mayo de 1928.

58 QUILICI, Vieri, *L'insegnamento di Adalberto Libera*, Cluva Università, 1986.

[20]Visita de Libera a Mies en Chicago
1961. **[21]**Visita de Libera a Nueva York
1961.

por un lado, en el eje este-oeste sitúa a Mies y a Gropius y, por otro lado, en el eje norte-sur coloca a Wright y a Le Corbusier. Cuatro ideas, cuatro direcciones, donde *“la nueva arquitectura no nace de una tendencia, sino de un conocimiento, y solamente quién conoce, puede realizar cosas realmente interesantes”*⁵⁹. Es una forma sintética de reconocer cómo ante cualquier duda referente al proceso de proyecto, las posibles respuestas a cada una de ellas se encuentran en cada uno de ellos.

No será hasta principios de los años sesenta, cuando se vuelvan a encontrar Libera y Mies **[20]**. En 1961, Libera interesado por la organización de los grandes estudios americanos, organiza un viaje a Estados Unidos junto a un pequeño grupo de jóvenes arquitectos pertenecientes a la Universidad de Florencia. El viaje se desarrolla entre Nueva York **[21]** y Chicago, convirtiéndose el encuentro con Mies y su arquitectura en el objetivo del mismo. De este viaje, se recoge una última fotografía con dos maestros del movimiento moderno y una serie de comentarios por parte de alguno de sus alumnos. Cuenta uno de estos jóvenes que al pasear por la ciudad de Chicago, Libera en un momento determinado se detiene de frente a tres rascacielos aparentemente iguales y Libera dijo *“dos son de baja calidad y uno es impecable; aquel que es impecable, naturalmente es de Mies”* y, prosiguió dirigiéndose al joven Marastoni, *“todavía estás a tiempo de cambiar de profesión. Si quieres una vida fácil deja que la arquitectura la hagan gigantes como este viejo, extraordinario, inalcanzable como arquitecto. En este momento yo mismo quisiera dejar el lápiz sobre el tablero”*⁶⁰.

59 QUILICI, Vieri, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Roma: Officina, 1981.

60 MARASTONI, Antonello, *Ricordi di Firenze*, Testimonianza scritta inédita datata Bolzano, 30 gennaio 1997.

[22]

Cartel de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, 1928.

2C. La Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. 1928⁶¹

Si el manifiesto del Grupo 7, significó la apertura del movimiento moderno en Italia, la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista⁶² [22], apenas dos años después,

61 Introducción a la Exposición Italiana de Arquitectura Racional, del año 1928, *“Cuando Sant’Elia, hace cerca de veinte años, intuía su innovadora arquitectura, les trazaba a los italianos la primera señal del nuevo camino hacia la sana y decisiva renovación arquitectónica. En Italia, no encontró comprensión ni en aquellos que se hacían llamar de la misma tendencia, en el extranjero, en cambio, se pasaba a las primeras realizaciones. La guerra extrajo del arte las más vivas energías: pero, pasado el ciclón, el nuevo espíritu afirmándose, antes esporádicamente y ahora esparciéndose, plasmó nuevas sensibilidades, accesos a nuevos ideales, inspiró nuevas formas. Esta corriente que envuelve a la nueva generación de arquitectos se diferencia del resto – de moda más o menos efímera – y ha iniciado en el mundo una nueva era, un nuevo período estilístico. Si el organismo arquitectónico del orden – surgido en Grecia y completado en Roma con transformaciones, se ha perpetuado en todo el mundo civil por decenas de siglos, hasta hoy – en la mentira de cada día más lejanas de cada sensibilidad arquitectónica y de cualquier contingencia real, las nuevas formas que surgen hoy están al inicio de una época donde la expresión máxima será quizás alcanzada en tiempo lejanos y se mantendrá viva en el mundo entero durante muchos siglos. El tímpano aplicado dentro de la decoración de la ventana del palacio o de la casa popular, no es más que el lejano descendiente raquítico, deformado y caduco del frontón del templo griego. El nuevo espíritu de hoy se va afirmando vigorosamente en Italia: una parte, a pesar de ser pequeña del público, lo siente y lo comprende; vivaces núcleos de artistas lo cultivan y trabajan bajo su impulso. Después de la guerra, forzados y obstaculizados por aquellos personajes ciegos que basan la tradición sobre la expresividad exterior de las formas y que valoran todavía hoy, la arquitectura compuesta de anécdotas decorativas, los arquitectos italianos han estado tentados de seguir este espíritu nuevo que de otro modo encontraba éxito por la falta de una tradición tan gloriosa como la nuestra. Pero, si se puede retrasar el curso de las cosas, no se puede desviar: y más que ningún otro arte, la arquitectura procede del ambiente. Si los hombres que poseen una sensibilidad fuera de su propio tiempo, deben conservarla también contra su propia voluntad, por lo que no impide que surja en todas las generaciones, acentuándose aquella nueva sensibilidad que, en armonía con el ambiente, constituye la característica propia de la nueva época. Así, de las voces aisladas y desesperadas, se ha pasado también en Italia a un período creativo; y hoy en las ciudades más representativas de nuestro país, grupos de arquitectos que comparten una misma pasión, se han encontrado exuberantes de energías sobre este nuevo camino de la arquitectura. Por esta razón, acogemos en Roma, la primera exposición italiana de Arquitectura Racionalista, en gran parte constituida por tentativos y proyectos, realizados o no. Se le ha llamado, concienzudamente racional, aunque esta palabra no corresponde perfectamente con el concepto que se quiere transmitir, que no se puede definir solo como racional una obra que como la arquitectura tiene que ser también arte. Pero es la palabra más exacta que distingue y define este concepto, clarificando el contenido de construcción, técnica, raciocinio que le diferencia del resto de tentativos que se han generado de investigaciones sobre lo nuevo más allá de cualquier realidad. La arquitectura racional – como nosotros la entendemos – reencuentra las armonías, los ritmos, las simetrías en los nuevos esquemas constructivos, en el carácter de los materiales y en la respuesta idónea a las exigencias a las cuales el edificio se ha destinado. Nosotros debemos – como los egipcios crearon las pirámides irreductibles con el granito duro, como los helenos crearon los templos perfecto con los mármoles claros y luminosos... como los romanos los anfiteatros inmensos y los excelentes acueductos construidos con las piedras del suelo conquistado – nosotros debemos levantar nuestras casas perfectas y claras, nuestras luminosas oficinas con aquellos materiales que dan la posibilidad de invertir el orden estático. Ni en la pirámide egipcia, ni en el templo griego, ni en el anfiteatro romano, son grandísimos trabajos de arquitectura si se consideran los capiteles o las cornisas empleadas. Su belleza se encuentra en el organismo estructural, en la creación arquitectónica de la forma, en la magnífica fusión con el material empleado. Y estas leyes fundamentales se vuelven a poner en valor aplicándose a los nuevos organismos y a los nuevos materiales. De hecho, su misma belleza se encuentra en la presa poderosa de hormigón armado, en aquella oficina que brilla por sus ventanas luminosas en una cierta armonía constructiva con sus soportes y sus cubiertas, como en la ciudad inmensa que, ordenada por matemáticos trazados en amplios barrios de geométricas arteria en una organización perfecta, que brilla por su inmenso orden, por su armonioso ritmo y sabio juego de volúmenes, de luces y de sombras, en contraste con los edificios claros con verdes extensiones. ¿Poesía y palabras vacías? No: Síntesis exactísima del pasado y del futuro. Nosotros italianos que dedicamos a este movimiento nuestras más vivas energías, sentimos que esta es nuestra arquitectura porque nuestro es el patrimonio romano de la fuerza constructiva. Y profundamente racional, utilitaria, industrial, ha sido la íntima característica de la arquitectura romana. Nuestro movimiento tiene un solo motivo: la voluntad de llevar a Italia a su lugar también en el arte madre que es la arquitectura. Aquello que ayer no fue posible –también por la desastrosa crisis causada por el período del dopo guerra– hoy que el pueblo italiano reencuentra su equilibrio y fortifica sus fuerzas bajo el símbolo y el espíritu del pueblo romano, las resucitadas energías pueden recrearse. Y, sobre todo, liberándonos de la vieja decadencia decorativista, regresar a aquellos que fueron los fundadores del imperio: los constructores. Esto no podrá ser comprendido y asumido, ni lo pedimos, aquellos italianos, colegas o público, residuos de la vieja mentalidad; pero a aquellos que poseen un verdadero espíritu fascista, nos revolvemos y les pedimos que nos sigan porque podrán hacer grande la arquitectura italiana. Hoy, los primeros pasos de los arquitectos de nuestro movimiento son, como les sucede a todos los innovadores, objetos fáciles de crítica. Pero hemos comenzado superar graves obstáculos: a aquellos que se oponían a la realización de los primeros estudios con la construcción de edificios; hoy podemos ya presentarlos, a parte de los dibujos, algunas de las primeras realizaciones según este nuevo espíritu italiano. Estos ejemplos, si no siempre absolutamente puros, representan las primeras piedras del camino de nuestra tendencia arquitectónica. En esta exposición, se vivirá un nuevo despertar de las energías que se reúnen en torno a nosotros: las ideas y los espíritus se afinarán en el estudio y en el trabajo; y, rápidamente al público italiano les podremos mostrar como nuestro camino sea el único. Esta arquitectura asumirá el carácter nacional; y cuanto más nos acerquemos a la madurez de las formas perfectas, más veremos cómo será llevada al máximo esplendor del Pueblo Italiano que se debe reconquistar, también este arte, el lugar que los constructores de Roma le han enseñado al mundo”.*

62 Participaron los arquitectos Ottorino Aloisio, Luciano Baldessari, Pier Nicolò Berardi, Piero Bottoni, Alberto Calza-

[23]

Fotografía con los participantes de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Libera aparece el cuarto por el lado derecho.

en 1928, supuso el afianzamiento de la arquitectura racionalista como primera alternativa para liderar el campo de la arquitectura italiana.

La participación de Adalberto Libera en la organización de esta exposición fue absoluta. Impactado por la influencia que Mies había tenido en la exposición de Stuttgart, Libera se convirtió junto a Gaetano Minnucci⁶³ en los comisarios de la primera exposición organizada por los arquitectos del Grupo 7, que supuso la entrada definitiva del movimiento moderno en Italia.

La exposición **[23]** se organizó en el Palacio de las Exposiciones, situado en Via Nazionale en Roma, manteniéndose abierta desde finales de marzo hasta principios del mes de mayo, financiado por el Sindicato Nacional Fascista de Arquitectos como bien anunciaba el cartel anunciador. Se anunció con un cartel muy significativo realizado por Libera. En él, mediante un lenguaje directo y sintético se planteaba de una forma gráfica la temática que recogería toda la exposición. Un pilar en hormigón armado, con las armaduras en espera, protagonizando la parte central del manifiesto, afirmaba la importancia de la expresividad constructiva como nuevo camino para la arquitectura.

Ese era el nuevo material de trabajo sobre el que construir una nueva etapa de la arquitectura italiana. Aún como estudiante, Libera transfiere aquellas intuiciones presentes en sus dibujos, donde el protagonismo se centraba en la aparición del hormigón armado como factor de actualización de la arquitectura, hacia el plano profesional. De una manera u otra, Libera estaba dando continuidad a una demanda que en Italia, procedía desde principios del siglo XX, cuando Enrico Thovez, uno de los fundadores de la revista

Bini, Gino Cancellotti, Giuseppe Capponi, Gigi Chessa, Umberto Cuzzi, Alfio Fallica, Eugenio Faludi, Luigi Figini, Guido Frette, Ugo Cennari, Giuseppe Gyra, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Giuseppe Marletta, Gaetano Minnucci, Napoleone Montorfano, Giuseppe Nicolosi, Vinicio Paladini, Fernando Parvis, Franco Pizzuto, Gino Pollini, Ernesto Puppo, Ernesto Quarnali, Carlo Enrico Rava, Mario Ridolfi, Emilio Rocco, Giorgio Rosi, Rodolfo Rustichelli, Innocenzo Sabbatini, Alberto Sartoris, SCAC, Alfredo Scalpelli, Alfio Susini, Giuseppe Terragni, Duilio Torres, Matté-Trucco, Gigi Vietti.

63 (1896-1980), Según la Enciclopedia Treccani, Ingeniero civil que se inscribió en el Orden de los Arquitectos en el año 1931. La obra de la casa unifamiliar en via Carini, en Roma, realizada en 1926, siguiendo las directrices del libro publicado por Alberto Sartoris, *L'abitazione moderna popolare nell'architettura contemporanea olandese*, de 1926. Gracias a esta vivienda entró en contacto con el Grupo 7 y comparte con Libera la organización de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racional, donde presentó el proyecto para un planetario y un edificio que interpretaba el tema del edificio como monumento.

“L’Arte Decorativa Moderna” escribe que *“un nuevo material constructivo ha surgido en los últimos años, el cual posee cualidades superiores a las del hierro. Es el hormigón armado. Mientras el hierro, expuesto al exterior dura pocos años, el hierro encerrado en la vaina del hormigón tiene superiores datos de duración. Más a allá de las extraordinarias cualidades de resistencia del nuevo material y de su adaptabilidad a la decoración pictórica y plástica podrían perfectamente suscitar una nueva expresividad arquitectónica”*⁶⁴.

Pero sería Alfredo Melani el que, verdaderamente, influiría sobre Libera y comprendería las enormes posibilidades que el hormigón armado podría tener en el nacimiento de una nueva arquitectura, que fuese más allá de su uso como subestructura de un determinado edificio. Será precisamente, *“el hormigón, pero no el hormigón que irrumpe sobre la fachada, brutal y absorbente en las molduras ornamentales; el hormigón armado como material lógico y vivo, que su propio fin y su orden en las cuestiones constructivas. Esta situación acelera el estilo moderno, exactamente el siglo XX, el “dulce estilo nuevo”. Los arquitectos no saben adoptar todavía el hormigón armado, no saben coordinar la función decorativa con la línea constructiva. Oscuridad técnica y artística”*⁶⁵. Cree, completamente, que la lógica y la veracidad en el uso de la estructura y de los materiales es el único camino para adoptar un nuevo léxico que haga avanzar la arquitectura.

La demanda que, tanto Libera como el Grupo 7, proclaman pertenecía a una reivindicación ya presente pero que de una manera u otra, requería retomarse con más fuerza. Por tanto, a pesar de la influencia que el tema del habitar había tenido en los representantes del Grupo 7, a raíz del viaje a la exposición de Stuttgart, la sinceridad constructiva y el uso del hormigón armado se convirtió en el leitmotiv de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista.

Una vez individualizada la temática de la primera exposición, meses más tarde, la influencia de la exposición de Stuttgart será más clara, de cara a la organización de otra exposición a finales del año 1928. De esta forma, si en la primera exposición, bajo una temática relacionada con el material se identifican una serie de proyectos, en la exposición de finales de ese mismo año, se da un paso más, puesto que se anuncia el primer intento de viviendas modernas en Italia. A principios de 1928, aun estando con la preparación de la primera exposición de arquitectura racionalista, Rava⁶⁶ se dirige a Libera en los siguientes términos, *“todos aquí estamos de acuerdo (espero que tú también lo estés): elegir una temática unificada, de modo que nuestro movimiento apareciese en Roma con absoluta unidad, incluso dejando a alguno con la mayor de las libertades creativas; el más humilde de los temas (en apariencia); la pequeña casa económica italiana, que, como tipo, todavía no existe, y buscar, por tanto, cada uno, la forma de alcanzar el tipo, presentando proyectos estandarizados, en el máximo grado posible. Como en Stuttgart, en las construcciones de la colonia Weissenhof, se ha codificado el tipo de la modernísima “casa nórdica”, nosotros deberíamos hacer lo propio, pero convirtiéndola en italiana con todas las diferencias que exige”*.

Prosigue Rava, absolutamente influenciado por lo visto en Alemania, *“en Stuttgart, lo sé, han construido, y nosotros nos mantendremos sobre el papel: pero el tema nos permite aproximarnos completamente a una posible realización; a pesar de ser un trabajo de*

64 THOVEZ, Enrico, “L’architettura belga all’esposizione di Torino”, en *L’Arte Decorativa Moderna*, julio 1902.

65 MELANI, Alfredo, *Manuale d’arte decorativa antica e moderna*, Milán: Ulrico Hoepli, 1922.

66 Carta dirigida por Carlo Enrico Rava a Libera, con motivo de la organización de la nueva exposición que finalmente tuvo por título, *“Concursos Nacionales para el amueblamiento económico de las casas populares”*.

[24]
Pabellón SCAC, Milán
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

[25]

[AM2002-2-447 (0003)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas.

[26A]
Pabellón SCAC, Milán
Fotografía
1928

[26B]
Pabellón SCAC, Milán
Dibujo de Libera
1928

exposición, de ser lo menos académico posible, aportándoles un carácter más comercial, titulando los proyectos expuestos como tipo de casa de 80000 liras, 100000 liras o 150000 liras". De esta forma, el Grupo 7 era capaz de ampliar, sucesivamente, el marco en el cual basaba sus postulados teóricos. Necesitaba testear la nueva arquitectura en terrenos más complejos y de ahí que se convocaran diferentes concursos para la construcción de casas populares y, la posterior exposición en Roma a la que se refiere Rava.

Pero, en el caso de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, los proyectos, que un total de 41 arquitectos procedentes de todas las partes de Italia presentaron, ayudaron de forma absoluta a difundir el mensaje de la arquitectura moderna en Italia. En el caso de Libera, hasta nueve proyectos presentó destacando el pabellón publicitario para la exposición de materiales centrifugados de la SCAC, el pabellón publicitario para la exposición de materiales aislantes de la FIL, el pabellón de exposición Extensiors o el albergue de media montaña ya presentado en la exposición de Stuttgart.

De entre todos ellos, el único que se había construido fue el pabellón publicitario para la exposición de materiales centrifugados de la SCAC⁶⁷ (Sociedad de Cementos Centrifugados) [24], en la Feria de Milán, del año 1928. Por primera vez, se enfrentaba a la cuestión del pabellón entendido como reclamo publicitario, que en otras ocasiones desarrollará, donde la tipografía adquiere una gran expresividad arquitectónica. El proyecto es la confirmación de la investigación desarrollada durante la serie llamada Obeliscos donde a través de diferentes dibujos [25] realiza un proceso de decantación que manteniendo las características propias de estas construcciones del pasado pueden actualizarse.

En este caso, el volumen del obelisco se desmaterializa, pero mantiene las condiciones de verticalidad y de hito representativo que de forma intrínseca posee el obelisco como elemento vertebrador de un determinado paisaje urbano. Esa condición afirmativa de la arquitectura, Libera la mantiene. Seis pilares de sección circular soportan hasta cinco plataformas circulares de mínima sección donde se incorporan entre tres de las entrecalles constituidas por los seis pilares las letras de la SCAC. El contacto con el

⁶⁷ Empresa fundada en el norte de Italia, en 1920, cuyo interés se concentra en la fabricación de tubos de cemento.

[26C]Pabellón SCAC, Milán
Fotografía
1928 **[26D]**Pabellón SCAC, Milán
Fotografía
1928

suelo, en cambio se realiza a través de otra plataforma que situándose a 2,40 m del suelo y tintándose de color oscuro asienta la construcción respecto al plano del suelo.

Lo sorprendente del proyecto, es detectar cómo es capaz de reutilizar el material anunciado **[26]** a través de cada uno de esos seis soportes y, a su vez, de desmaterializar el propio apoyo en su conjunto. Es decir, por un lado, exponer una determinada imagen de gran pilar fragmentado en una superficie multiplicada de soportes, que es una idea absolutamente contemporánea y, por otro lado, individualmente, cada uno de esos soportes ser el material de cemento centrifugado anunciado. Pero Libera incluso va más allá porque es capaz de eliminar la condición pesante del hormigón y casi compararlo con las torres electrificadas de acero que se suceden por el territorio. Esa condición aérea del hormigón se mantendrá intacta durante toda la trayectoria de Libera y le permitirá profundizar sobre la condición tectónica del hormigón prefabricado.

[27]Torre de control de tráfico
Heinrich Kosina
1924.

Si el proyecto de la SCAC, intensifica la relación entre estructura y expresividad formal del edificio, el proyecto para el pabellón publicitario para la exposición de materiales aislantes de la FIL (Fábrica de Aislantes de Livorno). En este caso, la diferencia en la aproximación al proyecto se produce a través del origen material de la pieza a exponer. Si el anterior, poseía una condición estructural y constructiva clara, en este caso, se trata de unas cadenas de aislantes cerámicos de electricidad, asociados a los postes eléctricos, anteriormente citados. De esta forma, la solución alcanzada por Libera, tiene como claro antecedente el proyecto para torre de control de tráfico realizado por Heinrich Kosina **[27]** en el año 1924.

En este caso **[28]**, la referencia se manipula y se deforma de tal manera que la pieza resultante es una pieza de 1,30m de ancho por 12m de largo, donde el mástil se levanta 10,60m desde el plano del suelo. Si en la propuesta de Kosina, se construye una cabina interior desde la que se accede exteriormente, en este caso, la pieza vuelve a carecer de programa funcional, manteniendo una condición representativa de forma absoluta. La relación entre material expositivo y pabellón publicitario no es tan clara como en el anterior, precisamente, por la ausencia de sentido estructural de la pieza a exponer. De tal manera, que la cadena de aislantes, es decir, esa idea de multiplicación de la pieza unitaria hasta alcanzar el conjunto se traspasa a la construcción del pabellón que se desvincula

[28]
Pabellón FIL.
Primera versión.
Dibujo del autor.

[29]
Pabellón FIL
Segunda versión
Dibujo del autor.

[30]
Pabellón FIL
Dibujo del autor.

totalmente de la imagen de torre eléctrica a la venía asociada con anterioridad.

Tanto una pieza como la otra [29], refuerzan el interés que Libera tenía hacia la autonomía del edificio respecto del contexto, como hito representativo de un determinado paisaje urbano. En el caso del pabellón publicitario de la FIL, el material se convierte en transmisor de esfuerzos estructurales entre las diferentes plataformas, conservando su cualidad como muelle o como pieza a tracción que mantiene solidarias las diferentes plataformas estructurales.

En cambio, el pabellón Extensiors [30], por primera vez, aloja un determinado programa expositivo. Una caja de proporción 1:5 en planta y 1:1 en sección se dispone entre una estructura de grandes machones que soportan una sutil cubierta. Frente a esta primera operación, se inserta el volumen expositivo que, abierto en ambos testeros donde se concentran los accesos, recibe la iluminación a través de una gran ventana horizontal rasgada. Esa condición de manifiesta búsqueda de la expresividad constructiva vuelve a quedar manifiesta, al independizar la estructura portante del volumen insertado.

En cada uno de estos ejemplos, absolutamente representativos de la nueva aspiración de la arquitectura moderna en Italia, también tuvo sus detractores como por ejemplo Marcello Piacentini, figura clave en la formación de Libera en la Escuela Superior de Roma y en la arquitectura moderna en Italia. Acusó a los proyectos conocidos como racionalistas de poseer inconsistencias a nivel funcional y programático. Piacentini se preguntaba sobre el *“por qué de la necesidad de que la esencia de la arquitectura fuese solamente el racionalismo?...Por qué debemos equiparar arquitectura y racionalismo?...La identificación de la belleza con la estructura no existe. Dejemos estas metafísicas especulaciones a los hombres del norte. No el puritanismo ni el protestantismo han tenido nunca la raíz bajo nuestro sol. Necesitamos gesto y forma. Para nosotros el arte es siempre una canción”*⁶⁸.

Libera [31] respondió afirmando que las propias ciudades italianas habían sido

[31]

Fotografía con los participantes de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Libera aparece el sexto por el lado derecho.

68 PIACENTINI, Marcello, "Prima Internazionale di architettura", en *Architettura e Arti Decorative*, Julio, 1928.

verdaderos palimpsestos de diferentes épocas – Antigüedad, Edad Media, Renacimiento o Barroco- cuyos monumentos fueron yuxtapuestos de una forma que los nuevos modos de construcción eran capaces de convivir con los anteriores.

El significado de las dos fotografías que se poseen como testimonio de esta exposición refleja la unidad que diferentes arquitectos provenientes de todos los rincones de Italia, poseían respecto a los ideales soñados. En una habitación del Palacio de las Exposiciones de Roma, con los proyectos del pabellón Extensiors y el pabellón publicitario de la FIL como fondo visible, aparecen el conjunto de todos los arquitectos participantes en la exposición⁶⁹ donde se presentan como decía Libera, en la introducción del catálogo de la exposición, como los mensajeros de *“una arquitectura que asumirá el carácter nacional; y cuanto más nos acerquemos a la madurez de las formas perfectas, más veremos cómo será llevada al máximo esplendor del Pueblo Italiano que se debe reconquistar, también este arte, el lugar que los constructores de Roma le han enseñado al mundo”*. Desde ese momento, Libera, con la personalidad de su discurso, se convertirá en el estandarte de la nueva arquitectura.

69 La exposición, según Figini y Pollini, provocó un gran despertar de energías. *“En realidad, la exposición, de tendencia polémica, reveló la falta de madurez de la época, así como de una selección rígida de obras. Los comentarios de la prensa fueron inciertos y confusos, cuando no netamente desfavorables”*. Figini, Luigi, Pollini, Gino, *Origines de l'architecture moderne in Italie*, en “L'architecture d'aujourd'hui”, número especial dedicado a “Italie: Habitations”, 48, Junio 1952.

2D. La Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. 1931

Esta batalla cultural iniciada por el Grupo 7 [32], a raíz de los diferentes textos publicados y por la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, cuyo impacto sobre los académicos fue limitada, tuvo un epílogo decisivo y dramático por el fuerte debate generado, ahora sí, a raíz de la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, organizada, nuevamente por Libera y, en este caso junto a Piero Bottoni. La exposición se inaugura el 31 de marzo de 1931 por Benito Mussolini en la Galería de arte de Roma⁷⁰, dirigida por Pietro María Bardi.

En el periodo que transcurre entre 1928 y 1931, se sucedieron los acontecimientos, representados por la construcción de los ejemplos anteriores que anunciaban la reafirmación de los postulados del Grupo 7. Asimismo, en el año 1930⁷¹, se constituye el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista, M.I.A.R., constituido por 47 arquitectos, agrupados en tres divisiones regionales, Milán, Roma y Turín, y cuyo secretario general era Libera. Este nuevo grupo absorbió al Grupo 7 y se siguió con la batalla cultural iniciada a finales de los años 20.

Se constituyó un tribunal⁷² de selección de las obras que estuvo formado por Libera, Minnucci, Pagano y Pollini, contando con el asesoramiento de Aschieri, Piccinato y Sartoris, que evaluaron un total de 840 proyectos presentados. Finalmente, se seleccionaría 150 proyectos procedentes de todos los lugares del país. Al contrario que en la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista del año 1928, ésta presentaba obras más maduras y, junto a los proyectos⁷³, fotografías de sus primeras realizaciones, tales como el pabellón publicitario de la SCAC, en la Feria de Milán, de Libera, el “*Novocomum*” y el local comercial “*Vitrum*” de Terragni, las casas populares de Rozzano, de Griffini, la reforma de la Galería del “*Milione*”, de Lingeri, el edificio de oficinas Gualino, de Pagano, la “*casa eléctrica*” o el edificio para oficinas Angeli Frua, de Figini y Pollini.

Pero si por algo destacó esta exposición, no fue tanto por la calidad de los proyectos presentados, que era altísima, ni por lo determinante del momento como había sucedido, en cambio, durante la primera exposición, sino por el fuerte debate derivado entre académicos y vanguardistas. Si bien, en el manifiesto de la exposición ya se dejaba aventurar lo agresivo de su postura, al fijar el objetivo del movimiento que debería de ser “*el de servir a la Revolución Fascista en el duro clima. Invocamos la confianza de Mussolini a fin de que nos proporcione el medio de realizarlo*”⁷⁴. Es decir, ya desde la propia estructura del Manifiesto de la exposición se aclara su postura de ir contra lo preestablecido y de ocupar, definitivamente, un papel protagonista y único como movimiento arquitectónico. Pero no solo en el manifiesto quedó reflejada su postura antagónica con lo existente, sino que Pietro María Bardi desarrolló un papel polémico que supondría un antes y un

70 Se encontraba situada en la via Veneto 7, en la sede del Palacio Coppedè, de Roma. Fundada por iniciativa del gobierno, estaba auspiciada por el Sindicato Nacional Fascista de Bellas Artes y administrada por la Confederación de Profesionales y Artistas. La Galería de Roma tenía por objetivos: exponer periódicamente obras de artistas modernos italianos inscritos en el Sindicato, organizar exposiciones colectivas o individuales de artistas extranjeros, así como promover manifestaciones artísticas con el objetivo de crear en Roma, un movimiento artístico vivo.

71 El M.I.A.R. se constituyó oficialmente el 28 de julio de 1930, y se adhirió al Sindicato Nacional Fascista de Arquitectos el 4 de agosto del mismo año.

72 CENNAMO, Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: Il MIAR*, Nápoles: Napoletana, 1976.

73 Entre los numerosos proyectos presentados se podían ver aquellos de Ridolfi, Vietti, Legnani, Bottoni, Sartoris, Sottsass, etc.

74 CENNAMO, Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: Il MIAR*, Nápoles: Napoletana, 1976.

[33]
Tavola degli orrori
Piero Maria Bardi
Segunda Exposición de
Arquitectura Italiana Racionalista,
1931.

después en la comprensión de la arquitectura moderna en Italia.

Su implicación decisiva en el curso de la arquitectura italiana se debía a la amenaza que representaba la Academia, representada por Piacentini, que pretendía convertirse en el movimiento protagonista del gobierno fascista. Y debido a esta razón, desarrollaría dos acciones a favor de la falta de contemporaneidad de aquellos proyectos que no se encontraban expuestos en la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Las dos acciones, coincidentes con la exposición, fueron, por un lado, su texto titulado *“Rapporto sull’Architettura (per Mussolini)”*⁷⁵ y, por otro lado, la conocida como *“Tavola degli orrori (mesa de los horrores)”*.

En primer lugar, a través del texto propone, de forma categórica, la representación del estado fascista a través de la arquitectura racionalista, oponiéndose, de igual forma, al conservadurismo académico existente en el momento, a los que se referiría como *“cuatro o cinco profesores que, interpretando el papel del hombre del saco, fingen ser la guardia de los foros encargados de la reordenación y el desarrollo de las ciudades italianas”*⁷⁶. Su postura es tan radical que es capaz, no solo de dirigirse a los arquitectos defensores de estas posturas, sino que incluso el Estado es objeto de sus comentarios al acusarlos de no haber intervenido *“en los periodos en los que la especulación humillaba a la arquitectura con una hegemonía preocupante, no ha intervenido, casi con la convicción y esperanza de que, un día, con la llegada de nuevas generaciones, el fruto acabaría madurando”*⁷⁷.

La batalla proclamada por Bardi iba dirigida tanto al poder político como a la profesión. No distinguía entre unos y otros, su único objetivo, casi mimético con los planteados años atrás por el anteriormente conocido como Grupo 7, será el de *“crear un patrimonio nuevo, capaz de emplazarse junto al antiguo... crear un arte nuevo, un arte nuestro tiempo, un arte fascista”*. De este modo, Bardi traslada el mensaje de los jóvenes arquitectos a un plano político porque entendía que desde el momento en el que Mussolini aceptase esta arquitectura moderna, ya no habría que pensar en la Academia.

Lo interesante que aporta Bardi es la aceptación de la inexistencia de un estilo arquitectónico como tal, porque consideraba que el estilo solamente se podría alcanzar *“a través de pruebas y, más pruebas, bajo el prisma de la experiencia y la búsqueda iniciada por cada uno de nuestros modernos”*⁷⁸. Este texto entendido casi como un manifiesto contribuyó de forma activa a incrementar el debate arquitectónico hasta unos niveles desconocidos, en los que afirmaba *“se encontraba más cerca de la arquitectura romana, el edificio de oficinas de Turín de Pagano, que cualquier otro edificio de Italia realizado en el último siglo en periodo culturalista”*⁷⁹.

Pero si importante fue el impacto producido por el texto, más repercusión tuvo la llamada *“Tavola degli orrori (Mesa de los horrores)”* [33], como fue bautizada por el periódico romano La Tribuna, que sintetizaba clarísimamente el rechazo hacia la arquitectura protagonizada por la Academia. En propias palabras, se trataba de *“una caricatura de Roma, propensa a*

⁷⁵ Este texto fue publicado por Bardi en marzo de 1931 por Polemiche, Critica Fascista, editorial fundada en 1923 y extinguida en 1943.

⁷⁶ BARDI, Pietro Maria, *Rapporto sull’architettura (per Mussolini)*, Roma: Edizioni di Critica Fascista, 1931.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

incorporar construcciones surgidas como consecuencia del culturalismo⁸⁰, dando por válido el estilo antiguo romano modernizado⁸¹.

La “*Tavola degli Errori*” consistía en un collage, técnica desarrollada por Paul Citroan y aparecida en el libro⁸² de Moholy Nagy en 1925, de tamaño aproximado 450x850mm en el que se sucedían numerosos proyectos de la llamada Academia, entre los que aparecían edificios de Brasini, Bazzani, Giovannoni y el propio Piacentini. Al referirse al collage, decía que *“empezó por coger una gran hoja sobre la que coloca un cierto número de fotografías sobre la estupefaciente arquitectura de la estación de Milán, del súper garaje de Roma, del aeropuerto del Littorio, de los salones de los transatlánticos, de la nueva vía Roma de Turín, etc, junto a postales ilustradas en platino, fotos de abuelos, bicis del tío, retratillos de Facta, símbolos masónicos, encabezamientos de periódicos del partido popular, naturalmente difunto, etc. Componer semejante hoja con series de pequeñas estupideces relativas a las tonterías del arquitecto culturalista es muy difícil y delicado. El efecto, no obstante, compensa la enorme fatiga”⁸³.*

Precisamente, respecto a si cabe preguntarse si el efecto final produjo el impacto pretendido. La respuesta es clara. Para ello, cabe observar con detenimiento el documento audiovisual conservado de la visita de Mussolini a la exposición así como la fotografía en la que se observa a Libera de espaldas a Mussolini que protagoniza la fotografía [34]. Como dato, se puede ver cómo la mesa se encontraba situada en el mismo espacio donde se encontraban expuestos los proyectos de Libera⁸⁴. Tanto en uno como en otro documento, la sensación de los jóvenes arquitectos era *“haber conseguido una valiosa victoria. Mussolini, al salir, nos había expresado claramente su satisfacción, admiración y entusiasmo por el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista”*.

Pero, la realidad, como bien apunta Libera⁸⁵ fue otra. La respuesta por parte de los académicos fue elevar una queja ante el Sindicato Nacional Fascista, organizador del

80 Por culturalismo, Bardi entenderá aquella actitud ecléctica e historicista propia del siglo XIX.

81 BARDI, Pietro María, *Pietro María Bardi*, Brasil: Vogue, 1985.

82 MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Painting, Photography, Film*, Londres: Lund Humphries, 1969.

83 Pietro María Bardi, “Razionale, parola disgraziata”, en *L'Ambrosiano*, Abril 1931. Cita extraída de la tesis doctoral de Silvia Perea, titulada *“Resistencia y progreso: el proyecto político de Lina Bo Bardi (1944-1964)”*.

84 Entre ellos, destacan el Pabellón publicitario de la SCAC, el proyecto de las viviendas económicas así como el proyecto de la plaza de la catedral de Trípoli, realizado, precisamente en aquellos años.

85 El propio Libera se refirió al éxito de la exposición, al decir que *“naturalmente parecía, en aquel momento, de haberse obtenido una valiosa victoria: Mussolini, al salir, nos había expresado claramente su satisfacción, admiración y entusiasmo por el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista. Pero, después de dos días, se leyó en los periódicos un comunicado, en el cual se les daba a Brasini y a otros arquitectos gran cantidad de trabajo. Esta es la primera anécdota; la segunda fue más grave, porque nuestros enemigos, naturalmente sabían hacer política, sabían organizarse, no eran como nosotros. Cuando Mussolini le da el encargo a Piacentini de la ciudad universitaria, creo que el propio Piacentini habría dicho: “Puedo trabajar junto a un grupo de jóvenes”. Y fue así como un proyecto se le da a Pagano, otro a Michelucci, otro a Capponi y así sucesivamente: la política de la arquitectura había ganado. Con aquel movimiento político Piacentini se quita de en medio a los arquitectos más activos del Movimiento: y este supuso un golpe bastante fuerte, porque desordenó la organización desde un punto de vista práctico y desorientó los grupos psicológicamente. El movimiento más hábil fue todavía otro: después de la amenaza de intentar eliminarme del Orden de los Arquitectos, por parte del Sindicato Nacional, se crea el R.A.M.I. (Raggruppamento Architetti Moderni Italiani) en el cual confluyen nuestros coetáneos, que no pertenecían todavía a nuestro grupo, pero que poseían nuestra misma edad y se reagruparon en un movimiento en oposición al nuestro. Entonces, tomé una decisión que me costó mucho tomar, y que fue mal juzgada: elegí el movimiento racionalista, porque no podía tolerar que entre los jóvenes pudiese nacer un odio tan grave. Si yo me hubiese enrocado, y hubiésemos aceptado la batalla en ese plano, habríamos sufrido 15 o 20 años de retraso por una lucha estéril, incluso inmoral: mientras que con mi decisión diplomática, en pocos años nace la arquitectura moderna en Italia, expandiéndose de forma general, provocando una crisis cultural. Se entiende que los verdaderos arquitectos éramos pocos, muchos de ellos incapaces, superficiales: el número y la calidad no van de acuerdo. La arquitectura nueva parecía demasiado fácil, en cambio era más difícil que la antigua: pero indistintamente todos quisieron hacer una arquitectura moderna. El nuevo modo de ver produce la crisis: pero necesito añadir que muchos influyeron sobre aquella crisis, los particulares intereses políticos, determinados por Piacentini y de otros políticos de la arquitectura”*. La mia esperienza di architetto, Ed. La Finestra, Lavis, 2008.

[34]

Fotografía con Mussolini en primer plano y Libera de espaldas junto a la Tavola degli Orrori.

evento, abriéndose un proceso disciplinario para los miembros del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista. La protesta fue generalizada, hasta tal punto que en la revista *Architettura e Arti Decorative*, dirigida por dos de los acusados, Giovanonni y Piacentini, el secretario nacional del Sindicato escribió que *“este número debería haber contenido un amplio reportaje ilustrado de la Exposición organizada por un grupo de arquitectos racionalistas del M.I.A.R...Pero con lo que debería haber sido un noble acontecimiento artístico...ha resultado, por el contrario, una manifestación descompuesta que...ha arrastrado a los organizadores al olvido del respeto jerárquico y de la disciplina sindical”*⁸⁶.

El momento que debería de haber terminado de prefijar la arquitectura del Grupo 7 como movimiento protagonista de la escena nacional, se convirtió, en cambio, en la sepultura del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista. Como bien dice Libera, no quedaban muchas alternativas, *“la política de la arquitectura había llegado”*, de tal manera que se vio abocado a disolver el Movimiento, adquiriendo un papel predominante en el nuevo escenario al convertirse en uno de los arquitectos de la Exposición de la Revolución Fascista del año siguiente. Cada uno de los miembros del movimiento se situaron distantes respecto a al polémico Bardi que apuntaría que *“por miedo u oportunismo, habrían disimulado los éxitos de la exposición, la mañana siguiente a su clausura”*⁸⁷.

Pero, la trascendencia de la exposición fue muy grande. Piacentini fue sensible a los llamamientos y se produjo un desplazamiento hacia un arquitectura más sobria, abstracta y monumental con la que se identificaría a la arquitectura del estado fascista. El mismo Piacentini, a raíz de todos estos acontecimientos, cierra la revista *Architettura e Arti Decorative* y funda la revista *Architettura* desde la que en el primer número introduce una nueva época, al decir que *“ahora conocemos nuestros deseos. Todos nosotros queremos una arquitectura modernísima, acorde a las aspiraciones políticas, sociales, civiles de la Italia de hoy, acorde con los sentimientos, los gustos, los sistemas de vida actual, acorde a los nuevos medios disponibles en obra, a los nuevos materiales. Las manifestaciones artísticas de esta voluntad serán diferentes: quien sea, en mayor medida, audaz e intolerante se sentirá empujado hacia formas más absolutas y universales; quien sea más reflexivo y*

86 CENNAMO, Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: Il MIAR*, Nápoles: Napoletana, 1976.

87 TENTORI, Francesco, *P.M. Bardi, con le cronache artistiche de L'Ambrosiano, 1930-1933*, Milán: Mazzotta, 1990.

*nostálgico, hará germinar flores nuevas en cepas antiguas*⁸⁸.

Este desplazamiento desde una postura académica e historicista hacia nuevas formas más absolutas y universales, sin duda, reafirmará la importancia de la figura de Bardi para comprender la arquitectura moderna en Italia, porque como él bien indica *“todos están de acuerdo en que, al final, Bardi fue quien sacudió el letargo estético de Italia”*⁸⁹. A pesar de que un primer momento, la *“Tavola degli orrori”* se retiró de la exposición, por iniciativa del Sindicato, más tarde, se volvió a reponer y a formar parte de la exposición itinerante en la que se convirtió la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Posteriormente, la exposición fue a Milán, Turín y Florencia.

La disolución del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista y del adherido Grupo 7, supuso la culminación de una etapa activa en el plano cultural para Libera que no volverá. La ocasión que había representado formar parte de la construcción de un debate arquitectónico profundo y de un movimiento arquitectónico, serán el mayor legado de este periodo. En ningún caso, la adhesión por parte de Libera al colectivo fue de tipo ideológico, permaneciendo su interés en el plano intelectual. Desde este momento, Libera iniciará otro camino redirigido hacia el proyecto arquitectónico, donde los mejores arquitectos trabajan por su cuenta o en pequeños grupos, como fueron sus asociaciones con Enrico del Debbio o Giuseppe Vaccaro y, en la incertidumbre que se inicia, fueron vencedores de algunas batallas. Esa arquitectura que iniciará se verá protagonizada siempre por *“el nuevo espíritu”*⁹⁰ que ha vaticinado desde sus primeras colaboraciones con el Grupo 7.

88 PIACENTINI, Marcello, “Il nostro programma”, en *Architettura*, Rivista del Sindacato Nazionale Fascista, 1, 1932.

89 BARDI, Pietro María, *Pietro María Bardi*, Brasil: Vogue, 1985.

90 Introducción a la Exposición Italiana de Arquitectura Racional, del año 1928.

capítulo tres

El monumento efímero

Introducción

Desde el momento en que Libera deja atrás su actividad cultural, con la desaparición del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista, M.I.A.R., comienza una nueva etapa en la que el proyecto expositivo, la arquitectura limitada en el tiempo, se convierte en el siguiente estadio donde confirmar todos sus postulados teóricos, tras las primeras experiencias presentes en sus dibujos y en sus noveles proyectos. Algo similar a esto, le sucedió a Mies que con su entrada en el mundo de las exposiciones, trasladó la arquitectura hacia un lugar donde detectó que no había restricciones, donde la arquitectura se convertía en verdadero campo de exploración.

Porque, efectivamente, la idea de provisionalidad se incorporaba a la arquitectura. De repente, términos como provisorio, temporal, transitorio o efímero se convertían en adjetivos cualificadores de la arquitectura. Precisamente, Giuseppe Pagano se refirió a que *“la principal condición por la que la exposición puede considerarse un verdadero experimento y convertirse en un vehículo natural para el progreso del “gusto”, se encuentra representada por la idea de provisionalidad”*¹. Es decir, en torno al término expositivo se entretejían dos conceptos complementarios, por un lado, *“exponer”* y, por otro, *“provisorio”*, que de un modo u otro, será el campo de acción de los jóvenes arquitectos del momento.

La palabra *“exposición”*, del latín *ex ponere*, posee en su significado originario el sentido de *poner/posición (positio)* un objeto u objetos en un determinado orden, con una procedencia, origen o secuencia, donde adquiere contenido el prefijo *ex -*. De tal modo, que es una forma de desplazar el objeto desde un habitáculo interior, que es entendido como lugar de procedencia. En la Real Academia de la Lengua Española, la palabra *exponer*, con hasta siete acepciones, en la segunda de ellas, significa *“manifestar o dar a conocer algo”*. Es decir, la exposición se entiende como la presentación de algo mediante un determinado hilo conductor o temática u ordenación.

De tal modo, que en esta primera palabra la arquitectura no forma parte de su etimología, sino que la arquitectura acude como soporte de la exposición. Se trata de un medio que contribuye a dar a conocer un determinado conocimiento que ha permanecido oculto. Y en el momento de la exposición de este determinado conocimiento, la finalidad puede ser de diferente naturaleza: en unos casos, meramente artística, en otros, conmemorativa y, finalmente, sencillamente comercial. De esta forma, hay una relación intrínseca entre exposición y comunicación, donde la arquitectura interviene de forma decisiva.

Por tanto, en torno a este primer término relacionado claramente con el objeto, se crea una ampliación del vocablo en el momento en que la arquitectura se convierte en medio de comunicación, incorporándole un sentido y una finalidad razonada a los objetos, previamente, incomunicados. De ahí, la distinción histórica entre colección y exposición. Mientras el primer término permanece en la acumulación de los propios objetos y en la valorización de los mismos, el segundo de los términos, como se ha planteado, amplía

¹ PAGANO, Giuseppe, “Parliamo un po' di esposizioni”, en *Casabella-Costruzioni*, Marzo-Abril, 1941.

[1]
San Jerónimo en su estudio
Antonello da Messina
National Gallery, Londres
1474.

las fronteras de los objetos, estableciéndose mediante una determinada organización, la comunicación de la presencia de ellos.

En ese desplazamiento entre lo privado y lo público, se incorpora la arquitectura como soporte expositivo, que en unas ocasiones, como se verá a continuación, ella configura el contenedor de los objetos a exponer, mediante el pabellón y, en otras, se configura como *allestimento*² de un espacio anteriormente conformado. Se da, por tanto, una doble forma de acceso de la arquitectura en el proceso expositivo, como inmueble y como mueble. Esta situación se observa perfectamente en el cuadro de Antonello da Messina, “San Jerónimo en su estudio” **[1]**, donde el espacio contenedor se ocupa de forma temporal por el estudio de San Jerónimo. Esta jerarquía entre estructura y subestructura es la que, precisamente, se presenta en los proyectos expositivos. En unas ocasiones, la estructura conformante del espacio es la propia exposición y, en otras ocasiones, frente a esa estructura previamente conformada, la arquitectura se apropia aportándole unas condiciones escalares que previamente el espacio podría no tener.

En el caso del cuadro, el *allestimento*, es decir, el estudio de San Jerónimo aporta una condición escalar, un sentido de la medida que modifica las características previas del espacio. A esta condición modificadora de la escala del espacio expositivo se refiere Ernesto Nathan Rogers del siguiente modo, “*en la entrada de esta sala, un breve texto introduce al visitante: Esta sala está dedicada a la arquitectura, expresión concreta del hombre, síntesis de su medida física y espiritual. La medida física del hombre determina las dimensiones necesarias de la arquitectura: es la medida constante debida a nuestras condiciones anatómicas y fisiológicas. Pero infinitas variaciones sufre la medida necesaria en satisfacer las completas actividades del hombre y sus aspiraciones. El espíritu creativo, mientras lo interpreta, le confiere diferentes tamaños. Hombre, arquitectura, hombre, el ciclo continuo desde el origen. Circularéis con libertad por la sala: los documentos dispuestos en*

2 Según indica Pagano en su texto “*Parliamo un po’ di esposizione*”, el éxito de una exposición se encuentra en la relación entre los agentes que participan de la misma, explicándolo del siguiente modo, “*Cuando se “allestisce” una exposición (independientemente de la finalidad si es puramente artística, conmemorativa o sencillamente comercial) el trabajo de la presentación viene generalmente dividido en tres grandes categorías: quien la paga (presidencia y administración), quien la organiza (técnicos especialistas en los argumentos específicos) y quien la realiza (dirección artística de la instalación). Sobre estas tres actividades se sustenta la suerte de la exposición. Cuando estos tres agentes hablan el mismo lenguaje y vibran del mismo entusiasmo y no tienen miedo de lo nuevo, se corre el riesgo de tener una exposición perfecta*”.

[2]
Il Tempio della Rosa Croce
Teophilus
Schweighardt Constantiens
1618.

el espacio sugieren el tema: arquitectura, medida del hombre. Todos ellos adquieren pleno significado cuando se inserta con vuestros sentimientos y vuestros pensamientos, porque sois los protagonistas de la arquitectura³.

Por tanto, el primero del par de conceptos que se identifican dentro del sistema expositivo, profundiza sobre la raíz de la necesidad y la forma de dar a conocer ese determinado objeto. En cambio, frente a esa característica aparece el concepto provisorio, definidor del espacio expositivo. Porque como sucede en el cuadro de Antonello da Messina, la estructura contenedora permanece inmueble, mientras que la subestructura posee la condición opuesta como mueble que le aporta unas condiciones de provisionalidad y reversibilidad que el anterior término no posee en la segunda de sus manifestaciones⁴.

De esta forma, surge la complejidad del término provisional o efímero **[2]** que se relaciona directamente con un determinado valor de tiempo que en casi todas las ocasiones es reducido. La palabra “*efímero*”, cuyo origen etimológico es el término griego “*ephomeros*” y que significa “*en un día*”, según la Real Academia de la Lengua Española, significa, en su primera acepción, pasajero, de corta duración y en su segunda, que tiene la duración de un solo día. Aparece una condición definitoria del tiempo que se aleja de la eternidad de la arquitectura del pasado. De esta forma, los arquitectos, desprovistos de una responsabilidad incluso económica por la trascendencia limitada del mismo, encuentran verdaderos campos de experimentación en cada una de estas manifestaciones expositivas. La relación entre provisionalidad y riesgo crece, generándose una situación en la que “*el coraje arquitectónico es inversamente proporcional a la duración de los edificios*”⁵.

Esto supone un cambio de paradigma y una paradoja. Si la arquitectura que desde el mundo antiguo ha relacionado la idea de monumentalidad a una eternidad de la misma, ¿es posible mantener una determinada idea de monumentalidad en el espacio expositivo? Libera, a través de edificios ligeros, veloces en el proceso constructivo y de desmontaje, trata de dar una respuesta que permita, ya sea a través del edificio transitorio o del

3 ROGERS, Ernesto Nathan, “Architettura, misura dell'uomo”, en *Domus*, Julio-Agosto, 1951.

4 Como se ha indicado, la condición provisorio puede aparecer en la estructura contenedora en el momento en el que se manifiesta como pabellón, mientras que cuando es inmueble no adquiere la condición provisorio.

5 PAGANO, Giuseppe, “Parliamo un po' di esposizioni”, en *Casabella-Costruzioni*, Marzo-Abril, 1941.

espacio expositivo transitorio, introducir su determinada idea de arquitectura en cualquier forma de expresión arquitectónica.

Finalmente, el éxito de estas manifestaciones temporales hará surgir una nueva reflexión sobre el valor de tiempo. Si, inicialmente, las exposiciones, en esa condición intrínseca, de provisionalidad, poseía un valor de corta duración, la aparición del material gráfico, como fotografías, ha permitido introducir el valor de larga duración en la memoria colectiva de la disciplina. De tal manera que el estudio pormenorizado de una obra limitada en el tiempo, tiene la posibilidad a través de otra disciplina representativa, como la fotografía, de adquirir un valor de eternidad, propias del mundo antiguo, en los mecanismos y argumentos proyectuales que cada uno de los proyectos manifiesta. Por tanto, la provisionalidad del tema como condición a priori, no se despega un ápice de los temas que forman parte del grado cero de la arquitectura, no son incompatibles.

Lo que realmente, se abre con esta forma de manifestación arquitectónica es lo que dice Pietro María Bardi, “ *aquello que realmente nos apremia es invocar un nuevo y más meditado criterio en el ordenamiento de las exposiciones de arte, y una consideración del factor público, en orden a su educación y a la reforma de sus preferencias viciadas...pero, sobre todo, se ha de visitar el principio informador de las exposiciones: volver a unir arquitectura, pintura y escultura, y construir nuevas formas de exposiciones que sean, en su conjunto, arte*”⁶. Y, arte no deja de ser que la aproximación más auténtica de la propia arquitectura.

6 BARDI, Pietro Maria, “Nuove esigenze delle esposizioni”, en *L'Ambrosiano*, Marzo 1931.

3A. Introducción. Pabellón de exposición. Objeto construido

En el dibujo-manifiesto que Libera titula el Panteón en hormigón armado, anteriormente estudiado y origen de esta tesis doctoral, se presenta un pequeño comentario en la parte inferior del dibujo. En esta anotación se puede leer lo siguiente, “*un gran vestíbulo*” y en la segunda línea “*un pabellón de exposición*”. Tanto un término como el otro, plantean una idea clara de arquitectura, por un lado, el interés hacia el gran espacio colectivo cubierto y, por otro lado, la condición de autonomía de su arquitectura, como tradicionalmente pasaba en la arquitectura del mundo antiguo.

Según la Real Academia Española de la Lengua, el concepto de “*autonomía*” significa, en su segunda acepción, condición de quien, para ciertas cosas, no depende de nadie. Es decir, no necesita establecer lazos o relaciones para poder existir y que a su vez, por su existencia, es capaz de modificar las condiciones de proximidad que se dan alrededor de ella. Esa independencia del objeto arquitectónico estaba presente en los obeliscos y pirámides egipcias, en los templos, termas, circos y en todos aquellos tipos arquitectónicos que Libera había reconocido como constructores de la arquitectura romana. De esta forma, el edificio o la arquitectura posee una condición de individualidad total, como organismo independiente.

[3]
Anfiteatro
Thysdrus, El Djem, Túnez.

Pero esta independencia entre objetos arquitectónicos, que en la ciudad romana estaba constituida por los grandes edificios públicos, se entiende perfectamente hoy día, si se observa la ciudad romana de Thysdrus (El Djem, Túnez) **[3]**. En ella, frente al entramado de casas que configuran la trama urbana de la ciudad o el relleno de la ciudad, emerge como protagonista indiscutible de la escena urbana, el anfiteatro romano. Esta forma de constituirse la ciudad, primero por edificios representativos y articuladores de la vida urbana frente al relleno del espacio libre mediante vivienda, contrasta con lo que sucede en el territorio. En este caso, el papel de los edificios emergentes lo desempeñan los pabellones y el espacio libre entre ellos permanece vacío como territorio.

Esta condición de excepción que recibe por su autonomía e independencia, provoca la

[4]
Cenotafio a Newton
Étienne-Louis Boullée
1784.

posibilidad de girar 360 grados en torno al edificio, reafirmandose su condición objetual y que, acertadamente señala Paul Valéry, en su libro *“Escritos sobre Leonardo da Vinci”*, *“la inmovilidad de un edificio es la excepción. El placer está en separarse de él, girando hasta moverlo y gozar así de todas las combinaciones, angulaciones ofrecidas por sus partes que cambian: la columna gira – pienso en el capitel jónico de esquina del Erechteion – los vanos se profundizan, los pórticos se deslizan, mil visiones vuelan, nacen del movimiento mil acordes, mil recuerdos”*⁷. Por tanto, aparece una condición de movimiento en torno al objeto, cambiándose absolutamente la percepción del mismo. Ya no existe un frente, o un frente y una espalda, sino que en todas sus direcciones el edificio se presenta, provocando modificaciones espaciales interiores y exteriores.

El edificio, por tanto, es entendido por el arquitecto como la estatua de Marco Aurelio en la Plaza del Campidoglio o como el obelisco situado en la Plaza de San Pedro, donde ambos ejemplos romanos poseen un valor significativo tanto por su condición centrípeta como centrífuga de una determinada situación espacial⁸. La situación de estos entes autónomos en determinados lugares facilitará no solo la comprensión de la ciudad del pasado sino que señalarán, asimismo, la construcción de la futura ciudad. Y, ese mismo papel es el que desempeña el edificio autónomo puesto que al ser concebido como excepción de una determinada trama urbana adquiere una posición dominante para la construcción futura de la ciudad. Se ha habado, por tanto, de su valor de autonomía como una condición representativa y estructuradora de la ciudad en la gran escala y, de una posibilidad de giro alrededor de la pieza que la dota, en la proximidad de la pequeña escala una modificación en la experiencia del objeto y del espacio.

De esta manera, la ciudad es entendida como una agrupación de arquitecturas autónomas, es decir, como una constelación o un archipiélago, en sustitución del concepto de trama urbana. Por ejemplo, en los dibujos de Boullée [4], se puede observar cómo en ellos, no se representa y no se proyecta la ciudad, prefiriéndose resumir toda la complejidad de su arquitectura en el interior de los mismos. Como sucede con Libera, el interés reside en insertar la arquitectura en un sistema tipológico prefijado y necesario, quedando la reflexión sobre la trama de la ciudad en la figura de Boullée diluida⁹.

Porque el interés reside sobre la naturaleza, sobre el pabellón en el verde, al preguntarse Diderot *“cómo los templos de los antiguos, abiertos y aislados, son así de bellos y sugestivos. La razón es que se podían decorar sobre los cuatro lados sin dañar la sencillez; y siendo accesibles por todas las partes eran la imagen misma de la seguridad”*. Esa condición de desprotección en los 360 grados de su perímetro, se solventaba a través de la naturaleza¹⁰ que establecía una línea de continuidad con la obra de arquitectura.

Y, esta no deja de ser que el sentido del pabellón de exposición, en cuyo origen se encuentra el *pequeño pabellón o padiglione*, que era un pequeño edificio configurado

7 VALÉRY, Paul, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, México: Verdehalago, 2006.

8 Precisamente, Rossi hablará de esa condición estructuradora de los obeliscos en la ciudad al señalarlos como *“signos alrededor de los cuales cristaliza la ciudad...todo un sistema urbano se realiza, se dispone según líneas de fuerza prácticas e ideales a un mismo tiempo, y la ciudad se reencuentra toda ella señalada por puntos de unión y de agregación futura”*, en ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

9 Aldo Rossi, en la introducción de *“Elogio sobre el arte”*, expone *“que por ejemplo Boullée, a diferencia de Ledoux, no se enfrenta nunca, de forma sistemática, a la cuestión urbana”*, en BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architettura. Saggio sull'arte*, Turín: Einaudi, 2005.

10 Es prácticamente, lo que Mies realiza, más adelante, en la casa Farnsworth, en la que la vivienda se apropia de los claros bordeados del bosque situándose en el interior de él. De esta forma amortigua el impacto visual de la arquitectura y protegiéndose, al mismo tiempo del soleamiento directo y disponiendo de una mayor intimidad.

por un único espacio, en el exterior de un edificio principal, vinculándose totalmente al verde, a la naturaleza presentada en ocasiones como jardín. Pero este entendimiento de la arquitectura por entes autónomos encuentra su expresión en la gran escala a través de la ciudad jardín. Ahora, el interés reside en el entendimiento de la ciudad como ente autónomo inscrito dentro de la naturaleza, donde las grandes ciudades se convertirían en una suma de pequeñas ciudades jardín rodeadas de zonas verdes. Es, nuevamente el concepto de autonomía de Boullée transferido a la gran escala. En la metrópoli como ciudad jardín, los parques penetran en la ciudad, constituida de elementos autónomos y se extiende por todo el paisaje.

Por tanto, desde un espacio conformado como puede ser la naturaleza en el mundo de Boullée o desde la ciudad como es en la situación romana o de Libera, la percepción se modifica. Se multiplica por su carácter objetual e isótropo. Desaparece la perspectiva frontal, multiplicándose los puntos de fuga, superponiéndose las imágenes que se van captando y que unifican en el propio objeto construido. Algo de esto comentaba Asplund al visitar Agrigento, al referirse al camino de acceso, *“subimos y vimos la maravilla del mundo entero: la ciudad cayendo gradualmente hacia el Sur... Subimos hacia los antiguos templos griegos con temor en el alma... Y, entonces llegamos al templo de la Concordia... gradualmente uno comienza a sentir la grandeza de este arte: es poderoso y fascinante... el esfuerzo por alcanzarlo infunde respeto, la base a modo de escalera realza la impresión uno se afana por llegar arriba y el solemne ritmo de la columnata surge e su bárbara grandeza antes de los dioses, como si simplemente surgiera antes del más alto y más hermoso ser. ¡Qué hermoso es ver un templo alzándose firme entre el verdor de la vegetación, con los árboles alrededor y un amplio espacio de arena delante!”*¹¹.

Si se recuerda la imagen del anfiteatro de Thysdrus, la situación es similar. La única diferencia surge en el telón de fondo que lo protege o lo abraza. Si en el templo de la Concordia o en cualquier modelo de pabellón o de ciudad jardín, la naturaleza es la que enmarca a la arquitectura en el caso de Thysdrus, el relleno de la ciudad deja emerger la arquitectura de la Ruina. En todos los casos, la perspectiva se libera, la esquina se marca, el perímetro se recorre y, por tanto, la percepción de la arquitectura no se reduce a una espacialidad interior, sino que, como decía Paul Valéry, *“los pórticos deslizan, mil visiones vuelven, nacen del movimiento, mil recuerdos”*, la arquitectura se multiplica. Y, no solo se multiplica la percepción al recorrerse perimetralmente, sino que goza de una autonomía del propio lugar, pertenece a la inmensidad. Y es en ese momento, cuando la arquitectura de un pabellón puede ser un obelisco. Uno más como todos aquellos de origen egipcio que, siglos más tarde, se trasladan¹² y ocupan las grandes plazas de la ciudad de Roma.

11 ASPLUND, Erik Gunnar, *Gunnar Asplund Architect*, Estocolmo: Svenska Arkitekters Riksförbund, 1950.

12 Ese sentido de la relocalización, del desplazamiento, del viaje y su capacidad para modificar el entorno próximo es lo que lleva a Rossi, en el año 1979, a construir *“un lugar donde finaliza la arquitectura y comienza el mundo de la imaginación”*, en ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, Milán: Il Saggiatore, 2009, donde la arquitectura es fondo y figura, donde la arquitectura se transforma formando parte del propio viaje.

[5]
Pabellón Italia, Chicago
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

3AA.Pabellón Italia, Chicago¹³, 1933

El 1 de julio de 1933, hasta un total de 25 hidroaviones parten de Roma con dirección a Chicago [5]. Se trataba de la gran “*Crociera aerea del Decennale*” [6] (Travesía aérea por el Décimo Aniversario). Después de que en 1927, Charles Lindbergh cruzara por primera vez el océano Atlántico uniendo el continente americano con el europeo y de que Italo Balbo, en 1930, realizara la primera travesía con 12 hidroaviones desde Orbetello¹⁴ a Río de Janeiro, en Brasil, nuevamente Italo Balbo elige la Exposición Universal de Chicago, de 1933 como destino final de su nuevo viaje.

[6]
Crociera Aerea del Decennale
Roma, New York, Chicago, Roma
1933.

La carrera aérea se había convertido, en ese preciso momento, en un verdadero instrumento de propaganda que aportaba un prestigio mundial a la aeronáutica italiana. Además, se conmemoraba el décimo aniversario desde la creación de la Real Aeronáutica o Fuerza Aérea de Italia, en 1923. El hidroavión era una nueva versión del Savoia-Marchetti S55, cuyas dimensiones eran 16,50 m de longitud y una apertura de alas de 24 m. Después de una serie de retrasos provocados por lo prematuro del proyecto, los 25 hidroaviones se dirigen hacia la Exposición Internacional de Chicago, tras hacer escala en Amsterdam, Holanda, en Londonderry, Irlanda, en Reykjavik, Islandia, Cartwright, Canadá, en Shediac, Canadá, en Montreal, Canadá y, finalmente, el 18 de julio llegan a Chicago.

La llegada de los hidroaviones al Lago Michigan [7] produce un gran impacto sobre todo el mundo, al coincidir con la Exposición Internacional de Chicago, cuya temática

13 La exposición del “Progreso de un Siglo”, en Chicago, escrito por Dexter Morand y publicada en la revista “Architettura” en el número de diciembre de 1933. “Para dar una idea de la grandeza de la Exposición y del trabajo de los proyectistas y de los constructores, observamos que si el complejo de edificios se hubiese construido con materiales permanentes, representaría un valor de 2500000000 liras italianas aproximadamente. Su principal interés, desde el punto de vista arquitectónico, es el tentativo por desarrollar nuevas formas en base a las exigencias y a las posibilidades de los nuevos sistemas constructivos. Esta “Feria Mundial” se inicia con el proyecto original de 1928. Los arquitectos fueron elegidos por una especie de confederación industrial y fueron Harvey M. Corbett, Paul P. Cret, Raymond Hood, Arthur Brown Jun., Ralph T. Walker, E.H. Bennet, J.A. Holabird e Hubert Burnham. Estos fueron los hombres más conocidos e importantes para este colosal trabajo. Desde la Comisión fue plateada, como concepto de base del proyecto de los edificios, la necesidad que estos expresasen las formas y particularidades de las nuevas tendencias artísticas, nacionales e internacionales. Pero si consideramos la Exposición desde este punto de vista y como obra de los arquitectos americanos más avanzados, debemos concluir que el resultado arquitectónico es verdaderamente negativo, desilusionante. Todavía de este experimento derivan sin duda algunos avances desde el lado práctico y constructivo y de las ideas se han afirmado sólidamente. El movimiento arquitectónico moderno en América se encuentra todavía en un momento de incerteza; nada de definido. El rascacielos es el problema principal y a esta circunstancia se ha adaptado en general la arquitectura tradicional. En el conjunto de los arquitectos americanos trabajan con formas tradicionales, con excepción de Frank Lloyd Wright. Es deplorable que en este experimento arquitectónico no haya habido posibilidad que los principales exponentes del modernismo americano colaborasen. Los hombres elegidos son óptimos proyectistas pero se basan sobre formas e ideas artísticas tradicionales. Uno o dos de estos arquitectos, solamente, han dirigido una particular atención hacia las corrientes modernas, en especial J.A. Holabird. Por ejemplo, Paul Cret, en el mes de mayo pasado, en la Universidad de Pensilvania he leído una memoria sobre el movimiento moderno afirmando, sobre todo, que “no era lógico o funcional construir una habitación grandes superficies de vidrio o una escalera como una jaula para pájaros” y se preguntaba: “qué ofrecen en cambio los burladores de las obras del pasado? El regreso al arte de los primitivos? De los salvajes?”. Este modo de ver no puede ser cierto de un entusiasta ni de un hombre al cual la Comisión podía confiar la tarea de “mostrar aquellas señales que indican el nacimiento de un nuevo impulso de la arquitectura”. Por otra parte, los arquitectos han tenido todas las posibilidades de aplicar los nuevos materiales y desde este punto de vista, la Exposición es más producción de ingeniería que de arquitectura. Uno de los edificios que demuestra mejor el error de su posición artística es aquel de “transportes y viajes”. Aquello parece compuesto de líneas como un problema geométrico o como una gran tela de araña. Su valor arquitectónico es nulo, pero desde el punto de vista estructural es de gran interés...el color tiene una parte notable en esta Exposición que se ha desarrollado bajo la dirección de Joseph Urban. Los edificios en su conjunto han sido compuestos para resaltar de día con colores vivaces y de noche con bandas luminosas de neón. El desarrollo en este sentido ha sido notable y se puede seguramente decir que en este inmenso experimento se han obtenido varios resultados interesantes. En conclusión los americanos piensan que de esta gran prueba se han obtenido varios resultados positivos en el campo de los nuevos materiales y de los nuevos procedimientos constructivos. También era el objetivo de la Exposición crear “una nueva y distinta expresión arquitectónica viva, fresca y libre de su relación con el pasado”, pero en este sentido no vemos los elementos que nos permiten de aceptar ese punto de vista”.

14 Ciudad italiana situada en la provincia de Toscana, que era donde se encontraba la Escuela de Navegación del Alto Mar.

[7]
Vista Aérea de la Exposición
Mundial de Chicago
1933.

[8A]

Cartel publicitario de la Exposición Mundial de Chicago 1933.

[8B]

Sello de la Exposición Mundial de Chicago 1933.

sería el “*Progreso de un Siglo*”¹⁵ [8], los últimos cien años de la historia de la civilización, así como el centenario de la fundación de la ciudad¹⁶. Del título ya se puede extraer la condición renovadora del momento y de ahí la oportunidad que Italia encontró en el mundo aeronáutico para difundir la imagen modernizada del país. Por parte de los comisarios de la Exposición, el objetivo fue el de desarrollar nuevas formas en base a las exigencias y posibilidades en base a las nuevas tendencias artísticas, nacionales e internacionales. Demostrar a todo el mundo, la naturaleza y el significado de los principales descubrimientos científicos, de los métodos para llevarlos a cabo así como los cambios que sus aplicaciones han producido en la industria y en las condiciones de vida de cada uno de los países.

Pero si hubo una circunstancia que envolverá a la Exposición Internacional de Chicago será la crisis americana de 1929 y cuyas consecuencias fue que únicamente 14 países participaron con pabellones en la exposición como Italia, Estados Unidos, Japón, Suecia, Checoslovaquia, China, Marruecos, Bélgica, Francia o Egipto. La crisis comenzada en 1928 con la caída de los precios agrícolas estalló el 29 de octubre de 1929 cuando se hundió la Bolsa de Nueva York, produciéndose un alto descenso en la producción industrial contagiándose a Europa. No sería hasta 1940, cuando se recuperarían los datos de producción a los niveles existentes con anterioridad a 1929. Pero, sería el año 1933, con la llegada de Franklin Roosevelt a la presidencia de los Estados Unidos cuando se comenzaría a poner freno a la Gran Depresión de los Estados Unidos.

En estas circunstancias, la Exposición Internacional fue la oportunidad para recuperar la esperanza, para introducir una idea de futuro y, por tanto, de progreso, como quedaba reflejado en el título de la exposición. La localización de la misma se encontraba en un

¹⁵ GANZ, Cheryl, *The 1933 Chicago World's Fair: A Century of Progress*, Chicago: University of Illinois Press, 2012.

¹⁶ La primera construcción surge en la ribera del Lago Michigan en 1812; fue el pequeño fuerte Dearborn compuesto por alguna barraca para los oficiales y los soldados. Algún año después, en aquella misma localidad, surgieron nuevas casas de madera que constituyeron el núcleo de una pequeña población. Su desarrollo fue tan rápido que en 1933, Chicago era la segunda ciudad de los Estados Unidos.

[9]
Vista Aérea de la
Exposición Mundial de Chicago
1933.

parque al borde del Lago Michigan **[9]**, unido por tres puentes a una isla que incluía tres pequeños lagos, ocupando una extensión de unos 5 kilómetros próximos al centro urbano de Chicago. Por tanto, la exposición se organizaba colonizando el Burnham Park, constituyéndose una idea determinada de ciudad jardín articulada a través de una gran arteria, con marcado carácter paisajístico, sobre la cual, los pabellones se iban organizando de forma dispersa.

En el caso concreto del pabellón italiano se insertaba como un pabellón dentro de un parque que establecía una relación con la proximidad del Lago Michigan. En un recorte de prensa **[10]** aparecido en el archivo de Libera, se puede leer “*el arquitecto Libera gana el concurso para el pabellón italiano de Chicago*”. En él, se dan algunos datos sobre el proyecto presentado al concurso, explicando lo que sigue a continuación; “*presenta en la parte correspondiente a la plaza de acceso, un cuerpo central imponente por su altura cúbicamente lineal, reforzada por las amplias alas laterales de las construcciones laterales de menor dimensión. La parte anterior de este cuerpo central consiste en un enorme paño*

[10]
Recorte de prensa
¿Quién construirá el pabellón
italiano?
Italia en la Exposición Mundial de
Chicago
1933.

[11]
Pabellón Italia
Planta y alzados
Chicago
1933.

de vidrio que se verá iluminado de noche, resaltando un altísimo fasces¹⁷ que comenzando en la base del enorme paño de vidrio emergerá respecto de la cornisa alojando una gran hacha de 15m de altura construida en vidrio y estructura metálica que se iluminará”.

Prosigue la descripción del proyecto ganador del siguiente modo, “en las alas se encontrarán numerosas reproducciones ilustradas de nuestra gran Italia, el salón central de altura 20m y de superficie 600m² se decorará con paneles representativos de los avances realizados por Italia...en los que por medio de un mapa geográfico se explicará el colosal esfuerzo realizado en los últimos años de nuestro país. En la parte posterior del pabellón se separará un plano inclinado de hormigón que se introducirá en el agua del Lago Michigan y sobre el cual, quizás algún día podrá amarrar la escuadra de Balbo, magnífico culmen del genio constructivo italiano en tierra extranjera”.

Por la descripción, el proyecto final **[11]** se ajustó perfectamente a esta descripción del proyecto de concurso. En el plano constructivo, la estructura del edificio fue realizada en acero, mientras que los revestimientos internos y externos se realizaron en madera. Si se observa con ojo crítico y propositivo, el pabellón acogía las dos anotaciones que ocho años antes aparecían en el dibujo del “Panteón en hormigón armado”. Se trataba de un gran vestíbulo o sala y de un verdadero pabellón de exposición. Pero si se descompone el pabellón, a partir de una planta de cruz latina, la gran sala central se presenta hacia el vacío urbano a través de la intersección de un elemento vertical de gran altura que le aporta una condición representativa absoluta.

En uno de sus primeros ejemplos construidos, el edificio aparece representado en los 360 grados, como un ente aislado, cuya mayor vinculación con el contexto se produce a través de un plano del suelo que se sumerge en el Lago Michigan y a través de una pieza

¹⁷ Según la Real Academia Española de la Lengua, significa “insignia de los cónsules romanos, que se componía de una segur rodeada de un haz de varas”.

[12]
Pabellón Italia
Vista aérea
Chicago
1933.

yuxtapuesta a la gran sala central que resuelve la condición urbana del pabellón. Esta pieza que configura los brazos del pabellón, junto con el gran fascis situado en el eje de simetría, dota al conjunto de un sentido frontal de la arquitectura que se vincula con el vacío existente previo al acceso del edificio **[12]**.

Esta condición de frontalidad es fundamental en el proyecto y en la trayectoria de Libera. Frente a un cuerpo absolutamente horizontal que pretende barrer el máximo espacio posible y construir el máximo lienzo de fachada **[13]**, como sucedía en sus primeros dibujos de la serie biblioteca que se ha comparado con la Biblioteca Pública de Asplund, emerge nuevamente un cuerpo vertical capaz de transmitir una idea de representatividad. Pero, en este caso, no es la sala central la que remata la composición sino que se adosa un cuerpo vertical sobre la fachada. Se desplaza al primer plano del edificio, constituyendo una forma de expresividad en la obra de Libera. El obelisco egipcio ya no es un elemento

[13]
Pabellón Italia
Perspectiva
Chicago
1933.

[14]
Pabellón Italia
Vista interior espacio central
Chicago
1933.

autónomo sino que se adosa a otra pieza, dotándola de un sentido representativo desconocido.

El gran fascis emerge como sucede en la gran esfinge de Guiza, en la que una monumental escultura corona y dota de verticalidad y frontalidad a un determinado complejo. Esta idea en la que el símbolo se introduce en la arquitectura, estableciendo un mecanismo de afirmación y de representación, provoca una nueva forma de participar de la escena urbana. El acceso al edificio se señala, como sucede en las puertas torre de la ciudad de Teruel. En ellas, la uniformidad horizontal protagonizada por el lienzo de muralla se ve interrumpida por la aparición de un elemento vertical en la que la zona baja se perfora y se convierte en acceso de la ciudad.

Es, exactamente, el mismo mecanismo arquitectónico que Libera propone en el pabellón. En el que una vez atravesado el gran lienzo uniforme que constituye la fachada, a través de una marquesina baja que tensa el espacio, se accede a un gran espacio central **[14]** desde

[15]
Panteón de Agripa
Alzados y secciones
Palladio
1550.

[16]
Villa Emo
Secciones y alzados
Palladio
1557-1560.

el que la persona que lo ocupa puede relacionarse con la amplitud del Lago Michigan. El espacio interior prevalece respecto al resto de la arquitectura, desmaterializándose la girola en su zona baja y permitiendo que el paisaje lejano del Lago Michigan forme parte igualmente de la sala central del pabellón italiano. Este mecanismo es característico en la obra de Libera, porque como sucederá años más tarde en la Sala dei Ricevimenti e Congressi, la zona baja del espacio se desmaterializa, mientras que la superior se decora, alojando, en este caso, contenido expositivo.

Finalmente, si se establece la comparación entre el alzado realizado por Palladio en el año 1550 del Panteón con la Termas de Agripa [15], con el alzado del proyecto del pabellón, uno y otro transmiten condiciones espaciales similares. Frente a la visión autónoma del Panteón, Palladio compone un magistral frente arquitectónico donde la inmensa fachada se ve contrapuesta por la aparición del poderoso Panteón. Este esquema constituido por un gran frente sobre el cual se adhiere un gran volumen que a modo de Panteón representa el acceso al complejo será reinterpretado por el propio Palladio en algunas de sus villas más célebres, como la Villa Emo.

En ella, Palladio construye una villa representada por un gran bloque central a cuyos lados surgen dos alas de servicio o también conocidas como *barchesse* [16]. Construida entre los años 1557 y 1560, el cuerpo central se reserva a la residencia principal, constituyéndose a través de un pronao clásico con cuatro columnas dóricas que conforma el atrio de acceso a la residencia. A ambos lados, dos brazos destinados a alojar *“las bodegas, los graneros, los establos, ...en los extremos se sitúan dos colombare que aportan utilidad al dueño y ornamento al lugar y por todo el edificio se puede caminar cubierto”*¹⁸.

La condición frontal de su arquitectura y de límite entre un espacio anterior y otro posterior que se diluye a través de la perforación de un gran edificio central será dibujado y proyectado por Palladio, en primer lugar, y, decantado y modernizado por Libera en un estadio final. Tanto uno como otro tratarán de liberar a las formas prisioneras del pasado, como dice Paul Valéry al referirse al pasado como *“el lugar de las formas sin fuerzas – prisioneras –, de las cuales a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad, y prestar*

18 PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid: Akal, 2008.

nuestras pasiones y nuestros valores"¹⁹.

19 VALÉRY, Paul, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, México: Verdehalago, 2006.

[17]
Pabellón Italia, Bruselas
Vista axonométrica
1935.
Dibujo del autor.

3AB. Pabellón Italia, Bruselas²⁰, 1935

Dos años más tarde, Libera da continuidad a los temas desarrollados durante la Exposición Internacional de Chicago. En este caso, su antecedente más claro se encuentra en la admirada intervención llevada a cabo sobre la fachada del Palacio de las Exposiciones de Roma, con motivo de la Mostra della Rivoluzione Fascista del año 1932, que se va a estudiar a continuación. Si el anterior pabellón de exposiciones se articulaba en base a la yuxtaposición de una serie de elementos y cuerpos arquitectónicos, en esta nueva ocasión, Libera propone [17] una recomposición de los elementos y cuerpos trasladando una revisión del pabellón de exposición.

[18]
Cartel publicitario de la Exposición
Mundial de Bruselas
1935.

La Exposición Internacional de Bruselas de 1935 [18], se inauguró el 27 de abril y se clausuró el 6 de noviembre. Si la Exposición Internacional de Chicago tuvo como tema el *"Progreso del Siglo"*, en este caso, la exposición quiso ser una crítica universal de los aspectos de la civilización del primer tercio del siglo XX. Después del reducido número de países participantes en la Exposición de Chicago, en Bruselas, se reunieron hasta un total de 30 naciones, tomando por título de la exposición *"Transporte y Civilización"*. El título se basa, por un lado, en el centenario de la primera línea ferroviaria en Bélgica y en el continente que fue la que unía Bruselas con Malinas, inaugurada en 1835 y, por otro lado, por el cincuenta aniversario de la proclamación del Estado Independiente del Congo.

Establecida la exposición en el Parque Heysel [19], en la zona noroeste de Bruselas, se articuló toda su organización urbana a través de grandes viales en torno a los cuales los pabellones iban surgiendo. La vía principal estructuradora de la exposición era el Boulevard del Centenario que tenía su origen en el acceso a la exposición y cuyo telón de fondo se encontraba representado por el Palacio de las Exposiciones que como algunos otros se realizarían con la voluntad de permanecer. En torno a este importante eje, se iban intersectando otra serie de vías secundarias como la Avenida de Gros Tilleul, cerca de la

20 El texto "La Exposición Internacional de Bruselas", escrito por Saverio Muratori y publicado en la revista *"Architettura"* en el número de octubre de 1935. *"Durante la pasada primavera ha sido inaugurada en Bruselas, la Gran Exposición Internacional, que, desarrollada en un momento particularmente difícil, ha querido ser una crítica universal de los aspectos de la civilización de este primer tercio del siglo XX. Por primera vez después de la guerra, 30 naciones se han encontrado reunidas en una manifestación del género, el que no tenía lugar desde la gran Exposición de París de 1900. La exposición toma la temática del centenario de la primera línea ferroviaria en Bélgica y en el continente, la que enlazaba Bruselas-Malinas, inaugurada en 1835, y del cincuenta aniversario de la proclamación del Estado Independiente del Congo. Este hecho no ha restado importancia a las exposiciones de electricidad y de radio, las grandes conquistas de la civilización de los últimos decenios. La Exposición ha sido organizada en una zona levemente ondulada y boscosa de los inmediatos alrededores de Bruselas, adyacente al gran Parque Real de Laeken y dominadora por su posición elevada respecto de la ciudad. Está constituida, a parte de construcciones efímeras, de un grupo de edificios construido con material duradero, los cuales han sido destinados a convertirse en el núcleo central de la Feria Comercial que se llevará a cabo anualmente en Bruselas. Estos edificios, situados en torno a la plaza de honor y que constituyen el centro representativo de la Exposición, han sido situados más allá del gran "Boulevard del Centenario" que, trazado sobre una leve pendiente y adornado de fuentes luminosas y juegos de agua, se ve atravesada en toda su longitud, constituyendo el eje urbanístico. Estas construcciones comprenden las exposiciones del arte, la sede de las fiestas y de las manifestaciones, la exposición ferroviaria que se ha organizado en el gran palacio central, constituido en el interior por una única sala, cuya cubierta está sostenida de una serie de arcos en hormigón armado...El carácter arquitectónico de la Exposición no es de los más felices, a pesar de que, como sucede en el gran palacio, se resuelven problemas de gran complejidad técnica. Un tono demasiado oficial y un gusto no actualizado han contribuido a darle al conjunto una solemnidad convencional. A pesar de esta situación, se pueden encontrar pabellones interesantes que representan más fielmente el gusto y las tendencias edificatorias propias del momento. Entre los mejores, sin duda, se encuentran los pabellones de Finlandia, Suecia, Suiza, Austria o Dinamarca. Italia se encuentra representada en esta Exposición por un notable número de pabellones, distribuidos sobre un área aproximada de 250000 m2. El pabellón del Littorio, en el cual los arquitectos Libera y De Renzi han repetido, por exigencia de Mussolini, el motivo de la Exposición de la Revolución, alojando la exposición del libro y del genio italiano en el extranjero y, en los dos salones laterales, aquella de los servicios sociales...Al arquitecto Ettore Rossi se deben los pabellones de la Óptica, de la Química y de la Dirección General de Turismo; este último premiado con un diploma de honor...En su conjunto, la arquitectura italiana puede decirse que está eficazmente representada."*

[19]
Exposición Mundial Bruselas
Plano de situación
1935.

[20]
Pabellón Italia, Bruselas
Fotografía desde
la Avenida de Gros Tilleul
1935.

entrada, donde se encontraba el pabellón italiano proyectado por Libera en colaboración con Enrico del Debbio.

La condición de pabellón dentro de la naturaleza existente en la Exposición de Chicago, no se repitió a pesar de insertarse la exposición en el Parque Heyssel. El motivo era porque el pabellón se encontraba generando fachada [20] respecto a uno de esos ejes que intersectaban al principal. Había una direccionalidad y el pabellón italiano de Libera se convertía en el acceso a la sección italiana. De ahí, que la correspondencia entre el proyecto de via Nazionale y éste sea prácticamente idéntica. En un área de 25000 m2, la sección italiana incluía hasta un total de quince pabellones, separados unos de otros. La condición topográfica del lugar produjo la dispersión del resto de pabellones, porque el pabellón del Littorio, en cambio, sí se mantenía alineado [21] sobre la Avenida de Gros Tilleul.

[21]
Pabellón Italia, Bruselas
Fotografía desde zona lateral
1935.

[22]
Pabellón Italia, Bruselas
Fotografía espacio interior
1935.

[23]
El cielo estrellado
de la Reina de la Noche
La Flauta Mágica
Karl Friedrich Schinkel
1815.

El Pabellón del Littorio Italia²¹ volvía a poner de relieve los mecanismos operativos de Libera. En este caso, vuelve a aparecer una constante de su trabajo. Un gran lienzo de fachada que adopta la horizontalidad en un segundo plano y, sobre este primer elemento se superpone hacia la calle, la creación de un gran paralelepípedo perforado completamente, que recuerdan a la forma con la que Libera interpretó los casetones **[22]** del Panteón en su dibujo de estudiante. Para concluir, sobre ese gran volumen, nuevamente, una marquesina de poca altura que tensa el espacio y que se ve atravesada, como sucedía en Chicago, por hasta cuatro fasces que refuerzan la condición representativa del edificio.

Por tanto, se puede sintetizar el pabellón en la yuxtaposición de una serie de elementos que se ven interconectados por un plano del suelo que se manipula. La creación de diferentes cotas en su interconexión con los volúmenes de aire correspondientes con cada una de las piezas del conjunto, producen la creación de diferentes condiciones espaciales en el sentido transversal en el que se recorre el edificio.

Del conjunto del pabellón, lo que, sin duda, destaca es la configuración del gran paralelepípedo perforado que configura una imagen interior absolutamente personal. Su configuración recuerda a un cielo estrellado como sucede con los decorados para *“la Flauta Mágica”*, realizados por Karl Friedrich Schinkel en 1815, titulados, *El cielo estrellado de la Reina de la noche* **[23]**. Se trata de un espacio a contraluz, donde nuevamente, Libera recupera la idea de escenografía con la cual manipulaba los espacios de las grandes salas centrales, en su época de estudiante. Hay que recordar cómo en los dibujos en torno al Panteón, Libera modifica las entradas de luz, estableciendo nuevas condiciones espaciales al gran templo de la Antigüedad, como por ejemplo a través de luz indirecta surgida de las capillas perimetrales.

21 Según se recoge en la Memoria de servicios de la Entidad Autónoma de la Exposición Universal de Roma sobre el Pabellón italiano en la exposición de Bruselas de 1935, con fecha de Roma 1939, *“el pabellón del Littorio cubría un área de 3400m², al cual se accedía por una grandiosa escalinata de mármol de una longitud de 45m y que contenía dos amplias salas en torno a un salón central. El edificio se completaba con un cuerpo avanzado rectangular, completamente revestido de travertino y agujereado de innumerables pequeñas ventanas. Las medidas de esta torre es 28m de longitud, 28m de altura y 8m de profundidad”*.

[24]
El Bañuelo
Fotografía del espacio interior
Granada

Lo sorprendente de este espacio es que, aún manteniendo todas las características objetuales de frontalidad, de verticalidad frente a la horizontalidad del lienzo de fondo y la representatividad del edificio, interiormente, traspasa los límites de la mera exposición, adoptando una condición escenográfica absoluta, ya introducida anteriormente. Esta condición sugerente del espacio se debe a que fachadas, testeros y cubierta se fusionan en una misma superficie perforada que aportan una atmósfera del espacio interior absolutamente sorprendente.

Por este motivo, se produce una disolución de la arista del paralelepípedo, enfatizándose la unidad entre techo y pared. Ahora más que nunca se construye un volumen continuo por caras, como sucede en los decorados de Schinkel y esto sí que supone un punto importante en la trayectoria de Libera. Esta condición perforada del plano del techo encuentra su antecedente en una cultura absolutamente diferente a la romana. En el mundo árabe, de fuerte carácter introverso, en la Alhambra, se construye el Bañuelo, donde la arquitectura adquiere una condición absolutamente mística del espacio.

A diferencia del caso de Libera, en el Bañuelo **[24]** la superficie perforada surge a partir de una determinada altura, coincidente con el nivel de coronación de las columnas. En el caso del Pabellón, Libera construye una gran cúpula constituida por planos, es decir, la superficie continua ya no surge a partir de una determinada altura sino que la amplía hasta llegar al plano del suelo. Este nuevo punto de arranque del elemento cubierta produce, aquello que también existía en el dibujo del Panteón, una manipulación escalar en la que el eje Z estira completamente la composición, pasándose de un espacio esférico a un espacio casi cónico y en este caso paralelepípedo. Por tanto, se trata de un espacio absolutamente envolvente en todas las direcciones, provocando que los haces de luz se multipliquen en todas las alturas.

Otro antecedente posible para Libera de esta condición tan personal del espacio, se

encuentra en la tradición romana y, más concretamente en un determinado tipo de edificio subterráneo destinado al culto mitraico. Estos templos, que trataban de reproducir el espacio de la cueva, por el protagonismo desempeñado por este tipo de espacio estereotómico en el mito de Mitra, poseían un fuerte carácter simbólico en torno a la idea del cosmos, del sentido del arriba y del abajo, del cielo y de la tierra. Y, si se piensa tanto en el Bañuelo como en estos templos, la característica común es la de un cielo estrellado en el que frente a la oscuridad del primer plano se multiplican las ráfagas lumínicas. En el caso del Bañuelo, el plano del techo se perfora y en el caso de los templos mitraicos se decoran. Pero, tanto en uno como en otro, la simbología se transforma en modificación del espacio arquitectónico.

Libera con este proyecto recupera la expresividad constructiva de sus primeros tentativos proyectuales, porque convierte el aligeramiento de la estructura, conformada en este caso por un sistema reticular de acero, en una oportunidad de proyecto tanto a nivel espacial como de expresividad formal. Por tanto, rescata el sentido constructivo de su arquitectura incorporándolo a los mecanismos proyectuales de adición y yuxtaposición de elementos o conjuntos que estaba desarrollando en ese preciso momento. Porque si en Chicago había marquesina de acceso y gran sala central, en este caso, sucede como en el Panteón, donde vuelve a haber un pronaos y una gran sala.

Finalmente, sucede como ocurría en ese primer dibujo de Libera. Su arquitectura vuelve a resumirse en esas dos frases contundentes que articulan la labor de estos primeros proyectos; un pabellón de exposición y un gran vestíbulo. Hay, sin duda, toda una línea investigadora que se mantiene constante a lo largo de los años. Tanto en un edificio como en otro, la condición de espacio anterior y posterior se presenta. Es decir, se trata de un edificio umbral o portal que comunica o matiza las relaciones entre un espacio y otro.

La diferencia presente en ambos pabellones, se encuentra en las propias condiciones espaciales de ambos vestíbulos. Si en el de Chicago, el gran espacio central poseía una vocación de apertura hacia el paisaje lejano, en el caso de Bruselas, la gran sala central se convierte en un espacio absolutamente introverso, enfatizándose las condiciones de autonomía de dicho espacio. Si se comparan ambos proyectos con el prototipo sugerido en el dibujo del Panteón en hormigón armado, tanto en uno como en otro se adivinan variaciones respecto del mismo tema, convirtiéndose Libera en uno más de esos arquitectos que *“han querido conservar el recuerdo y la idea, más que copiar servilmente la forma o la imagen”*²².

22 DE QUINCY, Quatremère, *Encyclopedie Methodique, Architecture*, París, 1788.

3B. Introducción. Espacio expositivo. Construir dentro de lo construido

Sartoris²³ en su texto titulado *Construir sobre lo construido*, decía que la arquitectura es “*construir el presente sobre el pasado, sin hipotecar el futuro, uniéndolos sin destruir a ambos*”. Esta interesante cita plantea la posibilidad de establecer una línea de continuidad entre pasado y futuro a través de la obra arquitectónica. Es la capacidad de la arquitectura de, trabajando sobre la preexistencia, transformarla y transportarla a una dimensión desconocida en la que la dimensión temporal se actualiza.

Y como paradigma, la catedral de Siracusa que es un extraordinario testimonio de una determinada historia solidificada donde conviven las huellas de una operación anterior y una presente. Es como los manuscritos antiguos que conservaban las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente, es decir, de un palimpsesto. Una estratificación arquitectónica, en el que a partir de un Athenaion construido en el siglo V a.C. a testimonio de la victoria contra los cartagineses, a iglesia barroca realizada por Andrea Palma. Operaciones y operaciones donde la ruina o el pasado se convierten en piedra, en material de la propia arquitectura. Se produce, por tanto, una convivencia estratificada en el tiempo, donde el palimpsesto refleja la condición solidificada de apropiación de arquitecturas pasadas.

Como ejemplo para profundizar en este procedimiento de apropiación, se toma el cuadro de Antonello da Messina, en el que siempre permanece la misma idea. De este modo, a través de una estructura subyacente y ordenadora del espacio, cada uno de los edificios sufre transformaciones y mutaciones. Por tanto, existe un primer orden estructural que permanece invariable a lo largo de los tiempos, por un lado, y, por otro, se suceden operaciones de segundo orden que son capaces de trasladar al edificio a la contemporaneidad. Por tanto, la arquitectura no es inmutable de per sé, sino que un concepto de alterabilidad o de transformación es admitido con absoluta normalidad, como explica Rafael Moneo, al decir que si los edificios contenedores “*resultan suficientemente sólidos, el edificio podrá absorber transformaciones, cambios, distorsiones, etc., sin que éste deje de ser fundamentalmente el que era, respetando en una palabra, lo que fueron sus orígenes*”²⁴.

De esta forma, gracias al orden estructural y a la solidez de la misma, el cambio y la continua transformación arquitectónica pueden inscribirse adoptando una relación de valor temporal, que se desmarca de la cuestión cronológica, como factor de tiempo, de la obra de arquitectura. Por tanto, el proyecto sobre la preexistencia, que puede presentarse como edificio o como ruina²⁵, es entendida de la misma forma con la cual Valéry habla del biógrafo, en el que “*un autor que compone una biografía puede intentar: o vivir el personaje – esto es “describirlo” – o construirlo: existe una oposición entre estas dos opciones. Vivir el personaje es transformarse en lo incompleto: en tal sentido la vida está llena de anécdotas, detalles, instantes incompletos. La construcción del personaje implica las condiciones “a priori” de una existencia que podría ser completamente diversa*”²⁶.

23 SARTORIS, Alberto, *Costruire nel costruito*, Roma: Kappa, 1984.

24 MONEO, Rafael, “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, en *Arquitectura*, 256, Madrid, 1985.

25 En el primer caso, la Exposición de la Revolución Fascista proyectada por Libera responderá al primer caso, mientras que la Exposición de las colonias estivas y de la asistencia a la infancia en el Circo Massimo, desarrollará la segunda circunstancia.

26 VALÉRY, Paul, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, México: Verdehalago, 2006.

La obra de arquitectura despierta a los edificios “*de otros tiempos que guardan silencio*”²⁷, tratando de convertir el pasado inerte en huella del presente. Pero hay que aclarar que la construcción introducida sobre lo construido puede presentarse de dos formas, en función de cómo se entienda lo construido; o como referente o modelo de una posible nueva arquitectura o, en cambio, como interesa en este momento, como recipiente sobre el cual se va a incluir un nuevo proceso constructivo. Es decir, edificios o ruinas que bajo un proceso de transformación van a ser reocupados por una arquitectura del presente que les ayudará a transmitir un nuevo episodio de su trayectoria.

Este proceso de reocupación genera una interesante idea de relevo o de convivencia y de apoyo mutuo, que como explica Yourcenar al describir que “*la ruina vive porque se apoya en el nuevo palacio, nueva arquitectura que de ella surge, como en el bosque lo hace el tronco del árbol muerto en el árbol que vive*”. En palabras de Yourcenar, el apoyo estaría ya relacionado con la reocupación desde el momento en el que se traza un lazo o una convivencia sobre la estructura del pasado y, en cambio, esa nueva arquitectura que surge se vincula con la idea de remodelación. Se da, por tanto, un proceso de regeneración y no solo de reocupación, por el que una forma del pasado es rescatada hacia una nueva arquitectura imaginada.

Se trata de dos conceptos que conviven en la arquitectura que plantea Libera sobre lo construido. Pero ambos conceptos no son vinculantes en el sentido que la reocupación de un espacio arquitectónico no ha de ser regenerador al mismo tiempo. De que esto suceda, depende únicamente de la ambición del arquitecto, como bien explicaba Valery al distinguir entre el biógrafo que describe y el biógrafo que construye. Porque la regeneración tiene vínculos con la construcción, mientras que la reocupación tiene más que ver con la inclusión de cosas en un determinado espacio.

Por tanto, el interés reside sobre la capacidad regenerativa de la arquitectura. Y, para ello, se requiere una lógica constructiva y estructural que permita el desarrollo de nuevas actividades en el interior de la misma. Y, en esto, la arquitectura romana fue ejemplar, porque la búsqueda intensa de aquellos arquetipos arquitectónicos les permitió dotar a su arquitectura de una condición durable y mutable claramente decisiva.

Como ejemplo, la Piscina Mirabilis situada en Bacoli, dependiente de Nápoles, en el que una estructura conformada por 48 pilares de sección cruciforme, siguiendo una malla de 12x4 pilares, organiza un espacio de 1750 m². La lección de la Piscina Mirabilis se encuentra en cómo un arquetipo basilical se traslada a una construcción infraestructural en la que, una vez el Acueducto Augusteo deja de suministrarle agua, se convierte en un lugar con unas connotaciones tan universales que, perfectamente, podría representar el espacio contenedor del pequeño estudio del cuadro de Antonello da Messina.

Pero si en el caso de la Piscina Mirabilis se lleva a cabo una aproximación afirmativa de una determinada lógica constructiva y estructural como posible mecanismo alterador del uso del espacio, en el caso del Anfiteatro de Arles lo que se produce es una absoluta conjunción de ocupación y regeneración, al traducir su lógica constructiva y estructural a la nueva realidad del siglo VI. De esta forma, el edificio romano se transforma en una bastida, es decir, en una fortaleza urbana que no solo asegura la atemporalidad del

27 HOLDERLIN, Friedrich, *Las grandes elegías (1800-1801)*, Ed. Hiperión, 1980.

edificio, sino que una vez revertido ese proceso colonizador es capaz de mantener los valores y las condiciones que le son propias de origen.

Este proceso transformador de la arquitectura a través de una determinada metamorfosis del edificio o de la ruina se convierte en Libera en una nueva oportunidad de reafirmar los mecanismos universales rastreados en el pasado. Dos proyectos; por un lado, la Exposición de la Revolución Fascista en el que se reocupa el edificio del Palacio de Exposiciones de Roma y, por otro lado, la Exposición de las colonias estivas y de la asistencia a la infancia en las ruinas del Circo Massimo de Roma. Situaciones de preexistencia absolutamente diferentes pero que, en ningún caso, limitarán la capacidad propositiva de cada uno de los proyectos. Si en el caso de la Exposición de la Revolución Fascista, lo construido es alterado en el Circo Massimo, el vacío le permite construir e imaginar un fragmento de ciudad.

Tanto uno como otro, convierten la preexistencia en un argumento de proyecto. Prácticamente, como recuerda Benjamin a la hora de hablar de ese pasado ejemplar en el que Platón es capaz de arrancar de la muerte a Sócrates, al *"hacerlo héroe vivo y operante, que vivía con él y con él pensaba, compañero suyo en el camino de casi todos los Diálogos, que escribió después de la muerte de Sócrates"*²⁸.

28 BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus, 1980.

[25]
Exposición de la
Revolución Fascista
Vista axonométrica
Relación con edificio Exposiciones
Dibujo del autor.
1932.

3BA. La exposición de la Revolución Fascista, 1932

El 28 de octubre de 1932, tenía lugar la inauguración de la Exposición de la Revolución Fascista con motivo del décimo aniversario de la Marcha sobre Roma²⁹. Diez años antes, Benito Mussolini junto con 40000 militantes del Partido Nacional Fascista se dirigieron hacia la capital de Italia, arrebatando el poder al Parlamento e inaugurando el primer régimen fascista de Europa. A partir del 30 de octubre de 1932, el rey Vittorio Emanuele III cede a las presiones de los fascistas y decide encargarle a Mussolini la formación de un nuevo gobierno. Este momento histórico fue de tal importancia que su aniversario se convierte en el punto de referencia de la era fascista.

Por esta razón, el décimo aniversario de la Marcha sobre Roma se convierte en la razón de ser de la Exposición de la Revolución Fascista³⁰ [25] que se mantendrá durante

29 Para celebrar la Marcha sobre Roma, el Instituto Luce, destinado a la difusión cinematográfica, grabó un documental titulado *Il Decennale* y lo proyectó en cada escuela primaria y secundaria de Italia. Asimismo, el Instituto Luce fue encargado de realizar una gran película política, titulada *Camisa negra* con el objetivo de emocionar a las masas. Representaba los diferentes momentos históricos ocurridos entre 1914-1922.

30 El texto *“Arquitectura, arte y símbolo en la Exposición del Fascismo”*, escrito por Margherita G. Sarfatti y publicado en la revista *“Architettura”* en el número de enero de 1933. *“Aquella que se abre en Roma no es solamente la exposición”; es mucho más, es la “demostración” de la Revolución Fascista. Y adopto el verbo “demostrar” en todo su significado literario y en aquel figurativo, y también en aquel matemático y físico; es evidente, manifiesta e inteligible la Revolución...Se necesitaba que el Fascismo hubiese revolucionado completamente Italia, para que se pudiese concebir una idea artística italiana y fascista. Se necesitaba que la revolución hubiese triunfado para una idea similar pudiese llevarse a cabo. Un contenido profundamente vivo, original y vital puede siempre generar y modelar la forma, si se le deja la libertad y la autoridad del arte; si se le permite de ser sincero, valiente y honesto. Cuando, en cambio, se les impone una forma de arte preexistente y extraña, que no le resulta propia, se convierte en una convención falsa y mentirosa... Se trata de una máscara o un camuflaje; en los casos más felices es un vestido de mayor o menor gusto. Nunca es materia viva, orgánica...Una obra de arte es solo aquella que se expresa desde el interior hacia el exterior, por una lógica de profunda necesidad. Una exposición similar podría no haber sido una obra de arte. Las mismas salas de via Nazionale alojaron no hace más de seis o siete meses, una exposición garibaldina. ¡También la materia garibaldina es estupenda y ardiente materia épica! Si hay un nombre, que fascine el mayor romanticismo patriótico, este es el nombre de Garibaldi, y del ciclo del Risorgimento que al él se asocia...Pero, ¿habéis asistido a la exposición garibaldina? El visitante más atento, el más entusiasta, si no era un investigador profesional de archivos, se alejaba confundido y cansando de tantos kilómetros de documentos, alineados unos junto a otros, con el mismo desfile de cajas, tableros de anuncio y paredes...En cambio, la Exposición de la Revolución es, en su esencia, una obra de arte y una obra de arquitectura; fue ideada, tamizada, seguida y compuesta por artistas, con coraje de elección, responsabilidad de dirección y libertad de invención; en resumen, con el ingenio, la audacia y el corazón; como solo se pueden hacer las obras de arte. No es una colección de material histórico, sino historia en estado puro, atravesada por la transformación mítica y veraz en símbolo y alegoría. De todo esto, el mérito es del Duce, siempre el primero, el más audaz y el juvenil animador. Después, el mérito le pertenece a Dino Alfieri, que encargado por el Duce de efectuar la Exposición de la Revolución, se ha sabido rodear de los mejores artistas de Italia...Posteriormente, el mérito le corresponde a sus colaboradores...Y entre estos últimos me gustaría nombrar a algunos de los principales: los pintores Sironi, Funi, Pratelli, Bartoli, Maccari, Longanesi, Barrera, Marchig, Nizzoli, Carpanetti, después Prampolini, Dottori, Mauri, Santagata, Paolucci y otros; los escultores Wildt, Maraini, Rambelli, Morbiducci, Marini, Ruggeri, Maiocchi; el arquitecto Terragni; los arquitectos Libera y De Renzi autores de la fachada y a Libera y Valente, autores del fantástico sagrario de los caídos; pero, sobre todo, a Sironi al cual se debe la impronta artística dominante en la Exposición...Este le he aportado su personalidad austera, religiosa y trágica, no solo en aquellas salas construidas por él personalmente, sino transmitiéndolas con el ejemplo...Austera y fuerte es, sobre todo, la fachada con sus líneas netamente verticales de ascensión y de acción, de dominio, de audacia y de imperio, (obra de los arquitectos Libera y De Renzi)...Pratelli simboliza el objetivo de la guerra con puntas agudas de diafragmas cruzados, con los retratos de los asesinos y de las víctimas de Sarajevo... En las salas de la guerra y de la Victoria compuestas por Funi, Rambelli ha modelado la estatua del Rey, la estupenda máscara del Duce... Terragni... representa la marea saliente del fascismo. Sironi simboliza el fascismo liberador de cadenas, de trampas, de esclavitudes; y simboliza la Marcha sobre Roma con el vuelo triunfal de un águila alada... De Libera y Valente es el sagrario de los mártires, donde universal es el sentimiento de religioso estupor y de silencio por parte de las multitudes que entran, estudian, permanecen y llenan las salas día y noche en oleadas... Esta exposición se ha concebido como una catedral donde los muros hablan. Por primera vez en los tiempos modernos, se expone un hecho de la historia contemporánea en el clima ardiente de las afirmaciones y manifestaciones religiosas. Cada sala toca el ánimo del pueblo del modo más ardiente, eficaz y durable, a través de símbolos plásticos y visivos. Esta es la novedad y la belleza de la exposición. De estas cosas se había hablado entre nosotros hasta ahora, cuando se hablaba de exposiciones o arquitecturas de cualquier tipo. Alemania y Rusia, América, Holanda y Suecia tenían el prestigio; a nosotros nos quedaba solamente mirar y suspirar con envidia, desde fuera... Por esta razón, se necesita comenzar a gritar que nosotros, en Italia, algunas realizaciones modernas no se hacen “como” en el extranjero; en ciertos casos, se hace mejor...Esta lección de arte, de arquitectura, de vida – en una palabra, de “estilo” fascista – ha de considerarse como una enseñanza. Cuando comience el concurso para los nuevos edificios de la vía del Imperio, veremos quién habrá entendido esta lección entre los artistas, los jurados y el público... Estos edificios deben ser nuestros: modernos. No racionalistas, en el sentido de limitarse a*

[26]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la fachada principal
"Mostra della Rivoluzione Fascista"
1932.

dos años abierta hasta el 28 de octubre de 1934. Originalmente, el proyecto pensado por Dino Alfieri en 1928, estaba pensado para realizarse en el Castello Sforzesco de Milán, pero fue finalmente trasladado al Palacio de las Exposiciones de Roma, donde el Partido Nacional Fascista [26] pensaba que obtendría una mayor repercusión. La libertad proyectual fue absoluta por parte del Partido Nacional Fascista. La única influencia que Mussolini dirigirá hacia Dino Alfieri, responsable de la exposición será que *"hagan cosas de hoy, modernísimas, audaces y sin ningún recuerdo de los estilos decorativos del pasado"*³¹.

Por tanto, en apenas un año, desde el momento en el que se produce la crisis de la disciplina arquitectónica, por la denuncia realizada por el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista con motivo de la segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, Mussolini se posiciona a favor de una arquitectura absolutamente moderna. Es decir, está sumándose, a pesar de la desaparición forzada del grupo M.I.A.R., a los postulados demandados por ese grupo de arquitectos entre los que Libera se encontraba como se ha indicado en el capítulo anterior.

Una vez prefijada la oportunidad arquitectónica que suponía, ésta debía de enlazarse con la temática de la exposición que respondía a las vicisitudes históricas ocurridas entre los años 1914 y 1922, fecha en la que se produce la ya citada Marcha sobre Roma. Para llevar a cabo esta compleja síntesis entre la libertad proyectual planteada por Mussolini y la fuerte connotación histórica de la temática elegida, los comisarios de la exposición Dino Alfieri, que en aquel momento era el Presidente del Instituto Fascista de Cultura de Milán, y Cipriano Efisio Oppo, crítico de arte, pintor, escenógrafo y organizador cultural, decidieron rodearse de los mejores artistas de Italia, como indicaba Margarita Sarfatti en su artículo de la revista *"Architettura"* [27].

Pero, si por un lado, se encontraban los mejores artistas de Italia y, por otro, la exposición más importante a realizar en Italia, en medio de ambos surgía la preexistencia, el Palacio de las Exposiciones de Roma. Construido en estilo neoclásico en 1883 por Pio Piacentini,

[27]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del pabellón con la venta
de billetes
"Mostra della Rivoluzione Fascista"
1932.

la desnuda razón y a las necesidades prácticas, porque lo bello comienza a surgir, como de un trampolín, justo donde finaliza lo utilitario; pero racional, esto es, que cuyo destino y función, no solo práctica, sino espiritual, sea capaz de ser interpretada y glorificada en desnudas y majestuosas expresiones monumentales".

31 Citado en Partido Nacional Fascista, *"Exposición de la Revolución Fascista"*, pág. 8.

[28A]

Exposición de la
Revolución Fascista
Recorte de prensa
Revista Raci
1932.

[28B]

Exposición de la
Revolución Fascista
Catálogo de la exposición
1932.

se convirtió desde el inicio en el mayor espacio expositivo del centro de Roma, en torno a la via Nazionale. Edificio de dos alturas en el que destaca una gran escalinata sobre la que se apoya un pórtico de acceso de tres vanos y en cuyo interior se desarrolla una clásica sucesión de salas organizadas en torno a un eje longitudinal articulado en torno a un patio cubierto.

Al tratarse de una exposición sobre una temática reciente y, por tanto, sin un margen histórico suficiente como para haber acumulado un número elevado de material físico, la fotografía se convirtió en el material de representación. En total, más de 18400³² fotografías utilizadas en diferentes formatos se convirtieron en el material de proyecto que construiría la exposición. En este proceso de recogida de imágenes se produjo un proceso de identificación del ciudadano con la exposición que produjo un efecto secundario propagandístico. Dino Alfieri, comisario de la exposición, a propósito de esta situación explicaba que *“parece aconsejable que el trabajo de recopilación lo hiciesen las Secretarías Federales, las cuales, según precisas instrucciones llevarán a cabo una primera selección del material a enviar a Roma; teniendo presente que el Secretario Federal puede ejercer una mayor fuerza de persuasión sobre los fascistas o poseedores de material importante”*³³.

Es decir, los dirigentes de la exposición involucraron, de alguna manera, en el proceso constructivo del material expositivo, las fotografías, a todo ciudadano italiano [28]. Pero no solo eso, sino que a través de esta necesidad hicieron llegar, con anterioridad, el mensaje de la exposición. Se trataba de un proyecto colaborativo donde se daba una identificación social respecto del proyecto. A esto se refería la propia Sarfatti, al decir que *“no es una colección de material histórico, sino historia en estado puro, atravesada por la transformación mítica y veraz en símbolo y alegoría”*. Ese desplazamiento entre material

32 Todo el material fotográfico se encuentra actualmente en la sede del Archivo Central del Estado de Roma y según los datos aparecidos en el libro *“Storia della fotografia”*, de Jean-Claude Lemagny, el material fotográfico se organizó en torno a 3127 reproducciones fotográficas, 2170 imágenes aumentadas y de tamaño superior al metro, cerca de 1030 fotografías que se situaban en formatos de 50x65 cm y más de 8000 fotografías que se situaban en formatos entre 13x18 cm y 24x30 cm.

33 FIORAVANTI, Gigliola, *Partito Nazionale Fascista, Mostra della Rivoluzione Fascista*, Roma: Ufficio Centrale per i beni archivistici, 1990. En el archivo Antonio Valente, dentro de la carpeta “Mostra della Rivoluzione Fascista” y aparecido en el texto “Dino Alfieri, Appunti sul programma della Mostra del Fascismo”.

[29A]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la inauguración
Vía Nazionale
1932.

[29B]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la fachada principal
1932.

histórico e historia viva que la exposición planteaba se debe, sin duda, a la utilización de la fotografía como elemento propio del proyecto, no como objeto de la misma.

La exposición³⁴, a nivel artístico, dirigida por Cipriano Efisio Oppo, contó con artistas tan importantes como los jóvenes arquitectos Libera y De Renzi, Pagano o Terragni, el futurista Valente o los pintores Dottori, Sironi, Scipione, Prampolini o Funi. La organización de la misma cuenta con un total de 25 salas denominadas con las letras del abecedario. De esta forma, en la planta baja se organizan aquellas relacionados con la contienda europea y la fundación de "Il Popolo d'Italia", sala A, siguiendo con los Fasces de Acción Revolucionaria y la intervención, sala B, la guerra, sala C, la victoria, sala D, la fundación de los Fasces Italianos de combate, sala E, el año 1919, salas F y G, el año 1920, salas H e I, Rijeka y la región de Dalmazia, salas L y M, el año 1921, sala N, el año 1922, sala O, la reunión de Nápoles, sala P, la Marcha sobre Roma, sala Q, el salón de honor, sala R, la galería de los Fasces, sala S, la sala documental del Duce, sala T, el Sagrario de los Mártires, sala U, mientras que en la primera planta, se encuentran las imágenes de las realizaciones, salas A, B, C, la bibliografía fascista, sala D y los Fasces en el extranjero, salas E y F **[29]**.

Observando las temáticas de cada una de las salas, se puede ver cómo se enfatizaron los valores heroicos que el fascismo como movimiento contenía, así como la ambición con la que portaba los últimos ideales posteriores al periodo del Risorgimento. Sin duda, con la exposición se estaba llevando a cabo un desplazamiento de los valores expresivos de los artistas en función de otra serie de intereses políticos. En el catálogo de la exposición, Dino Alfieri se referiría del siguiente modo a la participación de los artistas en la misma, *"una variedad de tonos, una diversidad de color, que unidas al temperamento variado de los artistas encargados, garantizan al visitante una sucesión de estados de ánimo que generan un determinado interés y curiosidad desde la primera sala hasta la última. Arquitectos, pintores y escultores, provenientes todos desde escuelas artísticas de origen diverso, pero todos fascistas, han dado un ensayo elocuente de su capacidad creativa, construyendo verdaderos ambientes de una riqueza sugestiva, de emotividad, de pathos, capaces, verdaderamente de generar en el visitante una comprensión de los hechos representados."*

34 FIORAVANTI, Gigliola, *Partito Nazionale Fascista, Mosra della Rivoluzione Fascista*, Roma: Ufficio Centrale per i beni archivistici, 1990.

[30]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la fachada principal
Vía Nazionale
1932.

*Por tanto, una conseguida armonía reina entre las diferentes salas, legadas todas ellas a la exaltación y a la celebración de los logros de la Revolución Fascista, que se encuentra unidos indisolublemente a la voluntad y al pensamiento de Mussolini*³⁵.

La organización de la exposición comienza con la intervención llevada a cabo por Libera junto a De Renzi en la fachada del Palacio de las Exposiciones **[30]**. La antigua fachada neoclásica del edificio fue revestida por una nueva fachada efímera de carácter absolutamente moderno. Es decir, el primer mecanismo operativo que Libera plantea es la modificación del carácter de fachada que debía presentar la exposición. La parte central de la misma se convirtió en una gran cubo de color rojo sangre, de treinta metros de lado, realizado con “*intonaco picchiato*” (tipo de yeso abujardado) extendido sobre una estructura ligera. Sobre este cubo central, se sitúan cuatro fasces litorios, con una altura de 25 metros, realizados en lámina de cobre pulida y oxidada, sobre una estructura de acero. Sobre los fasces, se sitúan los ascie³⁶, de altura 6 metros que se encuentran revestidos de anticorodal³⁷.

Por delante del plano del cubo y de los fasces, se sitúa una gran marquesina de 38 metros de longitud que enlaza los cuatro fasces y sobre la cual se sitúa el texto “Mostra della Rivoluzione Fascista” con caracteres realizados en madera laminada barnizada con nitro celulosa. Para completar la composición arquitectónica, se reviste, asimismo, los laterales del Palacio de Exposiciones, sobre cuyos extremos surgen pintadas en gris habana, dos X de 6 metros de altura, construidas en madera y que representaban el símbolo del décimo aniversario de la exposición. Por tanto, la fachada reconstruida reforzaba la condición de frontalidad del edificio en su relación con la via Nazionale, integrándose perfectamente sobre el edificio existente **[31]**.

Manteniéndose los tres vanos del pórtico de entrada del edificio neoclásico, Libera y De Renzi anulan los dos laterales mediante un mecanismo que se explicará a continuación

35 Mostra della Rivoluzione Fascista, Guía histórica.

36 Se trata de la coronación de los fasces, que en algunos casos como en la Exposición de Bruselas se iluminan, mientras que en la Exposición de la Revolución Fascista son capaces de dotar de carácter representativo al edificio.

37 Se denomina así a un grupo de aleaciones de aluminio para trabajos plásticos que poseen óptimas características de resistencia a la corrosión atmosférica.

[31]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la fachada principal
Vía Nazionale
1932.

[32]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del umbral de acceso
1932.

en el análisis profundo de la fachada, de manera que todo el recorrido se produce a través del gran vano central de la fachada existente. Desde este lugar, se inicia un itinerario en el que el umbral de acceso, el hueco profundo que realiza la transición entre espacio interior y exterior, se reviste de chapa de aluminio labrado, sobre cuya superficie la luz difusa de los arcos iluminados produce intensos reflejos. En la pared final de este atrio, se sitúan tres grandes X entrelazadas, realizadas en metal, y que se encuentran pintadas de blanco, rojo y verde, siguiendo los colores de la nación italiana **[32]**.

Una vez, atravesado dicho atrio se comienzan a suceder las diferentes salas de los artistas y arquitectos seleccionados **[33]**. Libera, que nuevamente se verá acompañado por otro arquitecto en la segunda de sus intervenciones, Antonio Valente, volverá a trabajar sobre los conceptos presentes en sus primeros dibujos, la antesala y la sala. Puesto que si la antesala ha sido la propia fachada que a modo de pronaos se convierte en el umbral de acceso a la exposición, el punto culminante de la misma se encuentra en la gran sala del Sagrario de los Mártires, situada en el final del eje de acceso al edificio.

Antes de llegar a la sala del Sagrario de los Mártires, el espacio se dilata a través de la concatenación de diferentes salas de exposición. En cambio, el recorrido se produce siguiendo el sentido contrario de las agujas del reloj. El mismo se inicia, a través de la sala A, donde se ilustra el periodo marcado por el inicio del conflicto europeo hasta la fundación del "Popolo d'Italia", continuando por la sala B, donde se ilustra el año 1915, con la creación de los Fasces de Acción Revolucionaria hasta la intervención de Italia en la guerra, hasta llegar a la sala C, donde se representa la situación de Italia en guerra con la figura del Re Soldato. Esta primera sucesión de tres salas refuerza el recorrido perimetral en el que en ningún momento se obtiene relación espacial con el núcleo central del espacio.

A partir de este primer conjunto de salas, se sitúa la sala D que se dedica a la Victoria, con diferentes documentos de guerra, prosiguiendo a través de la sala E, donde se representa la constitución de los Fasces de Combate y, finalmente un conjunto de tres salas F, G, H, donde se comienza a delinear la figura del Duce, con la creciente constitución de los Fasces hasta llegar a los mártires de la idea fascista que iban en aumento. Entre las salas

[33]
Exposición de la
Revolución Fascista
Planta baja de la exposición
1932.

[34A]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de la sala O
Terragni
1932.

[34B]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del "salón de honor" R
Sironi
1932.

H e I, se produce una comunicación en transversal entre las dos alas de la exposición, sin que nuevamente se entre en contacto con la parte central expositiva reservada en ese punto culmen para el Sagrario de los Mártires.

En esta nueva ala se suceden las salas I, L, M, N donde desde las ocupaciones de las fábricas hasta el año 1921, conocido como el Año Fascista, en el que se representan los conflictos presentes y la afirmación de la acción de los Fases de Combate, animada por la pasión y voluntad del Duce. El recorrido en torno a este segundo cuerpo lateral, finaliza con las salas proyectadas por Terragni y Sironi [34]. En la primera de ellas, proyectada por Terragni, se configura un espacio envolvente, donde la sucesión de fotomontajes de diferentes escalas y profundidad se sitúan en un perímetro excavado que refuerza la condición circundante del espacio. A partir de la inscripción en el techo de la X del décimo aniversario, de uno de sus ejes, se suspende un plano vertical que divide la sala en dos espacios de diferente condición histórica.

Frente a la linealidad del recorrido, el espacio de Terragni se convierte en una articulación decisiva en el proyecto expositivo, estableciendo líneas de contacto con intervenciones constructivistas rusas realizadas por El Lissitzky en aquellos años. Las paredes vibran, interactúan con el visitante, poseen expresividad en sí mismas y el símbolo se convierte en una representación plástica en el que *"el pensamiento de Mussolini atrae como una turbina al pueblo italiano, convirtiéndolo en fascista"*³⁸.

En continuidad, se encuentran las salas P y Q, donde Sironi representa la Marcha sobre Roma para, finalmente poder acceder al eje del espacio del edificio, a través del llamado *"Salón de honor"* o sala R, desde el que se recupera el sentido longitudinal del espacio culminante en el Sagrario de los Mártires de Libera. Desde este espacio se presenta un recorrido titulado la *"Galería de los Fases"* que se establece como espacio de preparación a las dos últimas salas, culminantes del recorrido, dedicadas a la vida del Duce y a la exaltación de los Mártires.

Finalmente, toda la exposición cobra su sentido cuando se alcanza la sala U, el espacio

38 SARFATTI, Margherita, "Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo", en *Architettura*, Enero 1933.

[35]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del
Sagrario de los Mártires
1932.

del Sagrario de los Mártires **[35]**, en el que Libera propone una nueva sala central de 13m de diámetro y 7,87m de altura, en el que a través de un espacio comprimido de apenas 2,40m se alcanza la inmensidad sugerida del espacio. Se trataba de una cripta circular, coronada a través de una cubierta plana reflectante, en cuyas paredes se había instalado bandas paralelas metálicas en las que cada una de ellas llevaba insertada la palabra PRESENTE. Por tanto, el espacio se organizaba en torno a dos estratos, por un lado, uno superior, donde se localizaban las inscripciones con la palabra PRESENTE y, un espacio inferior pasante donde emergían revestidas de chapa de aluminio los pilares existentes en la sala previamente. Se trataba, por tanto, de la ocupación de un espacio cuadrado, mediante la inscripción de un círculo suspendido.

Esa parte inferior **[36]** presentaba en un segundo plano, banderas y objetos relacionados con los escuadrones caídos y que eran venerados en ese espacio como mártires. Frente a una zona inferior pasante y una zona superior envolvente, en el centro del espacio, a modo de gran obelisco situado en el centro de cualquier plaza romana, se presenta la

[36]
Exposición de la
Revolución Fascista
Sección transversal
Sagrario de los Mártires
1932.

cruz de metal reflectante con la inscripción *"Por la Patria Inmortal"*, sobre un pedestal circular que establece una distancia entre el objeto y el sujeto fundamental para la comprensión del espacio. Un sitio absolutamente introvertido en el que se da continuidad a la investigación iniciada por Libera en torno al espacio central en sus primeros años de estudiante.

Desde este espacio culminante de la exposición, se accede al plano superior desde el cual, el visitante examinaba una crítica de las instituciones y de las organizaciones del régimen, donde no se alcanzaba la emotividad planteada en la planta inferior. Desde este nivel, se terminará la visita saliendo por la escalera lateral, en el intersticio existente entre el cuerpo lateral y el central. Dentro de la complejidad de la exposición, Libera volverá a desarrollar los dos modelos espaciales presentes a lo largo de su trayectoria formativa, la antesala y la sala.

El primero de los casos, descrito con anterioridad, es la reconfiguración de la fachada del edificio neoclásico. Un enorme pórtico con un texto situado en su parte superior pone el contrapunto al gran paralelepípedo que envuelve el cuerpo central. Una línea de 38m de longitud por 4,20m de altura frente a los 25m de longitud y 30m de altura del cuerpo central. Este contraste producido por la horizontalidad del primer cuerpo y la verticalidad del segundo es una constante en la obra de Libera. Si el primero se relaciona con la experiencia espacial a escala humana, el segundo de los cuerpos dota de representatividad al edificio en su diálogo con la ciudad. Esta doble condición humana y urbana se enfatiza por el aprovechamiento de la escalinata de acceso al edificio original.

Porque, efectivamente, la manipulación previa de ese plano del suelo asienta la fachada del edificio que se convierte en ese punto, en el elemento de transición o umbral que modifica las condiciones espaciales entre la ciudad y el interior del edificio. Por ejemplo, en la Villa Rotonda de Palladio, la extensión de su basamento a través de la escalinata, presenta como sucede en este caso, al edificio, en una condición elevada, de piano nobile, en el que el recorrido de aproximación al edificio cobra sentido. En este caso, el plano del suelo se esculpe introduciendo al visitante a través de una compresión espacial producida por la marquesina en el interior del edificio.

Por lo tanto, frente a la rugosidad del plano del suelo diluida en el edificio neoclásico por la profundidad de planos existentes en la fachada, con la nueva propuesta por Libera, queda enfatizada absolutamente, por la planeidad de la misma. Esto se observa perfectamente, en el momento en el que Libera dibuja a lápiz una serie de líneas sobre una fotografía del edificio neoclásico. En esta fotografía tomada desde el norte hacia el sur de la via Nazionale, se intuye la creación del primer volumen central así como otro volumen de gran altura y poca base situado en el extremo de los cuerpos laterales.

Sorprende esta fotografía porque, a pesar de no ser fiel completamente a la obra realizada, plantea dos situaciones que sí se mantendrán [37]. Por un lado, el volumen cúbico en absoluta relación con la escalinata y la articulación de la esquina en el cuerpo horizontal mediante un elemento vertical. En este caso, en la solución final, el volumen vertical es sustituido por la construcción de las dos X, símbolo del décimo aniversario de la Marcha sobre Roma. Con lo cual, la composición de base de la nueva fachada surge a través de la yuxtaposición de objetos escultóricos que conviven con volúmenes puros que revisten la fachada del edificio. Esa convivencia entre lo tridimensional y lo bidimensional del fondo,

[37A]
Exposición de la
Revolución Fascista
Primer dibujo sobre fotografía
1932.

[37B]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía exterior desde
Vía Nazionale
1932.

como mecanismo articulador de la fachada será definitivo en la trayectoria de Libera.

En esta línea, se justifica la aparición de los cuatro fasces **[38]** que desprovistos de su condición autónoma, son empleados sobre el paralelepípedo principal con el objetivo de dotar de representatividad a la nueva fachada. Y esa condición representativa se alcanza a través de la verticalidad de estos cuatro elementos que dialogan con la situación urbana en la que se enmarca. Por tanto, la yuxtaposición de elementos en búsqueda de una determinada idea representativa de la arquitectura se convierte en mecanismo proyectual para Libera. En esta misma línea argumental se sitúa la aparición de la tipografía como recurso arquitectónico.

Todas las disciplinas, no solo la arquitectura se sumaban a esta nueva etapa, con la creencia absoluta de tener que crear *“un nuevo patrimonio que se coloque junto a aquel*

[38]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía de los fascces
de la fachada principal
1932.

*antiguo, un arte nuevo, un arte de nuestros tiempos, un arte fascista*³⁹, como bien indica Guido Modiano⁴⁰, que tuvo una importancia capital en el desarrollo tipográfico del momento. La tipografía como la arquitectura se encontraba en un momento de cambio, bajo la influencia de las tendencias europeas, entre las que destacaba el trabajo desarrollado por Willi Baumeister. En su artículo de la revista *Quadrante*, es sorprendente como la situación se asemeja totalmente a la arquitectura, necesitadas ambas de poder legitimarse a través de los avances desarrollados por una u otra. Y, en este caso, la tipografía se convierte en argumento proyectual.

Su introducción sobre la marquesina confiere a la fachada final una sucesión de planos y elementos que vibran entre unos y otros, aportándole a la fachada un contrapunto necesario entre la robustez de los volúmenes y la esbeltez de los elementos individuales, representados por tipografía, X o fascces. Con este ejemplo, Libera elimina la condición ornamental que cada uno de estos elementos posee de forma individual, convirtiéndolos en objetos reafirmantes de la condición monumental de la nueva fachada.

El único punto de continuidad y, por tanto, de conflicto entre la fachada anterior y la nueva se produce en los huecos. Porque si la nueva vestimenta que se despliega sobre la fachada antigua anula cualquier tipo de diálogo entre una y otra, los huecos que establecen la continuidad entre ciudad y edificio, sí se convierten en espacios de convivencia entre ambas realidades. Por tanto, Libera se ve en la necesidad de situar los dos fascces de los extremos en el eje de los huecos laterales de acceso al edificio. De esta forma, con el objetivo de no romper la armonía de la fachada, libera el hueco central que se convierte en el acceso principal al edificio, mientras que los dos huecos laterales al ser taponados en su eje por la situación de los fascces se convierten en las puertas de salida de la exposición.

A partir de la liberación del hueco central, se sucede un hueco profundo, que a modo de umbral, establece el espacio de transición entre la realidad urbana y el interior de una exposición con un fuerte carácter místico e introverso. Por tanto, este espacio charnela

39 MODIANO, Guido, "Situazione grafica", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.

40 (1899-1943), tipógrafo y crítico de arte que fue protagonista del debate sobre la renovación de las artes gráficas italianas en el periodo de entreguerras.

[39]
Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del Sagrario
de los Mártires
1932.

es decisivo para la percepción del espacio, anulando la luz anterior y sumergiéndose en la penumbra del espacio interior, cuya máxima expresión se alcanza en el Sagrario de los Mártires proyectado por Libera **[39]**.

Un espacio de planta circular al que se accede a través de un pasillo de apenas 2,40m de altura, en el que se deja a un lado cualquier relación con el mundo exterior. Si se recuerda aquel primer dibujo del Panteón en hormigón armado, nuevamente resurge en al trayectoria de Libera, al plantear una verdadera sala sugestiva, capaz de absorber toda la atención mediante una escenografía envolvente para el visitante. Como sucede con las criptas de los espacios religiosos, este lugar se configura del mismo modo, en el que una cueva, un espacio estereotómico, un reverso del espacio sintetiza la razón de ser de aquellos hombres caídos.

En este caso, la inserción de una caja en el interior de una caja es el mecanismo proyectual propuesto. Dentro de un espacio de proporción cuadrada se inserta una corona circular que flota sobre el espacio, permitiendo que el plano del suelo continúe libre hasta una altura de 2,40m. Por tanto, se produce la inversión del espacio, es decir, lo pesado se sitúa arriba, mientras que por debajo el espacio se dilata conquistando las paredes del recipiente. De esta forma, el plano del techo compuesto por paredes flotantes y elemento de cierre horizontal modifican el espacio preestablecido, invadiendo el espacio previo. Por un lado, una operación aérea y, por otro, una operación de suelo y en la relación entre ambas es donde surge el espacio arquitectónico.

En este caso, no hay luz indirecta surgida del espacio intermedio entre cuadrado y círculo, sino que lo que la iluminación forma parte del primer cuerpo que se inserta. En ella, surgen una sucesión de U estructurales de acero de 0,62m de altura y con una entrecalle de 0,35m entre unas y otras, que alojan en su interior una fuente cóncava lumínica. Esta fuente de luz tiene como difusor la enigmática palabra PRESENTE, la cual, multiplicada en innumerables ocasiones termina por reconstruirse en un único halo de luz. La superposición de bandas de luz y de sombra, correspondientes a 0,62m la entrecalle de luz y a 0,35m la entrecalle de sombra, produce una vibración en ese plano suspendido que amplía el espacio arquitectónico.

[40]

Exposición de la
Revolución Fascista
Fotografía del Sagrario
de los Mártires
1932.

Si el espacio inferior desde el que arranca el cuerpo insertado, se sitúa a una altura de 2,40m y este último tiene una altura de 5,47m, el espacio interior tiene una altura total de 7,87m. En cambio el diámetro del espacio es de 13m. En esa relación entre longitud y altura, se produce la interrupción del espacio por creación en el centro del mismo de una enorme cruz revestida de chapa de aluminio reflectante. Una vez más, como en la arquitectura del Renacimiento o del Barroco, con Miguel Ángel en la Piazza del Campidoglio y Gian Lorenzo Bernini en la Piazza de San Pedro, el centro no se deja libre, sino que lo que la estatua de Marco Aurelio representa en el primero de los casos y el obelisco egipcio de Domenico Fontana en el segundo de ellos, en este caso, viene representado por una enorme cruz [40].

Situada sobre un pedestal circular e iluminada con una luz inferior, se convierte en el elemento esencial de todo el conjunto. Puesto que se produce la tensión entre una fuerza centrípeta generada por la presencia de las bandas horizontales de luz con la inscripción PRESENTE y un eje difusor de fuerzas centrífugas que es la cruz situada en el centro del espacio. Si en el Panteón de Roma o en su dibujo del Panteón en hormigón armado o en la Rotonda de la Villa de Palladio, el centro se libera para alojar en él al hombre, en este caso, el centro se significa, se ocupa, se señala. Por tanto, el hombre se queda en el perímetro circulando en torno a ese elemento signifiante que, en el proyecto inicial estaba destinado a alojar una escultura del Duce y, que por sugerencia de éste último terminó convirtiéndose en una cruz, con la inscripción *"Por la Patria Inmortal"*.

La arquitectura de Libera fue capaz de transmitir una atmósfera cuyo *"aire estaba lleno de espíritus. Los muertos de la guerra, los muertos del fascismo, en este lugar se mantienen vivos para siempre"*⁴¹. Frente a la representatividad de la nueva fachada planteada, la poética más extrema se sucede en la configuración de este personal espacio. A pesar de la distancia dilatada entre ambos espacios, entre el pronaos y la sala, la intensidad de uno y otro se mantiene incorporando una vía de proyecto moderno absolutamente intrínseca a Libera.

41 Ada Negri, (1870-1945), poetisa entre cuyas obras más importantes destacan *Tempeste*, en 1891 y *Fatalità*, en 1892, en la que su poesía se inspira en motivos relacionados con la solidaridad humana.

Tanto en uno como en otro proyecto, conviven mecanismos arquitectónicos casi teatralizados, porque si en el proyecto de reconfiguración de la fachada se “*viste*” la misma, en el caso de la “*monumental*” sala central, el espacio responde a una configuración escenográfica igualmente, donde los recursos de iluminación artificial, de tipografía, de condición material y geométrica se involucran dentro del proyecto arquitectónico.

[41]
Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Planta de emplazamiento
Dibujo del autor.

3BB. La Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia en el Circo Massimo, 1937

En el mes de junio de 1937, casi cinco años más tarde de la Exposición de la Revolución Fascista, nuevamente el Partido Nacional Fascista, con el objetivo de publicitar las actividades desarrolladas en materia de sanidad, inaugura la Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia en el área de las ruinas del Circo Massimo [41], entre los montes Palatino y Aventino. Si en la anterior exposición se ha ocupado un edificio mediante la inclusión de una modernidad al servicio político, en este caso, se ocupa el vacío de las ruinas del Circo Massimo, llevándose a cabo, gracias a la dimensión de la preexistencia, la construcción de un fragmento de ciudad temporal [42].

[42]

Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia
Número especial de la revista
"Architettura"
Junio, 1937.

En 1747, Piranesi en su libro *Della Magnificenza e d'Architettura de' Romani*, se hace eco de los orígenes del Circo Massimo, al recoger unas palabras de Tito Livio en las que menciona que *"el Circo diseñado por Tarquinio Prisco entre el Palatino y el Aventino para celebrar con mayor pompa y fasto los juegos por la victoria por él obtenida en guerra contra los latinos"*⁴². Sus gradas podían acomodar a unos 300000 espectadores, convirtiéndose en arquetipo para todos los circos que los romanos construyeron en gran parte de las ciudades de su Imperio. Cuando, con anterioridad, se ha referido a la posibilidad de construcción de un fragmento de ciudad en el interior del Circo Massimo se debe a las dimensiones del mismo, que presentan, en torno a 600m de longitud por 118m de anchura.

La primera gran operación que supuso la construcción del Circo consistió en haber rellenado una gran parte del valle situado entre las dos colinas del Palatino y del Aventino para situar el Circo [43], como indica Dionisio de Halicarnaso al decir, que *"un valle profundo y angosto separaba al Aventino de la otra colina que se llama Palatino, donde habían estado los primeros asentamientos de la ciudad, y ambas colinas lindaban con él,*

42 PIRANESI, Giovanni Battista, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Madrid: Akal, 1998.

[43]
La gran planta de Roma
Giovanni Battista Nolli
Área del Circo Massimo
1748.

pero en el transcurso del tiempo fue rellenado de tierra todo el espacio vacío que quedaba en medio". Pero no solamente el espacio correspondiente al Circo Massimo sino que todo el área adyacente fue rellenada con el objetivo de poder crear un acceso plano por cada uno de sus lados y eliminar la condición de plataforma que se hubiese generado sin la construcción de este relleno.

Por lo tanto, en primer lugar se desarrolló una operación topográfica de relleno del suelo [44], sobre la cual, con posterioridad, *"Tarquinio el Soberbio circundó con pórtico cubiertos el Circo anfiteatral, que no tenía otra cosa que gradas"*. Sin duda, una situación idéntica a la actual, en la que el circo queda definido por la operación topográfica previa a su arquitectura. Piranesi estudia en profundidad esas arquitecturas no delicadas pero capaces de enseñar el poder de la construcción infraestructural romana. Porque tan importante era la estructura del Circo Massimo con su spina central y hasta 12 carros circulando alrededor de ella, como la enorme operación topográfica de primer orden que desarrolló con anterioridad.

[44]
Circo Massimo
Giovanni Battista Piranesi
1747.

[45]

Circo Massimo

Vista Aérea desde oeste.

Frente a ese vacío de 600m de longitud y 95m de ancho para un total de 56000m² aproximadamente **[45]**, Libera y De Renzi, junto con el pintor Giovanni Guerrini desarrollaron el proyecto con la organización general del proyecto así como un determinado número de pabellones. La organización de la implantación territorial del proyecto responde a la cuestión topográfica de base. El Circo Massimo se encuentra definido por cuatro calles, por un lado, en la parte norte lindando con el Monte Palatino, la via dei Cerchi, en la parte sur en el lado correspondiente al Monte Aventino, la via del Circo Massimo, en la zona oeste, la via dell'Ara Massima di Ercole y, finalmente en la zona este, el viale Aventino, donde localizaron el acceso al complejo expositivo.

El proyecto expositivo responde a dos condiciones contextuales muy claras. Por un lado, la fuerte condición longitudinal de la preexistencia y, por otro lado, la diversidad ofrecida por la sección transversal a un lado y a otro del Circo Massimo. En este sentido, la via del Circo Massimo se encuentra elevada respecto a la cota de la via dei Cerchi un total de 8m, generándose una situación espacial dominante, a modo de gran belvedere hacia el Circo Massimo y el telón de fondo del Monte Palatino, a través de la via del Circo Massimo. Estas dos condiciones junto a la situación del acceso en la via de mayor amplitud y mejor enlazada con los transportes públicos de la ciudad, serán definitorias de la solución adoptada.

El proyecto expositivo, por tanto, se organiza en torno a un gran eje longitudinal de 400m de longitud y una anchura de 50m que comunican el acceso a la exposición con el edificio más representativo de toda ella, que es el Palacio de Congresos, proyectado por Libera y De Renzi. Esta gran vía vertebradora del conjunto presenta en el centro de la misma una gran alfombra verde, donde se iban sucediendo una serie de fuentes de agua, dejando a un lado en la zona de la via del Circo Massimo una marquesina que protegía del sol y, en el otro lado, una nueva marquesina junto a la cual, en la via dei Cerchi, surge un gran edificio único de 8m de altura, coincidente con la diferencia de cota entre la via del Circo Massimo y ésta, y una profundidad de 50m desde la cual se accede a cada uno de los pabellones.

[46]
Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Vista Aérea desde oeste.

Por tanto, se consolidaba toda la construcción en uno de los lados, en la via dei Cerchi, ocupándose básicamente un tercio de la superficie total del Circo Massimo, es decir, unos 20000m² contruidos frente a los 56000m² libres **[46]**. Finalmente, en el lado correspondiente a la via dell'Ara Massima di Ercole, se concentran las oficinas, proyectadas, asimismo, por Libera y De Renzi que cierran la operación del fragmento de ciudad propuesto por los arquitectos. Por tanto, se definen hasta tres ámbitos que construyen y definen el espacio expositivo; por un lado, el acceso, por otro lado, el gran eje longitudinal en relación con el Palacio de Congresos y, finalmente, el edificio longitudinal construido en el margen norte junto a la via dei Cerchi.

En el espacio de acceso **[47]**, configurado a través de una gran plaza, se ve definida por un enorme panel publicitario construido con estructura ligera de madera donde se puede leer la siguiente inscripción "*PNF ANNO XV – Mostra Nazionale delle colonie estive e assistenza all'infanzia*", es decir, Partido Nacional Fascista, Año XV – Exposición Nacional de las colonias estivas y asistencia a la infancia. En torno a este primer espacio, surgen

[47]
Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Vista Aérea desde este.

[48]

Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Vista Aérea desde este.

a su vez en el espacio libre tres Fasces que, nuevamente colonizan un espacio urbano y, sobre todo, un mástil de gran altura frente a dos cuerpos lineales situados en el margen de la vía del Circo Massimo, que incorporan los programas de venta de billetes y otros servicios comunes **[48]**.

Una vez atravesado el primer conjunto, con una clara vocación de acogida, se suceden los pabellones **[49]** incluidos dentro de una gran estructura única que surge como gran basamento del Monte Palatino. Dentro de este edificio surge en primer lugar, el pabellón introductorio proyectado por el arquitecto Ettore Rossi, así como el sucesivo pabellón de la Maternidad y la Infancia, en tercer lugar, el pabellón de la Asistencia a la Infancia proyectado por Libera, De Renzi y Guerrini, así como el siguiente titulado el pabellón de la Escuela, en quinto lugar, el pabellón destinado a representar la obra de los Institutos para Reeducción de los Menores proyectado por Franco Petrucci, en sexto lugar, el pabellón proyectado por Libera, De Renzi y Guerrini, dedicado a las Colonias del Partido Nacional Fascista, en séptimo lugar, aparece el pabellón de los Fasces en el extranjero, proyectado por Franco Petrucci y, finalmente, el pabellón de la Obra Nacional Balilla, proyectado por Luigi Moretti.

Después de este enorme edificio que prácticamente ocupa 300m lineales del gran eje longitudinal asociado a este edificio, surge el Pabellón de Congresos proyectado por Libera, De Renzi y Guerrini que posee a ambos lados dos proyectos; por un lado, el pabellón de la Merceología junto a la vía dei Cerchi y, por otro lado, el pabellón de las organizaciones juveniles del Partido Nacional Fascista proyectado por Franco Petrucci que se encuentra, en cambio, situado junto a la vía del Circo Massimo. A partir de este edificio, se concentra el pabellón de la sala del Eroísmo para desde ese momento enlazarse con la marquesina distribuida en todo el margen de la vía del Circo Massimo.

A través de la configuración de estos tres ámbitos, Libera, De Renzi y Guerrini configuran una determinada idea de ciudad. Donde el equilibrio entre el espacio libre y el espacio construido no es solo cuantificable en cuanto a superficie, sino que se establece una relación espacial en el que todos los pabellones de la exposición disponen sus fachadas principales mirando hacia el gran eje longitudinal. Esta decisión de crear un gran vacío

[49]

Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Fotografía desde espacio central
hacia Palacio de Congresos.

frente a un gran edificio surge de la situación de contexto próximo presentada. Es decir, a través de la sección transversal, se produce una concatenación de elementos en el que el vacío del Circo Massimo se muestra de forma activa por la construcción del edificio basamento de 8m de altura que refuerza a su vez la condición del Monte Palatino.

A pesar del carácter efímero del proyecto, Libera, De Renzi y Guerrini mantienen un fuerte arraigamiento con el lugar en el que se apoya. De esta forma, se entiende que descartasen desde el primer momento la construcción de un determinado tejido urbano o un pequeño pueblo. Puesto que la intervención se situaba sobre un contexto histórico que requería establecer un diálogo entre el gran lienzo del monte Palatino y la gran escala de la intervención. A diferencia por un lado, de la Exposición de la Deutscher Werkbund, que Libera visitó diez años antes y del modelo de ciudad jardín que allí se planteó, o de la admisión del sentido urbano tradicional de concatenación de plazas, calles o callejones, la propuesta se desarrolló admitiendo el sentido de la gran escala de la intervención.

Volvía a resurgir aquellos primeros proyectos realizados en Messina o en Castelfusano, donde Libera, a través de la construcción de un enorme basamento, era capaz de enfatizar el fondo escénico. En la tersa línea horizontal que se superponía sobre el fondo es donde Libera encontraba la oportunidad de enmarcar y atraer al primer plano del espacio el rico fondo de estos proyectos. Desde el belvedere en el que se transformó la vía del Circo Massimo, el Monte Palatino formaba parte igualmente de la Exposición de las Colonias Estivas y de la Infancia. Porque si la dirección del proyecto interiormente respondía al eje longitudinal del propio Circo Massimo, exteriormente, la vía del Circo Massimo se convertía en algo más que una calle, en un gran vial ajardinado y sobre elevado que participaba y formaba parte ya no solo del Monte Palatino sino de la propia exposición planteada.

Esta doble direccionalidad del proyecto hacía que el Monte Palatino por un lado y el Palacio de Congresos emergiesen como los grandes monumentos del espacio construido. Si el arquetipo del circo romano se configuraba como un espacio absolutamente introvertido y descontextualizado, sus ruinas se convertían en soporte de una continuidad visual y espacial entre el Aventino y el Palatino. Desde el vial del Aventino surge la explanada

[50A]

Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Fotografía de la estructura ligera
del edificio publicitario

[50B]

Exposición de las Colonias Estivas
y de la Asistencia a la Infancia
Fotografía del edificio publicitario

previa de acceso que permitía el espacio suficiente como para absorber a todos los visitantes. Los módulos de las taquillas, tres fascas y una ligera valla se diluyen en este primer espacio frente al protagonismo representativo y publicitario de la construcción con la tipografía anunciadora de la exposición.

Un edificio en altura **[50]** que situado en el fondo de una segunda explanada en continuación de la primera ponía el contrapunto a la horizontalidad de la intervención. A través de una sutil estructura de tubo de acero, se levantaba una pantalla de 30m de longitud por 4,5m escasos de ancho y 42m de alto. Esta construcción **[51]** se levantaba del basamento, pieza de transición al plano del suelo, y se veía revestida de una serie de lamas mínimas de madera que dejan entrever la estructura principal de la pieza. Sobre esta nueva superficie se inserta la tipografía con el mismo valor representativo que había tenido en el pasado con la Exposición de la Revolución Fascista. Lo sorprendente de este enorme cartel publicitario se encuentra en la ingravidez de la misma frente al peso de la tipografía. Se estaba produciendo el caso contrario al de la fachada de la Exposición de la Revolución Fascista. Porque si en aquella ocasión, el fondo era una superficie tersa y continua sin vibración para lo cual necesitaba la tipografía, las X y los fascas, en esta pequeña construcción se invierte el orden. En este caso, frente a una tipografía plana y densa, surge un fondo desmaterializado a través de una estructura metálica de andamiaje que hace vibrar a la tipografía.

Los mecanismos se suceden en unas obras y otras. Una vez atravesada la pantalla publicitaria, desde la segunda explanada se presenta el gran vacío de la exposición. En ella, si lo inquietante se encuentra en los propios pabellones, en la organización planimétrica lo que se observa es una absoluta claridad de ideas. Un eje construido de 50m de ancho, en el que dos marquesinas definen la longitudinalidad del espacio que se ve reforzada por las filas de banderas que a modo de enormes picas van estableciendo un determinado en el conjunto de la exposición. Una vez introducido en él, las referencias del Monte Palatino desaparecen completamente. De las dos direcciones establecidas anteriormente, en ésta, en la interior, todo el espacio confluye sobre el gran monumento construido, el Palacio de Congresos de la exposición.

[51]

Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

[52]

Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Fotografía de las marquesinas del
espacio central.

[53]

Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Fotografía del zócalo longitudinal
que contiene los pabellones.

Para ello, se construye una gran alfombra verde que bien podría haber sido una gran lámina de agua que reflejase el cielo romano. Lo que en el circo romano era la spina, en este caso se convierte en un elemento amortiguador y definitorio del espacio longitudinal. A ambos lados, se suceden dos marquesinas que acotan el espacio a escala humana, incorporando en ellas las dos circulaciones principales. Pero no eran simétricas, sino que la cercana a los pabellones, se alineaba respecto a la zona verde central, dejando un espacio libre entre edificio único que aloja los pabellones y la gran marquesina, convirtiéndose de este modo en un espacio ampliado de los propios pabellones. En cambio, la que se dispone en el lado de la vía del Circo Massimo, se adosa sobre el límite de la construcción permitiendo un paso descubierto entre la marquesina y el espacio vacío central.

Por tanto, el camino de acceso se disponía siempre asociado a estas ligeras marquesinas de acero **[52]** que protegían del sol a los visitantes y que de una manera u otra, se convertían en el apoyo virtual del gran zócalo del edificio único, como se puede observar en esta fotografía. Es decir, frente a la pesantez del gran zócalo **[53]** que se pone en relación con el Monte Palatino y que surge, igualmente, para unificar los ocho pabellones insertados, Libera, De Renzi y Guerrini proponen una marquesina que a través de su estructura ligera recompone la zona inferior de dicho zócalo.

En el interior de este gran zócalo, surgen, por tanto, ocho pabellones. De los cuales, Libera, De Renzi y Guerrini realizan tres; el pabellón de la Asistencia a la Infancia, el pabellón de la Escuela y el pabellón dedicado a las Colonias del Partido Nacional Fascista. En el plano constructivo, debido a la temporalidad del proyecto, *“las estructuras portantes de los pabellones y del resto de elementos de la Exposición, como tablonas, fascas, etc., están en el menor de los casos en hormigón armado, alguna vez en madera y en la mayor parte de los casos en acero (tubos metálicos de sistema Innocenti). Los materiales de revestimiento de los paneles constituyentes de las paredes externas y de las particiones interiores, están realizados en gran parte en lastras de Carpilite, Faesite o compuestos similares, montados sobre ligeras estructuras de acero. Las cubiertas están realizadas en la mayoría de los casos en sistema shed, con lucernarios en los grandes espacios para exposiciones, sino en Eternit, cuyas estructuras portantes son metálicas con tubos Innocenti. En los pavimentos se*

[54]
Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Fotografía del espacio intermedio
en relación con las ruinas
del Monte Palatino.

ha utilizado el linóleo, aunque también se ha empleado el mármol. En los espacios interiores se han usado igualmente el Celotex, el Treetex, maderas y compensados diversos, telas y otros tejidos, etc."⁴³.

Con un sistema universal y repetitivo de elementos y materiales constructivos, a nivel espacial, el primer pabellón es el único que se presenta interrumpido en su relación con el espacio exterior. En él, se construye un patio cubierto con una lámina de agua. Un espacio absolutamente introvertido en el que las salas se encuentran en el perímetro del espacio. En cambio, el segundo pabellón, sí presenta una continuidad entre el exterior y el interior. Un sistema de puertas pivotantes resuelven la completa apertura del pabellón donde en su interior hacia el final del mismo, se abre un pequeño patio que separa articula dos zonas expositivas y resuelve la enorme dimensión que posee en su profundidad.

El tercero de los pabellones adquiere una configuración en U **[54]**, mucho más alargada

[55]
Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Vista Axonométrica
Dibujo del autor.

43 Ficha técnica, Extraído de la publicación incluida en la revista Architettura, en el núm. Junio, 1937.

y, por tanto, con mayor longitud de fachada en su relación con el gran espacio exterior. Esta configuración en U, le permite alojar en su interior un espacio intermedio al aire libre que se comunica mediante pórticos con el exterior. El pabellón [55] presenta un sistema de pórticos en dos alturas con un sistema de toldos que protegen al edificio del sol procedente del sur. Desde este espacio intermedio, el visitante establece una relación con el Monte Palatino que se había anulado previamente. Se convierte en un lugar con significado en el que las rampas laterales resuelven la diferencia de cota entre el plano inferior y el plano superior expositivo. Por tanto, Libera introduce el recorrido en el edificio convirtiéndose, asimismo, en una posibilidad activa de diálogo con las ruinas. Frente a la interioridad de los anteriores, este proyecto surge enfatizando el espacio intermedio con un carácter incluso lúdico proporcionado por la presencia de un estanque de agua. La línea de cornisa del edificio que engloba se mantiene constante a esa determinada cota planteada, enfatizando la interioridad del espacio y apropiándose de la ruina del Palatino.

En continuidad con este gran edificio, configurador de la idea espacial del conjunto, surge el monumento de la exposición, el Palacio de Congresos [56]. De una frontalidad absoluta, el edificio de 44m de longitud y 18m de altura vuelve a recuperar el concepto de Libera sobre la antesala y la sala. En este caso, el pórtico planteado en la Exposición de la Revolución Fascista que se utilizaba para acotar a una dimensión humana el acceso a la misma, se incorpora en el volumen del Palacio de Congresos. De esta forma, la fachada del volumen se configura de una forma similar a la del pabellón publicitario, un espacio pasante en cota de suelo y, en cambio, en la zona superior se configura un sistema de lamas de madera que como sucedía en el caso anterior, dejan entrever el volumen de aire interior. Y sobre esta compleja fachada un pórtico trilito enmarca y refuerza la propuesta.

Por tanto, el plano del suelo se introduce en el edificio reforzando la condición representativa del mismo. Se trata de un gran portal que responde tanto a la escala de la exposición como a la escala humana alcanzada por la compresión del umbral entre espacio exterior e interior. El edificio se organiza en torno a dos espacios; uno previo que se configura como atrio de entrada y otro segundo espacio que es el gran salón, donde se producen las reuniones y manifestaciones de la exposición. En una nueva ocasión, se recurre al gran atrio de acceso que adquiere su propia autonomía en el momento en el

[56]
Exposición de las Colonias Estivas
y de Asistencia a la Infancia
Fotografía desde espacio central
hacia Palacio de Congresos.

[57]

Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia
 Recorte de prensa con el estado de la construcción de la exposición.

que las paredes superiores coincidentes con el sistema de lamas de la fachada se decora por parte del pintor Quaroni. Una pared densa y decorada que se suspende nuevamente sobre un sistema flotante de pilares.

Como sucedió con la Exposición de la Revolución Fascista, en el Sagrario de los Mártires, la iluminación nocturna se convierte nuevamente en un argumento de proyecto. La eliminación de paredes densas y la creación de superficies ingravidas y vibrantes favorecen la introducción de la iluminación como factor decisorio del proyecto. De este modo, el edificio, una vez iluminado artificialmente, presenta en su fachada una vibración absoluta, con diferentes matices de luz. Si en la zona baja, la luz aparece en un segundo plano, en el interior de la sala del atrio, en su zona superior, por la incorporación del sistema de lamas de madera, la fachada se convierte en una superficie vibrante, como sucedía con el Sagrario de los Mártires. La luz artificial se revela como un nuevo material de construcción que contribuye a la ingravidez del proyecto.

En el plano escalar, Libera tiene un gran desafío por la inmensidad del espacio donde se aloja como por el tamaño enorme del vacío construido [57]. A pesar de cada uno de estos factores, es capaz de acoger una idea de monumentalidad a través de una pieza de arquitectura que no supera los 18 m de altura. Frente a una longitud de 400m convierte un sistema trilito de 18m de altura en una catedral insertada en el centro del mundo. La relación entre el tamaño del objeto y las diferentes profundidades desde las que se puede percibir, se convierte en un mecanismo arquitectónico adoptado en este proyecto. En un espacio unidireccional, con diferentes gradientes escalares, en función de la mayor o menor proximidad al objeto del visitante, Libera encuentra la medida justa del edificio. Este mecanismo permite que el edificio responda en las diferentes escalas, tanto de proximidad como de lejanía. Frente a mecanismos semejantes capaces de reducir el tamaño de las cosas, Libera encuentra la medida justa de su arquitectura, a través de la participación del gran lienzo construido lateral que acota y da verdadera dimensión al espacio.

Finalmente, en la parte trasera y lateral del Palacio de Congresos, surgen dos edificios realizados igualmente por Libera, De Renzi y Guerrini que cierran completamente la

operación urbana y paisajística. Por un lado, en la parte trasera, un edificio de oficinas lineal de una única altura y que se levanta del suelo, configurando el límite construido del proyecto expositivo. De esta forma, este conjunto de oficinas responde de forma contraria a ambas fachadas. Si, por un lado, la que se vincula con el espacio expositivo, presenta una apertura absoluta, manifestada por el gran voladizo de su cubierta, la fachada opuesta se cierra absolutamente, desmarcándose del contexto próximo.

Con la construcción de este primer edificio refuerza el límite construido del proyecto y, en esa misma línea se inserta el último edificio del conjunto, el pabellón de la Merceología. Este edificio se configura como un espacio isótropo construido por sutiles secciones de pilares que soportan, nuevamente, un lienzo denso de pared perimetral sobre la que apoya una cubierta construida con dientes de sierra que generan una iluminación difusa en el espacio interior.

De esta forma, el proyecto de la Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia se entiende como la construcción, en primer lugar, de un determinado recinto arquitectónico mediante un trabajo desarrollado en el perímetro y, en segundo lugar, la aportación de una intensidad proyectual a través del eje construido entre acceso y edificio del Palacio de Congresos. La relación indisoluble entre espacio libre y edificio público construido, Libera la entiende, la estudia y la propone, de forma que su arquitectura da un salto escalar.

A través de este proyecto efímero, Libera ha podido definir y testear cada uno de sus mecanismos arquitectónicos. Por un lado, ha podido interpretar un fragmento de ciudad que es capaz de establecer puentes y relaciones con su contexto más próximo, por otro, trabajar en el campo de las grandes dimensiones y materializar sus magnas ideas espaciales mediante la profundización en el campo tecnológico y, finalmente ha abierto un camino que encontrará continuidad y su culminación con la obra construida, con el Palazzo dei Ricevimenti e Congressi del E'42.

capítulo cuatro

El monumento construido

Introducción

Tras esta primera etapa de consolidación de postulados teóricos y arquitectónicos, donde la actividad cultural ha ayudado a poner en práctica gran parte del aprendizaje conocido durante sus jóvenes años de estudiante, Libera afronta un nuevo periodo en el que podrá hacer realidad cada uno de estos principios. Descubre la obra construida, la atemporalidad manifiesta que sus obras ya de por sí mostraban con anterioridad. Esta vocación eterna de su arquitectura que podrá formar parte de ese anhelo mussoliniano de encontrarse en continuidad con la civilización de la antigua Roma. Y, ahí es donde la arquitectura de Libera encuentra su sentido. Porque ya desde sus primeros dibujos, éstos desafiaban el valor temporal del mero dibujo, abrazando una atemporalidad que le hace sumergirse en el primitivismo más absoluto de la civilización romana. A raíz de la Exposición de la Revolución Fascista, un nuevo periodo se abre para la arquitectura italiana. Un arquitecto de apenas 29 años se encuentra ante la oportunidad de acceder a nuevos proyectos, porque el crecimiento de la arquitectura va de la mano de un crecimiento político y cultural, donde la disciplina arquitectónica, en su relación con la ciudad de Roma, alcanza cotas desconocidas hasta ese momento.

Se convocan los primeros concursos de arquitectura donde Libera gana la sede postal localizada sobre via Marmorata, en el barrio del Aventino, junto a Mario de Renzi. Desde ese momento, traspasa la temporalidad material de su obra arquitectónica, para desembarcar en la realidad construida, ampliándose cada vez más la escala del proyecto. La ciudad requiere nuevos usos y, por tanto, se ha de dar una reactualización de la forma arquitectónica a través de la cuestión programática y de las nuevas soluciones constructivas. Una forma de proceder que, sin duda, ha sido testada a lo largo de la historia de la Arquitectura. Surge, por tanto, el edificio público como respuesta a una demanda colectiva, que *"hasta el momento de Boullée, nunca había significado un problema por sí mismo, porque siempre se había tratado como una cuestión técnica, dependiente de temas constructivo o tipológicos que le ayudaban a seleccionar aquellas formas que se encontraban fuera de toda discusión"*¹.

Ante este nuevo panorama, Libera construye la sede postal con la misma intensidad con la que, en ese mismo año, se había enfrentado a la exposición de via Nazionale. Desde ese momento, cuyo origen se encuentra en el Plan urbanístico de Roma de 1931, una etapa de crecimiento se sucede en el entorno de Roma. Aumentan los concursos y Libera participa en esta intensa década en varios de ellos, que le permite cuestionarse sobre el papel urbano que ha de representar una institución privada como la sede del Partido Nacional Fascista en su relación con la Antigüedad. Una infraestructura, la de via del Impero, que requiere de usos que hagan convivir diferentes etapas de la Historia; por un lado, las ruinas del Foro romano, por otro lado, la infraestructura que asegurará la comunicación del centro urbano con la periferia y, finalmente, un lugar que debería de alojar el uso moderno. Estos dos episodios servirán como antecedente de una realidad construida como serán el Palacio de Recepciones y de Congresos, construido con motivo

¹ GRASSI, Giorgio, *La costruzione logica dell'architettura*, Milán: Franco Angeli, 2008.

de la Exposición Universal de Roma, en 1942.

Nuevamente, una expansión de la ciudad, provoca una de las etapas más importantes para la arquitectura italiana. Si, con anterioridad, la labor activa del Plan urbanístico de 1931 había supuesto el desarrollo de nuevos usos, en este caso, la ambición por construir una nueva Roma, abrirá el abanico de posibilidades para el desarrollo arquitectónico. La relación entre infraestructura y arquitectura prolonga la continuidad de la vía del Impero más allá de los límites construidos de la propia Roma. En ese nuevo trazado prolongado solo cabe un objetivo: el mar. Como sucedía con la vía Appia Antica, en la antigua Roma que comunicaba el foro romano con Oriente a través de la ciudad costera de Brindisi, Mussolini anhela alcanzar el mar. Para ello, esta nueva vía comunicaría el centro de Roma con la Pineta de Castelfusano que se convertiría tanto en puerta de acceso como de salida de la propia ciudad de Roma. En mitad de ese trayecto, una ciudad-puente, una realidad soñada que debería de representar la modernidad de la sociedad italiana del momento.

De esta forma, Libera participa en varios concursos relacionados desde 1935 en los que se inicia el proceso burocrático para el desarrollo de la Exposición Universal de Roma. Dentro de la cual, Libera gana el concurso para la construcción del Palacio de Congresos y de Recepciones. Un edificio que recompone una línea de investigación presente en Libera desde aquel primer dibujo-manifiesto que fue el Panteón en hormigón armado. A través de la actualización del material constructivo, Libera descubre nuevas formas arquitectónicas capaces de seguir relacionados con la tradición más primitiva. De esta forma, Libera cierra un capítulo proyectual en el que la máxima intensidad se recoge a través de una gran sala, desprovista, a priori, de mayor uso que el eventual de las recepciones.

Aquel simulacro de proyecto, de Panteón actualizado, se construye doce años más tarde, manteniéndose invariables aquellos principios que reglaban el trazo de aquel lápiz. Con la aparición del hormigón armado, Libera encuentra un aliado para poder reinterpretar el espacio arquitectónico romano. Establece una línea de continuidad con el pasado que le permite descomponer el espacio arquitectónico, poniendo en crisis cada uno de los elementos que componen la estructura del espacio. De esta forma, el edificio del Palacio de Congresos y Recepciones se convierte en paradigma de una trayectoria proyectual que encuentra otro gran aliado en el momento histórico que acompaña a la arquitectura en Italia.

[1]
Edificio postal via Marmorata
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

4A. Edificios públicos de Libera en Roma

Tras los primeros tentativos, sobre todo, desarrollados en el plano expositivo, Libera se enfrenta con la realidad de la ciudad romana, su gran maestra. En una fase de crecimiento, ya iniciada con el primer plan urbanístico realizado por Edmondo Sanjust di Teulada en 1909², que venía a sustituir al de 1883, Mussolini, en diciembre de 1925, se pronuncia sobre el futuro de la ciudad de Roma, anunciando que *“el Augusteo, el Teatro Marcello, el Campidoglio, el Pantheon...los monumentos milenarios de nuestra historia deben agigantarse en su propio aislamiento...”*. Se trataba, por tanto, de convertir la ciudad de Roma en laboratorio de ideas de una determinada visión política y, en consecuencia, arquitectónica.

De esta forma, en 1932, se convoca el concurso para la construcción de cuatro edificios postales [1] planteados en una serie de áreas de expansión introducidas en el nuevo plan urbanístico de Roma, de 1931³. En ese momento, el debate urbanístico se concentra en torno a dos grupos; por un lado, el GUR, Gruppo Urbanisti romani⁴ (Grupo de Urbanistas Romanos) y, por otro lado, el grupo que tituló como la Burbera⁵ su propuesta de nuevo plan para la ciudad. Ambos grupos proponían una alternativa sobre el modelo urbano de la ciudad. Por un lado, la propuesta del grupo GUR planteaba la construcción de un gran eje viario que comunicaría la via Flaminia con la nueva estación Termini reposicionada junto a Porta Maggiore y convirtiendo, por tanto, la zona liberada de Termini en el nuevo centro para el crecimiento de la ciudad hacia la zona suroriental. En cambio, la propuesta del grupo la Burbera planteaba la construcción de dos grandes arterias, a modo de cardo

2 Con anterioridad, el plan urbanístico de Roma fue realizado en 1909 por el arquitecto Edmondo Sanjust di Teulada. Según indica Pier Ostilio Rossi, *“el año 1907 representó un momento de cambio en la administración municipal de Roma. Después de 37 años de gestión aristocrática, el nuevo alcalde Ernesto Nathan fue elegido gracias a la victoria del Bloque Popular. Nathan permanece en el puesto hasta el año 1913 y su administración se caracterizó por importantes iniciativas de política urbanística. Esta acción fue posible gracias a la aprobación de dos “Leggi Giolitti” para Roma que ofrecían un importante soporte normativo y de tipo financiero; entre ellas, préstamos para expropiaciones, nueva tasa para las áreas fabricables, incentivo por parte del instituto Case Popolari, financiación para nuevas obras públicas, la obligación de adoptar una regulación edificatoria...El proyecto fue aprobado el 10 de febrero de 1909...El nuevo plan fue dimensionado para una población de poco más de un millón de habitantes – Roma en 1908 contaba con 559715 habitantes – con una previsión de crecimiento a 25 años de 516325...A cada ciudadano se le proporcionó un estándar de 25m². De los 1290 hectáreas necesarias para la expansión de la ciudad, 811 fueron absorbidas por los nuevos barrios...En su conjunto, el área comprendía aproximadamente 5000 hectáreas y se encontraba delimitada por un vial de circunvalación de ancho 60m y con una longitud de 25km que desde el puente Milvio discurría de forma tangente a la ribera izquierda del río Aniene, a villa Chigi, al nuevo barrio de Piazza Bologna, al Verano, al nuevo barrio Appio, a los edificios existentes junto a la Portuense, a villa Doria Pamphili, para terminar sobre el Piazzale Ponte Milvio después de haber atravesado el nuevo barrio de Piazza d’Armi y la ribera derecha del Tíber...El trabajo de SanJust se dirigió a la adaptación del centro antiguo, con una atención particular para Piazza Colonna que en aquel momento constituía el corazón de la ciudad...Los nuevos barrios se constituyeron de la construcción de nuevos edificios y se encontraban localizados en Piazza d’Armi con 160 hectáreas, Santa Maria delle Fornaci con 22 hectáreas, sobre el Gianicolo con 47 hectáreas, San Giovanni más allá de la muralla con 209 hectáreas, en torno a Piazza Bologna con 103 hectáreas, a través de via Salaria 62 hectáreas y a través de via Flaminia con 81 hectáreas...”*.

3 ROSSI, Pier Ostilio, *Guida dell’architettura moderna 1909-1984*, Roma-Bari: Laterza, 1984.

4 En este grupo se encontraban Piacentini, como jefe de proyecto, junto a Piccinato, Cancellotti, Lenzi, Nicolosi, Lavagnino, Fuselli, Dabbeni, Scalpelli y Valle, entre ellos. Su propuesta, según Pier Ostilio Rossi, *“hipotizaba la expansión de Roma hacia los Colli Albani y el desplazamiento de la ciudad, por tanto, hacia el este. El elemento portante de esta nueva configuración era la construcción de un eje viario central que separaba la ciudad vieja de la nueva. Enlazaba la via Flaminia con la nueva estación ferroviaria en la que Termini se configuraba a la altura de Porta Maggiore, liberándose todo el espacio anterior y convirtiéndose en el nuevo polo gravitacional de todo el sector suroriental de la ciudad”*.

5 En este grupo se encontraban Giovannoni, como jefe de proyecto, junto a Fasolo, Limongelli, Venturi, Aschieri, Boni, Giobbe, Foschini, Del Debbio y Nori. Su propuesta, según Piero Ostilio Rossi, *“preveía el desarrollo de la ciudad en el amplio sector comprendido entre la via Nomentana y la via Ostiense y desplazaba los nuevos trazados viarios en tres anillos concéntricos y dos grandes arterias de penetración en el centro histórico. Estas últimas, el “cardo” y el “decumano” de la nueva ciudad, enlazaban, respectivamente, el puente Milvio con San Giovanni y San Pietro con la estación Termini y se encontraban en una gran plaza en la zona de San Silvestro destinado a acentuar aún más la función de centro ciudadano de la zona de Piazza Colonna”*.

y de decumano que desde el puente Milvio hasta San Giovanni y desde San Pietro hasta Termini absorberían toda la circulación de acceso y salida al centro urbano de la ciudad, convirtiendo la intersección, situada en San Silvestro junto a Piazza Colonna en el centro neurálgico de la ciudad.

[2A]
Plan Urbanístico 1909
Roma
Edmondo Sant'Just de Teulada

En este clima propositivo, Mussolini nombra una comisión⁶ de la cual surge el plan urbanístico aprobado en julio de 1931 **[2]**. En ese momento, la ciudad de Roma poseía una población de 1014219 habitantes, planteándose este plan con la ambición de poder llegar a una suma total de 2000000 de habitantes. El límite del plan urbanístico⁷ se concentraba en torno a una gran circunvalación que limitaría la expansión residencial propuesta por el plan. La misma tiene lugar en todas las direcciones con diferentes tipos edificatorios, concentrándose los complejos de viviendas bajas en las zonas de la via Tiburtina y la Casilina y la via Laurentina, mientras que las construcciones de viviendas aisladas se concentran entre la via Portuense y el Monte Mario. El resto de viviendas se concentran en los barrios Appio, en Piazza Bologna, en Piazza d'Armi, así como en torno a los viales de Bruno Buozzi, el Salario, el Portuense, el Tufelo y la Garbatella.

[2B]
Plan Urbanístico 1931
Roma

La expansión edificatoria de todos estos nuevos barrios produjo la incorporación de nuevos equipamientos que completasen estas nuevas estructuras urbanas. De este modo, el 5 de junio de 1932, 136 proyectos se presentan para la construcción de cuatro sedes postales⁸ en los barrios Appio, Aventino, Milvio y Nomentano. Los resultados del concurso fueron que en el barrio Appio, el ganador fue Giuseppe Samonà, en el barrio Aventino, el ganador fue Libera, en el barrio Milvio, el ganador fue Armando Titta di Pisa y, finalmente, en el barrio Nomentano, el ganador fue Mario Ridolfi. De esta forma, cuatro barrios en desarrollo alojarían obras de arquitectura de jóvenes arquitectos romanos,

6 Esta comisión estaba formada por el presidente de la misma, Boncompagni Ludovisi, Bazzani, Brasini, Giovannoni, Piacentini, Paribeni, Del Bufalo, Calza Bini, Muñoz, Salatino, Palazzo, Maccari y Bianchi.

7 Con motivo de este plan urbanístico, se continuó con los llamados "sventramenti" o demoliciones entre las que destacaron las dispuestas en la orientación norte-sur y que enlazaban los barrios nortes, como Prati, Piazza d'Armi y Flaminio, con los nororientales como Ludovisi, Salario, Nomentano y suroccidentales como Trastevere o Monteverde.

8 Según se recoge en la revista Architettura, en el número de octubre de 1933, bajo el título "Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma", se indica lo siguiente, "el jurado estaba presidido por el Director general del servicio postal y de telégrafos Giuseppe Pession y compuesto por Broggi, Calza Bini, Del Debbio, Giovannoni, Pagano y Vaccaro".

[3]
Edificio postal via Marmorata
Fotografía de la fachada principal.

puesto que en aquel momento tanto Libera como Ridolfi o el propio Samonà rondaban los treinta y cinco años, por lo que con este concurso se confirmaba una nueva etapa para la arquitectura italiana.

El edificio postal del Aventino **[3]**, situado en la via Marmorata se inicia a mediados de 1933, en colaboración con Mario De Renzi, se caracteriza por una condición sólida manifestada por un cuerpo en C **[4]** en cuyo vacío interior se localiza el gran salón público. Por tanto, la propuesta apuesta por la construcción de un gran espacio colectivo cubierto por una gran linterna de forma elíptica constituida por vidrios traslúcidos. A partir de esta primera pieza de la composición se configura un largo pórtico que establece, en su contacto con la escalinata situada en su frente, el diálogo del edificio con la via Marmorata, junto a la Pirámide de Caio Cestio. Pero la realidad del edificio se entronca con la tradición moderna de la autonomía de la pieza de arquitectura. Su autonomía le hace rechazar cualquier posible relación existente con los grandes monumentos con los que se confronta. No pretende dialogar con la Pirámide de Caio Cestio, con la Puerta de San Paolo, con los restos de las murallas Aurelianas, sino que pretende terminar de definir un lugar, estableciéndose como uno más de esa cadena de monumentos que se sitúan en torno a la via Marmorata. En este sentido, se trata de un diálogo establecido a posteriori y, no, entendido, como un presupuesto a priori que ha de definir la propuesta del edificio.

La aportación de carácter, por parte del edificio, al lugar se realiza a través de un gran cuerpo geométrico, revestido de travertino⁹ blanco proveniente de la cantera de Tivoli, con forma de C abierto a la via Marmorata, emergiendo respecto de la via a través de una escalinata que le configura un sentido ascendente al edificio. Frente a la solidez del primer cuerpo, se define el vacío del edificio con forma de C a través de la participación de dos elementos; por un lado, un lucernario con planta elíptica revestido de vidrios traslúcidos y, por otro lado, por un gran pórtico que, siguiendo el esquemas de los pabellones surgidos como monumentos efímeros, oculta su encuentro con el paramento

⁹ El pórtico, en cambio, se reviste de pórfido de tono violeta de Predazzo, en la provincia de Bolzano, en Trentino-Alto Adige.

[4A]

Edificio postal via Marmorata
a. Sección transversal
b. Planta baja
c. Alzado principal

[4B]
Edificio postal via Marmorata
a. Planta primera
b. Alzado lateral

[5]
Palacio del Littorio
Vista axonométrica
Desde Via de los Foros
Revista Quadrante, n.18.

vertical. De esta forma, el lucernario flota sobre la composición. Frente a la frontalidad presente en los proyectos constitutivos del monumento efímero, el gran volumen central que la caracterizaba, viene sustituida por la ausencia de él. Es decir, donde antes se posicionaba tras el pórtico un elemento de gran dimensión, ahora Libera posiciona un vacío, sencillamente definido por un lucernario. La distancia existente, a priori, entre ambas posiciones, es decir, entre el gran volumen que se superpone al pórtico de forma vertical, en contraste con la horizontalidad de éste, y la ausencia de él, se aproxima, en una segunda instancia, en el momento en el que el volumen construye su ausencia a través de la forma tipológica de la C, porque los dos testeros junto al pórtico y el paño más alejado definen un diedro de aire acotado. Este volumen de aire no se deja ausente sino que se ocupa mediante la incorporación del lucernario que es capaz de capturar la luz cenital y distribuirla de forma homogénea en su interior, ampliando los límites superiores de la gran sala del edificio.

Por tanto, el espesor del pórtico se convierte en el límite entre una burbuja de vidrio que emerge superiormente y una sombra profunda construida inferiormente por el plano de vidrio que da acceso al interior del gran salón. Interiormente, el espacio viene configurado por el lucernario que apoya sobre 12 pilares de perfiles de acero HE, siendo revestidos exteriormente por un tubo de acero inoxidable satinado de 230mm de diámetro y relleno dicho tubo de hormigón. De esta forma, el gran salón protagoniza el espacio interior, incorporándose todos los servicios en los cuerpos contruidos de la C de mayor altura, configurando el vacío de la sala. En ella, el espacio se comprime verticalmente, de cara a dilatarse a través del lucernario que tensiona el espacio. Una cámara oscura que encuentra su relación exterior, por un lado, a través de la elevación del volumen central que concentra la luz y se distribuye desde arriba hacia abajo remarcando los reflejos de las cabezas de los sutiles pilares y, por otro lado, a través del paramento de vidrio que conforma su fachada suroeste. Por tanto, el pórtico delantero actúa no solamente como mecanismo escalar potenciando la horizontalidad del edificio frente a la descomprensión interior, sino como protección solar, reduciendo la incidencia del sol sobre la gran sala. Dos tipos de iluminación participan del espacio; la rápida, protagonizada por la luz de suroeste que penetra horizontalmente remarcando la sombra sobre el pavimento y la lenta que se concentra como una burbuja en la zona superior de la sala. La convivencia de ambas caracterizan el interior de un edificio aparentemente impenetrable, que renueva las condiciones del edificio público en su relación con la ciudad y con el hombre, llevándose a cabo un acercamiento de los mecanismos arquitectónicos hacia la colectividad.

Un segundo episodio que confronta a Libera con la ciudad de Roma y el edificio público es el concurso convocado¹⁰ el 27 de diciembre de 1933 para la construcción del Palacio del Littorio¹¹, promovido por el Partido Nacional Fascista¹², junto a la Gobernación de Roma y la Academia de Italia [5]. El 31 de julio de 1934¹³, más de 100 proyectos han sido presentados, convirtiéndose junto con los 136 proyectos presentados dos años antes con motivo de las cuatro sedes postales, en un fiel termómetro de la realidad arquitectónica del momento en Italia¹⁴. El lugar de actuación se concentra entre Piazza Venezia y el

10 Número monográfico de la revista *"Architettura"*, publicado a finales de 1934, con el título *"numero speciale Concorso per il Palazzo del Littorio"*.

11 Número monográfico de la revista *"Quadrante"*, publicado en Octubre de 1934, con el número 18.

12 Debería ser la sede del Partido Nacional Fascista de Mussolini.

13 Inicialmente la fecha de la entrega era el 15 de abril de 1934, posponiéndose en un primer momento, al 15 de junio de 1934 y, finalmente, al 31 de julio de 1934.

14 Dentro del número especial, Piacentini explica el significado del proyecto del Palacio del Littorio con un texto titulado, *"Il Concorso Nazionale per il Progetto del Palazzo del Littorio e della Mostra della Rivoluzione Fascista in via"*

[6]
Palacio del Littorio
Vista axonométrica
Desde Via de los Foros
Dibujo del autor.

[7]

Palacio del Littorio
Fotografía de maqueta desde el
área de Vía Cavour hacia el Coliseo.

Coliseo, en un solar triangular que limitaba en uno de sus lados, con la vía del Impero que había sido inaugurada el mismo día de la Exposición de la Revolución Fascista, el 28 de octubre de 1932, celebrando el décimo aniversario de la Marcha sobre Roma, en otro de sus lados con vía Cavour y, finalmente, con la vía del Colosseo y vía del Cardello.

Dentro de las bases del concurso¹⁵, se fijan una serie de líneas comunes a todas las propuestas que consistían en *“comprender la unión del Palacio del Littorio con un nuevo edificio erecto en el lado opuesto de Vía Cavour, mediante un pasaje a realizar en la parte superior de un portal situado en la extremidad de la propia vía Cavour. A este portal, sin comprometer, mínimamente, las exigencias del tráfico de vía Cavour, le corresponderá crear un límite visual a la zona monumental de vía del Impero en unión con los restos arqueológicos de los Foros Imperiales”*¹⁶. Por tanto, la primera medida que se recoge en las bases es la creación de un paso elevado que debe comunicar el nuevo edificio del Palacio del Littorio con una serie de usos del propio edificio en un solar localizado sobre la zona opuesta de vía Cavour¹⁷.

En esta línea, se sugiere en las propias bases, que *“el Palacio deberá surgir 25m*

dell'Impero”, en el que expone que *“hoy, el concurso del Palazzo Littorio representa, para mí, la crítica de las nuevas fuerzas arquitectónicas alcanzadas y la demostración más eficaz de la renovación alcanzada; ninguna duda sobre el éxito del concurso y sobre el altísimo valor de la contribución que los arquitectos italianos han llevado a cabo sobre la solución de un tema, que permanecerá entre los más importantes y significativos de nuestro siglo. A este resultado no se podría haber llegado sin el trabajo de los años pasados y sin el impulso del régimen, que querido levantar en nuestras ciudades innumerables edificios de utilidad pública, animando a los arquitectos...Además, aquellos que mayormente debe confirmarnos la bondad de nuestros principios y la evidencia de nuestros resultados alcanzados es el reconocimiento que proviene también del extranjero, donde se ha comenzado a seguir con interés creciente la evolución de nuestra producción arquitectónica”*.

15 Según las bases del concurso, el jurado estaba compuesto por Starace, que actúa como presidente del jurado compuesto por Marinelli, secretario administrativo del Partido Nacional Fascista, Boncompagni Ludovisi, gobernador de Roma, Bazzani, académico de Italia, Piacentini, académico de Italia, Ricci, secretario nacional del Sindicato de los arquitectos fascistas, el secretario nacional del Sindicato de ingenieros fascistas, el inspector general de los servicios técnicos de la Gobernación de Roma y el director de la oficina de Bellas Artes de la Gobernación de Roma.

16 Las bases fueron publicadas en el número monográfico de la revista *“Architettura”*, publicado a finales de 1934, con el título *“numero speciale Concorso per il Palazzo del Littorio”*.

17 Las bases proponen a los candidatos que *“podrán examinar la viabilidad de reservar el edificio de Vía Cavour ... para las oficinas de alguno de las entidades dependientes del Partido Nacional Fascista como, por ejemplo, la Obra Nacional Dopolavoro”*.

[8]
Palacio del Littorio
Plantas de proyecto.

desplazado hacia la zona trasera respecto del alineamiento de la vía del Impero o cuanto crea conveniente el candidato con el objetivo que no se perjudique la vista del Coliseo desde Piazza Venezia. Este desplazamiento deberá consentir la creación de una explanada sobre elevada sobre la vía del Impero, con el objetivo de acoger a la ciudadanía con motivo de las solemnes manifestaciones”¹⁸. De esta forma, se plantea la construcción de la gran masa edificatoria retrasada respecto del plano de alineación de vía del Imperio, construyéndose un gran plano público a disposición de las manifestaciones públicas. Para completar estas primeras indicaciones, en el plano ambiental, “un factor fundamental será la armonización del color del nuevo edificio con aquellos de los monumentos circundantes. La concepción arquitectónica será la que corresponda a la grandeza y a la potencia emprendida por el Fascismo en la renovación de la vida nacional, en la continuidad de la tradición de Roma. El gran edificio deberá ser digno de evocar hacia el futuro, con carácter duradero y universal, la época Mussoliniana”¹⁹. De entre los catorce artículos que componen las bases del concurso, ésta es la que define la importancia de la oportunidad que suponía este edificio, el de establecer un diálogo de tú a tú entre el pasado glorioso de la civilización romana y el fascismo como heredero de una civilización universal.

Una vez definida, a nivel contextual, el área de movimiento de todas las propuestas, se define el contenido programático del edificio que tendría, por un lado, los requisitos de locales para el Palacio del Littorio y, por otro lado, y quizás más importante, el desarrollo de una exposición permanente con los contenidos de la Exposición de la Revolución Fascista llevada a cabo en 1932. Frente a un contenido programático basado, generalmente, en espacios destinados a oficinas del Partido Nacional Fascista así como de asociaciones relacionadas con la misma, la singularidad programática se encuentra, precisamente en las salas de la Exposición de la Revolución Fascista en la que se plantea que “*las salas sean independientes de las oficinas y del resto de sectores del edificio. El Sagrario de los Caídos Fascistas deberá permitir el desarrollo de funciones religiosas y de*

[9]
Palacio del Littorio
Perspectiva desde vacío urbano
con Fasce en primer plano.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

[10]
Palacio del Littorio
Sagrario de los Mártires.

la celebración de la Santa Misa"²⁰.

La propuesta²¹ presentada por Libera, de forma individual²² [6], se cuestiona, en un primer momento, sobre la problemática de la frontalidad de un edificio de rango público en la ciudad [7]. La tensión producida entre la Piazza Venezia y el Coliseo provoca una visión tangencial del edificio a pesar de la distancia de 25m que proponen las bases del concurso [8]. Para ello, Libera asumirá los 200m de longitud del solar, mediante la incorporación de una figura geométrica curva, el hemicíclo²³. Las propiedades de ésta, proporciona una concavidad interior que delimita un determinado espacio vacío que se convierte en el diafragma entre la Basílica de Majencio y la via del Impero con el edificio

20 "Architettura", publicado a finales de 1934, con el título "numero speciale Concorso per il Palazzo del Littorio".

21 La memoria del proyecto presentado por Libera se ha extraído del Centro Pompidou, donde expone que "un edificio de una longitud de aproximadamente 200m no puede verse, visualmente, si no es desde una distancia mayor de aquella que (comprendidos los 25m mínimos de distancia) permita el ambiente de via del Impero. Es, precisamente, por esta razón que he descartado la solución de frente rectilíneo paralelo a la vía, solución que, desde muchos puntos de vista, inicialmente, me parecía la más interesante. Metido el ojo a la distancia máxima concedida por la Basílica de Majencio, la fachada rectilínea resulta, desde el punto de vista prospectico, demasiado deformada. Además, esta solución se observa, sobre todo y casi siempre, de lado; me parece inconcebible que un edificio, de la importancia psicológica, como el de la Casa del Littorio se presente tangencialmente en vez de que fuese de frente. El hemicíclo aumenta las posibilidades de acercarse al edificio frontalmente y aumenta la distancia al plano de referencia. Pero la solución del edificio desplazado hacia detrás en curva responde a otros conceptos y exigencias de mayor importancia; en primer lugar, la posibilidad de reuniones. Las manifestaciones públicas que se desarrollarán a los pies del edificio son, sobre todo, el desfile de la corte y las reuniones con ocasión de discursos políticos. El retiro mínimo de 25m es suficiente para crear una grada que a modo de platea le aporta a la multitud la posibilidad de asistir a los desfiles de la corte (y esto lo he previsto mediante la creación de una escalera profunda de 10m), pero en ocasión del discurso del Duce, la multitud debe poder ser inmensa. Bajo este punto de vista, la solución propuesta es todavía un mínimo. El hemicíclo posee el mérito de determinar un ambiente espacialmente definido y, por tanto, de valor psicológico. La relación entre el edificio y via del Impero, resulta clara, pensando en el valor antiurbanístico, y solo paisajístico del ambiente que gravita sobre via del Impero desde la Torre delle Milizie al Palatino y, desde el Colosseo hasta Piazza Venezia. Se puede decir que via del Impero es una carretera insertada en un paisaje maravilloso y, desde este punto de vista, es lógico mantener este carácter, más allá del eventual frente rectilíneo paralelo a la vía, no es suficiente para determinar el carácter de calle a la via del Impero. El hemicíclo, en cambio, siguiendo el ritmo variado y pintoresco, repitiendo el motivo de los mercados trajanos, no quiere crear un ambiente espacialmente definido a la via del Impero pero que concentra este valor en la Casa del Littorio. En cuanto a los edificios adyacentes, las relaciones del volumen del edificio proyectado son, desde mi punto de vista, los siguientes: la Torre dei Conti con el testero adyacente del Palacio constituyen dos planos equilibrados al inicio de la via Cavour. Con el Coliseo, se mantiene un análogo orden de grandeza y las curvaturas de los dos edificios son opuestas entre ellos. Con la Basílica de Majencio se produce la relación de continente y contenido, relación quizás vaga, inicialmente, pero quizás la más oportuna. Los conceptos de simetría, claridad, sinceridad me han guiado en la búsqueda de resolver arquitectónicamente el edificio. He pensado que el símbolo ha de ser un símbolo y el edificio para oficinas un edificio utilitario. Por esta razón, he adoptado el tipo más característico del cuerpo de fábrica para oficinas y lo he girado en curva por las anteriores razones: he situado un Fasce con bajorrelieves, adoptando el valor plástico del obelisco. Los valores utilitarios y simbólicos se refuerzan por el contraste entre la horizontalidad y la verticalidad de las dos partes. Uno de los aspectos más importantes del problema de la inserción contextual es el color y, por tanto, el material. El edificio a pesar de su modernidad, deberá tener color de una ruina y elijo en el ambiente de via del Impero el aspecto de la envolvente anteflagrante para el carácter de austeridad que aporta la piedra de lava grisácea. He pensado, por esta razón, de revestir todo el edificio con este material. Debería de verificarse si un granito gris pulido no podría corresponder con los requisitos planteados y también con aquellos de una mayor lógica constructiva y una mayor conservación. El Fasce, el pórtico, el basamento y los portales de ingreso son, en cambio, previstos en pórfido o granito muy oscuro. El pavimento de la plaza se prevé en travertino".

22 De cara a la segunda fase del concurso, se unirá a Mario de Renzi y a Giuseppe Vaccaró que, igualmente, habían sido seleccionados, de forma individual, en la primera fase del concurso como Libera.

23 Así lo refiere Libera en la memoria del proyecto pero realmente se distancia de un semicírculo acercándose más a una fragmento de círculo.

[11]

Palacio del Littorio
 Perspectiva desde Vía de los Foros
 Imperiales.

del Palacio del Littorio. Así lo explica el propio Libera al exponer que *“el hemiciclo aumenta las posibilidades de acercarse al edificio frontalmente y aumenta la distancia al plano de referencia”*²⁴. Además, La incorporación de la curvatura establece un diálogo, asimismo con el propio Coliseo. De esta forma, se construye un vacío urbano **[9]**, con carácter estancial, destinado a alojar las grandes manifestaciones que tendrían lugar a raíz de la construcción del edificio y caracterizado por la presencia de un gran Fasce, que actuando como un gran obelisco, presente en las plazas romanas, establece una tensión entre el perímetro conformado y el centro referenciado. Se produce un salto de escala de las intuiciones presentes en el Sagrario de los Mártires o en los primeros dibujos de la serie obeliscos, donde el Fasce, con unas dimensiones de 4m de longitud, 8m de anchura y 33m de alto, adquiere *“el valor plástico de un obelisco”*, según las palabras del propio Libera.

A partir de este nuevo lugar señalado en la ciudad, se accede a un mundo subterráneo, a una nueva atmósfera que traslada la complejidad de la vía del Imperio a un lugar descontextualizado, absolutamente mágico, que se define como el Sagrario de los Mártires **[10]**. Este espacio, que evoca al propio Sagrario de los Mártires construido por Libera para la Exposición de la Revolución Fascista, dilata el espacio de este último y se transforma en un lugar público de 1040m² por 7m de altura. La dimensión aumenta pero la intensidad espacial se mantiene. A través de la base del Fasce, comienza un itinerario longitudinal que descendiendo descubre un espacio organizado perimetralmente mediante una serie de gradas que reproducen la tensión entre el elemento significativo central y el perímetro construido, mediante la inserción en el centro de una nueva cruz sobre elevada. Esta tensión espacial se enfatiza por la condición cóncava del plano del suelo que deprimiéndose enfatiza la condición afirmativa de la cruz que entra en contraste con un techo suspendido que interactúa, como sucedía en la Exposición de la Revolución Fascista, y transforma el espacio arquitectónico propuesto. De esta forma, entra en contraste la horizontalidad del espacio, enfatizada por el espacio liberado entre el plano del suelo y el plano del techo, con la condición vertical del elemento significativo del espacio.

El mundo subterráneo de la cripta, de la oscuridad, de la magia da paso a la plataforma donde se localiza la multitud, la ciudadanía, la colectividad para, finalmente, alojarse en el plano más elevado, dentro de esta estratificación vertical, el Duce **[11]**. Como elemento comunicante de estas diversas situaciones se encuentra el Fasce que determina el acceso, igualmente, al edificio, que se habita, interiormente, con doble crujía habitada, enfatizando la condición horizontal y estratificada del alzado oscuro que da al nuevo espacio urbano. La condición material del edificio construido se define a través del

²⁴ Memoria del proyecto titulada, *“Relazione al progetto elaborato dall’architetto Libera per il Concorso bandito dal P.N.F. per il Palazzo del Littorio in via del Impero”*.

peperino, *“una envolvente antideflagrante para el carácter de austeridad que aporta la piedra de lava grisácea”*, que contrasta con la oscuridad del pórfido que se utiliza, en cambio, en *“el Fasce, el pórtico, el basamento y los portales de ingreso”*. Finalmente, la sala de reuniones se localiza en el solar de via Cavour, resolviendo el contacto entre esta edificio y el Palacio a través de un volumen construido que salva la propia calle.

Este proyecto que supone un paso más en la investigación proyectual de Libera es señalado como uno de los catorce proyectos finalistas²⁵ que participarán en una segunda fase del concurso. Debido a la falta de unanimidad²⁶ entre las propuestas presentadas para la via del Impero, tres años más tarde, el 10 de abril de 1937 se convoca la segunda fase del concurso donde se abandonaba la localización de la via del Impero y el edificio debería de construirse en la actual Piazza Albania, antigua Piazza Rauduscolana, junto al edificio construido por Libera y De Renzi, anteriormente estudiado en este epígrafe. Respecto de la primera fase del concurso, se presentan en total doce proyectos, al unirse Libera, De Renzi y Vaccaro en un único equipo, cuya propuesta reproducirá una variante respecto de la implantación tipológica, con forma de C, desarrollada en el proyecto del edificio postal de Via Marmorata. Sin embargo, se invierte la composición y el alzado principal se localiza en el frente continuo, mientras que una gran caja acristalada horizontalmente dialoga con la pirámide de Caio Cestio situada en esa dirección. Finalmente, el 22 de octubre de ese año, se conoce el resultado del concurso, resultando ganador el equipo formado por Del Debbio, Morpugo y Foschini que construirían el edificio en una nueva localización situada en el Foro Mussolini. Sin embargo, tras comenzar las obras, en abril de 1940, el Partido renuncia al edificio, convirtiéndose, finalmente, en la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Tanto el proyecto de la sede postal de Via Marmorata como el primer proyecto del Palacio del Littorio se convierten en los dos primeros tentativos de Libera en su relación con el edificio público. Se mantiene la línea investigadora iniciada con sus primeros dibujos y con el monumento efímero resaltando la condición de sala que ambos proyecto presentan. Verdaderos lugares colectivos de diferente condición; por un lado, la luz difusa que concentra la atención sobre el centro del espacio y, por otro lado, la significación latente sobre el centro del espacio, protagonizada por la introducción del símbolo. A partir de estos dos proyectos, la trayectoria de Libera, como la del resto de arquitectos italianos, se vincula, indisolublemente, con la Exposición Universal de Roma que se presenta como anteproyecto en 1935, es decir, justo en el preciso momento en el que Libera es seleccionado para la segunda fase del concurso del Littorio tras haber construido en 1933 el edificio postal de via Marmorata.

25 Los proyectos finalistas fueron los desarrollados por los arquitectos; Foschini, Vaccaro, De Renzi, Ridolfi, Terragni, Del Giudice, Samonà, Rapisardi, Fasolo, Frezzotti, Libera, Palanti, Moretti y Torres.

26 En una carta dirigida por Tito Vespasiani a Mussolini, se manifiesta que *“ningún proyecto respondía a la armonía panorámica que se quiere obtener. Porque toda la zona – desde el Monumento a la Patria hasta el Coliseo, del Foro de César al de Augusto y, desde el Foro de Trajano hasta el Palatino – posee tal carácter de religiosidad histórica que no se necesita eliminar con ningún tipo de trabajo burocrático...el fervor religioso de los monumentos se vería modificado”*.

[12]
Exposición Universal Roma, E42
Vista axonométrica
Desde Roma hacia el mar
Dibujo del autor.

4B. EUR. Una ciudad nueva

En 1973, Luciano Emmer, director de la serie *"Io e..."*, producida por la R.A.I., Radio Televisión Italiana, dedica un capítulo de la misma a Federico Fellini²⁷. La temática de la serie era vincular a un artista con una creación artística que hubiese representado una influencia para su obra. Fellini²⁸, en vez de hablar de una pintura o una escultura, en el sentido tradicional de la obra de arte, prefiere utilizar el barrio del EUR²⁹, lugar escenográfico utilizado en alguna de sus más importantes películas. Dicho capítulo, por tanto, se llamó *"Fellini e l'EUR"*.

Fellini parte de aceptar la indisoluble relación entre arte y vida al considerar que *"los museos, las pinacotecas no son necesarias para los artistas, sino que para éstos, lo realmente indispensable es la vida como experiencia"*. Desde este punto de vista, que afirma la condición vital de la obra de arte y que justifica absolutamente la elección del barrio EUR, Fellini expone los valores de una arquitectura liberadora, donde el hombre ocupa el *"interior de un cuadro, donde no hay relaciones más allá de entre las cosas"*. Interesa esta afirmación porque es a través de los propios objetos huecos, que en palabras de Fellini, representan *"arquitecturas deshabitadas, huecas, casi construidas por fantasmas"*, donde el barrio EUR encuentra su razón de ser como ciudad [12], con la capacidad propia de inventarse día tras día. Esta condición le confiere un valor de provisionalidad, de temporalidad, absolutamente fascinante para Fellini que llega a compararlo con un teatro de posa, es decir, con un set cinematográfico.

Por tanto, frente a la condición triunfal con la que fue concebido, se presenta un barrio que ha terminado siendo algo diferente. En 1935, Giuseppe Bottai, gobernador de Roma, presenta a Mussolini un anteproyecto sobre lo que debería de ser la Exposición Universal. Tendría lugar en 1942, conmemorándose el veinte aniversario de la Marcha sobre Roma y, diez años después de la Exposición de la Revolución Fascista. El interés de Mussolini

27 (1920-1993), Según la Enciclopedia Italiana Treccani, director cinematográfico italiano, entre los más significativos de la historia del cine. Premiado con cinco Oscar: en 1957, con *La Strada* (1954), en 1958 con *Le notti di Cabiria* (1957), en 1964 con *8 ½* (1963), en 1976 con *Amarcor* (1973) y en 1993 con un Oscar por su trayectoria.

28 *"Yo me encuentro incómodo porque debería de ser tremendamente sincero...no soy muy receptivo sobre las expresiones realizadas que son el testimonio de la visión de la vida de otro autor. Me parece de entender muy poco, de recibir muy poco...es algo de repelerse...cuanto más una cosa es vital cuando representa la visión de las cosas de un artista creativo y superante que se exprime...cuanto más otro tipo creativo se siente bloqueado, como dos cosas que cuando se tocan tienden a separarse...no sé que artista ha dicho que "los museos, las pinacotecas no son necesarias para los artistas, sino que para éstos, lo realmente indispensable es la vida como experiencia"...estoy completamente de acuerdo con esta definición, interpretación, de asimilar la obra de arte de esta forma...por todo esto yo he elegido un barrio, no he elegido una obra de arte, yo he elegido el EUR. Hay varias razones por las que me gustan. Este barrio me gusta muchísimo; la más obvia, su sentido metafísico, la pintura metafísica de De Chirico, vivir dentro de un cuadro, una atmósfera liberadora, no hay relaciones, solo con las cosas. Este barrio estimula este sentido de libertad, de aire, este horizonte plano, son casas deshabitadas, son edificios huecos. Son edificios creados por fantasmas, por estatuas...Otro motivo es el sentido provisorio que tiene el EUR, una sensación de que te has podido levantar y todo ha desaparecido...es una situación muy confortable, me siento de vivir en el teatro de posa,...en ocasiones me preguntan ¿cuál es la mejor ciudad para vivir? Y me dicen Londres, París, Roma, ...Y yo contesto Cinecittà, una ciudad que me permite ser inventada un día u otro, en continuación. Esto es debido a una vocación o, quizás, una deformación profesional, ... más voy adelante y menos veo, en definitiva un verdadero figurativo es un ciego, que se dibuja a sí mismo sobre espacios vacíos, por esta razón el EUR es muy barrio muy agradable desde este punto de vista, para los representantes de imágenes...en este barrio he grabado muchas secuencias de películas, es un teatro de posa, ... el confort de la sorpresa...el instituto más viejo es la gasolinera, es un barrio que está y no está, ...este barrio se convierte en algo bellissimo porque a menos de un kilómetro se encuentra Roma, ...la ciudad más antigua, más visceral, más cóptica, más confusa del mundo ...a un kilómetro del EUR está la India, ...otro motivo fascinante es que es un barrio decadente, que debía de ser una cosa ... este barrio debía representar el triunfo...era un sueño interrumpido, ...que finalmente fue otra cosa, ...Otro tema es que parece un futuro que ya se conoce, de la pintura metafísica, la simplicidad de las líneas...un futuro ya domesticado, de protección. Por todas estas razones que ya no podría recordar, me gusta tanto que vivo en Piazza del Popolo...las cosas que gustan se deben esperar, se deben desear"*.

29 Originalmente se llamará E42, con motivo de la Exposición Universal de Roma, 1942.

[13]
Exposición Universal de Roma
Cartel publicitario
Giorgio Quaroni
1942.

[14]
Exposición Universal de Roma
Plano de situación a nivel territorial.

fue absoluto y bajo el lema de las *“Olimpiade della Civiltà”* (Olimpiadas de la Civilización), [13] dedicada al desarrollo de la actividad humana, de la industria, de la ciencia y de las artes, el objetivo era el de crear una arquitectura que *“debería destinarse a permanecer en los siglos, con edificios que poseerán las proporciones de San Pedro o del Coliseo”*³⁰.

La cuestión sobre la modernización de Roma, con el imponente pasado de una ciudad milenaria, ha representado una constante en los estudios urbanísticos romanos desde finales del siglo XIX. Frente a una ciudad de pequeña población con apenas 150000 habitantes³¹ en dicho momento, los diferentes intentos por realizar un plan urbanístico desde un punto de vista unitario, nunca se concretaron.

En cambio, décadas más tarde, Mussolini presenta una ciudad muy diferente de aquella [14] que realmente existía y que se acaba de describir, al exponer en las páginas del periódico *“Il Popolo d'Italia”* lo siguiente, *“la ciudad de Roma que nosotros honramos, pero sobre todo la Roma que nosotros anhelamos y preparamos es otra: no se trata de piedras insignes, sino de ánimas vivas; no se trata de una contemplación nostálgica del pasado, sino una dura preparación de lo que está por venir. Roma es nuestro punto de origen y de referencia; es nuestro símbolo, o si se quiere, nuestro mito”*. Por tanto, Roma y su propio pasado se sitúa en el centro del debate fascista. Existía la creencia absoluta de que el crecimiento político del movimiento debía de venir acompañado por una revisión del concepto de la ciudad de Roma.

Por esta razón, por esta nueva impronta que se le quiere aportar a la ciudad, en 1923, se comienzan a llevar a cabo las primeras demoliciones en torno a los grandes monumentos de la Antigüedad. La razón no era otra, que la puesta en valor de los monumentos antiguos que se encontraban sumergidos por elementos innecesarios para su comprensión. En este marco de renovación de la ciudad, en 1931, se comienza a construir la vía del Imperio, con el claro objetivo de enlazar Plaza Venezia con el Coliseo aislando los monumentos y adecuando el centro urbano de Roma al desarrollo automovilístico propio de la modernidad.

La introducción del automóvil como factor operante en el desarrollo infraestructural de la ciudad supuso un impacto similar al de aquellas grandes calzadas romanas como la

30 Extraído del discurso pronunciado el 21 de Abril de 1939 y cuyo título fue *“L'Esposizione Universale E'42”*.

31 Según se indica en TARQUINI, Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bologna: Il Mulino, 2001., el centro de Roma se extendía en torno al río Tiber, desde la Puerta del Popolo a Campo Marzio, los barrio Borgo y Trastevere.

[15]
Exposición Universal de Roma
Plano con vías de circulación y
conexiones a Roma.

via Appia Antica que comunicaba Roma con Brindisi de cara al comercio con Oriente. Por esta razón, se crea un gran eje infraestructural decisivo para el barrio del EUR. Se trata de la via Imperiale que, dando continuidad al primer trayecto desde el Coliseo [15], pasando por el Circo Massimo y las Termas de Caracalla hasta llegar a la Porta Ardeatina, enlazaba Roma con el parque urbano de la Pineta de Castelfusano. Y, este lugar no representaba otra cosa que la expansión de la ciudad hacia el mar, como puede leerse en la inscripción existente en la primera piedra del edificio del Palacio de las Oficinas, *“la tercera Roma se dilatará más allá de las colinas, a través de las orillas del río sagrado hasta las playas del Tirreno”*.

Sorprendentemente, en este punto se enlaza y cobra sentido el proyecto realizado por Libera en Castelfusano, final del trayecto de la via Imperiale. De una forma u otra, representaba la puerta de acceso a la ciudad de Roma, siguiendo el pensamiento de Mussolini o, en cambio, la puerta de salida de la ciudad en su contacto con el mar. Tras avanzar por el barrio del EUR, a una distancia de 18km tras atravesar la sombra creada por la densa pineta de Castelfusano [16], Libera propone la construcción de un gran basamento lineal que reconstruye el litoral y el final de la via Imperiale. Adopta una idea de continuidad, de inicio y de final proyectado, la gran infraestructura soporte de la operación territorial anhelada por Mussolini.

Ésta suponía la obsesión, a nivel territorial, sobre el futuro de Roma. Y frente a esta fascinación, la construcción del barrio EUR suponía la oportunidad no solo de imaginar ese crecimiento de la ciudad hacia el mar, sino la posibilidad de la conciliación entre la ciudad de Roma y la modernidad. Y dicha avenencia se afrontó desde la construcción

[16]
Proyecto de Sistemación Litoral de
Castelfusano
Libera
Castelfusano, Roma

y fundación de una nueva ciudad y no desde la transformación de Roma en una ciudad moderna, similar al resto de ciudades europeas. Su propósito era el de construir una nueva Roma, capaz de simbolizar un nuevo ideal de modernidad, el del siglo XX.

La oportunidad de construir esta nueva ciudad surge con motivo de la Exposición Universal de Roma de 1942. Frente a la condición efímera apriorística de una exposición, se piensa en la eternidad de la obra arquitectónica, como bien explica Piacentini al hablar de la exposición, *“los edificios más grandes de la exposición que después se convertirán en estables, deberían de constituir un inmenso foro”*³². Por tanto, a partir de la temporalidad de una exposición se pensaba en la eternidad de la obra arquitectónica. Una vez más, como se ha observado con anterioridad en el desarrollo de esta tesis doctoral, las exposiciones se convierten en verdaderos instrumentos de representación simbólica, de difusión y expresión de una cultura y de una determinada visión del mundo.

Si en 1932, la exposición de la Revolución Fascista había generado la idea de construir el Palacio del Littorio, convirtiéndose en la sede del partido, la Exposición Universal de Roma, se convertía en la oportunidad de construir una nueva ciudad. El proyecto, tras los primeros intentos de Bottai en torno a 1935, se presenta al Bureau International des Expositions³³, en junio de 1936, aprobándose inmediatamente. Por tanto, el 26 de diciembre de ese mismo año, bajo la ley n.2174/36, se anuncia que en Roma, de cara al año 1942, con motivo del 20 aniversario de la era fascista, tendrá lugar una exposición internacional en el que cada país deberá exponer los avances de la civilización.

Tras esta serie de acontecimientos, se pone en marcha la oportunidad de imaginar y construir una imagen análoga de la ciudad de Roma, pero con una condición absolutamente *“moderna, modernísima”*³⁴. Apoyándose, por tanto, sobre el trazado de la via Imperiale, el EUR se situó en los terrenos del área de las Tre Fontane, en la zona suroeste de Roma. Con anterioridad, se barajaron otras dos opciones que fueron, posteriormente, descartadas; por un lado, la orilla de Ostia y la de la Magliana³⁵. El área elegida de unas 400 hectáreas³⁶ fue anunciada el 15 de diciembre de 1936, convirtiéndose el documento *“Los estudios previos para la expansión edificatoria de Roma hacia el mar y la elección de las áreas de la exposición mundial 1941”*³⁷, XX³⁸, en el primer esquema urbanístico entre Roma y el mar.

Finalmente, en enero de 1937, Cini nominó una comisión formada por los arquitectos Pagano, Piacentini, Piccinato, Rossi y Vietti, encargada de desarrollar el nuevo plan de

32 Extraído de la carta redactada por Piacentini al senador Vittorio Cini, el 23 de enero de 1937, con motivo del plan urbanístico redactado por el grupo de arquitectos compuesto por Pagano, Piccinato, Rossi, Vietti y el propio Piacentini a quien Mussolini había encargado redigir el plan urbanístico.

33 Organización Internacional intergubernamental, fundada el 22 de noviembre de 1928 por 21 países, encargada de vigilar y proveer la aplicación de la Convención relativa a las Exposiciones Internacionales. Su creación permitió regular la calidad y la frecuencia de las exposiciones internacionales. Con fecha de 1 de diciembre de 2011, un total de 157 países se encuentran adheridos a la Convención relativa a las Exposiciones Internacionales.

34 *Ibidem*.

35 El área de Ostia fue descartada por los excesivos gastos que habría supuesto, mientras que la de la Magliana por cuestiones de humedad y de crecidas del río Tíber.

36 Según recoge Gaetano Minnucci, director de los servicios de Arquitectura y de los Parques y Jardines del E'42, en el número de diciembre de 1938, de la revista *Architettura*, *“la extensión del área es tal que, sobrepuesta a la ciudad de Roma, cubriría una zona según dos ejes que van desde Piazza Venezia al Ministerio de la Marina sobre la Via Flaminia y desde Piazza Barberini al Tíber, más allá de la Piazza Navona”*.

37 La fecha fue pospuesta a 1942, como indica Giorgio Ciucci, en *Gli architetti e il fascismo*, Turín, 1989.

38 Este esquema fue redactado por el grupo Libera, Longo, Paniconi y Pediconi. Se publicó por Enrico Guidoni, en *L' E42, città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull'architettura*, E42, Utopia e Scenari del Regime, Venecia, 1987.

[17]
Exposición Universal de Roma
Planta de proyecto.

[18]

Exposición Universal de Roma
Fotografía de maqueta desde
Roma hacia el mar.

[19]

Exposición Universal de Roma,
1942
Número especial revista
"Architettura"
Diciembre, 1938.

ordenación del E42, que se presentó a Mussolini en junio de 1937 [17]. Los objetivos que quedaron recogidos en este último documento fueron; la confirmación como potencia mundial de la Italia fascista en todos los campos, la realización del proyecto ambicionado por Mussolini de una Roma conectada con el mar y, finalmente, la creación de un complejo urbano de carácter monumental. Este proyecto era entendido, por tanto, como la oportunidad final de fijar un determinado estilo arquitectónico nacional. En este sentido, el propio Cini, se manifestó al decir que *"el sentido de Roma, que es sinónimo de eterno y universal, prevalecerá en la inspiración o en la ejecución de las construcciones destinadas a durar de modo que dentro de cincuenta o cien años su estilo no se verá envejecido o invalidado"*³⁹.

Esta oportunidad por construir o terminar de definir una determinada línea de proyecto se desarrolló sobre la via Imperiale, anteriormente introducida, como gran infraestructura territorial que tenía por objetivo comunicar el centro de la ciudad de Roma con el mar. El proyecto urbano, situado a medio camino de la via Imperiale, se basaba en la matriz típica de los castrum romanos. Estos campamentos militares fortificados, surgidos de las campañas militares llevadas a cabo por los ejércitos romanos, se estructuraban en torno a dos ejes fundamentales; por un lado, el *cardo massimo* que seguía la orientación norte-sur y, por otro lado, el *decumano massimo* que se orientaba en función del eje este-oeste. Ambas arterias principales se intersectaban configurando el *praetorium*, que correspondía con el alojamiento del comandante y conducían a las cuatro puertas del campamento.

En el caso del EUR, todo el conjunto se organizaba en torno al eje Roma-mar [18], que como gran *cardo massimo* del conjunto vertebraba toda la operación, presentando una sucesión de secuencias visivas que recuerdan a los grandes foros romanos. Precisamente, procediendo del centro urbano romano, de la via del Imperio y, conectada con la Porta Ardeatina, surge un largo trayecto sobre la via Imperiale a la cual se intersectan tres grandes vías, coincidentes con la dirección del *decumano massimo*, donde se encontraban los grandes edificios de la Exposición [19].

En el primero de los ejes transversales, se situaban dos de los grandes edificios de todo el complejo, en el margen izquierdo, el Palacio de Recepciones y Congresos, objeto

39 GUIDONI, Enrico, "L'E42, città della rappresentazione. Il progetto urbanistico e le polemiche sull'architettura", en GREGORY, Tullio, TARTARO, Achille, *L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime, vol. I, Ideologia e programma dell'"Olimpiade della Civiltà"*, Venecia: Marsilio, 1987.

[20]
Exposición Universal de Roma
Perspectiva desde Vía Imperiale.

principal de estudio de esta tesis doctoral y, en el margen derecho, el Palacio de la Civilización Italiana, que se convirtió en el símbolo de toda la exposición. Este enorme paralelepípedo con las cuatro caras iguales, proyectado por Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula y Mario Romano, presenta una planta cuadrada de 51,50m de lado y 65m de altura, en el que a través de una estructura de hormigón armado se configura un sistema de un total de cincuenta y cuatro arcos por fachada que desmaterializa completamente la misma.

Tras este primer espacio, protagonizado por la tensión existente entre Palacio de Recepciones y Congresos y el Palacio de la Civilización Italiana, surgen, por un lado, el espacio entre el Teatro y el Museo de la Civilización Romana y, finalmente, el tercer eje, de una longitud de 1 km y llamado via Europa, en el que se puede ver en el lado derecho la cúpula de la Iglesia de San Pedro y San Pablo y, en el lado izquierdo, el edificio de las Fuerzas Armadas. La via Imperiale **[20]**, en el interior de la exposición, se configura como una gran infraestructura moderna que comienza en la gran plaza de acceso hacia el lago que se convierte en el gran espacio libre dentro de todo el conjunto. Con una anchura de 104m, la via Imperiale se ve dividida en tres partes, de las cuales la zona central aloja el tráfico principal, mientras que las laterales, situadas un poco más elevadas, se destinan a zonas de descanso peatonal, sombreadas a través de los centenares de pinos que se distribuyen a lo largo de estas vías laterales.

Al llegar al lago **[21]**, situado en la zona sur, la via Imperiale lo atraviesa bifurcándose en dos brazos, en cuya zona central aparece el Palacio del Agua y de la Luz. Desde este lugar, según indica Minnucci, *“se presenta al visitante el complejo más espectacular del E'42. Se verá de frente la colina que se eleva sobre el nivel del agua con una serie de plataformas, tipo jardín, enriquecidas con fuentes, estatuas, masas de verde y de flores, mientras que en el centro, a partir de una composición arquitectónica de mármol y de cristal, una gran cortina de agua (25m de largo) precipitará desde una altura de 26m”*⁴⁰. Por tanto, si en un primer momento, a lo largo de la via Imperiale se van intercediendo una serie de acontecimientos transversales, representados por los grandes edificios del conjunto, una vez superados éstos, toda la escenografía de la gran calle se reconfigura en el final de la perspectiva en la que el gran arco de la exposición junto al Palacio del Agua y de la Luz se convierten en el telón de fondo de todo el conjunto. Una vez atravesado el lago, la via Imperiale subdivida vuelve a unirse para seguir su curso hacia el mar.

⁴⁰ Según recoge Gaetano Minnucci, director de los servicios de Arquitectura y de los Parques y Jardines del E'42, en el número de diciembre de 1938, de la revista Architettura.

[21]

Exposición Universal de Roma
Fotografía de maqueta del área del
lago.

Una vez definida y aprobada la estrategia urbana, se comenzaron a convocar los concursos, así como la construcción de los primeros edificios, hasta que en 1939, los efectos de la crisis internacional comenzaron a sentirse en el ritmo de la exposición. Las consecuencias de la crisis internacional se puso de manifiesto con la progresiva desvinculación de países extranjeros involucrados inicialmente en el proyecto, así como con la negativa del resto de países a sumarse a esta iniciativa. Pero no solo repercutió la crisis en la participación mayor o menor de los países extranjeros, sino que comenzó a producirse una falta de personal especializado, así como una mala calidad en los materiales constructivos o un aumento general de los precios que derivó en un empeoramiento de las condiciones de trabajo.

A pesar de todas estas circunstancias coyunturales, Mussolini no tuvo dudas a la hora de continuar con los trabajos del EUR, decidiendo, el 3 de junio de 1940, retrasar la ejecución de las obras con carácter temporal, hasta que, una semana más tarde, la entrada de Italia en la guerra supuso un freno en los trabajos y su posterior interrupción. En 1944, la entidad responsable del proyecto EUR se disuelve, por lo que esa nueva Roma, pensada para celebrar la civilización italiana como primera heredera de la universalidad romana y haciéndola emerger sobre el resto de civilizaciones del mundo, no fue acabada. Quedó en suspense.

Desde ese momento, el EUR se convirtió en *“una Pompeya del siglo XXI, en una enorme ruina, una sorprendente e impresionante ciudad muerta, sobre la cual parecía que hubiese caído la lava del terror. Los fragmentos de mármol yacían sobre el terreno; las hierbas y zarzas silvestres se depositaban sobre las cabezas mutiladas de estatuas de mármol, lasstras fragmentadas de preciosos mármoles aparecían después de una devastación. Cerrada en sí misma, impedido el paso en el silencioso recinto, el EUR era una desconocida y alejada megalomanía destruida antes de haber sido construida”*⁴¹. De repente, aquello que había sido concebido para conmemorar un triunfo y para fundar un futuro, se convertía en una verdadera ruina del periodo moderno.

Con esta nueva forma adoptada, se asemejaba a los paisajes metafísicos de los cuadros de De Chirico, con sus estatuas mutiladas, lastras destruidas, monolitos de fábricas inacabadas, que, igualmente, pertenecían al ámbito de los grabados de Piranesi de *“antigüedades romanas”*. Tanto en unos como en otros, el esplendor deja paso a la

41 Publicado en el diario *Il Messaggero*, el 23 de mayo de 1953, por Giovanni Battista Ceroni.

[22]
Área del EUR
Vista Aérea
Años 50.

decadencia. Un declive que da la vuelta al mundo, a través de las fotografías tomadas por el arquitecto austriaco Bernard Rudofsky, cuyo artículo publicado en la revista *Architectural Review*, en julio de 1951, genera interés en otros arquitectos. Entre ellos, destacará John Hejduk que se referirá del siguiente modo al bucólico paisaje fotografiado, como *“un teatro, sin actores, pero con la luz todavía encendida... un lugar en espera, todavía no resuelto”*⁴².

Años más tarde, en el año 1960, el propio Libera se referirá al EUR **[22]**, como el *“cementerio de nuestras derrotas”*, poniéndose punto y final a una idea colectiva y avalada por el conjunto de arquitectos italianos que luchaban por ser capaces de construir una verdadera *“arquitectura moderna, sin perder el carácter nacional, que forma una parte decisiva de la civilización de nuestro pueblo”*⁴³. Esa idea imaginada por Mussolini de modernizar Roma a través de la conexión de ésta con el mar, a través del EUR, quedó interrumpida para siempre, apareciendo las ruinas del EUR como aquellos acueductos que se disuelven con el paisaje y el territorio romanos.

42 HEJDUK, John, “Casa come me”, en *Domus*, 605, Abril 1980.

43 GUIDONI, Enrico, “L'E42, città della rappresentazione. Il progetto urbanístico e le polemiche sull'architettura”, en GREGORY, Tullio, TARTARO, Achille, *L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime, vol. I, Ideologia e programa dell'“Olimpiade della Civiltà”*, Venecia: Marsilio, 1987.

[23]

Palacio del Agua y de la Luz junto al
Arco del Imperio
Vista axonométrica
Desde Roma
Dibujo del autor.

4C. Proyectos inacabados de Libera en el EUR

La participación de Libera dentro del proyecto de la Exposición Universal de Roma, de 1942, no se limitó únicamente a la contienda relacionada con el Palacio de Recepciones y de Congresos, sino que participó en el proyecto del Arco Simbólico E42 y en el concurso para la construcción del Palacio del Agua y de la Luz [23]. Ambos proyectos estaban situados en torno a la zona conocida como el lago del E42, estableciéndose como telón de fondo de la via Imperiale, en el lado sur del conjunto urbano.

En primer lugar, comenzaron los estudios previos del llamado “Arco del Imperio” que se desarrolló, inicialmente, en dos grupos, por un lado, el constituido por Ortensi, Cirella, Covre y Pascoletti⁴⁴ y, por otro lado, el que encabezan Libera y Di Berardino. El primer testimonio que se tiene del desarrollo proyectual del Arco del Imperio, es una memoria de proyecto realizada en marzo de 1937⁴⁵ y presentada al presidente del E42, Cini en diciembre de ese mismo año. En cambio, el proyecto conjunto de Libera y De Berardino, comienza a desarrollarse, según indica Luca Veresani, en octubre de 1937.

Por tanto, existen dos vías de proyecto o de investigación iniciadas sobre la configuración de un determinado Arco del Imperio que recoge el plan urbanístico⁴⁶ presentado por el Comité Técnico del E42, nombrado en enero de 1937 y representado por los arquitectos Pagano, Piacentini, Piccinato, Rossi y Vietti, que “representará la más grande atracción para los visitantes que vendrán de todas las partes del mundo, siendo de vastas

44 Memoria realizada por parte del ingeniero Adelchi Cirella, con fecha del 28 de mayo de 1938. En el texto, se hace referencia a un grupo de arquitectos dirigidos por el arquitecto Dagoberto Ortensi y el ingeniero Adelchi Cirella, creadores, junto al ingeniero Gino Covre y al arquitecto Cesare Pascoletti, de un proyecto de “arco metálico espectacular” y “autárquico”, iniciado como Arco del Imperio... precedente, por tanto, del arco monumental autárquico de hormigón de Libera-Di Berardino, “En 1941, se inaugurará en Roma, la Exposición Universal. El Comité Ejecutivo ha proyectado la construcción de la más grande atracción para los visitantes que vendrán de todas las partes del mundo. Este será de vastas proporciones, genial y la realización más importante del arte técnico italiano y promete ser una absoluta novedad, constituyendo la concepción más grande realizada en el campo de las artes técnicas y mecánicas. El Duce y las más altas Autoridades del Régimen han aprobado la idea surgida del ingenio de cuatro ingenieros civiles italianos, los cuales han organizado una sociedad para la construcción, casi todo en acero cromado, del Arco del Imperio, el cual apoyará cada extremo sobre dos enormes pedestales que contendrán maquinarias, instalaciones electrotécnicas, depósitos y todo cuanto fuese necesario: el arco tendrá una longitud de 600m, una altura máxima de 240m excluidos los pedestales, cuatro ferrocarriles tipo cremagliera para grandes pendientes, se ponen a funcionar gracias a una instalación hidroeléctrica que se encuentra en el interior de los pedestales. En su cumbre se encontrarán: un gran restaurante, bar, locales para música y entretenimiento, todo desarrollado en un área de 140x40m sin tener en cuenta los dos pasillos, uno para los vagones de la ferrovía y el otro para los peatones, pudiéndose recorrer el Arco a pie. Habrá, igualmente, en la cumbre, una terraza con una instalación de potentes telescopios con los cuales se podrá observar el paisaje romano, desde las colinas hasta el mar y habrá además un servicio controlado de la Aeronáutica militar para el lanzamiento de paracaídas y otras novedades. Cada una de las fachadas del Arco serán iluminadas con lámparas multicolor que reproducirán los colores y los emblemas de las naciones participantes en la exposición. Con este sistema, un ultra moderno servicio de publicidad, se utilizará para los más renombrados productos y, por todos aquellos otros avisos que se quisieran dar al público. Este sistema de publicidad, funcionará por medio de especiales instalaciones instaladas en la base de los pedestales. La descripción de las partes técnicas se ha omitido, pero basta comentar que las cuatro ferrovías situadas en las dos extremidades del Arco, serán servidas por 30 vagones en continuo por medio de un propulsor independiente con sistema a cremagliera, para grandes pendientes. Tiempo del transporte: 10 minutos de la base a la cumbre. Potencia: 300HP. Capacidad: 3000 personas a la hora. Se ha calculado que 300000 personas visitan diariamente la Exposición de París, teniendo en cuenta la crisis financiera que ahora mismo existe en Francia, de otro modo, los visitantes podrían ser también más allá de 500000 personas al día. Nosotros podemos por tanto imaginar cerca de 200000 personas que visitarán diariamente la Exposición de Roma, cuya cifra no es exagerada, teniendo en cuenta que más de 1800000 personas vienen cada año a visitar la capital de cualquier parte del mundo y de cualquier región de Italia. Nosotros pensamos que 40000 personas subirán diariamente sobre el Arco transportadas por 4 funiculares para observar este colosal trabajo y para admirar todas las bellezas panorámicas que pueden ser vistas desde 270m de altura y, especialmente, esta visión panorámica que es única en el mundo. El precio será de 10 liras desde una base hasta la otra, por tanto, 400000 liras al día se ganará por el transporte de las personas...”.

45 Hay que recordar que el área elegida de unas 400 hectáreas fue anunciada el 15 de diciembre de 1936, convirtiéndose el documento “Los estudios previos para la expansión edificatoria de Roma hacia el mar y la elección de las áreas de la exposición mundial 1941, XX”, en el primer esquema urbanístico entre Roma y el mar.

46 Como se indica en la memoria técnica desarrollada por el ingeniero Adelchi Cirella, traducida y presente en este epígrafe.

[24]

Serie de dibujos sobre el Arco del Imperio.

proporciones...constituyendo la creación más grande realizada en el campo de las artes técnica y mecánicas"⁴⁷. El propio Libera explicará el sentido del gran Arco del Imperio en su estrecha relación con la via Imperiale [24], al decir que *"el recuerdo de la Exposición londinense del año 1851 se encuentra en el famoso Palacio de Cristal. La Torre Eiffel, concebida como síntesis de las posibilidades constructivas de la época, nos recuerda a la Exposición Universal del año 1889 y se ha convertido en símbolo de París. Nueva York realizará para la Exposición de 1939, un Tylon de una altura de 300m. También el E41 puede tener su afirmación constructiva, original, audaz, poética: un arco iris en el cielo de Roma, arco de triunfo sobre la via Imperiale, 200m de luz, 100 de altura, sin un kilo de hierro"*⁴⁸.

Existía, de este modo, una idea de representatividad y de símbolo en la construcción del Arco del Imperio, como con anterioridad, había pasado con otras exposiciones del siglo XIX y comienzos del XX. En este momento, se deja a un lado la importante idea de *"arco iris en el cielo de Roma"* que se retomará con ocasión del proyecto planteado por Libera y De Berardino [25]. En cambio, el proyecto desarrollado por Ortensi, Cirella, Covre y Pascoletti, fue pensado como un gran arco metálico, con una longitud de 600m y una altura máxima de 240m. La particularidad que presentaba este arco era que en la clave del mismo, se desarrollaba un programa lúdico que contenía *"un gran restaurante, bar, locales para música y entretenimiento, en un área de 140mx40m"*.

De este modo, el Arco no era solo entendido como símbolo sino que por el programa que alojaba en el interior se convertía en un organismo vivo, como sucede con la Torre Eiffel, en París. La consecuencia de esta primera operación suponía la aparición de dos enormes pedestales, desde los cuales surgen cuatro ferrocarriles, con 30 vagones cada uno, del tipo cremallera para grandes pendientes que aseguraban la circulación en el interior del mismo. Por lo tanto, la clave de este enorme arco se convierte en un escenario urbano desde el que dominar todo el territorio romano. Se convierte, el propio arco en un acontecimiento, de interés turístico, como remarcan los propios ingenieros al citar que *"40000 personas subirán diariamente sobre el arco transportadas por 4 funiculares para observar este colosal trabajo y para admirar todas las bellezas panorámicas que pueden ser*

[25]
Alzado del Arco del Imperio.

47 Ibidem.

48 Archivo de Libera en el Centro Pompidou, París. B. 11/f.1.

[26]
Fotografía del espacio del Canopo
Villa Adriana, Roma.

[27]
[AM2002-2-448 (0001)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo, piscinas.

vistas desde 270m de altura”.

Frente a esta estructura de acero, Libera, en octubre de 1937, junto al ingeniero De Berardino, comienza a retomar aquellos dibujos de estudiante, bajo la serie titulada *estudios para piscinas* en el que ya se comienza a manifestar el interés por el gran arco triunfal. Hay dos dibujos pertenecientes a esta serie que se realizan a propósito de El Canopo⁴⁹ de Villa Adriana [26]. Este espacio configurado en torno a un canal escenográfico de agua artificial de 121,4m de longitud y 22m de anchura, se encontraba circundado por un doble orden de columnas que alojaban asimismo un conjunto de estatuas. El conjunto sobre el que Libera repasa es el amplio pabellón con ábside que establece una relación de continuidad entre interior y exterior aportándole una razón de ser al propio estanque de agua.

En el primero⁵⁰ de ellos, representa un gran espacio longitudinal protagonizado por un gran estanque de agua, en cuyos lados mayores aparecen dos grandes tribunas, mientras que en sus lados menores aparecen dos espacios parcialmente abovedados en cuyo primer plano se enmarca un gran arco triunfal. El segundo⁵¹ de los dibujos es una evolución de éste primero. En la zona superior de éste, aparece un dibujo absolutamente definitorio de lo que una década más tarde termina por explorar [27].

Un gran arco triunfal apoyado sobre dos pedestales, en el que en el dibujo de la izquierda, todavía puede observarse la proyección de los suaves trazos de una bóveda en alzado, mientras que en el de la derecha estos trazos desaparecen. De esta forma, desaparece la superficie que taponaba el espacio. Con el dibujo de la derecha, surge una primera aproximación al mundo explorado por Libera del gran arco triunfal, incluso deformando el arco que posee una sección constante en la clave y diversa en el arranque del pedestal. Por tanto, se puede considerar el dibujo de la derecha un antecedente claro del futuro Arco del Imperio proyectado por Libera junto a De Berardino.

Esa tensión longitudinal establecida entre el pabellón y el estanque es similar a la producida entre la vía Imperiale y el Arco del Imperio. En un primer momento, Libera desarrollará otro dibujo titulado “*La Civiltà Italiana*”⁵² [28], con fecha de 1930/31⁵³, en el que representa una autopista atravesando una gran cubierta. Lo que en este dibujo es superficie, en el proyecto del Arco del Imperio se transforma en un reducido límite, en una línea. En este proyecto dibujado, una gran bóveda de arista de mínimo espesor, con dimensiones totales de 200mx200m, surgida de la intersección de dos bóvedas de cañón, apoya ligeramente en cada una de sus cuatro esquinas. El proyecto no se limita a cubrir un espacio, sino que el suelo se modela, generando una excavación sobre la cual la autopista permanece en su cota constante. Por tanto, se genera una tensión espacial en

49 “Si la *Historia Augusta* no hubiese citado Canopo, probablemente el triclinio escenográfico no habría sido definido como un serapeo. Durante mucho tiempo, con Canopo se hacía referencia al conjunto de canal y triclinio escenográfico”. Extraído del libro MACDONALD, William y PINTO, John, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milán: Electa, 2006.

50 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre *Esquisses, piscine avec tribune*, 1925-1926, de dimensiones 17,7cmx22,3cm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447.

51 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre *Esquisse, piscine*, 1925-1926, de dimensiones 28,5cmx22,5cm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-448 (0001).

52 Se entiende como claro antecedente de la sala de Recepciones, del Palacio de Recepciones y de Congresos, proyectado por Libera para la Exposición Universal de Roma, de 1942.

53 A pesar de la fecha que pone, algunos autores como Andrea Zamboni, ponen en duda la fecha, puesto que la temática sobre la civilización italiana aparece como lema de la propia Exposición Universal de Roma de 1942.

[28]

Dibujo titulado "La Civiltà Italiana".

vertical y en horizontal; por un lado, la establecida entre el mundo excavado y la cubierta apoyada y, por otro lado, entre la autopista y la cubierta que se apoya.

Surge, por tanto, la aparición de un hito dentro del sentido lineal o longitudinal propio de la autopista, entendida como gran infraestructura comunicativa a gran velocidad. Es precisamente, esta condición de tensión en el horizonte, provocada por la aparición de una gran bóveda o de un gran arco donde surge la peculiaridad de la propuesta. Porque, efectivamente, Libera, al hablar del Arco del Imperio, lo presentaba como *un gran "arco iris en el cielo de Roma"* que no era otra situación que una gran señal en el plano del territorio.

Algo muy similar, sucedió, con anterioridad, con el cuadro del pintor alemán Caspar David Friedrich⁵⁴, titulado "*Arco iris en un paisaje de montañas*" [29]. En este cuadro, Friedrich dibuja un elemento nuevo, ajeno a la composición, en el que un gran arco, de mínimo espesor, define una rebanada de paisaje enmarcada entre una línea imaginaria que flota y un plano ilimitado de suelo. La aparición de este nuevo trazo establece una reflexión nueva sobre el concepto de horizonte. Porque, efectivamente, con la aparición de esa incisión en el cuadro, a modo de gran arco iris, el cielo se acota, dividiéndose a partir de ese momento, en tres partes y ya no solo entre un suelo y un cielo, donde el horizonte establecía la separación. En este caso, dentro de su condición prospectiva, los tres elementos responden a una arquitectura que flota o levita, un suelo infinito que sigue protagonizando la escena y, finalmente, entre ambos planos, surge un tercer espacio que representa un fragmento de paisaje que servirá de telón de fondo para la escena.

Es, precisamente, lo que sucedía en el dibujo de Libera y en El Canopo de Villa Adriana.

54 Pintor paisajista (1774-1480) del romanticismo alemán del Siglo XIX.

[29]
Arco Iris en un paisaje de montañas
Caspar David Friedrich
1809.

Dentro del plano del arco iris, el interior se vacía, carece de contenido, enmarcándose un fragmento de paisaje lejano que, desde ese momento, forma parte de la composición. En el caso del Arco del Imperio de Libera, algo similar a esto sucede. El valor se encuentra en el espacio acotado por el arco; la entrada y la salida hacia Roma o hacia el mar. Esta es su razón de ser, la de convertirse en una abstracta porción de paisaje puesta en valor, como sucede, por ejemplo, con cualquier perforación en el interior de un muro con el que se consigue acotar un determinado fragmento de paisaje.

En esta línea es en la que se enmarca el proyecto final⁵⁵ de Libera y De Berardino. Si

55 Memoria del ingeniero Vincenzo Di Berardino, con fecha 11 de agosto de 1939, en el que dice lo siguiente, “en el año 1937-XV, el arquitecto Libera y el Profesor ingeniero Di Berardino iniciaban el estudio de un Arco Monumental para el E'42 en hormigón no armado, cuyo eje tenía sección circular y cuya sección transversal era completamente cuadrada. --- La forma del Arco, con un fuerte estrechamiento entre la sección en clave y la sección en la imposta – forma que se puede decir que se ha mantenido invariada respecto de aquella que fue representada por el pintor Quaroni en el primer manifiesto de la Exposición – se encontró presente desde los primeros estudios. --- En octubre de 1937-XV, los proyectistas entregan a Cipriano Efisio Oppo un primer estudio del Arco, cuyos elementos característicos eran los siguientes: Arco con un fuerte estrechamiento entre la sección en la clave y las secciones en las impostas. Eje circular con apertura de 156°, sección transversal, completamente cuadrada y las dimensiones de la clave eran de 2,10x2,10m. --- Oppo entrega dicho estudio a la Oficina Técnica de la Exposición, para un primer examen. Más tarde, la Oficina Técnica, por medio de un ingeniero suyo, reconoce la bondad de los cálculos y da un punto de vista favorable. --- A continuación, con el objetivo de hacer más cómoda la practicidad de la construcción, se decide cambiar la forma de la sección. Por esta razón, a partir de enero de 1938 - XVI, se presenta a los dirigentes del E'42 dos nuevas soluciones de la estructura. La primera presentaba el eje circular con la apertura de 156° y la sección con forma de U. La segunda, en cambio, presentaba el eje circular y la sección rectangular anular. Sobre estos proyectos, el ingeniero Nervi, llamado por parte de los dirigentes del E'42, como técnico de reconocido prestigio, dio una opinión favorable. --- A continuación, siempre con motivo de lo excepcional de la obra, y por un justo criterio de control superior, el presidente del E'42, invita al profesor Danusso, titular de la Cátedra de Ciencias de la Construcción del Politécnico de Milán, a interesarse por los últimos estudios presentados. El profesor Danusso manifiesta, desde el primer momento, su opinión favorable en cuanto a los cálculos – impresión que se confirmaba en las sucesivas reuniones del Comité Técnico del E'42- pero por razones prudenciales, aconsejaba de realizar la obra en hormigón armado, en vez de en conglomerado de hormigón. El mismo profesor plantea una serie de investigaciones experimentales. --- El Comité Técnico toma estas observaciones del profesor Danusso y, durante una reunión, le comunicó a los interesados, el arquitecto Libera y el ingeniero Di Berardino, estas novedades. Los proyectistas, por tanto, pasaban al estudio del arco en hormigón armado e invitaban a la empresa Nervi & Bartoli a realizar una oferta económica. Más tarde, durante una nueva reunión del Comité Técnico, a la cual fueron llamados a participar los mismos proyectistas en la que tanto Cini como Piacentini precisaron las posiciones de los interesados: Arquitecto Libera e ingeniero Di Berardino eran los proyectistas, profesor Danusso era el consultor para la Entidad E'42 y el ingeniero Nervi era el constructor. Como consecuencia de lo anterior, los anteriormente citados se reunían la mayoría de las veces en el hotel Atlántico, que era el alojamiento habitual del profesor Danusso cuando se encontraba en Roma. Durante estas reuniones, se decidía un eventual aligeramiento del Arco, se discutía sobre la forma más conveniente para dar a la sección transversal o se precisaban las investigaciones experimentales. --- En los primeros días de abril de 1938, Cini junto a su gabinete, le comunica al arquitecto Libera y al ingeniero Di Berardino, su decisión de realizar el Arco Monumental en aleación de aluminio. Asimismo, les aconseja dos cosas; por un lado,

[30A]
Perspectiva desde Vía Imperiale

[30B]
Fotografía de la Oficina Técnica del E42 con maqueta del Arco del Imperio.

[30C]
Plano con diferentes secciones del Arco del Imperio.

el anterior proyecto realizado por Ortensi, Cirella, Covre y Pascoletti era un gran arco metálico, el proyecto de Libera y De Berardino, en un primer momento, fue pensado en hormigón no armado, siguiendo la forma planteada por Giorgio Quaroni, creador del cartel anunciador de la Exposición Universal de Roma, de 1942. En este cartel aparecía un grandísimo arco, entendido como símbolo de la exposición, donde se podía observar un fuerte estrechamiento entre la sección en el nivel de la clave y la sección a nivel de la imposta, de forma que aumentaba la sección desde arriba hacia abajo. Frente a la sección del primer grupo, Libera apostaba por la sección variable, como indica en esta carta firmada con fecha de 11 de marzo de 1939, al decir que *“en cualquier punto del arco, la sección transversal es una elipse que tiene el diámetro mayor en profundidad y el menor, correspondiente, con la fachada del alzado principal. En la imposta, los diámetros son sistemáticamente 6,66m y 9,99m, en la clave, los diámetros son 2,80m y 4,20m, respectivamente. En el resto de puntos, el diámetro mayor se obtiene multiplicando por 1,5 el menor, y el diámetro menor se toma del alzado de la fachada”*⁵⁶.

Por tanto, se establecía una relación geométrica constante a lo largo del desarrollo de todo el arco, a través de una sección transversal del núcleo del arco de forma elíptica. Tras este primer intento, aprobado por el Comité Técnico, la presidencia del E42, representada por Cini, les sugirió al equipo formado por Libera, Di Berardino, Danusso y Nervi⁵⁷, que aligeraran la estructura a través de la construcción del proyecto en aleación de aluminio, colaborando, asimismo, con el otro grupo de ingenieros que habían desarrollado la anterior propuesta.

De este modo, la propuesta final planteada **[30]** por la fusión de ambos grupos, y representada por Cirella, Covre, Di Berardino y Libera, fue anunciada mediante un comunicado de prensa por parte de la Secretaría particular de Mussolini⁵⁸, en la que,

tomar en consideración un estudio previo realizado por el ingeniero Covre, en el que se muestra un Arco en aluminio, con el eje circular de medio punto y una longitud de 200m, como en el Arco en hormigón de Libera-Di Berardino. Sin embargo, a diferencia de éste, el Arco en aluminio era de sección constante, y poseía una forma alargada (2,50x10m) con los lados menores redondeados y, por otro lado, colaborar, en las mismas condiciones, con los ingenieros Covre y Cirella, presentes en la reunión, para lograr el objetivo del Arco. Con motivo de esta doble invitación, los señores Cirella, Covre, Di Berardino y Libera se reunían en numerosas ocasiones en el estudio de Libera. Durante estas reuniones, por razones constructivas y artísticas, se decide realizar el Arco sin sección constante, sino con sección variable y de modificar la forma respecto al proyecto original. Asimismo, se decidió el grado de estrechamiento, entre la sección en la clave y la sección en la imposta...Una vez alcanzado un acuerdo, los señores Cirella, Covre, Di Berardino y Libera volvían a reunirse con Cini para comentarle que la cantidad de metal sería en torno a 300 toneladas. A raíz de estas conversaciones, Cini daba su aprobación para realizar un primer proyecto del Arco en aluminio...Más tarde, una vez observada la necesidad de realizar una obra de mayores dimensiones, se decidía hacer el Arco de 320m de longitud y cerca de 170m de altura, mientras que la forma del eje, circular con arco de medio punto, ligeramente realzado, con el grado de estrechamiento entre la clave y la imposta y la forma de la sección, se mantenían invariables. --- Conclusión: Evidentemente, el proyecto del Arco E'42 no es un problema común de ingeniería. Por la belleza de la idea y por la excepcional dimensión de la obra, este proyecto incide sobre toda la existencia de aquellos que deben ocuparse. Conscientes de todo esto, le hemos aportado entusiasmo, desde el inicio, así como tiempo, capacidad y voluntad”.

56 Carta firmada por Libera el 11 de abril de 1939, *“En cualquier punto del arco, la sección transversal es una elipse que tiene el diámetro mayor en profundidad y el menor en fachada del alzado. El diámetro mayor es siempre una vez y media el diámetro menor. En la imposta, los diámetros son sistemáticamente 6,66m y 9,99m, en la clave los diámetros son 2,80m y 4,20m, respectivamente. En el resto de puntos, el diámetro mayor se obtiene multiplicando por 1,5 el menor, y el diámetro menor se toma del alzado de la fachada. Del dibujo adjunto, se puede observar como la fibra media del arco tiene un radio de 100m, mientras que el semicírculo interior tiene 96,41m, situando el centro del radio a 3,59m del suelo y el semicírculo exterior tiene 103,59m”.*

57 El presidente del E42 invitó al profesor Danuso, titular de la Cátedra de Ciencia de las Construcciones del Politécnico de Milán a interesarse por los últimos estudios presentados, convirtiéndose en consultor de la Entidad del E42, así como el ingeniero Nervi se incorporó en el proyecto como constructor y técnico de notable valor.

58 Durante el coloquio mantenido por parte del presidente del E'42, Cini, con Mussolini, durante los días 29 y 30 de diciembre de 1939/XVII, el Duce ha aprobado el *“Arco E42”*, *“Tras la aprobación por parte del Duce y del anuncio realizado en el Campidoglio, han sido finalizados los estudios y el proyecto para la construcción del Arco. La luz del Arco, prevista originalmente en 200m, ha sido ampliada hasta 330m. Las nuevas dimensiones, más allá de aportar al Arco una característica de audacia técnico-constructiva difícilmente superable, también en un futuro próximo, consentirá la accesibilidad interior, realizando una solución arquitectónica que acogerá dentro de su desarrollo las dos secciones en las cuales se bifurca la vía Imperiale en correspondencia de la gran cascada y que alcanzaría un efecto de grandiosidad*

Arch. ADALBERTO LIBERA - ROMA - Via dei Tritoni 108

Roma, 11.1.1948

Ill.mo Sig. Prof. avv. ANGELO SERENI

32 Broadway NEW YORK 4 N.Y.

Il Prof. avv. Mario Ciprari (Roma Via Collina 46) mi suggerisce di sottoporle il seguente caso, che Le prego di voler esaminare.

Come risulta dalla fotografia allegata, l'Architetto americano Saarinen ha vinto il concorso per il monumento a Jefferson (\$ 40.000) presentando il progetto di un arco simbolico in tutto uguale a quello da me progettato per l'esposizione universale di Roma, che avrebbe dovuto aver luogo nel 1942. L'Arch. Ciprari ha sollevato la polemica su tale piaga ed in questi giorni il Comitato per il Monumento a Jefferson dovrebbe decidere se realizzare o meno tale arco.

Presumo che non è assolutamente vero che l'arco romano (che poi non fu realizzato) dovesse essere l'arco di Mussolini. Io ne feci la proposta ed esso doveva essere l'arco di ingresso all'esposizione oltre che una affermazione costruttiva così come lo fu la Torre Eiffel per l'esposizione di Parigi del 1890.

Io mi rivolgo alla Sua competenza per decidere se a fine e che punto io possa avere delle rivendicazioni economiche e morali tanto sul premio già incassato (?) dall'Arch. Saarinen (40.000 \$) quanto sulle competenze professionali che derivassero dalla eventuale realizzazione dell'opera, alla quale mi interesserebbe poter dare il mio nome.

Il plagio esiste, è evidente; ed archi simili, di tali dimensioni, non soltanto scopo simbolico, senza applicazioni pratiche, non fu mai progettato, io però non mi ammetto ad il mio disegno non fu coperto dal Copyright ma la legge americana prevede l'eccezione per impossibilità materiale che, nel mio caso, dipende dalla guerra. Infatti il progetto fu pubblicato nel 1939. Si tratterebbe ora di vedere se e quali probabilità vi siano di ottenere il Copyright e di rivendicare vantaggi economici presso l'Arch. Saarinen ed, eventualmente, presso l'Ente promotore del Monumento. D'altra parte, non bisognerebbe rinfacciare la polemica per non contribuire ad una decisione negativa circa la realizzazione. E' anche mio dovere precisare che io non dispongo di mezzi e che non potrei affidare il detto incarico professionale se non offrendo una compartecipazione agli eventuali utili, della misura che Le pregarò di precisare.

Le sarò vivamente grato se Ella vorrà cortesemente esaminare il caso allegato e dirmi la Sua decisione in merito.

Un cordiale saluto e miei rispetti saluti.

(Arch. Adalberto Libera)

[32A]
Monumento a Jefferson
Eero Saarinen
1947.

[32B]
Arco del Imperio
Adalberto Libera
1938.

con fecha 29 de diciembre de 1939, se anunciaba *“tras la aprobación por parte del Duce y del anuncio realizado en el Campidoglio, han sido finalizados los estudios y el proyecto para la construcción del Arco. La luz del Arco, prevista originalmente en 200m, ha sido ampliada hasta 330m”*. Por tanto, se estaba llevando a cabo un aumento considerable en el peso de la estructura, pasando de 400 toneladas cuando era el arco de 200m a 900 toneladas en el caso del arco de 330m. Esta ampliación de las dimensiones generó un replanteamiento final de la estructura de aluminio, de tal manera que, finalmente, *“resulta necesario rigidizar la sección en aleación de Superavional con estructuras internas longitudinales y transversales de acero, completamente robustas, que provocará la transformación estática del arco en una estructura de acero revestida de aluminio”*⁵⁹.

Tras casi tres años de diferentes aproximaciones que comenzaron con una estructura completamente de acero, con otra estructura de hormigón no armado y, que finalmente, desembocó en una estructura de acero revestida de aluminio, el proyecto quedó en suspense junto al resto de proyectos iniciados en la Exposición Universal de Roma, de 1942. Si todo el conjunto fue considerado temporal a partir del 3 de junio de 1940, como se indicaba en el epígrafe anterior, todavía “el 10 de abril de 1940”, es decir, apenas dos meses antes de la suspensión del proyecto, *“Mussolini visita una prueba en el jardín de la escuela de Ingeniería de San Pietro in Vincoli... convirtiéndose en testimonio del carácter colectivo que a finales de los años 30 asumió el modernismo visionario”*⁶⁰. Un nuevo episodio de la arquitectura moderna, representada por Libera, quedaba interrumpido.

En cambio, fue tal el impacto del proyecto⁶¹ que años más tarde, el propio Libera⁶²

digna del complejo monumental de la zona del lago. Conforme a los cálculos estáticos realizados, si con el Arco de 200m correspondían cerca de 400 toneladas, con el Arco de 330m se alcanzarían las 900 toneladas. El gasto, teniendo en cuenta los ingresos, sería en torno a los 30000000 de liras. Debido a que los trabajos de carpintería, transporte y puesta en obra requieren, al menos dos años de tiempo, se hace necesario comenzar desde este preciso momento. En cuanto a los medio de financiación, se encuentran en curso una serie de reuniones con grupos productores de aluminio para obtener de forma gratuita el aluminio, sin la cual, la Entidad no sería capaz de realizar esta audaz obra”.

59 PORETTI, Sergio, “Astrazione e realismo strutturale dell’architettura di Libera”, en FASSIO, Alessandra, GIANETTO, Marina y GUCCIONE, Margherita, *Adalberto Libera. I disegni del Centre Pompidou e dell’Archivio Centrale dello Stato*, Roma: Gangemi, 2004.

60 Ibidem.

61 Fue publicado, por primera vez, en el número de diciembre de 1938, de la revista *Architettura*.

62 Carta firmada por Adalberto Libera-Roma- Via del Tritone 102, con fecha Roma, 11 de marzo de 1948, dirigida al Ilustrísimo Señor Profesor abogado Angelo Sereni, con dirección 32, Broadway, New York, en el que dice lo siguiente, *“El profesor abogado Mario Ghiron (Roma, Via Collina 48), me sugiere de exponerle el siguiente caso, que le ruego que pueda examinar. Como aparece en la fotografía adjunta, el arquitecto americano Saarinen ha ganado el concurso para el Monumento a Jefferson (40000\$) presentando el proyecto de un arco simbólico absolutamente igual al que yo proyecté para la exposición universal de Roma, que debería de haber tenido lugar en 1942. El arquitecto Clarke ha planteado la polémica sobre este plagio y en estos días, el Comité para el Monumento a Jefferson debería decidir si realizar o no el arco. Declaro que no es absolutamente verdad que el arco romano (que después no fue nunca realizado) fuese el arco de Mussolini. Hice la propuesta que debía ser el arco de acceso a la exposición más allá que una afirmación constructiva*

[33]
Palacio del Agua y de la Luz
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

manifestó sus sospechas respecto a la autoría del Monumento a Jefferson, realizado por el arquitecto americano de origen finlandés, Eero Saarinen en 1947 [31]. Libera lo acusa de plagio contactando con un abogado italiano residente en Nueva York, al que dirige algunas afirmaciones como *“la copia existe, es evidente; arcos similares, de tales dimensiones, con un objetivo únicamente simbólico, sin aplicaciones prácticas, no se han proyectado en ninguna ocasión”*⁶³. Este concurso ganado por Saarinen para construir el Monumento a Jefferson, en San Luis [32], en el estado de Misuri, en Estados Unidos, sorprende porque las dimensiones del proyecto equivalen a la versión previa a la definitiva, presentada por Libera y sus compañeros, es decir, la de una longitud de 200m. Esta carta escrita en el año 1948, no logró sus objetivos que no eran otros que tratar de reconocer la autoría de la obra arquitectónica, por lo que Libera planteó el debate sobre la propiedad intelectual de la misma, al reconocer que *“no previno esta situación...se trataría de ver si ahora hay posibilidades de obtener el Copyright y de reivindicar derechos económicos por parte del arquitecto Saarinen o de la entidad promotora del monumento”*⁶⁴. Su construcción se inició en 1963 y se terminó en 1965, abriéndose al público en 1967, casi cuatro años más tarde del fallecimiento del arquitecto Libera.

Este episodio representó uno más de los acontecimientos interrumpidos con motivo de la segunda guerra mundial. Sin embargo, Libera participó, asimismo, en otro proyecto importante, por su relación intrínseca con el propio Arco del Imperio, el Palacio del Agua y de la Luz [33], cuyo concurso se convocó el 1 de febrero de 1939/XVII. Se presentaron un total de 16 proyectos⁶⁵, resultando ganadores⁶⁶ ex – aequo Nervi y el grupo de arquitectos conformado por Petrucci y Tedeschi. Libera que presentó cuatro documentos, en este caso, no resultará premiado a pesar del interés del mismo. Las bases del concurso se encontraban divididas en 13 artículos, en el que en el segundo de los mismos, se indica que *“el edificio deberá surgir sobre la plaza superpuesta en la zona de los lagos, en eje con la via Imperiale, en posición avanzada o retrasada respecto al borde la plaza, según la voluntad del candidato, y ha de tener una altura que deberá ser inferior a 70m”*.

Tras esta primera pauta marcada por las bases, el edificio construido *“se destinará a una Exposición Histórica de la Luz artificial, siendo siempre una gran fuente, que constituirá*

como si fue la Torre Eiffel para la exposición de París de 1890. Me dirijo a usted para solicitarle hasta qué punto puedo tener algún tipo de reivindicación económica y moral sobre el premio del arquitecto Saarinen (40000\$) como sobre las competencias profesionales que derivasen de la eventual realización de la obra, a la cual me interesaría unir mi nombre. La copia existe, es evidente; arcos similares, de tales dimensiones, con un objetivo únicamente simbólico, sin aplicaciones prácticas, no se ha nunca proyectado. Yo, sin embargo, no previno esta situación y mi proyecto no fue cubierto por el Copyright, pero la ley americana prevé la excepción por la imposibilidad material que, en mi caso, produjo la llegada de la guerra. De hecho, el proyecto se publicó en 1939. Se trataría ahora de ver si hay posibilidades de obtener el Copyright y de reivindicar ventajas económicas de parte del arquitecto Saarinen y, eventualmente, de la entidad promotora del monumento. Por otra parte, no me gustaría avivar la polémica para no contribuir a una decisión negativa acerca de la realización. También, es mi deber precisar que no dispongo de los medios y no podría encargarle el trabajo profesional si no es ofreciendo una coparticipación en función de los beneficios producidos. Me encontraré muy agradecido si usted quisiese examinar el caso aquí expuesto y comentarme su decisión. Le traslado mi saludo respetuoso”. Firmado: Arquitecto Adalberto Libera.

63 Ibidem.

64 Ibidem.

65 Memoria de Cipriano Efisio Oppo, presidente del jurado del concurso para el proyecto del Palacio del Agua y de la Luz, con fecha 13 de julio de 1939. Los arquitectos participantes fueron Nervi, Longo, Lombardi y Franzini, Libera, el grupo formado por Luccichenti, Monaco y Adriani, el grupo formado por Petrucci y Tedeschi, el equipo compuesto por Gaetano y Rapisardi, Nordio, el grupo formado por Bottoni, Mucchi y Pucci, Michelucci, el grupo compuesto por Torres, Marini, Spellanzon y Piovani, Ponti y, finalmente los grupos compuestos por un lado, por Berardi y Gamberini, por otro, Del Giudice, Meo y Benciolini, por Albini, Gardella, Minoletti, Palanti y Romano y, en último lugar, Sottsass, Cuzzi y Pifféri.

66 Extraído del Archivo Centrale dello Stato (Archivo Central del Estado), Fondo E42, bolsa 905, fascículo 7892, en el que se expone que el jurado estaba formado por Marcello Piacentini, Paolo Salatino, Gaetano Minnucci, Cesare Palazzo, Ernesto Puppò, Roberto Colosimo y actuando como presidente, Cipriano Efisio Oppo.

[34]
Palacio del Agua y de la Luz
Dibujos de trabajo.

un fantástico elemento de atracción, flameante de luces y de juegos de agua" [34]. Por tanto, se trataba de construir un edificio singular que se situaría en una superficie correspondiente con la cota alta de la Exposición desde donde se domina el lago y la vía Imperiale. Como dato final, se pone a disposición del candidato una cantidad de agua similar a 500 litros por segundo, capaz de ser suministrada hasta una altura de 50m por encima de la cota de la plaza.

Este proyecto a pesar de no haber sido premiado forma parte de una línea de investigación presente ya en los primeros dibujos de estudiante. Regresa a esa anotación en la que reconoce al edificio del Panteón de Roma como un posible pabellón de exposición. Este proyecto representaba un verdadero lugar colectivo desde el que cientos de personas cobijadas por el ruido del agua discurriendo por sus cabezas se ponían, en relación a través de una gran cortina de agua, con el conjunto de la Exposición Universal de Roma. Un ambiente casi irreal, donde parecía que grandes cubos de hielo geométricos y deshumanizados, recordando a las escenas de De Chirico, se hubiesen solidificado.

Pasar de la sombra profunda, construida por una imponente cubierta ligera de hormigón, a la potente luz mediterránea romana a través de una cortina de agua se convirtió en el tema central del proyecto. Una forma de espacio absolutamente sensorial que podía pertenecer más al ámbito de lo natural frente a lo arquitectónico pero que en manos de Libera se transformaba en una realidad arquitectónica posible.

Una sencilla lluvia de verano, permite a arquitectos y no arquitectos conocer una forma de mimesis entre la persona y el cobijo que Libera trasladó a otra escala de proyecto. Una mínima estructura de paraguas protege un determinado espacio y permite experimentar a través de los sentidos el movimiento del agua, reverberando sobre el plano de la cubierta. Y, posiblemente a través de esta vivencia casi infantil, un maduro Libera imagina el poderoso Palacio del Agua y de la Luz, donde el agua, la luz y el movimiento se conjugan como los verdaderos materiales del proyecto. El 18 de diciembre de 1938, apenas un mes antes de la convocatoria del concurso, se publica una acuarela de la Exposición Universal de Roma, donde se aventuraba la posible idea del Palacio del Agua y de la Luz,

[35]
Palacio del Agua y de la Luz
Perspectiva frontal en relación con
el Arco del Imperio.

al referirse a éste del siguiente modo, *“desde el lago surgirá en lo alto, el gran Palacio del Agua y de la Luz desde el cual una majestuosa corriente de agua que descenderá para alimentar la gran bañera central”*⁶⁷.

De los datos introducidos por las bases del concurso, así como de los posteriores comentarios a los diferentes proyectos, surge la duda sobre cuál era realmente el objetivo del concurso, si podía ser, por un lado una fuente que surtiese de agua a todo el complejo del lago, un edificio o, en cambio el diálogo intenso entre estas dos situaciones. En esta última de ellas, es donde Libera encontró la oportunidad del proyecto, en la de construir un edificio con capacidad expresiva exterior, es decir, un edificio-manantial que aprendiendo de la naturaleza, construyese una realidad nueva.

El edificio proyectado por Libera **[35]** constaba en su conjunto de tres partes: por un lado, la gran estrella que descansando sobre un mástil de hormigón se convertía en el foco emisor de luz y en el surtidor de agua, en segundo lugar, un plano del suelo en sombra de 1500m², cubierto por una inmensa bóveda rebajada de 35m de diámetro, construida de hormigón armado y revestida de mármol pulido y, finalmente, el conjunto se ponía en relación con el contexto próximo y lejano por la presencia del gran Arco del Imperio que enmarcaba en su interior al Palacio del Agua y de la Luz y que colaboraba para que toda la composición escenográfica planteada por la via Imperiale gravitase sobre un mismo punto central.

El foco emisor de luz lo creó Libera a través de una figura geométrica que los antiguos consideraban como síntesis del Universo, el dodecaedro regular estrellado. Porque el objetivo inicial del arquitecto era que esta forma geométrica fuese capaz de emitir luz tanto de día como de noche, siendo su visión nocturna algo más obvio por la condición artificial de su luz, mientras que de día debía servirse de la reflexión para poder conseguir activar la luz solar recibida. Para ello, Libera propone como material el vidrio blanco de espejo para que, sumándose al lento movimiento giratorio sobre el eje vertical, se consiguiesen los efectos de destellos o flashes de luz que el proyecto buscaba. Pero,

⁶⁷ Extraído de la *“L'Illustrazione Italiana”*, n.51, 18 de diciembre de 1938.

[36]
Palacio del Agua y de la Luz
Perspectiva frontal.

en esa misma dirección, todavía se proponía poder complejizar aún más el invento de luz, que consistió en refractar la luz reflejada a través de prismas de cristal de pequeñas dimensiones, escasos 4x4x15 cm, con la cara interna acabada en espejo para obtener destellos de la trayectoria del agua.

En este sentido, la idea de activar la monumentalidad **[36]** a través de la luz se combina con cuarenta chorros de agua, que en la memoria del proyecto Libera denomina como rosa de agua. El fluido partiendo de la sala de máquinas ubicada en el centro del gran pilar alcanza hasta la cámara esférica de distribución que la redirige hacia los cuarenta surtidores de agua. Tanto la estrella como la rosa de agua, para enfatizar la idea de elemento vivo de la composición, se mueven lentamente, proporcionando que la trama de cuarenta parábolas descritas por la trayectoria del agua se modifiquen continuamente desde una altura de 65 metros. Esta condición experimental del proyecto, que acerca la tecnología a la arquitectura, no fue nunca rechazada por Libera sino que le impulsó a soñar verdaderos espacios contemporáneos, donde la movilidad o más bien el movimiento de las piezas jugasen un papel importante.

Pero volviendo a estos tres elementos, agua, luz y movimiento, materiales constructores de la arquitectura, se observa cómo siendo invisibles física y materialmente, son capaces cuando uno se posiciona bajo la gran cubierta, de recrear una experiencia absolutamente sensorial, donde la fina cáscara de hormigón hace reverberar el espacio arquitectónico propuesto. Lo que en un principio, podía asemejarse a lo escultural, a lo objetual o casi icónico se transforma en un espacio de una intensidad fenomenológica muy poderosa que hubiese permitido conocer el conjunto de la Exposición Universal de Roma desde un lugar colectivo absolutamente mágico.

La conjunción de ambos proyectos, por un lado, el del Arco del Imperio y, por otro lado, el del Palacio del Agua y de la Luz, como se puede observar en la siguiente fotografía, provoca la activación de un fondo escénico fundamental para la comprensión del plan urbanístico del E42. De esta forma, surge nuevamente la significación de un espacio frente a un elemento aéreo capaz de envolver un determinado lugar, como sucedía en el

Sagrario de los Mártires de la Exposición de la Revolución Fascista, en la que el papel desarrollado por la cubierta suspendida, en este caso, es aplicado al Arco del Imperio y, la cruz de aquel espacio es reinterpretada por el Palacio del Agua y de la Luz. Por tanto, se produce en ambos proyectos, una convivencia entre dos elementos, uno que envuelve y otro que se muestra. Esta propuesta se mantendrá invariable durante numerosos proyectos de la trayectoria de Libera.

[38]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

4D. El concurso del Palacio de Recepciones y de Congresos

En junio de 1937, se convoca el concurso para la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos [37], junto a otros tres concursos que iban a determinar los edificios más importantes de la Exposición Universal de Roma, de 1942. El resto de concursos establecerían el Palacio de la Civilización Italiana, la Plaza Imperial junto a los edificios que la configuran y la Plaza de las Fuerzas Armadas. En el caso que aquí se presenta, se publican las bases del concurso el 20 de junio de 1937⁶⁸, cuyo objetivo debía de ser alojar los congresos así como las grandes recepciones oficiales de representación que se habrían desarrollado durante la Exposición.

[37]
Palacio de Recepciones y de
Congresos
Bases del concurso
1937.

Las bases del concurso proponían el área indicada como n.4⁶⁹ de la planimetría general para la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos, situado en la zona noreste. Asimismo, definieron los diferentes espacios que el Palacio de Recepciones y de Congresos debía contener, destacando entre ellos los siguientes: un gran atrio y vestíbulo con la escalera principal, un salón de recepciones oficiales con una superficie aproximada de 1300m², una gran sala para asambleas con 3000 asientos; dos salas de menor tamaño para asambleas; seis salas para reuniones; bibliotecas, salas de lectura, oficinas, restaurantes, galerías y diferentes servicios⁷⁰. A parte de la cuestión programática, las bases incidieron sobre el carácter permanente del edificio, a pesar de la temporalidad de la propia exposición, remarcando el interés por una arquitectura que aún basándose en las formas más modernas y funcionales, debía de expresar un carácter clásico y monumental⁷¹.

A mitad de octubre de 1937, se presentan un total de 41 proyectos, en el que el primer premio queda desierto, invitándose el 26 de noviembre de 1937 a aquellos grupos de arquitectos que habían presentado las mejores propuestas a un nuevo concurso en su segunda fase. En la misma, participaron un total de 7 equipos⁷² entre los cuales se encontraban Libera [38]; Adriano, Bellanti, Luccichenti y Monaco; Aschieri, Bernardini y Peressutti; Lombardi y Franzi; Paniconi y Pediconi; Fariello, Muratori y Quaroni, así como el grupo de Como capitaneado por Terragni junto a Cattaneo y Lingeri. Sus propuestas se entregan durante la mitad del mes de enero de 1938, para finalmente el 18 de febrero

68 Datos extraídos del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per i beni architettonici ed il paesaggio e per il patrimonio storico-artistico e demoticoantropologico di Roma, Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi.

69 Su ubicación se encontraba en la Plaza J.F. Kennedy, junto al vial della Pittura y al vial della Letteratura en la zona noreste, como así se indica en Vincolo Storico del año 2004, firmado por el Soprintendente Roberto Di Paola.

70 Según se puede leer en las bases del concurso, los espacios indispensables del edificio son los siguientes: gran atrio y vestíbulo, portería y sala de información, escalera principal, accesos y escaleras secundarias, gran salón de recepciones oficiales (superficie aproximada de 1300m²), pequeña sala real y servicios relacionados, gran sala para las asambleas-3000 asientos acompañada de gran podio, cabinas para proyecciones, etc., 2 salas para asambleas de 300m² aproximadamente cada una, 6 salas para las comisiones de aproximadamente 150m² cada una, 10 salas de reunión de aproximadamente 80m² cada una, biblioteca para 30000 volúmenes aproximadamente, 2 salas de lectura de 100m² aproximadamente cada una, archivo de congresos, 15 oficinas de congresos y secretaría, sala de prensa italiana, sala de prensa extranjera, bar, restaurante y servicios relacionados, 6 salas de descanso y de escritura de 100m² cada una aproximadamente, salas o galerías para refrescos, amplios servicios de baños y guardarropas, servicios postales, telegráficos y telefónicos, ascensores y montacargas, almacenes y locales para las instalaciones, alojamiento para el conserje, locales para el personal. * Como dato, en las bases manifiestan que estos datos son principalmente indicativos, sugiriendo al candidato poder modificarlos en el caso de los servicios accesorios, de los accesos, de las escaleras, de las galerías, de los servicios, etc.

71 Según se puede leer en las bases del concurso, este carácter clásico y monumental, "como posición espiritual a priori, se ha manifestado y se ha mantenido a lo largo de los siglos en todas las innumerables expresiones artísticas de nuestro país".

72 Extraído del número de diciembre de 1938, de la revista Architettura, bajo el título "Concorso per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi". Se presenta el proyecto ganador, así como los finalistas y algunos seleccionados.

[39]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Planta del edificio
1937.

de 1938, anunciarse⁷³ que la propuesta de Libera había resultado ganadora del primer premio, mientras que los otros seis proyectos recibieron el segundo premio ex-aequo.

La sorpresa surge en el momento en el que tanto el proyecto de la primera fase [39] como el de la segunda fase⁷⁴ se diferencian enormemente respecto de la construcción definitiva del mismo, cuyo proyecto de ejecución se presentó en julio de 1938. Por tanto, entre el mes de febrero y el mes de julio de 1938 son meses de absoluto trabajo para

73 El jurado del concurso estaba compuesto por los arquitectos Arnaldo Foschini, Giovanni Muzio, Ettore Rossi, Alessandro Pavolini, Enrico Del Debbio y el ingeniero Giuseppe Caffarelli, como representante del Sindicato Nacional de Ingenieros, actuando como presidente Cipriano Efisio Oppo.

74 Sorprende que la distancia temporal entre la primera fase y la segunda fuese únicamente de un mes, lo que dificultó la inclusión de novedades en el proyecto. Asimismo, según se recoge en las observaciones del Vincolo Storico del año 2004, firmado por el Soprintendente Roberto Di Paola, "el proyecto de la primera fase presentado por Adalberto Libera se basaba sobre la combinación de dos figuras elementales: el rectángulo y el círculo. Un paralelepípedo que contenía el atrio y la sala de recepciones que introducía a un volumen anular, en el cual se habían dispuesto los locales de servicio y las pequeñas salas de reunión. En una rebanada del círculo, en cambio, se situaba la sala de congresos con sección parabólica y con planta en forma de abanico. Solo una planta, un alzado y dos perspectivas se han utilizado para describir este proyecto, que seguramente tenía grandes superficies repletas de frescos y una cubierta con cúpula rebajada que, quizás envolvía a todo el volumen cilíndrico. No se conocen, de hecho, los materiales elaborados para la segunda fase del concurso".

Libera que transforma la solución adoptada inicialmente hacia una configuración basilical releída en clave absolutamente moderna. Originalmente, el proyecto de Libera se basaba en *“la combinación de dos figuras elementales: el rectángulo y el círculo”*⁷⁵, de las cuales, el paralelepípedo contenía el atrio de acceso así como la sala de recepciones oficiales, mientras que el cilindro alojaba la sala de congresos o asambleas junto con los locales de servicio y las pequeñas salas de reunión.

Por tanto, se trataba como había sucedido, con anterioridad, en el llamado monumento efímero, un proceso de yuxtaposición de determinados arquetipos arquitectónicos para configurar unos nuevos. Este procedimiento aseguraba, como había sucedido en la arquitectura romana, la creación de nuevos tipos arquitectónicos que fuesen capaces de trasladarse a la modernidad. En este caso en concreto, una antesala y una sala, como había sucedido en aquellos primeros dibujos de estudiante, contenían toda la complejidad espacial propuesta⁷⁶. La antesala era formalizada a través de la construcción del gran paralelepípedo, mientras que la sala se constituía a través del cilindro ocupado por la sala de congresos.

El primero de los dos volúmenes, el paralelepípedo, que encuentra su antecedente más cercano en el Palacio de Congresos con motivo de la exposición de las Colonias Estivas

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Memoria, extraída del archivo de Libera en el Centro Pompidou, del proyecto para el concurso del Palacio de las Recepciones Oficiales y de Congresos, 1942. Criterios generales, “1. La sala de Recepciones Oficiales. A lo largo del desarrollo de los cien metros de frente, he dispuesto en la fachada, la Sala de Recepciones Oficiales dado su carácter de representación. La sala se encuentra abierta en la fachada de manera que pueda visualizarse toda la monumentalidad del piazzale y la vista del Palazzo della Civiltà Italiana, del Tíber, de las colinas distantes. Esta visión se mejora por el hecho que la sala se encuentra 7m levantada respecto del plano del suelo. La terraza jardín, al nivel de la sala, desciende hacia el exterior y el parapeto está constituido por flores de una anchura de 1m y se dispone a lo largo de todo el frente. Desde el piazzale se disfrutará de las recepciones, sobre todo por la noche cuando la luz y las animaciones podrán constituir un espectáculo escenográfico. En la sala de Recepciones oficiales se ha previsto que el trono posea comunicación directa a la sala real situada inferiormente. 2. La sala de Congresos. La sala de Congresos presenta particularidades sobre las cuales me permito de fijar la atención. Visibilidad, acústica, estructura, tráfico y los asientos son los problemas fundamentales de una gran sala para reuniones. Muchos estudiosos han resuelto brillantemente algunos de estos problemas pero siembre en detrimento de los otros. Estos cinco problemas se simplifican contemporáneamente cuando se consigue reducir el volumen de la sala. Este hecho lo he observado, y creo de haberlo solucionado en la sala proyectada, sala que tiene una profundidad máxima de 29m. La mitad de los asientos se sitúan sobre la platea mientras que la otra mitad se dispone en cinco galerías sobrepuestas, con muy poca profundidad; 3m (4 filas de asientos). Este tipo de sala retoma, en un cierto sentido, el modelo del Teatro Italiano. La unidad del vaso de la sala se encuentra a salvo, mientras que los tipos de salas con galería profunda, normalmente, divide la sala en dos, y el tipo de única platea posee la ventaja de la enorme profundidad con todos los defectos que derivan de esta decisión (acústica, coste, estructura, tráfico). Tratándose, en este caso, de sala de congresos, el tipo proyectado resulta particularmente oportuno. En el caso que se deban llevar a cabo congresos con un limitado número de personas, será muy fácil poder ocultar espacios mediante el uso de elementos textiles, de forma que se pueda mutar el aspecto general de la sala. 3. Anexos a las dos salas. Los anexos a las salas se localizan en el cuerpo de fábrica anular, cuya forma planimétrica se adhiere, de forma particular, con la de abanico de la sala de Congresos. Dicho cuerpo de fábrica se constituye de tres planos. El piano nobile se encuentra a nivel con la sala de Recepciones Oficiales y contiene todos los locales relativos a las Recepciones. La planta baja, a nivel con la platea de la sala de Congresos, y el superior, contienen todos los locales relativos a los Congresos. Los servicios comunes y de las instalaciones encuentran su sitio en el sótano. Se realizan las comunicaciones entre las diferentes partes del edificio con el objetivo de posibilitar el paso de cien personas por metro lineal de sección. El acceso a las oficinas de los Congresos es obre el frente posterior. El ingreso a los servicios del sótanos, para personal y garaje, se realiza con rampas y escaleras situadas en el frente posterior. Estructuras y materiales. Se ha recomendado la reducción al mínimo del consumo de hierro. Todo el cuerpo de fábrica anular y aquel de la Sala de Congresos, se proyectan de modo que se elimine completamente el uso del hierro. El cuerpo anular se proyecta con la cúpula rebajada en ladrillo. El empuje horizontal de la misma se resuelve con machones de hormigón armado dispuestos en el sentido radial y con gran desarrollo en esta dirección. La sala de Congresos se cubre con una serie de cúpulas ligeras de ladrillo, apoyadas sobre diez medios arcos en hormigón no armado. Todas ellas, se reagrupan en un extremo, en bajo, en un único bloque de cimentación y, en el otro extremo, transmiten sus empujes horizontales hacia el muro semicircular situado en el fondo de la sala y, sobre todo, a los diez machones dispuestos en el sentido radial y que poseen 5m de desarrollo en este sentido. Excepto en los cinco niveles de las galerías sobrepuestas, se ha eliminado el uso del hierro tanto en las estructuras portantes como en las sostenidas. El cuerpo de fábrica anterior (un tercio del volumen que resulta poco denso, un quinto del coste total) se ha previsto en hormigón armado. El revestimiento de los alzados se prevén en travertino en lastras de 5cm, los pavimentos del atrio y de la sala de Recepciones se prevén en mármol lucido y el resto en mármol a la veneciana y, finalmente, la gran decoración de la fachada en pintura al fresco”.

[40]
Palacio de Recepciones y
de Congressos
Perspectiva frontal del edificio.

[41]
Palacio de Recepciones y
de Congressos
Sección transversal.

y de la Asistencia a la Infancia en el Circo Massimo⁷⁷, de dimensiones 100m de longitud por 16,5m de altura⁷⁸ y 23,5 m de crujía, adquiere un fuerte carácter representativo. Situándose en su interior la sala de Recepciones, ésta se muestra con la máxima transparencia estableciéndose una línea de continuidad con la plaza precedente **[40]**, con el Palacio de la Civilización Italiana o con las montañas participantes del paisaje lejano. Esta primera idea de continuidad espacial, configurándose el paralelepípedo a través de la construcción dos hileras de 16 machones estructurales que liberan la planta, se ve reforzada por la condición elevada que presenta el volumen al encontrarse 7m por encima de la rasante de la plaza.

Esta condición elevad **[41]** a, respecto al nivel de la calle, no impide la apropiación del perímetro, al construirse una terraza-jardín en pendiente descendente a lo largo del mismo que en el extremo presenta una pequeña excavación de 1m que establece la discontinuidad física entre un plano y otro. Esta discontinuidad de cota, en cambio, permite la máxima transparencia que este primer volumen tenía como objetivo primordial. Por tanto, desde la propia plaza precedente y, casi desde el propio Palacio de la Civilización, se establecía una relación directa con las recepciones oficiales que tuviesen lugar durante la Exposición Universal de Roma. De esta forma, el edificio respondía a una condición absolutamente pública que incluso durante la caída de la tarde se enfatizaría, cuando la luz y la animación intervendrían configurando un verdadero espacio escenográfico.

Frente a la fuerte condición pública de esta gran sala, al edificio se accedía en cambio por la parte inferior de esta sala, donde a través de una gran escalera pública se accedía al espacio de intersección entre el paralelepípedo y el cilindro, situada en el eje del espacio.

⁷⁷ Estudiado, con anterioridad, en el capítulo precedente dentro del epígrafe "*La Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia en el Circo Massimo*".

⁷⁸ A estos 16,5m hay que sumar 7m que está levantado el plano de la sala de recepciones respecto a la cota urbana, de tal manera que la proporción en sección del paralelepípedo es 1:1.

[42]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Perspectiva del espacio
central interior.

Por tanto, el acceso no se localiza en el volumen más exterior, sino que el baricentro del edificio coincide con la entrada del edificio, presentándose a ambos lados, los dos grandes espacios del Palacio de Recepciones y de Congresos. Esta condición será modificada en el edificio construido, puesto que en este caso no se propone una concatenación espacial, sino que se propone una concatenación de situaciones, unas exteriores y otras interiores. Porque, accediendo por debajo de la gran sala de recepciones, ésta adquiere una condición urbana y exterior que la desliga de la circulación interior del proyecto.

En cambio, una vez ocupado el centro del edificio, coincidente con la intersección de los dos volúmenes, se presenta la gran perspectiva que sintetiza a este edificio. En ella, un sistema perimetral de machones estructurales de hormigón constituyen el exterior cilíndrico del segundo volumen. El espacio de la sala se construye a través de un espacio en planta central, un lugar ocupado por bailarines [42]. Por encima y por debajo de la superficie construida por los machones, surgen dos cuencos invertidos. Por un lado, un suelo absolutamente pulido como se observa en la gran perspectiva, con leve pendiente ascendente en su perímetro y, por otro lado, una gran cúpula rebajada completamente decorada a base de frescos. Un lugar imaginario alojado en el interior del espacio cilíndrico, cuyo diámetro exterior coincide con los 100m de longitud del paralelepípedo anterior. Su altura corresponde a un total de 16,40m que se organizan, siguiendo la perspectiva y la sección longitudinal, por un primer nivel situado a 2,40m respecto al plano del suelo en el que se distribuye perimetralmente un primer nivel de balcón corrido por el perímetro desde donde se puede participar de la gran sala, un segundo nivel correspondiente a los machones estructurales con una dimensión de 11,60m y, finalmente el plano de la cúpula rebajada correspondiente, en sección a una altura de 2,40m.

En el interior de este espacio envolvente se configura la sala de congresos, con sección parabólica y con planta en forma de abanico. Si el espacio contenedor se configura como un lugar teatralizado, según se recoge de la memoria del proyecto⁷⁹, esta sala se define a través de un problema absolutamente técnico⁸⁰. En este sentido, cuestiones como la visibilidad, la acústica, la estructura, la circulación se convierte en los argumentos proyectuales de su gran sala de reuniones. Respecto a esta problemática, una primera solución aportada es la reducción del volumen de la sala, cuando cada uno de estos

⁷⁹ Archivo de Libera en el Centro Pompidou de París, LIB32, *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42 a Roma, primo concorso, 1937*, Presentation du projet, 12f.

⁸⁰ Posición similar a la planteada por Le Corbusier en el año 1927, con la construcción de la Sala de Asambleas del proyecto de la Sociedad de las Naciones, al exponer que *"las leyes de la acústica nos introducen en un orden que ya no es estático (ley de gravedad con todas sus consecuencias de sistemas verticales, de uniones equilibradas, etc.), sino en un orden que es más bien biológico y con consecuencias formales que nada tienen en común con las de un sistema estático. Estas leyes son sencillas, comprensibles hasta para los niños, como son sencillas las leyes de este mundo. Lo que no es sencillo es descubrirlas, formularlas y hacer un sistema entero"*. LE CORBUSIER, *Une maison-un palais*, París: Connivences, 1989.

[43A]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de los
arquitectos Terragni,
Lingeri, Cattaneo.

[44A]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de los arquitectos Adriani,
Bellante, Luccichenti, Monaco.

[45A]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de
los arquitectos Aschieri, Bernardini,
Peressutti.

[46A]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de
los arquitectos Fariello,
Muratori, Quaroni.

[47A]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de los arquitectos
Franzi, Lombardi.

[48A]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de los
arquitectos Paniconi, Pediconi.

[49A]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de
los arquitectos Castellazzi, Morresi,
Vitellozzi.

problemas se simplifican considerablemente. En cambio, Libera propone una sala “con una profundidad máxima de 29m, en la que la mitad de los asientos se distribuyen en la platea, mientras que la otra mitad se dispone en cinco galerías superpuestas, con una profundidad reducida de apenas 3m, que contienen un máximo de 4 filas de asientos”⁸¹.

Frente a aquellos modelos de salas de reuniones en las que la galería adopta una condición profunda que divide la sala en dos zonas, el modelo elegido tiene la ventaja de, en primer lugar, asegurar la unidad del conjunto y, en segundo lugar, de eliminar la condición profunda de la sala, con todos los problemas derivados que han sido introducidos anteriormente. Por tanto, la elección de este modelo, que recuerda a los “teatros italianos clásicos”⁸², en palabras de Libera, permite que en el caso hipotético que se produzcan reuniones con limitado aforo, se pudiese en cualquier caso ocultar diferentes galerías por medio de sistemas textiles sin modificar el aspecto general de la sala.

Finalmente, en el anillo exterior del cilindro, se configuran el resto de salas anexas, organizándose en tres niveles más un sótano. Por un lado, el *piano nobile* de este cuerpo, coincide con el nivel de la sala de Recepciones oficiales así como con el acceso al propio edificio y, por otro lado, existe un segundo nivel coincidente con el plano de la platea de la sala de Congresos y, uno superior donde se incorporan todos los cuerpos de servicio del conjunto del edificio. Finalmente, en la zona posterior, se organiza un acceso de servicio, por lo que el edificio presenta una condición urbana claramente dirigida hacia la relación entre el Palacio de la Civilización Italiana y el frente oeste del edificio.

Por tanto, la condición dual del proyecto, casi elemental, donde la construcción de una sala con una clara vocación exterior y, por otro lado de una sala con una manifiesta disposición interior, resuelven la cuestión programática y espacial de origen. Frente a éste, los seis proyectos restantes aportan un variado conjunto de respuestas que resumen la condición arquitectónica del momento, destacando entre todas ellas, la propuesta de Terragni, Cattaneo y Lingeri [43], que formaban el único grupo de arquitectos sin procedencia romana. Ya en el punto de arranque del proyecto, como se observa en la memoria del mismo se extrae la filosofía que acompaña a la propuesta, al decir que “hemos valorado con toda su importancia la problemática sobre la distinción entre un edificio permanente y uno temporal, ya que el problema es exclusivamente de forma y no de contenido, convirtiéndose la arquitectura en una sola...consideramos la arquitectura

[43B]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de los
arquitectos Terragni,
Lingeri, Cattaneo.

81 Archivo de Libera en el Centro Pompidou de París, LIB32, *Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'E42 a Roma, primo concorso, 1937*, Presentation du projet, 12f.

82 Ibidem.

*como el arte de proyectar y de construir según la exigencia de temas individuales*⁸³. Por tanto, desvincula a la arquitectura de cualquier carácter contingente que ésta pueda encontrarse y, referenciándolo a una condición absolutamente espiritual. Esta situación produce que su respuesta arquitectónica forme parte de una determinada línea de investigación iniciada que tiende a la búsqueda de la universalidad.

Pagano, al referirse al proyecto, la definió como *“una obra meditada y seria, cerrada sin por ello estar sofocada, dentro de la inexorabilidad de la “relación áurea”, en la que queda controlada, a la manera clásica, la unidad natural, la natural armonía de la creación libre”*⁸⁴. La propuesta se basa en una compleja envolvente tridimensional constituida por enormes pórticos que se traduce en un espacio intermedio que establece la relación entre el interior del edificio y el exterior del mismo. Su modulación, correspondiente con la orientación este-oeste, responde a un esquema *a-a/2-a* de tal manera que el valor de *a* nunca es superior a 6m. De esta forma la solución constructiva aportada nunca es falseada, sino que proponen *“poner en evidencia las cualidades del material granito relativas a su superior nobleza y dureza entre las piedras existentes”*, a través de la *“constitución de los pilares por una parte de granito, que actúa a compresión y por una junta vertical de hormigón con armadura reducida que queda separada del monolito de granito”*.

De esta forma, la condición expresiva de la construcción monolítica se manifiesta de forma absoluta, como demuestran al explicar que esta solución *“consolida la sinceridad de un esquema estructural derivado del empleo de elementos monolíticos de grandes dimensiones, cuyos intercolumnios no son superiores a 6m”*. Una vez establecido el primer orden estructural que se traslada al interior del edificio, los diferentes programas invaden la estructura tridimensional, en el que el salón *“ocupa toda la longitud de la fachada norte, pero el pórtico que se encuentra delante, colocado como un diafragma entre el salón y el exterior, proporciona, dentro del conjunto de los elementos del salón, un carácter arquitectónico absolutamente independiente de lo que ocurra a su alrededor en el recinto de la Exposición”*. Esta invasión de una estructura tridimensional previa que dota de orden a la propuesta, produce la creación de un organismo disuelto en el interior de la propia estructura. Cada espacio o cada unidad programática poseen una independencia física respecto de las otras, cobrando sentido la estructura soporte. Frente a la propuesta de Libera que se organiza en base a la yuxtaposición de dos figuras geométricas primarias, el grupo de Como desarrolla la propuesta en función a un orden estructural previo que se habita en un segundo orden. El proyecto del grupo de Como cobra su sentido en la profundidad del límite, donde la arquitectura adopta su expresividad formal a través de dicha estructura tridimensional previa.

En una línea similar a la del proyecto anterior, la propuesta desarrollada por el grupo de arquitectos compuesto por Adriani, Bellante, Luccichenti y Monaco [44] plantea una solución similar en cuanto a las proporciones de una estructura tridimensional autónoma. Frente a la isotropía presente en el proyecto de Terragni, Cattaneo y Lingeri, esta propuesta posee una clara direccionalidad en la orientación este-oeste. De esta forma, un gran frente de vidrio constituye la fachada que aloja en su interior, en correspondencia con ella, el gran vacío que constituye el centro del espacio del edificio. Pagano, al referirse a este lugar del edificio, lo define como Foro del mismo, al indicar que *“el exterior responde,*

83 Extraído del texto realizado por Giuseppe Pagano y publicado en la revista *Costruzioni-Casabella*, 158, febrero, 1941.

84 Ibidem.

[44B]

Palacio de Recepciones y de Congressos
Proyecto de los arquitectos Adriani, Bellante, Luccichenti, Monaco.

con su espíritu calmado a la grandiosidad del interior, que desarrolla soluciones espaciales inteligentes: diferentes desplazamientos de nivel obtenidos mediante planos inclinados y lentas escalinatas en torno al amplio "Foro" central, que constituye "el verdadero y propio centro de la vida cotidiana del edificio"⁸⁵. En torno al vacío central, se dispone una estructura de soportes que colonizan el edificio, donde el programa se organiza en torno al perímetro, prevaleciendo a lo largo de todo el edificio, el espacio central construido. La tensión espacial interior mantiene la direccionalidad este-oeste, al establecerse una secuencia espacial entre el acceso y la sala de recepciones oficiales situada en el lado opuesto al acceso, en continua línea ascendente.

El tercero de los siete proyectos participantes, en la segunda fase del concurso, es el presentado por el equipo de arquitectos formado por Aschieri, Bernardini y Peressutti, [45] cuya propuesta se define a través de un nuevo volumen, de proporciones similares a los anteriores, que responde de la misma forma en cada una de sus fachadas. No existe, por tanto, una tensión unidireccional sino que la solución adoptada enfatiza la condición autónoma e isótropa de la propuesta. Se establecen tres estratos que responden a un volumen sólido superior que apoya sobre un sistema de machones de doble orden y, finalmente, un último estrato donde tiene continuidad el sistema de soportes anteriores de menor altura. Una propuesta de orden clásico, donde la expresividad exterior penaliza a la espacialidad interior, del mismo modo que no se establece un orden estructural que se traslade desde el interior hacia el exterior del edificio. Prevalece, por tanto, la condición objetual del edificio frente al dinamismo interior de las propuestas anteriores.

[45B]

Palacio de Recepciones y de Congressos
Proyecto de los arquitectos Aschieri, Bernardini, Peressutti.

85 Extraído del texto realizado por Giuseppe Pagano y publicado en la revista Costruzioni-Casabella, n. 158, febrero, 1941.

En una línea similar se enmarca la propuesta desarrollada por los arquitectos Fariello, Muratori y Quaroni **[46]**, cuyo proyecto se inserta dentro de una tradición constituida por un gran pórtico que enfatiza la horizontalidad del alzado principal y una rotonda interior que se convierte en el centro del espacio, como sucede en el Altes Museum de Schinkel. La significación de ambos espacios asume lo característico del edificio. La tensión este-oeste que la situación contextual imprime a cada una de las propuestas se manifiesta en ésta última, a través del gran pórtico construido que enfatiza la frontalidad de la propuesta. Este espacio dilatado horizontalmente se convierte en el vestíbulo del edificio, en el espacio previo entre una situación eminentemente urbana y un espacio interior donde la rotonda se encuentra abstraída de cualquier realidad exterior. Si en la propuesta de Schinkel, la configuración del volumen se produce a través de la yuxtaposición del pórtico, la rotonda, dos patios adyacentes y los cuerpos de cierre del volumen, en la propuesta de este grupo de arquitectos la eliminación de los patios laterales no impide la iluminación interior. Ésta se produce donde en la propuesta de Schinkel era masa, es decir, en la intersección entre la figura geométrica del cilindro y el paralelepípedo, en la de este grupo de arquitectos es luz. De esta forma, la iluminación en la rotonda se produce por el conjunto de cuatro patios organizados a lo largo del perímetro de la misma. Nuevamente, este proyecto se enmarca en aquellos que discuten la relación con la ciudad, que recrean un universo interior que articula y da sentido espacial al propio edificio.

[46B]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Proyecto de
los arquitectos Fariello,
Muratori, Quaroni.

La propuesta presentada por los arquitectos Franzi y Lombardi **[47]** recupera la transparencia interior-externa presente en los primeros proyectos. En este caso, se incorpora frente a la caja exterior determinada por un sistema de machones estructurales de hormigón, una nueva caja interior donde se aloja la sala de Recepciones. De esta forma, en el espacio liberado entre una caja y otra se incorporan las comunicaciones verticales que se establecen en el eje este-oeste remarcando nuevamente la direccionalidad de la propuesta. A pesar de la transparencia, anteriormente citada, ésta no surge a través de un orden estructural preestablecido como era el caso de la propuesta del grupo de Como, sino que se trata de la desmaterialización del muro del perímetro de ambas cajas. De esta forma, el espacio se entiende como volumen de aire y no como estructura espacial, como sí sucedía en el proyecto del grupo de Como.

Frente a la condición objetual, autónoma e independiente de todas las propuestas anteriores, el proyecto presentado por el grupo de arquitectos Paniconi y Pediconi **[48]**, en cambio, surge del desplazamiento de dos piezas. En la perspectiva presentada al

[47B]

Palacio de Recepciones y de Congressos
Proyecto de los arquitectos Franzi, Lombardi.

[48B]

Palacio de Recepciones y de Congressos
Proyecto de los arquitectos Paniconi, Pediconi.

concurso, se puede observar cómo surge un primer volumen con una fuerte componente horizontal frente a un volumen de mayor altura que resuelve la espalda del proyecto. En el espacio intermedio entre ambos volúmenes surge un espacio libre longitudinal que se ve interrumpido por el sistema de pasarelas que comunican un volumen y otro. En el cuerpo principal se organizan los dos grandes espacios del edificio, la sala de Recepciones y la sala de Congressos, mientras que en el volumen final se incorporan todos los servicios del edificio. Nuevamente, una solución unitaria envuelve al primer volumen. Un sistema de pórticos de hormigón se despliega a lo largo de todo el perímetro del edificio, a modo de gran deambulatorio, desmaterializando el volumen que apoya sobre un gran basamento perforado. Como sucede en casi todas las propuestas, un plano realzado, constituido por dicho basamento, se define como el nivel principal del edificio, al que se accede a través de una escalinata que refuerza la condición monumental de la propuesta.

[49B]

Palacio de Recepciones y de Congressos
Proyecto de los arquitectos Castellazzi, Morresi, Vitellozzi.

Finalmente, la última de las propuestas premiadas con el segundo premio ex aequo, la del grupo de arquitectos Castellazzi, Morresi y Vitellozzi [49], propone una reconstrucción del perímetro circundante y que la hace singular respecto al resto de propuestas presentadas. Una marquesina de importante sección se desarrolla en todo el frente del edificio, convirtiéndose en la pieza de acceso al nuevo edificio, cuyo programa funcional se distribuye en torno a un gran volumen planteado por detrás de la marquesina. Este volumen recupera la idea de deambulatorio exterior propuesto por Paniconi e Pediconi. Todo el material publicado del proyecto se dirige hacia la construcción del espacio previo de acceso al edificio. En él, se puede observar como el vacío construido se conforma a través de la marquesina que tiene continuidad en su plano perpendicular por la construcción de dos fuentes laterales de agua que interactúan con la frontalidad manifiesta de la propuesta.

De entre estas ocho propuestas, Libera resultó ganador, como le anunció Carlo Belli a Terragni el 15 de enero de 1938, al dirigirle un telegrama en el que decía *"Gana Libera Congressos, Civilización estancada, Belli"* y, más tarde le dirige otro telegrama en el que le informa de su premio como mención honorífica resaltando la labor realizada dentro del jurado por Muzio, al que considera un *"amigo valiente"*. Terragni, contrario a la resolución, acusará al proyecto de Libera como un "híbrido resultante del compromiso entre lo neoclásico y lo racional; un verdadero pastiche que desde luego no honra en absoluto al que lo ha hecho ni al que lo ha elegido". Sorprende el espacio de tiempo disponible entre el 15 de enero de 1938 y el anuncio oficial del ganador que tendrá lugar a mediados de febrero, como se había citado anteriormente. Terragni encontrará una razón a este motivo al explicar que *"se nos presenta aquí un grave peligro (y la extraña suspensión del anuncio oficial para dar los resultados parece confirmarlo): que Libera esté rehaciendo el proyecto, o al menos modificándolo para mejorarlo y llevarlo a un más auténtica modernidad. Esto significaría un fraude en perjuicio de todos los que han participado y principalmente para nosotros, que éramos los defensores de esa modernidad coherente que ha sido ultrajada de ese modo por la mayoría de los miembros de la comisión"*.

De este modo, se justifica las diferencias existentes entre la propuesta ganadora de Libera y el edificio finalmente construido. La posición de Terragni será de absoluto rechazo. Para él, *"si Libera ha ganado con un proyecto de compromiso debe construirlo tal y como lo ha presentado al concurso, pues de otro modo llegaría a sentarse un precedente que solo favorecería a los chaqueteros y a los holgazanes. Todos los concursantes deben proteger su elemental derecho de no quedar como cobardes"*. Frente a esta compleja situación, Libera rehará el proyecto, finalmente construido, en el plazo de apenas cinco meses, desde mediados de febrero hasta mediados de julio, produciéndose un episodio fundamental para la comprensión de la arquitectura italiana moderna.

[50]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista axonométrica
Desde orientación oeste
Dibujo del autor.

4E.El edificio construido del Palacio de Recepciones y de Congresos E42

Desde mitad de enero, como le indicaba Carlo Belli a Terragni, hasta la mitad de julio, el trabajo desarrollado por Libera será muy intenso. Una visión renovada del proyecto [50] del Palacio de Recepciones y de Congresos surge de Libera [51]. La segregación programática, presente en las versiones de la primera y de la segunda fase del concurso, se mantiene. Pero frente a la condición elemental de la organización de ambas piezas, es decir, de la yuxtaposición del paralelepípedo y del cilindro, se pasa a una “*organización basilical releída en clave absolutamente moderna*”⁸⁶. Por tanto, la propuesta se separa de la elementalidad de su composición, asumiendo una componente unitaria que no se encontraba en la versión presentada al concurso [52].

[51]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Encargo del proyecto a Libera.

El edificio construido⁸⁷, precedido de una gran explanada que vincula la construcción pública con el vacío urbano, responde a un enorme paralelepípedo de planta rectangular que se encuentra intersectado por un gran cubo coronado por una cúpula de arista apoyada únicamente en cuatro puntos. El propio Libera al hablar del edificio, lo asimila “*por su particular concepción arquitectónica, con el arquetipo de basílica, resumiéndose todo el edificio en la inmensa sala de Recepciones, inmensa como un templo, o por regresar a la tradición romana, amplía como una basílica*”⁸⁸. Se reafirma, de este modo,

86 Según se recoge en las observaciones del Vincolo Storico del año 2004, firmado por el Soprintendente Roberto Di Paola.

87 El contrato del proyecto se firma el 24 de marzo de 1938.

88 Este texto apareció en la revista italiana *Civiltà*, n. 5, en el mes de abril de 1941, “*Entre los edificios permanentes de la Exposición Universal de Roma, ha sido construido el Palacio de las Recepciones, por mí proyectado; y, una vez la Exposición finalice, será destinado a acoger las recepciones oficiales de la Roma cívica y de la Roma capital política del Imperio. El edificio, del cual se esperaría, por su particular concepción arquitectónica, el nombre de basílica, se resume en la inmensa sala de las recepciones, inmensa como un templo; o por regresar a la tradición romana, amplía como una basílica. En ella, se ha intentado exaltar la idea de Roma, el imperio de sus leyes sobre el mundo civil. Y el objetivo de esta exaltación es, sobre todo, destinado a los tres mil doscientos metros cuadrados de mosaico, que revisten las paredes, narrando la historia de Roma desde el periodo de Evandro a la Revolución de Mussolini. ¡Qué incomparable materia para un artista italiano, la historia de los orígenes de Roma y de su potencia! Con tal materia poética, heroica, civil ha sido construida la sala: entrando a formar parte de la composición arquitectónica, como uno de los tantos elementos constructivos, pilares, bóvedas, galerías, arquivoltas. La cubierta de la sala, constituida por una crociera (surgida de la intersección de dos bóvedas de cañón) que apoyando sobre únicamente cuatro puntos, se sitúa en el cielo dibujando la luz proveniente de las cuatro lunetas de vidrio. Hasta los nueve metros de altura no existen paredes: las salas adyacentes se ven a través de una trama de pilares, logias y tramos de escaleras. Son, por tanto, las cuatro grandes paredes construidas (no decoradas) en mosaico, aquellas que cierran espacialmente la sala, dando a ésta, con una realidad material y psicológica, un valor de límite absoluto e insuperable. Habría bastado cualquier otra perforación para perder irremediamente los diversos elementos arquitectónicos. La solidez de este “anillo cuadrangular”, constituido por el conjunto de las cuatro paredes, debía no solo permanecer intacta, sino ser potenciada por la composición pictórica. De hecho, una composición a base de bandas o de centros distribuidos en amplias zonas habría roto el valor geométrico de los diferentes planos. Mientras que si la composición hubiese sido más densa, pero no lo suficientemente equilibrada, habría creado dinamismos en perjuicio de la estática espacial de la sala. La materia pictórica debía ser uniformemente difusa sobre las paredes, pero sin disminuir la evidencia de las anécdotas; el argumento de la obra pictórica debía ser considerada como razón de ser de la misma pintura; así como ha sido siempre considerado el gran arte mural italiano, desde el Mausoleo de Santa Costanza en Roma hasta el Baptisterio de los Ortodoxos en Ravena, desde el Duomo de Montreal a la Capilla de los Scrovegni. Sólo en estos últimos diez años se ha recommenzado a hablar de pintura mural. Y todavía, hoy, al renovado arte italiano se le presenta la oportunidad de la gran prueba. Gran prueba verdaderamente, para encontrar otro ejemplo de tanta importancia, deberíamos acudir a la decoración del Sartorio en el Aula de Montecitorio o mejor todavía a las decoraciones de Tiepolo. El Ente Autónomo de la Exposición Universal de Roma promueve muy oportunamente, entre los pintores italianos, un concurso nacional para los mosaicos de la gran sala de Recepciones. Para un tema como éste, de extraordinaria importancia, era lógico y justo buscar, a través de un concurso, al artista mejor y la solución más acertada. Exactamente eso, en breves palabras, es la historia de este excepcional concurso. Un tema apasionante, seis meses de tiempo y 100000 liras de premio: esa es la invitación al concurso. Cien participantes, muy buenos trabajos, algunos óptimos: es la respuesta de los pintores italianos. Después de una segunda prueba, el jurado elige el trabajo desarrollado, en colaboración, por los artistas Quaroni, Gentilini, Capizzano y Guerrini: tributa amplios elogios a los otros participantes en la segunda fase del concurso, siendo todos capaces de desarrollar un trabajo artístico de gran nivel. Son jóvenes, son pintores jóvenes. Han ganado porque han creído en el tema. No han recurrido a la retórica; sino en que en base a los hechos, han creado una atmósfera, evocándolos en su propio significado poético y delineando cada episodio con la finalidad de una fábula. Quaroni, Gentilini, Capizzano y Guerrini han querido hablar al pueblo, por adición de capítulos y de anécdotas: exprimiendo los hechos de la historia de Italia, desde los primeros romanos a la Roma de Mussolini, a través de sus reyes, emperadores, papas, santos, guerreros,*

[52]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Dibujos de aproximación
a la solución construida.

la importancia otorgada al espacio de la sala de Recepciones, coincidente con el gran cubo que intersecta al basamento unitario del proyecto. Porque, si en el proyecto de la fase de concurso, la propuesta se limitaba a dos piezas arquitectónicas autónomas en su propia configuración, en el edificio prevalece la sala de Recepciones frente a la sala de Congresos. Aún así, el edificio posee “*dos almas*”: la “*de las fiestas*” que se encuentra representada por la sala de Recepciones, situada en la parte anterior del edificio y antecedida de un monumental atrio; la “*del razonamiento*” que se encuentra representada, en cambio, por la sala de Congresos, situada en la parte posterior, precedida asimismo de otro enorme atrio⁸⁹.

De esta forma, el edificio, con un área ocupada de 9750m², se articula en función a la yuxtaposición de una serie de elementos que se encuentran unidos a través del gran basamento del edificio. Con unas dimensiones totales de 130m de longitud, 75m de ancho y 12m de altura, se organiza un programa constituido por un enorme atrio de acceso, la sala de Recepciones, la sala de Congresos, salas adyacentes⁹⁰ y, finalmente, el segundo atrio del edificio. El cubo de aire interior, que emerge sobre el basamento, tiene unas dimensiones de 36m de longitud por 36m de ancho y 36m de altura, teniendo la posibilidad de “*contener exactamente el Panteón de Roma*”, produciéndose una correlación entre aquel primer dibujo-manifiesto, realizado por Libera durante su época de estudiante y titulado “*el Panteón en hormigón armado*” [53].

El proyecto de ejecución se termina en julio⁹¹ de 1938, para lo cual se convoca un concurso público para determinar la empresa constructora que se haría cargo de la construcción del edificio. Como se observa en los cajetines de los planos de obra, así como en un cartel publicitario, la empresa constructora fue Bassanini⁹², Società per imprese di costruzioni,

artistas y legisladores. Las cuatro grandes paredes celebran, sucesivamente, la Roma de los orígenes, la Roma imperial, la Roma papal y del Renacimiento, hasta llegar a la Roma de Mussolini, según el tema asignado. Cada una de estas versiones, sobre un esquema triangular, está compuesta de tres elementos centrales: la ciudad de la época, debajo: una serie de los personajes más representativos en el centro; y en lo alto, una síntesis de la exaltación. Al lado, están situadas las anécdotas más significativas. Este tipo de composición tiene la ventaja de presentar cuatro centralidades correspondientes a aquellas de la cubierta superior y a las de los ejes de simetría de la sala; mientras que los episodios laterales parecen tejer un tapiz, y relacionar las cuatro paredes, casi entrelazándolas entre sí, en las esquinas de la sala: llevando a cabo así, una continuidad panorámica para el observador que mire desde el centro de la sala. La completa composición se desarrolla sobre un fondo de oro pálido, casi hecho a base de polvos, que dotan a la sala de aire y luz, mientras que las figuras nacen de los blancos, de los rojos oscuros, de los grises, de los marrones, de los azulados verdes y de los rosados. Es probable que estos mosaicos del Palacio de Recepciones ejerzan un influjo positivo sobre la pintura de mañana: como ejemplo único en la historia de la arquitectura moderna, italiana y extranjera. A parte del hecho que estos grandes mosaicos ocupen la superficie aproximada de un tercio de una hectárea, su valor como ejemplo consiste en que se trata de una verdadera pintura mural. Los pintores que se prueban sobre la pintura de un muro hoy son muchos, pero poquísimos aquellos que hacen la verdadera pintura mural. La arquitectura moderna, que mira a los problemas sustanciales del construir, es decir, aquellos funcionales y constructivos, más que a los problemas plásticos, recurre a menudo, por su propia naturaleza, es decir, por su propio carácter de absoluta esencialidad, a la colaboración de la escultura y de la pintura, ofreciendo a las dos artes hermanas temas importantes y seductores. En nuestro periodo de clarificación y reordenación de los valores espirituales, el reagrupamiento de las tres artes es un hecho real, necesario y lleno de significado. Tal reagrupación se da siempre en los grandes periodos de la historia del arte y constituye uno de los signos inconfundibles de la civilización”.

89 Según se recoge en las observaciones del Vincolo Storico del año 2004, firmado por el Soprintendente Roberto Di Paola.

90 En el número especial dedicado por la revista Architettura a la Exposición Universal de Roma, de 1942, publicado en diciembre de 1938, en el artículo titulado “Palazzo delle feste, dei Congressi e Ricevimenti – arch. Adalberto Libera”, se indica que estas salas eran una biblioteca, archivos, oficinas, salas menores para reuniones y servicios varios.

91 El proyecto de ejecución, según la conversación mantenida con el responsable de la Estancia Internacional del doctorando, autor de esta tesis, Francesco Cellini, fue realizado por una oficina técnica de la propia Entidad del E42, dirigida por el arquitecto Foschini. Dentro del archivo de Libera, en el Centro Pompidou, la fecha del proyecto de ejecución es 23 de junio de 1938.

92 Empresa constructora, con sede en Milán, fundada por Antonio Bassanini (1899-1997) en el año 1938, aunque procede de la empresa Magnaghi e Bassanini, fundada inicialmente en 1924. Entre las obras más importantes realizadas con anterioridad a la segunda guerra mundial se encuentran el Palacio de Recepciones y de Congresos y el Palacio de la Agricultura y Bonifica en el EUR, Roma, el establecimiento de Pirelli en la Bicocca y la Innocenti de

[53]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Dibujos de aproximación
a la solución construida.

con sede en la via Bragadino, 3-5, de Milán [54]. Sorprende en el cartel publicitario como aparece un slogan en la zona inferior que habla de *"210000 metros cúbicos de edificio construido en apenas 6 meses"*, por lo que existía una necesidad plausible de poder avanzar rápidamente en la construcción del edificio. Determinar la fecha de comienzo de las obras resulta complicado, pero en uno de los planos de obra, perteneciente al capítulo de estructura y con el cajetín de la empresa constructora, aparece la fecha del 2 de mayo de 1939. Teniendo en cuenta, que el proyecto de ejecución se presentó en julio de 1938, se puede pensar que la obra no comenzase hasta casi un año más tarde.

[54A]

Palacio de Recepciones y de Congresos
Cartel publicitario
de la empresa Bassanini.

[54B]

Sociedad para Empresas de
Construcción, Bassanini.

En el plano constructivo, a nivel estructural [55], el edificio se realiza⁹³ en hormigón armado, a través de una malla estructural cuyo módulo es de 5m, donde la repetición del mismo establece las dimensiones completas del basamento que eran 130m de longitud por 75m de ancho. Se trata de este modo, de una retícula compuesta por 26 líneas de estructura en el sentido longitudinal por 15 líneas de estructura en el sentido transversal. La singularidad estructural [56] se encuentra en la sala de Recepciones que interrumpe estructura del edificio, configurándose el espacio interior como un gran vacío al cual se accede descendiendo cinco escalones dispuestos de forma concéntrica a la sala. La estructura de la sala, que se distribuye desde el nivel semienterrado de los cinco escalones hasta la cubierta, se configura a través de una serie de pilares cuadrados de hormigón armado dispuestos cada 5m y enlazados entre sí por vigas de hormigón armado de la misma dimensión. De esta forma, se configura una doble malla estructural de hormigón armado, en cuyo interior se alojan las escaleras y los ascensores con un

Lambrate, Milán o la Manufactura de Tabacos en el vialé Zara, en Milán. La figura de Antonio Bassanini, fundador de la empresa, está estrechamente relacionada con la figura del profesor Danusso, consultor del E42 para el proyecto del Arco del Imperio. Colabora con él en la empresa de construcción Porcheddu, que fue de las primeras empresas italianas en utilizar el hormigón armado. La empresa se mantuvo activa hasta el año 1975.

93 En marzo de 1938 se llega al acuerdo para el desarrollo del proyecto y la dirección artística del edificio; en mayo de ese mismo año, se le encarga al ingeniero Cestelli Guidi el estudio de la estructura de hormigón armado de todo el conjunto del edificio y de la cubierta metálica de la sala de Recepciones; en julio, se constituye una comisión para el estudio de los problemas acústicos del Palacio, mientras que en noviembre de 1939, el profesor Galassi-Paluzzi presentó una memoria sobre la organización de las instalaciones técnicas. En septiembre, se llega a un acuerdo entre la Entidad del E42 y Libera para realizar el proyecto de mobiliario del edificio.

[55A]
Planta baja cota 0.00m

[55B]
Planta terraza cota 12.00m

[55C]
Planta cubiertas

[55]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Plantas
Dibujos del autor.

[56]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista axonométrica
Desde orientación este
Dibujo del autor.

desfase de 2,50m.

Esta primera solución estructural se desarrolla a lo largo de los primeros tres niveles [57] para, posteriormente, plementarse hasta alcanzar el nivel de la cúpula de arista. La desmaterialización de los primeros niveles, a nivel estructural, permite una ampliación del espacio que será decisiva para la configuración definitiva de este espacio central. De este modo, el proyecto estructural de la sala se organiza a través de la organización de una doble retícula estructural, dispuesta cada 5m, de hormigón armado separada 2,50m en cuyo interior se sitúan los núcleos de comunicación.

[57]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección longitudinal.

[58]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Solución de la cubierta.

Frente a la solidez de la estructura, la cubierta⁹⁴ [58] de la sala de Recepciones es una ligera cúpula de arista realizada en estructura metálica, situándose a una altura de 38,60m. Libera⁹⁵, a la hora de describirla, expone que *"la crociera (cúpula de arista) de la sala de Recepciones posee base cuadrada de 45,92m de lado (exterior-exterior acabado). La estructura es metálica y se encuentra constituida: en primer lugar, por dos arcones diagonales cuyos empujes horizontales son contrarrestados por cuatro cadenas perimetrales mientras que los empujes verticales caen sobre la estructura de hormigón armado. Igualmente, las cadenas (vigas perimetrales) se apoyan sobre estructuras de hormigón armado. En segundo lugar, se encuentra constituida por una estructura secundaria que forma los cuatro faldones de la cúpula de arista que descansa sobre las diagonales. En tercer lugar, por una estructura menor que constituye el perímetro superior que aloja los revestimientos exteriores y por otro dispositivo capaz de sostener el revestimiento inferior. La estructura del arco diagonal podrá tener una sección de 20cm en el apoyo y de 190cm en la zona central. La estructura del arco frontal podrá tener en el apoyo una sección de 20cm mientras que tendrá 150cm en la zona central. Debe anotarse que la zona central del arco frontal se encuentra situada 40cm más baja que la zona central del arco diagonal. La línea de unión entre ambos puntos es un arco de circunferencia"*.

[59]
Palacio de Recepciones y
de Congressos
Sección transversal.

A través de la combinación de estas tres estructuras, los cuatro arcos frontales son realizados mediante vigas de hormigón aligerado que apoyan sobre cuatro pilares situados en las cuatro esquinas del sistema estructural primario, analizado con anterioridad. De esta forma, la cubierta [59] se estructura, en primer lugar a través de las cuatro diagonales que constituye la estructura primaria de la misma y, finalmente los cuatro arcos frontales realizados en hormigón armado que permiten la inclusión de unas carpinterías⁹⁶ metálicas

94 Como se extrae de la memoria del proyecto, la cubierta fue realizada por la Società Anonima Antonio Badoni, originaria de Lecco. Esta empresa, fundada en 1850, ha sido una de las principales empresas en carpinterías metálicas, de locomotoras ferroviarias o de vehículos especiales de transporte. Entre sus obras más importantes, se encuentran el puente sobre el Bósforo en Estambul, Turquía, el puente sobre el río Lao, la serie de puentes sobre el río Po para la Ferrovie Italiane, las tribunas del hipódromo de San Siro en Milán, Italia o las locomotoras de maniobra para la empresa Ferrovie Italiane, para la cual ha sido el primer suministrador a partir de 1930.

95 LIBERA, Adalberto, *Descrizione della crociera*, 24 maggio 1939. Extraído del Archivo Central del Estado, EUR SAPGf. "M/4 Palazzo dei ricevimenti e congressi".

96 Con fecha 24 de mayo de 1939, Libera explica los cuatro grandes huecos de la cúpula de arista, *"cada ventana tendrá una longitud de 39,92m de eje a eje, y se encontrará dividida en 12 zonas verticales conformadas por 11 montantes intermedios. Cada montante metálico se ha calculado en función de las diferentes sollicitaciones y, sobre todo, de la acción del viento sobre los grandes ventanales... Las dimensiones de la sección serán las mínimas y cada montante, al variar la altura del montante, tendrá diferente sección, aún manteniendo constante el espesor. Visto desde el lateral, el montante tiene una sección cónica según las leyes de los momentos flectores debidos al viento y a la distancia entre los apoyos. Visto desde el frente, el montante es rectilíneo. Cada tramo vertical será dividido en dos*

[60A]
Alzado este

[60B]
Alzado oeste

[60C]
Alzado sur

[60]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Alzados
Dibujos del autor.

[61]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista axonométrica
Estructura
Dibujo del autor.

de sección reducida que se disponen 2,50m hacia el interior del volumen, coincidiendo con la línea de estructura interior **[60]**.

El punto más determinante se encuentra, a nivel constructivo **[61]**, en el apoyo de la cubierta sobre las cuatro esquinas del volumen construido. De ahí el interés de Libera en reducir al máximo la sección en dicho punto, que como indicaba el propio Libera debía variar entre 15cm y 20cm. Trata de ocultar dicho apoyo, enfatizando la dimensión aérea del elemento cubierta. Junto a la mínima sección en los apoyos, Libera trata de ocultar al máximo las dos diagonales que conforman la cubierta, de tal modo que emerjan siempre por delante los cuatro arcos frontales que constituyen los alzados del proyecto. En el contacto de estas premisas, la cubierta apoya sutilmente sobre las cuatro esquinas del volumen construido, casi estableciéndose una discontinuidad entre los elementos constituyentes de la sala de Recepciones que resultará fundamental para la comprensión del espacio arquitectónico.

En el lado noroeste, junto a la sala de Recepciones, surge el primero de los atrios **[62]** de dimensiones 75m de longitud por 25m de ancho para una superficie total de 1875m². A

[62A]
Palacio de Recepciones y
de Congressos
Alzado frontal.

[62B]
Palacio de Recepciones y
de Congressos
Vista frontal de la maqueta.

partes por una sutilísima estructura metálica horizontal (mínima sección que fijará los dos cristales). Todas las partes metálicas vistas desde el exterior como del interior serán revestidas por chapa dorada de 25mm. Si se desea, de cara a la oferta económica, lo anteriormente descrito puede ser: en primer lugar, como ventana fija y, en segundo lugar, como ventana practicable. Para la ventana practicable, los montantes será fijos. Los dos cristales de cada tramo pueden descender uno detrás del otro hasta desaparecer por detrás del muro más bajo de la sala, el interior. El movimiento será automático y realizado eléctricamente".

[62C]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Perspectiva de la fachada principal.

este primer espacio, configurado como umbral de entrada al edificio, se accede a través de una primera escalinata que se encuentra en continuidad con el pórtico que lo define, estableciéndose una total transparencia entre exterior e interior. Frente a la opacidad de los lados menores del atrio de 1m de espesor, el frontal de 75m de longitud se construye a través de una pared de vidrio, constituida por treinta soportes metálicos que reafirman la condición transparente del paramento. Sin embargo, esta condición de continuidad, entre interior y exterior, se vio reducida por la inclusión de catorce columnas de granito blanco de Alzo, cuyo fuste presentaba en su zona intermedia un mayor diámetro.

[63]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Dibujo de Piacentini sobre
el proyecto de Libera.

La incorporación de estas catorce columnas [63] forman parte de un capítulo absolutamente representativo del clima en el cual Libera construye su proyecto. Se podría decir que Terragni, como había vaticinado, con anterioridad, tenía completamente razón en cuanto a la influencia que el poder de la Entidad del E42 poseía respecto al proyecto. En un dibujo realizado por Piacentini⁹⁷,

responsable del E42, se puede observar como inserta las catorce columnas en el proyecto original de Libera. Es una perspectiva desde la explanada anterior al edificio, en el que el atrio de Libera⁹⁸ se colmata de soportes verticales. El propio Libera, al hablar

97 La fecha de este dibujo es 23 de mayo de 1938, por lo que si la fecha del proyecto de ejecución es 23 de junio de 1938, la incorporación de estas columnas se realizan en la fase final del proyecto de ejecución.

98 Extraído del artículo realizado por Libera en la revista italiana "La Casa", n.6, 1960, en el que bajo el título *La mia esperienza di architetto*, explica que "no ha habido nunca una relación entre el movimiento del fascismo y el movimiento del racionalismo: han habido tanto contactos positivos como negativos que se han alternado según las personas dominantes en el campo político y en el campo arquitectónico... En algunas ocasiones, arquitectos con fuerte carácter político se acercaban al fascismo y enaltecían una romanidad para obstaculizar el racionalismo; en otras ocasiones, la juventud de nuestro movimiento encontraba un paralelo con la juventud del fascismo, aunque nunca hubo una relación directa. Ha habido numerosos flujos de contacto más o menos negativos. Con motivo del E42, el contacto fue decisivo. Nuevamente, Piacentini, a través de la romanidad del Imperio, se relacionó con el fascismo y, así se hizo necesario volver a luchar una vez más. En el EUR, donde todavía se puede ver el cementerio de nuestras derrotas, cada uno ha perdido como podía. Si no había columnas, después de haber ganado el concurso nacional, no aceptaban nuestro proyecto y nos decían: "si no haces las columnas, no se construye". Entonces hemos visto tantas cosas. Hay un edificio en el

[64]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía de la fachada principal.

de este episodio, explica cómo *“al final, acepté una fila de columnas sobre la fachada, en uno de los lados, sin capiteles, con un espacio posterior enorme”*, donde su incorporación respondía a la obligatoriedad de su agregación si se quería construir el edificio **[64]**.

Aún así, el propio Libera le dotará de una condición estructural a dichas columnas, al justificar que *“no se trataban de columnas decorativas, porque sostenían un peso formidable y, en el plano superior, una terraza, por tanto, un peso enorme y calculado verdaderamente a kilogramos, tantos kilogramos por centímetro cuadrado”*⁹⁹. Su incorporación, por tanto, era necesaria, en palabras de Libera, resolviéndose la gran luz de 25m **[65]** a través de 60 vigas de hormigón armado apoyadas sobre una viga de borde de gran canto que dota de unidad a todo el espacio del atrio **[66]**. Lo que sorprende es cuando se compara con la solución adoptada a nivel estructural en el segundo de los atrios, el que se encuentra junto a la sala de congresos de dimensiones 75m de longitud y 20m de anchura. En este caso, el plano de vidrio se adelanta frente a la estructura, compuesta por 10 soportes de hormigón armado, revestidos de mármol y los dos machones de hormigón

[65]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del espacio del Atrio
de Recepciones.

EUR, en el cual sus columnas fueron realizadas en un determinado estilo dórico, muy contenido, columnas realizadas por racionalistas, podemos decir. En mi caso, yo he luchado de forma increíble en el Palacio de Recepciones, en el que me tocó realizar hasta cinco proyectos, tratando siempre de salvar lo salvable, teniendo que aceptar, finalmente, una fila de columnas sobre la fachada, en uno de los lados, sin capiteles, con un espacio posterior enorme; no se tratan de columnas decorativas, porque sostienen un peso formidable, y en el plano superior, una terraza, por tanto, un peso enorme y calculado verdaderamente a kilogramos, tantos kilogramos por centímetro cuadrado. De cualquier modo, también yo he tratado de hacer lo posible para salvar aquello que se pudiese salvar: es humano que se cediese en alguna ocasión en algún punto. Verdaderamente, habíamos sufrido una influencia política”.

99 Ibidem.

[66]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía de la fachada principal.

correspondientes a las cajas de escalera. Se invierte la posición del plano de vidrio. Frente al protagonismo que poseen las columnas en el atrio de la sala de Recepciones, la solución adoptada por Libera en el segundo de los atrios enfatiza la condición de continuidad buscada desde el inicio a través de los atrios.

Tras haber estudiado, a nivel estructural, la sala de Recepciones y los dos atrios, solamente queda por definir estructuralmente la sala de Congresos. En esta sala de dimensiones 35m de longitud y 27 de ancho, 13 machones estructurales de hormigón armado se desarrollan perimetralmente a la sala en cada uno de sus lados de mayor dimensión, mientras que en los lados inferiores repite el esquema estructural de los soportes del atrio. En cambio, la cubierta de la sala de Congresos, sí se define de forma singular, puesto que los 13 machones estructurales tienen continuidad en la cubierta como vigas de gran canto que se disponen de forma escalonada al conformar el teatro¹⁰⁰ de la cubierta. En este caso, las pendientes de la sala de Congresos y de la cubierta del teatro son contrarias, de tal manera que la pendiente del primero es hacia la sala de Recepciones y la de la cubierta hacia el exterior.

A finales de 1939, toda la estructura se encuentra realizada, iniciándose en ese momento, los trabajos referentes al capítulo de acabados del edificio. En este plano, Libera, en una de las cartas dirigidas a Oppo durante la fase de proyecto de ejecución, define los materiales de acabado exterior del edificio, entre los cuales destacan *“el mármol Calacatta, de Carrara, de tipo estatuario, para el revestimiento y granito blanco de Alzo, para las columnas”*¹⁰¹. Por tanto, en el caso de los revestimientos verticales, todo el edificio

¹⁰⁰ De esta forma, los soportes verticales descienden desde 17,70m de altura hasta 16,50m en el punto más inferior.

¹⁰¹ Carta dirigida por Libera a Cipriano Efisio Oppo, el 14 de octubre de 1938, en el que Libera expone que *“a propósito de la carta del jefe del servicio de Arquitectura, con fecha de 3 de octubre de 1938, en la cual se me había aportado un elenco de materiales entre los cuales debía elegir el mármol de revestimiento y el granito para la columnas del Palacio de Recepciones, preciso la elección del siguiente modo: mármol Calacatta, de Carrara, del tipo estatuario, para el revestimiento y granito blanco de Alzo, para las columnas. También se pueden tomar en consideración los siguientes: como segunda opción, mármol estatuario Venato, de Carrara, para el revestimiento y granito rosa de Baveno o blanco de Alzo para la columnas y, finalmente, como tercera opción, el mármol blanco Venato, de Carrara, para dos quintas partes del área de revestimiento del edificio, junto a mármol Paonazzetto para las tres quintas partes restantes y granito rosa o blanco para las columnas. Para las tres soluciones, el espesor de las piezas de mármol serán de 4cm... Las columnas serán monolíticas o en dos piezas”*.

[67]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía desde el exterior
de la sala de Recepciones.

se reviste de mármol blanco Calacatta¹⁰² **[67]**, de Carrara, de 4cm de espesor, con unas proporciones aproximadas de doble cuadrado que responden a unas dimensiones que oscilan entre 130,4cm de longitud y una altura entre 76,5cm y 62,5cm. Las piezas de mármol se distribuyen horizontal y verticalmente de forma uniforme pero presentando en la unión entre piezas, una serie de fajas horizontales alternadas de 6,5cm de alto y, nuevamente, 4cm de espesor que dota de plasticidad y expresividad al conjunto de la fachada. De esta forma, los alzados laterales presentan un total de 16 piezas completas de grandes dimensiones y un total de 17 entrecalles que resuelven los encuentros en la base como en la coronación del paramento. Las entrecalles, a pesar de encontrarse en el mismo plano del paramento, enfatiza la longitudinalidad de los 130m de los que consta el basamento **[68]**.

[68]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía desde el
Teatro descubierto.

102 El mármol blanco Calacatta posee grandes vetas de color verde claro, utilizado en pavimentaciones y revestimientos interiores y exteriores, según indica el Consorcio de Marmolistas de Chiampo, Vicenza.

[69]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía lateral del
basamento del edificio.

Ambas fachadas laterales **[69]** presentan un alzado perforado por huecos de dimensiones 125cm de longitud por 250cm de altura que, en ningún caso, debilitan el basamento, sino que surgen de la propia solidez del mismo. Las carpinterías de estos huecos se desfasan 50cm respecto del plano de fachada, de tal manera que el espesor completo del muro perimetral es de 68cm, por los 18cm que poseen las carpinterías que alojan en su interior la persiana de la ventana así como los sistemas de calefacción de las salas perimetrales del edificio. De esta forma, las carpinterías se amplían a ambas caras, puesto que, en total son de 30cm que junto a los 38cm de las caras de los pilares conforman los 68cm de la profundidad del hueco.

Una vez definido, en el capítulo de revestimientos del basamento, la sala de Recepciones con sus 45,92m de lado en cada una de sus caras, está constituido por 24 filas de 36 lastras de mármol blanco Calacatta, de Carrara, cuyas dimensiones son 125cm de longitud y 65cm de altura, junto con 26 entrecalles de 10cm. En el plano de coronación, surge una entrecalle final de mayor dimensión, en torno a 30cm. De esta forma, se produce una unidad del material que dota de una abstracción y un primer orden material al conjunto del edificio en su expresividad exterior. En cambio, en el plano interior del edificio, surgen diferentes variantes¹⁰³ en el uso del mármol¹⁰⁴ que junto al empleo de la madera contrasta con la uniformidad de la solución exterior.

En este capítulo de acabados, hay que hacer una reseña especial a la decoración de diferentes muros que hacen vibrar a toda la composición. En primer lugar, la gran sala de Recepciones donde a partir del tercer nivel surgen cuatro grandes paredes que con sus 3200m² debía destinarse a explicar la historia de Roma desde sus orígenes imperiales

¹⁰³ Según recoge Federica Dal Falco en su libro *"Stili del razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura"*, los mármoles dispuestos en el interior son; por un lado, mármol blanco de Lasa, utilizado en el atrio de la sala de Congresos, tanto en soportes como en machones de estructura, mármol de Paonazzo, utilizado en los exteriores de la sala de Congresos, mármol Arabescato, mármol verde Alpi y, finalmente, el mármol Calacatta. Todos los materiales marmóreos fueron suministrados por la Sociedad General de Mármoles y Piedras de Italia y por parte de la Sociedad General para la Industria de la Minería y de la Química.

¹⁰⁴ Esta condición múltiple en el uso del material recuerda a los interiores de las viviendas realizadas por Loos, entre las que destaca la Villa Muller, en Praga, realizada en 1930.

[70]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones.

hasta la época de Mussolini **[70]**. Libera plantea, con la inclusión de la decoración artística en el edificio, una preocupación de índole disciplinar en la que trata de recuperar la convivencia que ha existido y debe existir entre pintura, escultura y arquitectura, lo que puede llamarse “*unidad general de la cultura*”. De esta forma, Libera piensa que “*en nuestro actual periodo de clarificación y de reordenación de los valores espirituales, el encuentro previsto de las tres artes es un hecho real, necesario y lleno de significado. Este encuentro se da siempre en los grandes periodos de la historia de las artes; y constituye uno de los signos inconfundibles de la civilización*”¹⁰⁵. En este sentido, el uso que Libera hace del material **[71]** como acabado artístico se convierte en un elemento más de la arquitectura en correlación con los elementos constructivos. De ahí, que para Libera, las juntas, el color, los brillos, las proporciones o los diferentes acabados que pueda

[71A]
Sección longitudinal por Sala
de Recepciones
Fotografía de la
Sala de Recepciones.

[71B]
Sección longitudinal por Sala
de Recepciones
Fotografía del espacio de transición
previo a la Sala de Recepciones.

105 FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008..

[72]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del
Atrio de Recepciones.

[73]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Axonometría de la
carpintería metálica
del Atrio de Recepciones.

presentar el material se convierten en parte del proyecto de arquitectura.

Si con anterioridad, se ha estudiado el revestimiento en su relación con los paramentos verticales, los pavimentos poseen, asimismo, una capacidad expresiva y evocativa importante a lo largo de todo el edificio. En el caso del atrio de la sala de Recepciones, se realiza la pavimentación a través de granito blanco de Alzo¹⁰⁶, como el empleado en las columnas y en la escalinata de acceso de dicho espacio, de 3cm de espesor. Si en el atrio de la sala de Recepciones [72], se emplea el granito, en el caso del atrio de la sala de Congresos se utiliza el mármol blanco Calacatta que dotan de luz a ambos espacios al reflejar sobre dicha superficie la luz mediterránea. Precisamente, en contraste con la claridad de estos espacios, entendidos como umbrales de acceso al edificio, como se verá más adelante, la superficie elegida para el interior del edificio se oscurece, acentuando la condición introversa del espacio. De esta forma, el pavimento utilizado en las salas de Recepciones como en la de Congresos, así como en las zonas de circulación y en los espacios adyacentes a estas grandes salas, es el mármol verde Alpi¹⁰⁷ en formato de 50cm por 50cm. Esta condición oscurecida del plano del suelo enfatizará la verticalidad propuesta en la sala de Recepciones del edificio.

Finalmente, otro capítulo fundamental en el proyecto, en el plano constructivo, es el de carpinterías metálicas [73]. Que se concentra, sobre todo, en los dos atrios dispuestos junto a la sala de Recepciones y la de Congresos del edificio. Ambas fachadas, a pesar de la presencia de los soportes verticales [74], estudiados con anterioridad, se construyen a través de enormes paños de vidrio que enfatizan la capacidad transparente de los mismos y que su independencia respecto de la estructura le permite convertirse en un paño de vidrio de 73m de longitud y 10,80m de altura. Se establece un primer nivel, coincidente con 32 puertas de vidrio de doble hoja, a una altura de 2,80m. El siguiente nivel se encuentra a 4,40m respecto al anterior y, finalmente un tercer nivel a 3,60m. De esta forma, dos perfiles metálicos dividen el paño de vidrio en tres partes horizontalmente.

¹⁰⁶ Suministrado por la empresa Cirila & Figlio de Milán, según se indica en DAL FALCO, Federica, *Stili del Razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma: Gangemi, 2002.

¹⁰⁷ El mármol verde Alpi es un mármol de tonalidad variable que alterna el verde en las zonas oscuras, casi negras, con el ocre en las zonas más claras, según indica el Consorcio de marmolistas de Chiampo, situado en Vicenza.

[74]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Pilar con forma fusiforme.

En cambio, los 73m de longitud del paño de vidrio se constituye a través de 30 soportes metálicos de forma fusiforme¹⁰⁸ y 6,5cm de ancho, cuya dimensión mayor verticalmente es de 30cm en el punto medio.

De esta forma, Libera trata los principales capítulos constructivos del edificio, desde la estructura, hasta las carpinterías, pasando por los acabados. Frente a una juventud desarrollada bajo el prisma de una correlación clara entre estructura y espacio, donde el elemento de revestimiento o acabado no surgía en aquellos primeros proyectos de su época del Grupo 7, con este proyecto incorpora el valor del revestimiento sin restarle un ápice a la capacidad evocativa de la estructura portante. Porque el revestimiento, como se ha introducido anteriormente, adquiere el mismo valor que cualquier otro elemento utilizado por Libera en la construcción del espacio. Se convierte en un factor cualitativo del espacio arquitectónico que enfatiza las características del espacio propuesto por la estructura portante. Esta convivencia entre ambos factores permite que el edificio se matice y adquiera en su contacto con el material lumínico atmósferas espaciales desconocidas.

En el plano espacial, el proyecto del Palacio de Recepciones y de Congresos surge, en su conjunto, de la yuxtaposición de diferentes piezas autónomas que por sí mismas ya poseen un valor arquitectónico. Con anterioridad, a la hora de descomponer el edificio, se ha planteado cómo éste se podía dividir en diferentes espacios; por un lado, el atrio correspondiente a la sala de Recepciones, por otro, la sala de Recepciones hasta completar el conjunto a través de la sala de Congresos y el atrio que antecede a la misma. De esta forma el edificio, responde a un mecanismo arquitectónico formado por la asociación de piezas autónomas que se encuentran relacionadas entre sí. Esta manera de relacionar piezas autónomas responde al anhelo clásico de constituir nuevos organismos arquitectónicos. Es decir, frente a una catalogación de arquetipos arquitectónicos preestablecida, como explicaba el propio Libera, al hablar de la arquitectura romana como

¹⁰⁸ Según la Real Academia Española de la Lengua, la forma fusiforme reproduce la forma de huso, que era un instrumento manual, generalmente de madera, de forma redondeada, más largo que grueso, que va adelgazándose desde el medio hacia las dos puntas, y sirve para hilar torciendo la hebra y devanando en él lo hilado.

[75]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía exterior hacia
fachada principal.

la combinación de “*cuatro o cinco tipos arquitectónicos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula, y la estructura termal*”¹⁰⁹, la mezcla de ellos establecía una línea de progreso de las formas arquitectónicas.

Frente a la unidad de la propuesta **[75]** se propone la unión de mundos autónomos. Es en ese punto donde se encuentra la singularidad de la propuesta de Libera, en la diferencia entre ambos sustantivos, es decir, entre unidad y unión es donde se encuentra el origen compositivo del organismo arquitectónico planteado por Libera. Cada espacio arquitectónico del edificio es una unidad arquitectónica en sí misma que a través de un mecanismo determinado de unión de piezas configura una nueva realidad arquitectónica. Pero no solo se trata de un mecanismo de configuración de nuevas formas arquitectónicas sino que una consecuencia directa de este determinado proceso es la valorización que se lleva a cabo del espacio intermedio, de los intersticios que las unifica. De la valorización de estos espacios intermedios o intersticios surgen las transiciones espaciales, la posibilidad de enfatizar las condiciones de cada uno de los espacios autónomos a través de los mundos paradójicos, como la contradicción entre lo horizontal frente a lo vertical, lo luminoso frente a lo oscuro o la circulación frente al espacio estancial.

Pero, antes de estudiar en profundidad las consecuencias espaciales de esta estrategia, es importante observar cómo este mecanismo compositivo de elementos aislados formaba parte de la *forma mentis* de Libera desde sus años de estudiante. Observar con distancia dicho periodo, permite fijar la atención sobre la descomposición que realiza Libera de sus dibujos a través de diferentes elementos. Se ha observado, como la combinación de algunos de ellos, como obeliscos, atrios o salas centrales eran empleados, con posterioridad, para el proyecto virtual que suponía la serie bibliotecas. De esta forma, se organiza una catalogación por arquetipos arquitectónicos que, sin duda, se ve implementada por la combinación de ellos.

Pero el paradigma de esta estrategia proyectual es, nuevamente, el Panteón de Agripa **[76]**. En él, se presenta la antesala y la sala, como bien había deducido el propio Libera

¹⁰⁹ FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

[76]
Panteón de Agripa
Vista exterior desde la plaza.

a través de sus dibujos. El pórtico y el espacio central. La penumbra y la luz sólida. La transición y la estancia que se hacen indivisibles en el momento en el que se juntan o se establecen las relaciones pertinentes entre una y otra. Se trata de un pórtico que aparenta ser un añadido sobre el volumen abstracto de la rotonda. Se produce por tanto una convivencia entre dos geometrías diferentes; por un lado, la rectangular propia del pórtico y, por otro lado, la circular de la rotonda. La superposición del pórtico, entendido como pronaos¹¹⁰, frente a la rotonda, dilata la experiencia arquitectónica, en la que sus 16 columnas establecen un diafragma entre interior y exterior que dan sentido al espacio estereotómico de la rotonda del Panteón. El papel desempeñado por este pórtico o pronaos es a lo que atiene cada uno de los dibujos realizados por Libera y pertenecientes a la serie titulada atrio¹¹¹.

Este diafragma entre interior y exterior que actúa como mediador, como antesala del espacio principal del Panteón, tiene su origen precisamente en el templo griego¹¹² que seguía esta misma estrategia proyectual de adición de piezas. Porque si se profundiza en el origen etimológico de la palabra pronaos, se deduce que su significado literal es "*puesto delante del naos, es decir, del templo*", con lo cual se está reproduciendo un mecanismo proyectual de yuxtaposición de elementos. Porque al final en el origen etimológico de la palabra yuxtaposición¹¹³ se encuentra, asimismo, la razón de ser de este mecanismo que consiste, precisamente, en poner algo al lado de otra cosa obteniéndose un significado nuevo. De esta forma, la posibilidad de esta yuxtaposición como mecanismo arquitectónico introduce la idea de recorrido longitudinal a lo largo

110 Según la Real Academia Española de la Lengua, por pronaos se entiende "*el pórtico que había delante del santuario o cella, en los templos antiguos*".

111 Estudiada con anterioridad durante el capítulo uno de esta tesis doctoral.

112 "*El templo griego fue una evolución del megaron de la Edad del Bronce, en particular su uso como alojamiento real. Como el megaron, los antiguos templos griegos constan de un espacio interior rectangular, llamado cella y un pórtico de entrada con dos columnas situadas entre dos muros que sobresalen. El tipo megaron es un templo con columnas y pórtico in antis, es decir, las columnas están situadas entre dos antae adosadas a los extremos de los muros que sobresalen. En cambio, el principal tipo monumental griego es el templo periptero, en el que la cella está rodeada por una columnata*". *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*, Madrid: Akal, 1990.

113 Según el Breve Diccionario Etimológico de la lengua española, Madrid: Gredos, 2008, "s. XIX, cpt. De poner con el lat. iuxta "junto a"". Este mecanismo ha sido utilizado en la gramática para generar nuevas palabras mediante la combinación de algunas de ellas. Como ejemplos abre-lata, gira-sol, media-noche, etc.

[77]

Panteón de Agripa
Fotografía de la maqueta de la
Roma Imperial
Museo de la Civilización Romana.

[78]

Panteón de Agripa
Fotografía del espacio interior.

del proyecto. Es más, estas piezas autónomas que se ven colocadas unas junto a otras cobran su sentido espacial a través de la secuencia espacial descrita por el hombre que las habita. Y, es precisamente, gracias a la incorporación de la *promenade* donde el mundo de las paradojas, anteriormente introducido, cobra el mayor de los sentidos en su relación con las piezas autónomas que las componen.

En el caso del Panteón de Agripa, la correlación entre secuencia arquitectónica de elementos autónomos y la experiencia arquitectónica es absoluta. Cada uno de estos elementos cobra un nuevo sentido, un sentido más global, de conjunto, como sucede en el Palacio de Recepciones y de Congresos. La secuencia lumínico espacial es fundamental para la comprensión del espacio del Panteón. En origen¹¹⁴ [77], este lugar presentaba una *stoa* distribuida longitudinalmente a ambos lados del espacio previo del Panteón¹¹⁵, coincidente, actualmente, con la Piazza della Rotonda. En este lado norte, coincidiendo con la *stoa* se construyó una puerta monumental de acceso al recinto. Por tanto, se construía un determinado vacío urbano, al modo de la Piazza de San Pietro, que se veía limitado en su eje norte-sur por esta puerta monumental y por el pronaos de acceso al Panteón. En cambio, en las orientaciones este-oeste surgían las dos *stoas* citadas con anterioridad. Se daba, de este modo, una concatenación de tres espacios contruidos; por un lado, el vacío urbano, por otro, el pronaos de acceso y, finalmente, la rotonda del Panteón.

Este itinerario, casi de peregrinación, se iniciaba a través de un umbral configurado como puerta de acceso al conjunto, en el que se dejaba atrás la estrechez de la ciudad de Roma y se accedía al vacío urbano previo del Panteón. Este primer umbral estaba configurado como un pórtico, es decir, como una pieza autónoma que generaba la transición entre un vacío y otro vacío de diferentes características. A través de la autonomía de esta pieza se generaba una matización de la fuente lumínica y del espacio arquitectónico,

¹¹⁴ Se parte de las evidencias arqueológicas a día de hoy para poder establecer una hipótesis de partida que es fundamental a la hora entender la relación espacial de concatenación de espacios en torno al Panteón de Roma.

¹¹⁵ La orientación del Panteón es y ha sido una de las cuestiones determinantes en el espacio arquitectónico de la rotonda. El eje longitudinal del Panteón se alinea con el conjunto del Campo Marzio, cuya orientación no es norte-sur completa, sino que presenta una desviación de apenas 5 grados en la dirección norte-noroeste.

porque frente a la bóveda celeste se transitaba por un espacio limitado en altura. Una vez atravesado este espacio, se accedía al recinto, previamente definido por el cuerpo de la stoa. Frente al espacio de transición, el espacio estancial protagonizado por un arco triunfo situado en su centro. Y, atravesado este espacio de luz, únicamente interrumpido por la sombra arrojada del arco de triunfo, se percibe la penumbra del pronaos del Panteón. Frente a la luminosidad, la sombra. Primera paradoja. Pero no solo como contraste sino como recorrido, puesto que se camina hacia la sombra, desde el norte hacia el sur. Y, es precisamente, cuando se invade la sombra, cuando ésta se transforma en penumbra y se conoce la puerta de acceso a la rotonda del Panteón. Se afronta de este modo, un ascenso a través de su basamento, que a través de una penumbra habitada culmina con el cilindro de luz que perfora el óculo del Panteón. Un reverso del espacio configurado como planta central y como final de un itinerario. Se produce un efecto conocido como *cul de sac*, es decir, un camino sin salida. La rotonda del Panteón o quizás el propio óculo del Panteón se convierte en el final del recorrido [78]. Un itinerario de contrastes lumínicos que se recupera de vuelta en su camino hacia el norte. Se deja atrás la sombra y se conquista la luz.

[79]
Panteón de Agripa
Fotografía desde el interior
hacia el óculo.

Frente al *cul de sac* del Panteón [79], de ese itinerario de luz desde el norte hacia el sur, en el edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos [80] se convierte en un itinerario, igualmente de luz. Pero ahora, se desliga de ese camino sin más salida que la del óculo para atravesar el edificio y convertirlo en un escenario urbano desde el oeste hacia el este. El edificio adopta una simetría longitudinal, un edificio con doble puerta. Una simetría espacial y no compositiva en la que el edificio se atraviesa, se perfora y se re denomina como edificio pasante. De esta forma, el itinerario, como sucedía en el Panteón, se convierte en el mecanismo espacial que permite experimentar los diferentes espacios constituidos a través de la yuxtaposición de piezas arquitectónicas. En la Antigüedad, esta idea urbana, del edificio como calle se veía relacionada con la autonomía del edificio arquitectónico, con el monumento o con el espacio público cubierto. Por ejemplo, la Basílica de Ulpia, en el Foro Trajano de Roma, presenta esta

[80A]
Sección transversal

[80B]
Sección longitudinal por pasillo interior

[80C]
Sección longitudinal por Sala de Recepciones

[80D]
Sección longitudinal por Sala de Recepciones

[80]
Palacio de Recepciones y de Congresos
Secciones
Dibujos del autor.

condición urbana. Entendida la basílica como el lugar donde se impartía justicia, como un contemporáneo edificio público cubierto, presentaba dos puertas enfrentadas, en su eje longitudinal con orientación noroeste-sureste. Es decir, una gran sala de cinco naves que se atravesaba, con dos ábsides que limitaban lateralmente al gran espacio y desde donde se dirigían las funciones de justicia. Formaba parte de una secuencia espacial que tenía su origen en el foro de Trajano protagonizado por la estatua ecuestre que se situaba en el centro del espacio, que continuaba a través del acceso a la basílica y que finalizaba con el templo de Trajano. Por tanto, el edificio de la basílica se constituía como un espacio intermedio dónde el final del recorrido era el templo de Trajano [81]. Esta gran sala construida alteraba la direccionalidad del conjunto espacial. Porque a pesar de la tensión longitudinal manifiesta, la basílica se insertaba con un fuerte carácter transversal que producía un carácter estancial que de otro modo no habría obtenido. Por tanto, se produce una transición por contraste; de la longitudinalidad manifiesta del conjunto a la transversalidad de la sala, donde la presencia de las columnas y la eliminación del muro, permite la porosidad del plano del suelo. Y, esta circunstancia es definitiva para todo edificio pasante en el que la eliminación de obstáculos permite la ampliación de los límites del espacio arquitectónico.

[81]

Foro de Trajano
Basílica Ulpia, Roma
Fotografía de la maqueta de la
Roma Imperial
Museo de la Civilización Romana.

La consecuencia más directa, provocada por la aparición de dos puertas, una de entrada y otra de salida en un edificio, es que ya no solo establece una tensión de recorrido sino que reproduce, en el interior de un volumen arquitectónico, mecanismos propios de la ciudad. El edificio adquiere la idea de organismo vivo, de sucesión de acontecimientos donde el itinerario, al cruzar de una realidad a otra, a través de un edificio cobra sentido. De esta forma, surgen en la ciudad de París de principios del siglo XIX la idea de pasaje¹¹⁶ [82], es decir, el paso público cubierto entre dos calles. Esta situación urbana de "*passaggio*", de espacio de transición, entre dos realidades a través de la incorporación a un edificio del concepto de calle cubierta, encuentra uno de sus episodios más interesantes en la Galería de Vittorio Emanuele II, de Milán. Aquí, la galería surge como cubierta de un determinado espacio colectivo, donde las cualidades propias de la calle como escenario urbano conviven con las particularidades de los espacios interiores, estableciéndose,

[82]

Portada del libro "*Passagen*"
de Johann Friedrich Geist.

116 GEIST, Johann Friedrich, *Passagen*, Munich: Prestel, 1982.

[83]

Basilica de San Ambrosio, Milán
Fotografía del espacio
previo de acceso a la Basílica.

de este modo, una desvinculación de la realidad exterior. Se trata, por tanto, de un encapsulamiento temporal en el que el edificio solo establece contacto con el exterior a través de unos planos cenitales de luz que reproducen el concepto de calle, donde prima la horizontalidad del plano del suelo.

Esta idea, perteneciente a la ciudad, de perforación de una realidad construida convirtiéndose en acontecimiento urbano, encuentra en la propia ciudad de Milán un nuevo acontecimiento de similares características, en la basílica de Sant'Ambrogio [83]. En este complejo, compuesto por la basílica, junto a la canonica¹¹⁷ y a los claustros construidos por Bramante, la basílica adopta un papel central en toda la composición, convirtiéndose, en la actualidad, en distribuidor de las circulaciones en torno al complejo edificatorio. Es decir, la yuxtaposición de piezas de diferente época tienen la capacidad de convivir entre ellas y, sobre todo, de unificarse a través del recorrido y de la propuesta programática. En origen, construido como abadía cisterciense en el siglo XII en románico lombardo, adquiere un nuevo valor urbano cuando se convierte en la sede de la Universidad Católica del Sacro Cuore [84].

Se produce, por tanto, un proceso de reapropiación del antiguo monasterio, manteniendo la basílica su valor consagrado. De esta forma, el edificio se revuelve hacia el exterior, se reapropia de un nuevo uso y de una nueva lógica circulatoria. A través de un primer claustro longitudinal a cielo descubierto se establece una primera distancia con la realidad exterior, antes de acceder al interior de la basílica. Este lugar no se configura como cul de sac de un determinado recorrido sino que posee mayor número de puertas que le hace adquirir un valor distributivo en todo el complejo. Las naves laterales se convierten en circulaciones improvisadas, mientras que la nave central mantiene su carácter original. A través de estas naves laterales, se accede a la canonica y a los claustros de Bramante. Se reproduce, por tanto, un espacio público cubierto.

¹¹⁷ Edificio destinado a residencia del clero católico. En el caso de la Basílica de Sant'Ambrogio, la canonica, que se encuentra en la zona norte del complejo, no fue terminada. Se interrumpieron los trabajos en 1499, tras haberse iniciados en 1492.

[84]

Basílica de San Ambrosio, Milán
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

En esta misma línea se inserta, precisamente, la iglesia romana de Santa Maria Sopra Minerva donde, junto al Panteón y a la estatua del Pulcino della Minerva realizada por Bernini, surge un nuevo acontecimiento urbano en torno a un espacio interior. A ambos lados, se presenta la Piazza della Minerva con el obelisco y la via del Beato Angelico que desemboca en la via de San Ignazio. En medio de ambas calles surge la iglesia de Santa Maria Sopra Minerva¹¹⁸ [85]. Una construcción gótica, que recibe su nombre de la construcción sobre los restos de un templo dedicado a la diosa Minerva, de tres naves con capillas laterales donde, nuevamente, la nave lateral, situada en el lado norte del edificio, se convierte en un espacio de circulación.

Desde la fachada de la plaza con sus tres aperturas, la norte, la situada a la izquierda establece una circulación en cuyo lado opuesto encuentra una pequeña puerta, junto al sagrario, que comunica con una realidad diferente. De la Piazza al vicolo a través de la iglesia de Santa Maria Sopra Minerva, del espacio ruidoso de la plaza se traslada a un espacio introvertido, de menor tamaño, mediante un proceso de reducción escalar dilatado en el espacio. De esta forma, frente a un esquema totalmente simétrico, la aparición de la segunda puerta en la nave lateral, rompe la simetría, surge la diferencia y la paradoja, confiriéndole una condición absolutamente diferente respecto de la de su simétrica. Se establece, por tanto, una secuencia espacial donde el vacío se convierte en espacio arquitectónico configurado y, donde lo construido, a través de la nave lateral de la iglesia forma parte de un itinerario dilatado.

Este carácter pasante del edificio se presenta, de distinta forma, en el proyecto realizado

[85A]

Iglesia de Santa María
Sopra Minerva, Roma
Fotografía desde la plaza.

[85B]

Iglesia de Santa María
Sopra Minerva, Roma
Planta del edificio.

118 LETAROVILLY, Paul, *Edifices de Rome moderne*, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1992.

[86]
Puente de Rialto, Venecia
Palladio
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

por Palladio¹¹⁹ para el puente de Rialto¹²⁰, en Venecia [86]. En este proyecto, ya de por sí en el propio enunciado del problema se encuentra la condición pasante como propiedad intrínseca de un puente. En su naturaleza, se encuentra la acción de comunicar dos lugares desconectados, a través de la construcción de una prolongación de la calle, de un camino o de un itinerario. En este caso, en 1551, las autoridades, tras el derrumbe del puente en 1524, solicitan propuestas a Miguel Ángel, Jacopo Vignola, Jacopo Sansovino o Andrea Palladio. Este último responde con un edificio-puente. Es decir, le otorga al puente las condiciones propias de un edificio. Se produce, de esta forma, un híbrido entre ambas situaciones que describe el propio Palladio en la memoria que acompaña a los dibujos del proyecto, al decir que *"para preservar la grandeza y la dignidad de la ciudad, hice encima del puente, por su propia anchura, tres calles...en medio, justo encima del arco mayor, situaba las logias, en las cuales se habrían reunido los mercantes a negociar de forma conjunta y, habría aportado comodidad y belleza"*¹²¹. Palladio da continuidad a la trama urbana [87] multiplicando las circulaciones a través de las tres calles construidas y, a su vez, establecía en el centro del edificio un verdadero lugar público. A su vez, en el contacto del edificio-

[87]
Puente de Rialto, Venecia
Palladio
Planta y Alzado.

119 PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid: Akal, 2008. El proyecto del puente de Rialto fue publicado en el tercero de los libros, en el cual se trata sobre las vías, los puentes, las plazas, etc. En la descripción de la propuesta, el propio Palladio escribe lo siguiente; *"Bellísima, desde mi punto de vista, es la invención del puente, que sigue a continuación. Se encuentra muy adecuada al lugar, donde se va a construir, que era en medio de una ciudad, la cual es de las mayores y más nobles de Italia y es la metrópolis de muchas otras ciudades, donde posee mucho tráfico, de casi todas las partes del mundo. El río es anchísimo, y el puente debía situarse en el lugar donde se reunían los mercantes a tratar sus negocios. Sin embargo, para preservar la grandeza y la dignidad de la ciudad, hice encima del puente, por su propia anchura, tres calles: aquella de mitad de anchura es bella: y las otras dos, que se situaban cada una en una banda, de menor tamaño. A un lado y a otro de ellas, situé locales: de forma, que habrían habido seis órdenes. Además, en medio, justo encima del arco mayor, situaba las logias, en las cuales se habrían reunido los mercantes a negociar de forma conjunta y, habría aportado comodidad y belleza. En las logias, se habría elevado por algunos grados; y éste habría sido el suelo o pavimento de todo el puente. No debe parecer algo nuevo, que sobre los puentes se construyan logias: por lo que el puente Elio de Roma, del cual se ha dicho que antiguamente se encontraba todo cubierto por logias con columnas de bronce, con estatuas y con otros ornamentos: por lo que era necesario hacerlo. En las proporciones de los soportes y de los arcos se han observado las mismas reglas que se han mostrado en los puentes anteriores"*.

120 En 1740, Giovanni Antonio Canal (Canaletto) pinta el cuadro titulado *Capriccio con edifici palladiani*, que se encuentra, actualmente, en la Galería Nacional de Parma.

121 Ibidem.

[88]
Villa Rotonda, Vicenza
Palladio
Vista Axonométrica
Dibujo del autor.

punto con la ciudad, construye dos atrios, es decir, dos espacios que dialogan con los fragmentos de ciudad que se dejan a ambos lados del Gran Canal. Así, Palladio convierte un problema funcional de mera conexión entre dos orillas en un fragmento de ciudad donde frente a la unidad del puente, establece una secuencia espacial que encapsula una realidad exterior como acontecimiento intermedio en la comunicación entre las dos orillas. De esta forma, se propone, nuevamente, mediante la yuxtaposición de elementos autónomos, una realidad nueva, porque los atrios, la logia y las arcadas poseen de forma independiente su propio sentido y, mediante la yuxtaposición de ellos se reconstruye la idea del puente de Rialto.

Esta condición inherente de “*passaggio*” que el edificio posee, no provoca, en ningún caso, en el proyecto de Palladio, la imposibilidad de construir un lugar con fuertes connotaciones estanciales, es decir, el proyecto es entendido más como un edificio que se atraviesa que como un puente que se habita. Porque los rasgos propios pertenecen a la condición de edificio más que de infraestructura. El itinerario comienza a través de un plano del suelo que se eleva, que se separa de la ciudad, y que mediante un umbral y un plano del suelo ampliado resuelve la comunicación entre el atrio y las tres circulaciones propuestas. Porque estas circulaciones poseen el carácter de calle, son espacios embebidos entre volúmenes contruidos, que se tensionan en su longitudinalidad y que se reconstruyen unitariamente a través de la gran logia central para, posteriormente, tras esa pausa abierta al Gran Canal, volver a introducirse en la escala de la calle para que, finalmente, un nuevo atrio resuelva el contacto entre las circulaciones y la otra orilla de la ciudad.

Esta condición autónoma del puente escenificada por los lados cortos del puente, mientras que en los lados largos, coincidentes con el Gran Canal, se entiende como espacio construido, enfatiza la característica pasante del edificio. De este modo, si en un puente, dos son las caras que se perforan, que se atraviesan de forma general, la Villa Rotonda de Palladio, surge como paradigma de un edificio autónomo atravesado en sus cuatro fachadas. Por tanto, desaparece la condición longitudinal o unidireccional presente en el puente, sino que se activa la isotropía o la centralidad del espacio construido. Se pasa, de esta forma, de dos puertas a la complejidad de cuatro aperturas, cuatro direcciones.

La Villa Rotonda¹²² [88] se aleja de la ciudad. Ya no es un ejemplo urbano, como los citados con anterioridad. Se trata de la autonomía hecha arquitectura, surgida a propósito de su construcción en medio de la naturaleza. Esta idea de autonomía le permite, a diferencia de cómo sucede con el Panteón o con el Palacio de Recepciones y de Congresos¹²³, de elegir su propia orientación. De esta forma, la idea isotrópica de simetría cuádruple le hace posicionarse en la máxima desorientación, es decir, una desviación de 45 grados respecto a cada uno de los ejes, de tal manera, que si, con anterioridad, el itinerario de llegada en el Panteón era norte-sur o en el Palacio de Recepciones y de Congresos oeste-este, en este caso, no puede hablarse de una prevalencia de una orientación respecto de la otra, sino de un determinado centro. Esta situación provoca la ausencia de direccionalidad, predominando el centro por encima de los ejes.

Un centro construido como vacío, como aire conformado como sustracción del volumen del paralelepípedo al que se yuxtaponen cuatro atrios que conforman las fachadas del

122 PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid: Akal, 2008.

123 En ambas situaciones, la orientación de la trama establece unos parámetros de movimiento ya de por sí preestablecidos.

[89]
Villa Rotonda, Vicenza
Palladio
Fotografía desde el exterior.

volumen. Por tanto, una vez más se construye por elementos. Por un lado, mediante la sustracción como nueva estrategia y por la yuxtaposición de elementos arquitectónicos. En este caso, cuatro atrios, por un lado, y, por otro lado, un espacio central y cúpula y los servicios englobados en los intersticios surgidos de la relación entre ambas geometrías, la del cuadrado y la del círculo. Precisamente, la operación de incluir un círculo en el interior de un cuadrado o de un cilindro en el interior de un paralelepípedo permite sacar partido al espacio intermedio surgido. Porque de esa correlación entre círculo y cuadrado, surge la oportunidad de dilatar el hueco, de profundizar el vano. Cuanto más grande es la proporción del círculo respecto del cuadrado, menor es la direccionalidad del hueco y, menor es el espacio propuesto como intersticio. Palladio lo entiende y le suma cada uno de los atrios. Se dilata la experiencia en el interior de un volumen compacto **[89]**. De esta forma, atrio profundo en penumbra, muro profundo atravesado por la inclusión del círculo en el cuadrado y, finalmente, la rotonda configurada como espacio central se ponen en relación mediante la incorporación del recorrido.

[90]
Villa Rotonda, Vicenza
Palladio
Sección del edificio.

Pero ahora no se trata de un itinerario direccionado como sucedía con el puente de Rialto, donde el centro del espacio le correspondía a la logia con dos fachadas, sino que en la villa se propone un itinerario centralizado con posibilidad de continuar más allá del centro del espacio. Es decir, frente a la línea se propone el círculo con su condición centrípeta y centrífuga del espacio. Se mantiene la condición pasante del edificio pero se complejiza absolutamente. En este caso, no se trata de un espacio centralizado que necesita escapar por la presencia de una apertura cenital, como sucede en el Panteón, sino que este espacio central posee hasta cuatro grandes aperturas que, una vez ocupado su centro, le permite alcanzar y superar el infinito. Porque este es el sentido del edificio, presenta una pausa, un vacío en dicho itinerario que concentra la experiencia del edificio.

Porque ese itinerario surge de un plano del suelo que se moldea, que primero atraviesa un espacio en semi sombra y que, finalmente, desde ese nuevo centro ocupado, abstraído de la realidad exterior puede continuar su itinerario por cualquiera de las cuatro puertas que le dirigen hacia el infinito. Por tanto, la Villa Rotonda [90] no solo se atraviesa, se perfora al no poseer límites construidos que interrumpan el itinerario espacial, sino que además incorpora, gracias a la unidad aportada por el espacio central, la mirada como foco de experimentación de la arquitectura. Esta relación entre itinerario o secuencia espacial y luz en cada uno de los proyectos es indivisible. Palladio camina hacia la oscuridad desde una primera exterior conocida para una vez alcanzada la rotonda atravesar el edificio y caminar hacia la luz, una fuente lumínica que se captura y que representa toda la realidad exterior desconocida.

La transición de dos a cuatro aperturas ha modificado completamente la percepción del espacio. En cambio, en el edificio del Palacio de Congresos y de Recepciones se complejiza aún más este mecanismo [91]. Porque el edificio, constituido por yuxtaposición de piezas autónomas, como se ha presentado con anterioridad, surge como un verdadero edificio pasante, como un organismo interior que se pone en relación con la ciudad a través de dos grandes atrios. Prácticamente, como sucede con el puente de Rialto. Frente a unos testeros laterales ciegos, amurallados, impenetrables, los alzados noroeste y sureste aparecen absolutamente abiertos a la ciudad. Y, es en ese punto donde la direccionalidad noroeste-sureste es precisa. Se antepone como sucede con los grandes monumentos de la ciudad, un espacio previo, una explanada constituida por el vacío de la Piazza John Kennedy, desde cuyo vacío surge el enorme frontal de 75m de longitud y

[91]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección longitudinal.

12m de altura. Como en la Villa Rotonda, un suelo que se manipula, que se pliega, que se eleva configurando un *piano nobile* sobre elevado respecto al de la ciudad. Y que, además reduce la altura de esos 12m actuando como un mecanismo amortiguador para la escala humana.

Por tanto, se produce un primer momento donde la componente horizontal prevalece durante los 25m que constituyen dicho espacio. Un lugar interior que gracias a las columnas aportadas por Piacentini se desvincula de la realidad exterior. De este modo, este espacio se configura como antesala de la gran sala de Recepciones que, adoptando el papel de la rotonda de la villa de Palladio, configura un centro. Un lugar estancial, un espacio poroso en todas sus direcciones a lo largo del plano del suelo, donde frente a la horizontalidad propuesta por el primer espacio, prevalece la verticalidad de este nuevo. Por tanto, el recorrido se paraliza, se interrumpe, mediante la excavación del suelo que señala un nuevo centro. Un nuevo lugar, descontextualizado de la realidad exterior, que se propone con absoluta autonomía, para desde ese espacio vertical, retomar el contacto con la realidad exterior a través del plano de cubierta.

Frente al espacio estancial interior, Libera propone el espacio estancial de la ciudad. Este lugar se configura como el primer balcón del edificio [92]. Porque no es una puerta, es un jardín suspendido en el aire que pretende establecer diálogos con la ciudad eterna. La puerta se encuentra recuperando la cota del plano del suelo del interior del edificio que, tras atravesar la sala de congresos adyacente a la sala de Recepciones, encuentra su segunda puerta. Un nuevo atrio de 75m de longitud y 12m de altura que permite dar continuidad a la experiencia espacial pasada. Nuevamente, como sucede con el puente de Rialto, se camina hacia la luz y el suelo se vuelve a moldear para acomodarse a la realidad de la ciudad en ese punto. De esta forma, el edificio se convierte en itinerario, en secuencia espacial, en un fragmento de ciudad con sus dilataciones y sus compresiones, con sus espacios estanciales y circulatorios, en definitiva, con la complejidad propia de un organismo urbano.

[92]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía desde
la terraza del edificio hacia el
edificio de la Civilización Romana.

La realidad construida del Palacio de Recepciones y de Congresos ha permitido recomponer, desde los estudios realizados por Libera como estudiante, un proceso adición de piezas que configuran una realidad nueva a partir de la combinación de ellas. Frente a una unidad estructural y mono matérica en el plano exterior del edificio, interiormente, se configura una atmósfera determinada que permite reconocer los diferentes ámbitos que la conforman. En ese sentido, surge la estrategia proyectual empleada por Libera durante el curso del proyecto, la yuxtaposición de piezas independientes que, en este caso concreto, por la presencia de dos muros laterales opacos, sobre la orientación suroeste y noreste del edificio, ha permitido, junto a la autonomía del edificio, adoptar una condición pasante de la arquitectura, es decir, entender el edificio como elemento de transición entre dos realidades diferentes. De esta forma, atrio de Recepciones, sala de Recepciones, sala de Congresos y atrio de Congresos, dentro de la propia lógica constitutiva del edificio, participan de su propia autonomía configurándose como verdaderos espacios reconocibles dentro de una trayectoria proyectual del arquitecto, manteniéndose como verdaderos invariantes de su arquitectura.

[93]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista Axonométrica
Desde orientación oeste
Dibujo del autor.

4F. Los Atrios

Tras haber dedicado una de las series de sus dibujos de estudiante, la cuestión del espacio de transición entre exterior e interior, se concreta con los dos atrios del Palacio de Recepciones y de Congresos [93]. En una disposición de simetría longitudinal, los atrios se configuran como los dos grandes ventanales que hacen al edificio participar de la cuestión urbana hacia uno de los lados, en el de sala de Recepciones y de la naturaleza, en su simétrico, junto a la sala de Congresos. Con una altura constante de 12m respecto del plano del piano nobile del edificio, el plano del suelo se pliega para establecer un acomodo con la propia cota de la ciudad. Pero no solo para establecer una continuidad con el plano de la ciudad sino que la unidad establecida entre manipulación del plano del suelo y estructura trilita, compuesta por los dos machones estructurales laterales y gran viga de borde, configuran y refuerzan la idea de frontalidad y horizontalidad del edificio. Porque, efectivamente, el atrio se convierte en un mecanismo autónomo de manipulación escalar, que cobra su sentido en el contacto con ambas salas a las que sirven.

[94]
Altes Museum
Karl Friedrich Schinkel
Alzado principal.

La idea de frontalidad, reforzada por la presencia de ambos atrios, queda manifiesta. A través de la idea de atrio, el edificio incorpora el paisaje exterior estableciendo una línea de continuidad a través de la propia frontalidad enunciada en las características propias del atrio. Esta misma situación se produce en el Altes Museum¹²⁴, de Karl Friedrich Schinkel [94], donde se produce, nuevamente, un proceso de yuxtaposición de diferentes piezas autónomas entre las que se encuentra el atrio de acceso. La base compositiva, entre el Altes Museum y el Palacio de Recepciones y de Congresos, es similar; un gran basamento hasta una determinada altura, sobre el cual emerge la rotunda interior, con poca presencia volumétrica. Pero, interiormente, la yuxtaposición de piezas mantiene la autonomía de cada una de ellas. La rotunda que, tradicionalmente, había subordinado a su presencia el resto de estancias del edificio, en este caso, mantiene su autonomía. Frente a la visión tradicional en la que el edificio clásico se componían de un relación jerárquica entre las piezas, en el Altes Museum [95], "*resulta de la compactación de una serie de piezas sueltas*"¹²⁵. De esta forma, la correspondencia entre pórtico y espacio interior es prácticamente nula, estableciéndose, en este punto, una discontinuidad con

124 CORTÉS, Juan Antonio, "La caja de Pandora. Reflexiones sobre el nuevo museo de Stuttgart de Stirling / Wilford", en *Arquitectura*, 254, Mayo-Junio 1985.

125 Ibidem.

[95]
Altes Museum
Karl Friedrich Schinkel
Planta.

los atrios del Palacio de Congresos y de Recepciones. A pesar de una lógica compositiva similar, basada en la yuxtaposición de piezas autónomas, cada una de ellas, es capaz de mantener su propia autonomía y, a su vez, establecer relaciones de continuidad con las otras. En este sentido, el pórtico del Altes Museum se configura como una pieza más de la composición que mediante sus 18 columnas establece un diafragma entre espacio interior y exterior que protege al edificio de la luz proveniente de sur. Nuevamente, dos grandes machones laterales junto a una viga de borde configura el frente del pórtico en el que la incorporación de una gran escalinata, resuelve la discontinuidad entre el piano nobile del edificio, sobre elevado, y el de la ciudad.

La posición perimetral del muro desmaterializado por la incorporación de soportes verticales se presenta en ambas propuestas, configurando un verdadero espacio de fuertes connotaciones transversales, aún mayores en el caso del Altes Museum **[96]**. Mientras que su pórtico presenta unas dimensiones de 90m de longitud por 7,5m de anchura, el atrio de la sala de Recepciones presenta 75m de longitud por 25m de anchura, conformándose, por tanto, una diferencia plausible en la definición del espacio. Mientras que la estrechez del pórtico del Altes Museum le confiere una fuerte condición urbana sobre elevada que participa del espacio libre del Lustgarten, la dilatación, en

[96]
Altes Museum
Karl Friedrich Schinkel
Fotografía de la fachada principal.

[97]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Planta baja.

el plano horizontal del atrio de Recepciones, le otorga una fuerte condición interior al espacio de transición **[97]**. Y, en ese sentido, interviene la propia escalinata de acceso que transporta a los hombres hasta el límite establecido entre exterior e interior. Si en el pórtico del Altes Museum, la escalinata se adosa al volumen, estableciendo el límite de forma tangente a la línea de las columnas, en el atrio de Recepciones, el plano del suelo se adhiere, igualmente, al límite definido por las propias columnas, pero con la salvedad, de que este plano del suelo sigue plegándose, estableciendo el límite entre exterior e interior a la mitad del espacio del atrio, es decir, 12,5m respecto del plano de columnas. De esta forma, la lectura del espacio es inversa. Si en el pórtico del Altes Museum, el límite del piano nobile se encuentra en luz, en el atrio de Recepciones se encuentra en sombra, modificando el carácter del espacio.

Por tanto, el atrio de Recepciones **[98]** se configura por una sucesión de filtros, donde la escalinata monumental, que surge de lado a lado del edificio, frente a la condición central presente en el Altes Museum, define un primer espacio hasta el encuentro con la línea de las 14 columnas. Posteriormente, el espacio tras un descanso de 5m de anchura vuelve a subir hasta alcanzar el paño de vidrio que supone el límite entre espacio exterior e interior del edificio. De esta forma, la distancia existente entre espacio interior y exterior, dilatado

[98]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía de la fachada
principal enfatizando
la sombra profunda.

[99]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía desde el interior
del Atrio de Recepciones.

por la incorporación del plano del suelo **[99]**, supone que el muro desmaterializado del atrio se reunifique aportando una condición sólida que en proximidad no tendría. Se configura, por tanto, un verdadero espacio interior, donde un gran paño de vidrio unifica el ambiente del atrio de Recepciones **[100]**. Este muro de vidrio se constituye a través de una gran carpintería metálica donde 30 soportes con forma fusiforme establecen el límite entre dos condiciones interiores, una dinamizada por la sombra arrojada por las columnas perimetrales y, otra estable constituida por la penumbra interior del espacio. Los soportes metálicos se constituyen a través de una pilar triangulado que absorbe por forma su fuerte esbeltez. Frente a la altura unificada del espacio, y establecida a 10,50m respecto del piano nobile del edificio, las dobles puertas abatibles, situadas entre soportes, aportan la medida humana al espacio del atrio. Y, frente a esta condición alcanzada por ascensión, se presenta un gran lienzo murario decorado distribuido a lo largo de los 72m interiores de los que consta el espacio del atrio de Congresos **[101]**.

[100A]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del interior del Atrio de
Recepciones.

[100B]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del exterior del Atrio de
Recepciones.

[101A]

Palacio de Recepciones y de Congresos
Fotografía desde el interior del Atrio de Congresos.

[101B]

Palacio de Recepciones y de Congresos
Fotografía de la caja de la escalera incorporada en el interior del Atrio de Congresos.

Desde esta nueva posición interior, delimitada a un lado por el gran lienzo decorado y por la línea de columnas dispuestas en el otro, se presenta un plano del suelo continuo que alcanza a ver visualmente el interior de la sala de Recepciones. Frente a un techo construido a base de grandes vigas de hormigón de 25m de luz estructural, se presenta un subsuelo habitado, donde dos escaleras comunican con una vía de tráfico que atraviesa transversalmente el edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos. De esta forma, de cara a las importantes recepciones que tuviesen lugar en el edificio, las grandes personalidades podrían alcanzar el centro neurálgico del edificio, en un ejercicio de convivencia entre el tráfico fluido¹²⁶, como símbolo de la modernidad y la cuestión programática de partida, existente en el edificio. La longitudinalidad propia del edificio convive con una transversalidad oculta que complejiza la funcionalidad del Palacio de Recepciones y de Congresos.

La materialidad del atrio de Recepciones contribuye, asimismo, en reforzar la condición de límite entre exterior e interior. El mármol blanco Calacatta, utilizado exteriormente en los paramentos verticales se doblan interiormente para configurar los paramentos verticales del atrio. El suelo exterior recoge el mismo material hasta llegar a la confluencia del primer límite del espacio. Justo en el descanso de la escalinata, una vez atravesada la línea de columnas, donde comienza el nueve pliegue, surge el cambio de material. Se pasa de la homogeneidad blanquecina del mármol blanco de Calacatta al verdoso mármol Alpi. Este contraste se desarrolla a lo largo del interior del edificio. Por encima del piano nobile, la condición matérica la asume el mármol blanco Calacatta, mientras que en el plano del suelo el tono verdoso se desarrolla horizontalmente. Este contraste enfatiza la condición horizontal del espacio propuesto, donde a través de una compresión del espacio desde 10,50m de altura de esta sala se pasa a una reducción escalar hasta 3m de altura, conformado por el dintel, que desembocan en la sala de Recepciones donde los 38,60m tensan verticalmente el espacio arquitectónico. De esta forma, el atrio de Recepciones se configura como un lugar de transición, como un diafragma desde donde

¹²⁶ La película *"Il conformista"*, dirigida por Bernardo Bertolucci, en 1970, graba una de sus secuencias en torno a este espacio subterráneo.

[102]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del Atrio de la Sala de
Recepciones.

se prepara el hombre para el acontecimiento previsto en la sala de Recepciones **[102]**.

En cambio, el atrio correspondiente a la sala de Congresos varía sutilmente respecto al anterior. Las columnas perimetrales desaparecen surgiendo una serie de machones de hormigón retranqueados, donde el muro de vidrio establece el contacto directo entre realidad exterior e interior. De esta forma, el espacio no se acota, sino que el carácter del mismo se amplía. En este sentido, hay un primer cambio en el entendimiento del plano del suelo. Sucede como en el Altes Museum que el mismo se localiza en la zona central y no a lo largo de toda su longitud como sucede en el atrio de Recepciones. Esta modificación sobre el plano del suelo, establece un límite que coincide, ahora sí, con el límite vertical del trilito. Por tanto, su vocación exterior aumenta, a lo que colabora el retranqueo de 7,5m respecto a dicho plano por parte del muro de vidrio.

A partir de esta nueva situación, los soportes estructurales se alojan en el interior del espacio arquitectónico del atrio de Congresos, incorporándose a la línea de estructura que establecen, igualmente, los dos cuerpos de escaleras alojados en el interior del espacio que comunican verticalmente con el teatro descubierto, situado en el plano superior del basamento y la planta superior del mismo. Se trata de dos dobles escaleras que entrelazándose duplican su presencia en el espacio, contribuyendo a exaltar la condición de expresividad constructiva que poseía la arquitectura de Libera. Se produce de esta forma una colonización de la caja. Se incorporan dos cajas en el interior de la gran caja, reproduciendo un modelo espacial en el que la estructura se independiza del muro de cerramiento. En este lugar, la materialidad cambia. Frente al mármol verde Alpi que recorre horizontalmente todo el edificio, Libera propone el mármol blanco Calacatta, incorporando la luminosidad de este y el paisaje exterior. De esta forma, la abstracción monomática protagoniza el espacio arquitectónico que se ve, únicamente, interrumpida por la incorporación de otro gran lienzo murario decorado que compone el frente de la sala de Congresos y por cuya zona baja, se accede y se comunica en continuidad con el plano de la sala de Congresos.

De esta forma, surge, nuevamente, la condición de antesala y de sala que, encontrándose

[103]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía desde el
Atrio de Recepciones hacia
la Sala de Recepciones.

presente en cada uno de sus anteriores proyectos, vuelve a plantearse con la máxima rotundidad. El éxito de la comprensión espacial de la sala solo encuentra su sentido a través de este mecanismo escalar y espacial que matiza las condiciones de transición entre un mundo exterior y uno interior que, por contraste, alcanza a enfatizar la condición vertical y estancial de la gran sala central **[103]**. Porque este espacio, a pesar de sus grandes dimensiones, mantiene su condición de servicio hacia a otro espacio de mayor jerarquía en el conjunto del edificio. Porque esta es la realidad compositiva del edificio, donde diferentes espacios se yuxtaponen con el objetivo jerárquico de la prevalencia de la sala de Recepciones respecto al resto de espacios del edificios.

De ahí, que este espacio no se configure, asimismo, como un lugar estancial sino que sirve para ampliar las condiciones espaciales de la gran sala. Porque, en ese punto, ambos atrios se distancian. Si en el atrio de Recepciones, el contraste horizontal frente a verticalidad se enfatiza, en el atrio de Congresos, la horizontalidad propia del espacio de la sala de Congresos encuentra su continuidad a través de su propio atrio, ampliando, por tanto, las condiciones espaciales de la propia sala de Congresos. Tradicionalmente, Libera había utilizado el espacio de la antesala como mecanismo de contraste para enfatizar la condición espacial de la sala, pero, en este caso, lo utiliza para ampliar la dimensión espacial de la propia sala, estableciéndose de este modo una correlación inversa entre ambos espacios. Ahora no solo es la antesala de la sala de Congresos sino que, asimismo, se convierte en la ampliación de la sala de Congresos hasta fusionarse con el espacio exterior enmarcado.

[104A]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fragmento de la
sección transversal por
Sala de Congresos.

[104B]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección transversal por Sala de
Congresos.

4G. La Sala de Congresos

En continuidad con el atrio de Congresos, en el alzado posterior, surge la sala de Congresos [104] del Palacio de Recepciones y de Congresos. Frente a la condición pasante, presente en la sala de Recepciones, el espacio de la sala de Congresos es unidireccional. La tensión espacial es en un único sentido, estableciéndose una línea de continuidad entre el atrio y la propia sala de Congresos, de tal manera que ante una completa apertura de las puertas de la sala, ésta se pone en relación con la fuente lumínica que penetra por el gran ventanal que configura el atrio de Congresos [105]. Al hablar Libera de la condición espacial de esta sala, en todo momento, se refiere a ella como un problema funcional. En la primera versión de la sala, sus problemas se reducen a cuestiones absolutamente funcionales, como son “la visibilidad, la acústica, la estructura, el tráfico y los asientos”¹²⁷. Por lo que Libera trata de encontrar una solución mediante la “reducción del volumen de la sala”. En esa primera versión la profundidad máxima de la misma es de 29m, en cambio, en la versión construida adopta una condición de salón de actos, donde el conjunto de todos los asientos se concentran sobre una platea, configurada en torno al plano del suelo. De esta forma, Libera elimina las galerías sobrepuestas, presentes en la primera versión de la sala, para, finalmente, concentrar toda la intervención sobre un plano del suelo que se deprime desde la cota del *piano nobile* del atrio de Congresos hasta -2,10m, que es la altura a la que se encuentra el escenario de la sala.

[105]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fragmento de sección longitudinal
por Sala de Congresos.

En un momento dado, Libera se refiere al tipo de sala configurada como de única platea, exponiendo que este tipo de sala “*retorna al modelo del Teatro Italiano*” en el que este modelo “*posee la enorme ventaja de la profundidad de la sala, que repercute en otra serie de deficiencias como es un empeoramiento de la acústica, de la estructura o del tráfico*”. En este sentido, se produce, entre la primera versión y la construida, un empobrecimiento en la solución adoptada. Si la primera versión se enlazaba con la propuesta realizada por Le Corbusier¹²⁸ para el edificio de la Sala de Asambleas, proyectado con motivo del concurso

127 Memoria, extraída del archivo de Libera en el Centro Pompidou, del proyecto para el concurso del Palacio de las Recepciones Oficiales y de Congresos, 1942. Criterios generales.

128 El concurso para la Sede de la Sociedad de Naciones en Ginebra fue, tanto para Le Corbusier como para Pierre Jeanneret, la oportunidad de enfrentarse, por primera vez, a la cuestión del edificio público y la complejidad de

[106]

Palacio de Recepciones y de Congresos

Fotografía del plano que establece la discontinuidad entre Sala de Congresos y Atrio de Congresos.

[107]

Palacio de Recepciones y de Congresos

Fotografía del espacio interior de la Sala de Congresos.

de la Sede de la Sociedad de Naciones de Ginebra, en 1927, la versión construida se limita a una solución perteneciente al ámbito del “razonamiento”¹²⁹. La estructura de la sala se encuentra en correspondencia con la sala de Recepciones, adoptando el ancho de los dos cuerpos verticales que se encuentran próximos a las esquinas de sala [106]. Se organiza a través de 13 machones de hormigón armado dispuestos en los lados largos de la sala, presentando una reducción de la altura de los mismos desde 17,70m hasta 16,50m que coincide con la diferencia de cota que presenta el teatro descubierto situado en el plano superior del basamento. En los lados cortos de la sala de Congresos se mantiene el ritmo de la estructura presente en el propio atrio, enfatizándose la continuidad entre un espacio y otro. A ambos lados de la estructura se desarrollan dos patios longitudinales que con un ancho de 5m y una longitud de 32,5m iluminan los espacios de servicio organizados en torno a la sala de Congresos.

La configuración de estos patios longitudinales a la sala de Congresos permite introducir, de forma natural, luz al espacio de la sala, en el que llegado el momento, podría, incluso, poder oscurecerse [107]. De esta forma, los límites de la sala se amplían. Estos dos patios se reconstruyen volumétricamente en el plano superior del basamento reforzando la longitudinalidad del teatro descubierto. Las vigas que cierran el espacio de la sala de Congresos salvan una luz estructural de 27m, de tal manera que el espacio de la sala de Congresos tiene una superficie aproximada de 945m². Interiormente, la estructura primaria de la sala se ve revestida de la propia madera con la que se recubre el acceso

la estructura institucional del “palacio”, así como para hacer frente a la Academia que había dominado la construcción de este tipo de edificios. El proyecto estaba dividido en dos edificios, por un lado, el secretariado y, por otro lado, la sala de asambleas. Tanto uno como otro edificio formaban parte de una composición donde se insertaba la pieza de arquitectura en torno a un contexto de naturaleza. Con este proyecto, se incorpora la traducción de la proporción del espacio y de la acústica de la sala en forma arquitectónica a través de la construcción en hacer. Si hasta ese momento, la monumentalidad estaba asociada a la gran dimensión y a su propia significación o representatividad, en este caso, la condición programática de partida, es decir, 2600 personas y, como diría el propio Le Corbusier, “estas 2600 personas se tienen que encontrar en unas condiciones de confort tales que las dimensiones de la sala se vuelvan enormes”. Prosigue Le Corbusier, “las leyes de la acústica nos introducen en un nuevo orden que ya no es estático, sino en un orden que es más bien biológico y con consecuencias formales que nada tienen en común con las de un sistema estático. Estas leyes son sencillas, comprensibles hasta para los niños, como son sencillas las leyes de este mundo. Lo que no es sencillo es descubrirlas, formularlas y hacer un sistema entero”. En la cuestión acústica, en un problema de origen funcional, encuentra la razón del espacio arquitectónico.

129 GIOVANNETTI, Eugenio, “Il palazzo dei Ricevimenti e Congressi”, en *Civiltà*, 2, Junio 1940.

que comunica el atrio con la propia sala de Congresos. De esta forma, dos salas de diferente condición entran en contacto. Si, por un lado, la sala de Congresos limita su programa a la propia condición de la sala de Congresos, la versatilidad programática se apropia de la condición de la sala de Recepciones. Esta dualidad hace que la resolución del problema de la sala de Congresos se reduzca al plano funcional, convirtiéndose la sala de Recepciones en el verdadero espacio del Palacio de Recepciones y de Congresos.

[109]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista Axonométrica
Sala de Recepciones
Dibujo del autor.

4H. La sala de Recepciones

En 1927, Libera escribe una serie de notas en torno al proyecto de pabellón para aguas minerales, presentado en la primera exposición italiana de Arquitectura Racionalista, (MIAR) de 1928. En estas notas explica que *“el criterio diferencial en el desarrollo de las arquitecturas a través de los tiempos, es que mientras hace un tiempo el hombre vivía “entre” los volúmenes arquitectónicos, ahora, vive “dentro de” los volúmenes hechos arquitectura. Este gradual paso de lo construido hacia lo vacío se acentúa con la aparición del hormigón armado, donde las dos dimensiones son superadas por la tercera (el espesor). El sentido decorativo-arquitectónico se busca en un sabio juego prospectivo de planos. El color tiende a subrayar los valores constructivos”*¹³⁰ [108].

[108]

Padiglione per Acque Minerali
Extracto de la memoria
del proyecto
Extraído del Museo de
Arte Moderno y Contemporáneo de
Trento y de Rovereto, sede de parte
del archivo.

En las dos preposiciones subrayadas por el propio Libera, se encuentra el significado de su propia arquitectura y de la sala de Recepciones [109]. Se produce una traslación¹³¹ desde la valoración del espacio urbano, de la polis, de la calle, donde el espacio delimitado es contemplado atentamente, hacia el espacio libre, el aire, el reverso del espacio, la condición interior de la arquitectura. Desde esos primeros dibujos, estudiados con anterioridad, en el que mediante el título *“gran sala central”*, Libera propone la arquitectura interior, el reverso del espacio. Y, entre todos ellos, el dibujo titulado el *“Panteón en hormigón armado”* [110] se convierte en paradigma de toda su trayectoria, estableciéndose una línea de tensión investigadora y proyectual que alcanza su máxima expresión con la construcción de la sala de Recepciones del Palacio de Recepciones y de Congresos, del E42.

Libera propone un espacio *“interior de salón sugestivo y místico, en el cual la luz entra*

¹³⁰ Libera, Adalberto. Lámina extraída del proyecto de Pabellón para Aguas Minerales, presente en la exposición “Adalberto Libera. La ciudad ideal”, llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (MART), en Rovereto, Italia, a cuya inauguración asistió el autor de esta tesis doctoral el 22 de junio de 2013.

¹³¹ Es interesante acentuar este camino de investigación que abre Libera porque libera de programa el espacio más singular de la propuesta. Genera la posibilidad que frente a la colmatación del programa, surgido en algunos proyectos como el de la Casa Sindical, de Francisco de Asís Cabrero, donde el gran volumen que se dispone frente al Museo del Prado se colmata de programa y necesita horadar la fachada para poder recoger luz. De esta forma, ambos proyectos que parten de una composición similar, basada en un edificio bajo que recoge gran parte del programa y un edificio alto que emerge sobre el anterior, se distancian en el momento en el que el cubo de Libera se opaca en el perímetro al alojar vacío en el interior del mismo. Frente al vacío propuesto por Libera, Cabrero colmata la pieza necesitando rasgar la fachada. De esta forma, se produce una ambivalencia entre ambas propuestas. Mientras que el edificio de la Casa Sindical se vive desde fuera, es decir, siguiendo el discurso de Libera, viviéndose entre los edificios y destacando la capacidad bidimensional y contemplativa del edificio, el edificio de Libera se vive desde dentro, se habita el aire y el vacío conformado.

[110]
[AM2002-2-440 (0014)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie hormigón armado
Dibujos.

[111]

[AM2002-2-447 (0023)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo.

[112]

[AM2002-2-440 (0012)]

Dibujo de estudiante, 1926

Serie Panteón en hormigón armado

Dibujo, "planta romana".

*indirectamente desde lo alto*¹³² [111], es decir, un espacio que, surgiendo del prototipo creado por el propio Libera a través de su "*Panteón en hormigón armado*", desacraliza el mayor templo de la Antigüedad. Pero no solo eso, sino que convierte el arquetipo, presente en el Panteón, de espacio central y cúpula, en un laboratorio de luz [112]. En un modelo sobre el cual aplicar transformaciones que implican modificaciones en el espacio arquitectónico y la percepción del mismo. De esta forma, surge la línea de continuidad entre ese primer dibujo y el edificio construido trece años más tarde. Ya en sus primeros dibujos, a la hora de dibujar el Panteón establece hasta tres versiones diferentes del mismo, encontrando nuevas posibilidades de iluminación que modifican el espacio interior del Panteón. Y sumado a esta reinterpretación lumínica del arquetipo surge la aplicación del nuevo material sobre el mismo. El hormigón armado añade, junto a los nuevos mecanismos de luz, un nuevo territorio de investigación posible donde la sala de Recepciones encuentra su punto culminante.

La sala de Recepciones, con unas dimensiones totales interiores de 40m de longitud por 40m de anchura y una altura total de 38,60m, posee la capacidad de poder englobar en su interior al propio Panteón. Se construye un lugar público capaz de incorporar en su interior al prototipo que dirige su trayectoria. De esta forma, la sala construye un vacío central a través de un doble anillo estructural conformado por machones, pilares y vigas de hormigón que surgen desde el *piano nobile* del edificio. Esta retícula estructural que conforman las paredes del espacio de la sala se distribuyen durante los tres primeros niveles hasta una altura de 9m, configurándose un carácter poroso y pasante a lo largo de cada una de estas paredes inmatriciales. Desde este nivel, la estructura reticular de machones, pilares y vigas se colmata de material, se plementa, surgiendo los cuatro lienzos decorados que completarían la operación de la sala de Recepciones hasta una altura final de 30m respecto del plano del suelo. Por tanto, la sección en altura establece un primer estrato poroso situado en un primer nivel a una altura de 9m, posteriormente, los cuatro lienzos decorados que ocupan una dimensión de 21m y, de esta forma, hasta una altura de 30m respecto al plano del suelo y, finalmente, la cubierta que llega hasta una altura de 38,60m de coronación. Asimismo, la condición vertical del espacio se

132 Textos autógrafos leídos sobre los propios dibujos realizados por Libera como estudiante.

[113]

Dibujo de la condición estratificada de la luz en la Sala de Recepciones.

enfatisa con la depresión que sufre, hacia el centro de la sala, el plano del suelo que se encuentra 75cm por debajo del *plano nobile* del edificio.

Esta diversificación a lo largo de los diferentes cortes realizados en altura, provoca una interpretación del espacio muy concreta [113]. Un primer estrato de luz interrumpida por la propia estructura que permite que el espacio se lea en todas las direcciones, es decir, que se penetra desde todos los puntos y a su vez, pasante en todas las direcciones. Por tanto, en este primer nivel se concentra un halo de luz discontinua que termina unificándose por la isotropía del espacio. Sobre este lugar, habitado por el hombre, emergen cuatro paredes de 40m de longitud y 21m de altura, que, como se estudiará más adelante, la pintura de Quaroni protagoniza. Una pintura oscura, la de este pintor, que generaría un halo de penumbra superior. De esta forma, frente al primer nivel protagonizado por una luz casi continua y uniforme, emerge una bolsa de luz en penumbra que prácticamente se encuentra flotando sobre el espacio inferior. En cambio, esta penumbra superior se enriquece por la cubierta. Un mecanismo de luz lateral que, frente a la solidez lumínica del Panteón, ilumina las cuatro grandes paredes decoradas de una determinada forma. Esta luz superior y lateral no se dirige hacia el suelo sino que, prácticamente, establece un nivel de luz por encima de la penumbra.

Esta particularidad, presente a lo largo del espacio de la sala, le hace ligarse a una determinada tradición arquitectónica. Si se observa bien, se trata de una de las versiones planteadas por Libera del Panteón en hormigón armado. Es decir, ha manipulado el arquetipo arquitectónico mediante una serie de mecanismos de luz determinados. De esta forma, Libera se dirige hacia el estudio y profundización del espacio interior, hacia el espacio de la penumbra, hacia el reverso del espacio. Un lugar, éste interior, prevalente en la arquitectura romana en el que a través de la cuestión estereotómica superaba la condición estructural adintelada¹³³, tan presente en el periodo clásico griego. En ese sentido, el Panteón representa el paradigma de la construcción estereotómica, como continuidad, donde *“la idea de continuum está conectada con el pensamiento*

¹³³ El principio constructivo con el cual construía el mundo griego se fundaba en el sistema trilitico que impedía cubrir grandes espacios sin apoyos intermedios.

estereotómico, donde la materia es un todo en la idea. En el muro confluyen todas las partes y se integran en su espesor. La arquitectura tiene un carácter inmóvil, estático que nace de una idea universal. Las piezas no se identifican en el todo, pues no son parte de un mecano. El espacio nace de la idea interior y no de operaciones parciales con componentes ensamblados. El espacio interior es discontinuo con la materia”¹³⁴.

En esta lógica surge la sala de Recepciones. A pesar de que el edificio se compone de la yuxtaposición de piezas autónomas, cada una de ellas mantiene su propia condición estereotómica como sucede con la de Recepciones. De esta forma, al tratarse de un espacio interior, la luz se convierte en material propio de la arquitectura. En este caso, por su propia configuración espacial, se da una condición de luz estratificada. Una idea de luz por niveles, situada a diferentes cotas, que emerge frente a la luz sólida del Panteón. Una luz construida como una columna de luz que atraviesa cada uno de los estratos que configuran el espacio. Esta idea de luz estratificada encuentra una clara referencia en el mundo bizantino. Sin embargo, en la tradición tardo antigua¹³⁵ romana se encuentra su paralelo. La basílica de Santo Stefano Rotondo¹³⁶ [114], situada en el Monte Celio de Roma, emerge como paradigma de los edificios de planta central de la Antigüedad romana. A través de la exploración de la figura geométrica del círculo, la basílica presenta dos deambulatorios e torno a un espacio central constituido por columnas jónicas, sobre el que se eleva un tambor con veintidós aperturas. Este ejemplo supone la construcción de un modelo espacial presente en la sala de Recepciones, puesto que la cubierta transforma un espacio arquitectónico ampliado. La presencia del muro inmaterial¹³⁷ de

[114]
Basílica de Santo Stefano
Rotondo, Roma
Fotografía del tambor superior.

134 APARICIO, Jesús, *El Muro*, Buenos Aires: Nobuko, 2000.

135 El arte tardo antiguo es aquel que surge en torno a los siglos III y VI d.C.

136 KRAUTHEIMER, Richard, "Santo Stefano Rotondo a Roma e la Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, 12, 1935.

137 Hilberseimer en su libro *Hallenbauten*, a propósito de la Iglesia de Santa Costanza de Roma, explica que este ejemplo "expone el empleo de la tipología basilical en un edificio de planta circular. Su estructura recoge plenamente los principios arquitectónicos romanos: se trata de un espacio de planta central circular, coronado por una cúpula y circundado por un anillo externo cubierto de bóvedas. Pero el muro del tambor, interrumpido por las ventanas, no descarga directamente sobre el terreno, como en el caso del Panteón, sino que se sostiene por un sistema de columnas dispuestas en círculo. De esta forma la percepción del espacio cambia completamente: la masa pesante, característica

la primera serie de columnas jónicas produce un efecto de ampliación [115] clara del espacio donde la cubierta actúa como elemento centrador del espacio. Esto produce una distancia respecto del Panteón, puesto que en aquel la presencia del óculo centra el espacio, mientras que la idea de centro en Santo Stefano Rotondo es generado a través del plano de cubierta o tambor [116]. De esta forma, en Santo Stefano Rotondo se vuelve a producir una estratificación de los paramentos; por un lado, la serie de columnas distribuidas circularmente, por otro lado, un paño ciego que sirve de transición entre el tambor y la estructura y, finalmente, el tambor perforado perimetralmente con veintidós aperturas. En este sentido, la estrategia proyectual de la sala de Recepciones y de Santo Stefano Rotondo es prácticamente la misma, una luz estratificada que, por menor

[115]
Basilica de Santo Stefano
Rotondo, Roma
Fotografía del espacio previo a la
rotonda.

[116]
Basilica de Santo Stefano
Rotondo, Roma
Sección longitudinal.

[117]
Mezquita del Sultan Ahmet
Estambul
Fotografía interior
con transparencia en el muro de
fondo.

del Panteón, se eleva y el espacio se expande por todo el entorno".

[118]
Mezquita del Sultan Ahmet
Estambul
Planta del edificio

dimensión¹³⁸ en esta última, prácticamente, diluye inferiormente la fuente lumínica.

Por tanto, se establece una relación dimensional en torno a la estratificación de la luz, convirtiéndose el mundo bizantino en el siguiente paso de esta línea de investigación. Y, más concretamente, la Mezquita del Sultan Ahmet o Mezquita Azul¹³⁹ de Estambul, en Turquía **[117]**. Construida en el siglo XVII y conformada por dos espacios; por un lado, un espacio vacío anterior que precede a la sala y, posteriormente, el espacio de la mezquita, destaca por la descomposición del muro en el encuentro con el suelo. Frente a la Basílica de Santa Sofía, donde el espacio es envolvente de abajo hacia arriba, es decir, ascendente, donde la oscuridad se concentra en el plano del suelo y la luz se concentra en los planos superiores, surge la Mezquita Azul **[118]**. donde los estratos de luz mantienen su condición horizontal. Por tanto, si en el Panteón la luz es una columna inmaterial de luz descendente, y en Santa Sofía, la progresión, en cambio, es ascendente, en la Mezquita Azul, el recorrido de la luz es por estratos horizontales **[119]**. Y, es ahí, donde se produce el contacto entre la sala de Recepciones de Libera y la Mezquita Azul.

Porque lo que surge denso, máterico en el encuentro del suelo, en ejemplos como el Panteón o Santa Sofía, en estos últimos casos, se revela como inmaterial, perforado, sin obstáculos. Se atraviesan las paredes. Se convierte en un verdadero espacio pasante con sus connotaciones lumínicas. De tal manera, que la luz se estratifica. En el encuentro con el suelo, la inmaterialidad del muro se manifiesta en luz continua que amplía los límites contruidos o definidos por el espacio. Y, frente a la continuidad descubierta en el plano del suelo, emerge la penumbra que, nuevamente, se suspende por debajo de un plano de luz continuo surgido de los ventanales laterales de la cúpula. Se trata de una forma de iluminación de la sala que se distancia del mundo romano y que, en cambio, se acerca al bizantino. El espacio se suspende por la acción de una luz lateral superior que no desciende frente a la luz sólida que perfora el espacio en las construcciones romanas.

¹³⁸ El espacio central es de 22m de diámetro. Por el contrario, la nave de San Giovanni in Laterano posee 18,73m, mientras que San Pedro, 23,54m y Sant Paul, 24m. Estos datos son extraídos del artículo publicado por Hugo Brandenburg, "Santo Stefano Rotondo sul Celio, l'ultimo edificio monumentale di Roma fra antichità e medioevo", en la publicación *Roma dall'antichità al Medioevo. Contesti tardoantichi e altomedievali*, Milán: Electa, 2004.

¹³⁹ Su nombre es recibido por las 21043 piezas cerámicas de color azul turquesa sobre las paredes y la cúpula.

[119]
a. Mezquita del Sultan Ahmet
b. Palacio de Recepciones y
de Congresos
Vista axonométrica
Dibujos del autor.

[120]

Mezquita Santa Sofía
Estambul
Dibujo interior de la gran
sala extraído del
libro "Hallenbauten".

[121]

Libro "Hallenbauten"
Ludwig Hilberseimer
1931.

De esta forma, la sensación vertical se amplía, no se intuye el final del espacio **[120]**. Si en el Panteón, el óculo se convierte en límite superior del espacio, en la Mezquita Azul o en la sala de Recepciones, el límite no se conoce, se difumina.

Esta condición estratificada de la luz, presente en la sala de Recepciones, posibilita que el plano del suelo se ilumine convirtiéndose igualmente en protagonista del espacio. Porque la gran sala colectiva, ocupada por cientos de personas, se convierte en un plano de luz rasante, donde el suelo vibra por acción lumínica. De tal manera, que si los límites en el plano vertical se diluyen, en el plano horizontal tienden al infinito. Este contraste establece una condición espacial compleja, donde prevalece el plano donde se sitúa la colectividad. De esta forma, la unidad aparente del espacio se matiza con las diferentes condiciones de luz, lo que provoca una nueva variación respecto al modelo del Panteón. En cambio, la condición de gran sala o *Hallenbauten*¹⁴⁰ **[121]**, según el término acuñado por Hilberseimer, ambos espacios la mantienen, configurándolos como verdaderos lugares de la colectividad humana.

En 1931, es decir, siete años antes del proyecto del Palacio de Recepciones y de Congresos, Hilberseimer publica su texto titulado "*Hallenbauten*" destinado al estudio compositivo de los grandes espacios públicos cubiertos de una única sala. Era un tema importante en aquel momento, puesto que tres años antes, en 1928, Julius von Vischer junto al propio Hilberseimer publican el texto "*Beton als Gestalter*", en el que afrontan el mismo tema desde la problemática constructiva. Por tanto, frente a la compactación y densificación de los programas arquitectónicos, surge la prevalencia del vacío, del aire, del espacio interior dilatado, en definitiva, de los espacios de reunión. Justamente lo que Libera propone, en el sentido que estos espacios se convierten en el lugar prevalente del edificio, como sucede con la sala de Recepciones. A pesar de la yuxtaposición de diferentes piezas arquitectónicas, esta sala de Recepciones domina la jerarquía interior del edificio, sorprendiendo en el momento en el que un palacio destinado a acoger congresos relega la importancia de su sala a favor del foyer que la antecede. Y esta característica es la que le hace unirse indisolublemente a la característica enunciada por

140 HILBERSEIMER, Ludwig, *Hallenbauten. Edifici ad Aula*, Nápoles: Clean, 1998.

[122A]
El Jardín de las Delicias
El Bosco
Museo del Prado
1503-1515.

[122B]
El Jardín de las Delicias
El Bosco
Museo del Prado
1503-1515.

Hilberseimer con su término Hallenbauten¹⁴¹.

De esta forma, surge, en el espacio de la sala de Recepciones, una condición representativa de la propia arquitectura. Un espacio sin función¹⁴² aparente más allá de la mera representación. Es decir, frente a una mirada funcionalista, presente en el mundo moderno, resurge¹⁴³ *“una intersección o congruencia entre lenguaje y representación”*¹⁴⁴. Convirtiéndose la arquitectura de la sala de Recepciones en un verdadero lugar cívico, con una fuerte *“capacidad civilizadora”*¹⁴⁵, como sucede con la perspectiva realizada por Libera

141 *“Los Hallenbauten son edificios que acogen espacios amplios y que se caracterizan por la circunstancia que la Halle, en el ámbito interior del complejo arquitectónico, se encuentra en una posición dominante: el resto de espacios se encuentran subordinados a él. En esta circunstancia, se encuentra la principal diferencia respecto de los Saalbauten, edificios muy próximos en su concepción. Salas de varias dimensiones surgen en casi cualquier edificio público, pero se encuentran siempre subordinadas en la composición arquitectónica, sin determinar el carácter o el aspecto arquitectónico-plástico”*. HILBERSEIMER, Ludwig, *Hallenbauten. Edifici ad Aula*, Nápoles: Clean, 1998.

142 Bronislaw Malinowski, en 1926, comenta que *“la visión funcionalista...insiste en el principio de que, en cada tipo de civilización, toda costumbre, objeto material, idea y creencia cumple alguna función vital...dentro del funcionamiento conjunto”*. Extraído de MALINOWSKI, Bronislaw, *Anthropology*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1926.

143 La crisis del término representación surge en el momento en el que *“lo que se explicaba en el objeto construido no era un significado sino que era un mensaje”*, es decir, existía una simulación, una determinada ficción no intencionada del objeto. De ahí que, como nueva alternativa a esta pérdida de significación por parte de la representación, surgiese una determinada idea de funcionalismo, en el que la *“arquitectura existía solamente para dar forma a su función”*, recuperándose el significado de la representación.

144 EISENMAN, Peter, “El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin”, en *Perspecta*, 21, 1984.

145 SEMPER, Gottfried, *Sullo stile architettonico*, discurso llevado a cabo en Zurich en 1869.

[123]Perspectiva de La ciudad ideal
Libera.

donde centenares de personas se sientan en torno a un espacio central. Se produce un encapsulamiento de la vida cívica en esta perspectiva sin título que, a posteriori, se llama "*ciudad ideal*"¹⁴⁶. Surge este dibujo como el de las puertas exteriores de "*el jardín de las delicias*" de El Bosco **[122]**, en el que se extrae el factor tiempo del mismo. El tríptico cerrado representa en grisalla¹⁴⁷, el tercer día de la creación del mundo, con Dios Padre como Creador, según sendas inscripciones en cada tabla: "*Él mismo lo dijo y todo fue hecho*" y "*Él mismo lo ordenó y todo fue creado*"¹⁴⁸. El caso de Libera es nuevamente una gran burbuja o esfera¹⁴⁹ que describe un determinado "*mundo ideal*" **[123]**, en el que un gran pavimento de forma circular, de dimensiones casi territoriales se encuentra delimitado en su perímetro por una lámina de agua. En el centro de la perspectiva, una pequeña pasarela sirve para saltar la lámina de agua y acceder a la gran sala central cuyo espacio principal está protagonizado por un espacio vacío que, casi con seguridad, debería de haber alojado el fuego. En torno al cual, se sientan el conjunto de las personas.

Esta relación entre espacio central y fondo escénico encuentra su relación más directa con un viaje realizado por Libera a través del archipiélago de Svalbard, en la isla de Spitzbergen¹⁵⁰ situada en Noruega, a mitad de los años treinta¹⁵¹. Dentro del archivo de Libera, aparecen dos fotografías de este viaje; en la primera de ellas, tres estratos diferentes; por un lado, un plano del suelo descendente donde decenas de personas discurren hacia las proximidades de un glaciar, por otro lado, un conjunto montañoso que emerge como fondo escénico fusionándose con el tercer estrato del conjunto, protagonizado por un cielo difuso **[124]**. En cambio, en la segunda de las fotografías, aparece Libera. Desaparece la idea de conjunto estratificado y surge la proximidad de Libera junto a las grandes piedras de hielo **[125]**. Lo interesante de la primera fotografía es la traslación de un modelo fotografiado a una perspectiva dibujada¹⁵². Porque la concavidad del plano del suelo frente a la fondo escénico protagonizado por el conjunto

146 Este nombre fue propuesto por el actual director de la revista Domus, Nicola Di Battista, de cara a la exposición titulada "*Adalberto Libera. La città ideale*", que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, en Italia, durante el año 2013.

147 Pinturas monocromas, en tonos grises, conseguidos mediante gradaciones de blanco y negro.

148 Génesis (1:9-13).

149 Al modo de las bolas de nieve.

150 Se trata de la mayor de las islas del archipiélago de Svalbard, situada en la confluencia entre el océano Ártico, el mar de Barents y el mar de Groenlandia.

151 La fecha exacta corresponde al libro de Paulo Melis, *Adalberto Libera, i luoghi e le date di una vita*, 1903-1963, Ed. Nicolodi, Villa Lagarina, 2003.

152 Esta hipótesis fue avanzada por Nicola di Battista en el catálogo de la exposición titulada "*Adalberto Libera. La città ideale*", que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, en Italia, durante el año 2013.

[124]
Svalbard, Spitzbergen, Noruega
Fotografía.

[125]
Svalbard, Spitzbergen, Noruega
Fotografía de Libera.

montañoso, produce una determinada atemporalidad en la que las decenas de personas que disminuyen dimensionalmente en función de la perspectiva. El paisaje immaculado, atemporal, se visita, se protagoniza por la colectividad. Y, ese es el punto donde Libera establece la línea de continuidad entre espacio y civilización porque es capaz de habitar espacios atemporales.

Miles de personas sentadas, unas junto a otras, en pequeños grupos. Lo simbólico se encuentra en el poder de la sala, de la “*habitación*”, del poder estar reunidos en un escenario imaginario. Este fondo del espacio no es un elemento configurado por una arquitectura, sino por una naturaleza que es el origen propio de cualquier realidad posible, donde las paredes son constituidas por un interminable retablo en el que se suceden Capri y los Dolomitas, ciudades, monumentos, casas, San Pedro o la Torre de Pisa. Se trata casi de un arca de Noé de la Arquitectura en torno al cual, miles de personas conversan. La esfera representada se completa con un cielo construido de múltiples interpretaciones. Esta perspectiva reproduce un lugar imaginario, nunca entendido como una utopía, sino como una realidad desprovista del factor tiempo. Por tanto, se recrea una colectividad en torno a un determinado centro. Una gran sala, capaz de sintetizar un mundo. Un gran espacio, capaz de construirse por la ausencia de apoyos intermedios, que superando la condición trilitica de la arquitectura griega, abraza la unidad del espacio arquitectónico que no es otra cosa que el espacio de la sala de Recepciones.

Esta línea de investigación de Libera, donde el edificio público alcanza su tensión espacial a través de la expresividad de una gran sala, encuentra en la aparición, durante la segunda mitad del siglo XIX, del hormigón armado su gran aliado constructivo. En 1913, Max Berg¹⁵³ construye la Jahrhunderthalle, Pabellón del Centenario, de Breslavia¹⁵⁴ [126], configurado como lugar de reunión¹⁵⁵ para los ciudadanos de Breslavia y la Baja Silesia. Con una dimensión total de 65m de diámetro y sostenida por 32 costillas, se cubre un espacio total de 5000m². Se produce, por tanto, un salto escalar donde la estructura de hormigón armado permite aligerar el peso propio de la misma, circunstancia ésta que el propio Libera había detectado a través de sus primeros dibujos. De esta forma, esta técnica constructiva *“elimina la diferencia entre estructura principal y secundaria, provocando que todos los elementos de la cubierta se conviertan en estructura portante. Surgiendo de este discurso, además, la diferencia entre estructura portante y elemento de relleno de la cubierta...que permite un ahorro extraordinario de material y, en consecuencia, se pueden cubrir sin apoyos ambientes interiores de dimensiones aún mayores”*¹⁵⁶. Este aligeramiento de la estructura mediante la eliminación de la masa a favor de nervios estructurales produce una reducción de la propia sección del elemento cubierta que puede pasar de una situación de empuja inferior a una realidad de flotación que impregna el espacio arquitectónico.

Por tanto, la sala de Recepciones se configura como un espacio colectivo cubierto,

[126A]

Pabellón del Centenario
Max Berg
Breslavia
Fotografía exterior
1913.

[126B]

Pabellón del Centenario
Max Berg
Breslavia
Fotografía interior
1913.

es decir, un lugar protagonizado por decenas de personas que bajo una gran cubierta participan de un espacio de reunión, de la evolución de un determinado arquetipo arquitectónico. En el cual, la actualización del proceso constructivo establece una nueva realidad arquitectónica. Porque la presencia del arquetipo en Libera, es decir, de la planta central y de la cúpula, le asegura dos características propias que se encontrarán presentes en su espacio arquitectónico. Porque aquellas formas básicas, originarias presentan la condición de ser lo suficientemente concretas y universales como para permanecer inmutables a lo largo de la historia de la arquitectura. En este sentido, Semper¹⁵⁷ presenta los cuatro elementos de la arquitectura que se encuentran presentes en estas formas originarias; por un lado, el fuego del hogar, que equivale a la vida que hay que cuidar y, por

153 (1870-1947). Según la Enciclopedia Italiana Treccani, "arquitecto alemán, discípulo de K. Schaefer en Charlottenburgh, cuya obra más importante es el Pabellón del Centenario, imponente y audaz estructura circular en hormigón armado.

154 Ciudad polaca conocida como Wroclaw, situada en suroeste de Polonia, junto al río Óder.

155 Desde su creación, funciona como lugar para realizar ferias, congresos, representaciones teatrales, óperas, conciertos, competiciones deportivas, encuentros políticos o empresariales y también actividades recreativas o espirituales.

156 HILBERSEIMER, Ludwig, *Hallenbauten. Edifici ad Aula*, Nápoles: Clean, 1998.

157 SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

otro lado, las tres formas del límite que lo preservan, el terraplén o terraza, el recinto y el techo, es decir, la preparación por elevación, nivelado y compactación del suelo natural; la delimitación de la extensión horizontal instaurando límites verticales y la restricción de la extensión vertical hacia lo alto con el techado como límite.

A partir de estos cuatro elementos, la sala de Recepciones será descompuesta. En su interior, cada uno de ellos se presenta como mecanismo fundamental para reconstruir la atmósfera del espacio. La idea del fuego equivale a la ocupación del centro, es decir, un lugar significativo capaz de articular una realidad en torno a su ritualidad, mientras que la idea de terraplén establece una línea de continuidad con la manipulación del plano del suelo como mecanismo activador de una determinada condición arquitectónica. La construcción del recinto corresponde con la doble crujía estructural de machones, pilares y vigas de hormigón armado que delimitan el espacio horizontalmente para finalizar con la coronación de la cúpula de arista metálica que flotará y determinará la condición atmosférica del espacio propuesto. Estos cuatro elementos [127] configuradores del espacio arquitectónico de la sala de Recepciones encuentran una línea de continuidad en torno a la trayectoria del propio arquitecto, encontrando su versión más depurada en este edificio.

[127]
Los cuatro elementos
de la arquitectura
Gottfried Semper
1851.

[128]
Mausoleo de Atatürk
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

A. La ocupación del centro

Según la Real Academia Española de la Lengua, la palabra “órbita”, en su primera acepción, es la curva debida a la acción gravitacional, descrita por un cuerpo celeste que se mueve en torno a otro. En el origen etimológico, surge la palabra latina *orbis*, que significa círculo. Se produce, de este modo, la deducción del término, a través de la acción gravitacional, como fuerza central y la curva como trayectoria circular en torno a este punto originario. Y, ese centro, en el sistema solar, viene ocupado por el sol, convirtiéndose en la mayor fuente de radiación electromagnética del mismo. Este movimiento orbital en torno a una masa central incandescente y representada por el fuego¹⁵⁸, es entendido por Heráclito como *“el principio de todas las cosas. Del fuego, pues, dicen que nacen todas las cosas y en el fuego todas terminan”*¹⁵⁹. Se produce, de este modo, una fuerza centrífuga y centrípeta, es decir, dispersiva y absorbente al mismo tiempo. Esta cuestión se presenta de forma elocuente en la figura de Libera y, más concretamente, en una de sus grandes temperas realizadas con motivo del monumento-mausoleo a Atatürk en Ankara, Turquía¹⁶⁰ [128]. En esta enorme perspectiva, una vez más abstraída de la realidad exterior, los tres estratos; plano del suelo, recinto construido y techo, se representan. Una composición circular, donde el centro viene ocupado por una gran llama que comunica los tres estratos y donde las cinco personas representadas circulan en torno a este centro llameante. En las paredes la inscripción VANDE MATARAM [129], cuya traducción es *“Yo te alabo Madre”*. Toda la composición gira en torno a ese centro de luz construido por un plato cóncavo que emerge respecto del plano del suelo, mientras que la llama atraviesa verticalmente la composición hasta remarcar el plano del techo.

[129]
Mausoleo de Atatürk
Perspectiva del espacio interior.

158 Según Galeno, sobre los elementos según Hipócrates, Ed. Kühn, *“algunos que declaran elemento al fuego, de la misma manera concluyen, igualmente, que éste es el elemento, por el hecho que recogándose y condensándose se convierte en aire, luego, padeciendo en gran aún mayor este proceso y más violentamente comprimido, se vuelve agua, y hecho compacto en el grado máximo termina por convertirse en tierra”*

159 Aecio, I, 3, 11, en *Doxographi graeci*.

160 Proyecto realizado por Libera en el año 1942, con motivo del concurso convocado para la construcción de un Monumento Mausoleo a Atatürk, en Ankara, Turquía.

El fuego configura el espacio arquitectónico del mausoleo. Frente a la horizontalidad del espacio central surge la figura vertical, simbólica y significativa de la llama central que surge del suelo, de la tierra con sentido ascendente. Representa la idea de continuidad, en la que todo se transforma en un proceso continuo de nacimiento y destrucción al que nada escapa. Esta circunstancia le proporciona una condición mutable de carácter universal. En este sentido, se pronuncia Spengler, en 1904, al hablar que, para Heráclito, “*el fuego no debe considerarse sustancia, sino como cambio o intercambio*”¹⁶¹, es decir, una situación de metamorfosis donde su centro ocupado, siendo esto lo importante para la investigación, se convierte en generador inmutable de vida. De esta forma, el centro ocupado se convierte en precursor de vida que tiende a lo infinito, donde no hay inicio ni fin.

Y, precisamente, lo infinito tiene que ver con la forma circular a pesar de la distancia medible que existe entre un centro del que equidistan los objetos. Para Heidegger, el círculo es lo que no es arquitectura, es decir, es “*el paisaje, la naturaleza, el sol, la luz, lo inmensurable, lo irracional y lo espiritual del hombre*”. De esta forma, a través del centro, del espacio central, tridimensional, el cosmos entra en contacto con el hombre. Así, el espacio central se configura como un lugar interior, abstraído de la realidad exterior, donde se recrea un paisaje ideal, capaz de conectar con el exterior. En este sentido, una gran piedra, un menhir o un megalito, que significa “*piedra larga*”, surge en la arquitectura, a pesar de su condición anicónica, como “*primer acto de afirmación de la presencia humana frente a las leyes gravitatorias, dada su artificialidad*”¹⁶². Emerge para fijar un determinado lugar, convirtiéndose en “*un lugar donde el hombre se detiene, por que hay sinfonía total, magnificencia de afinidades, nobleza. Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro*”¹⁶³. Pero esa piedra a pesar de su axialidad vertical¹⁶⁴ [130], en el plano horizontal representa un punto, un determinado centro que se

[130]
Mausoleo de Augusto
Perspectiva interior.

161 SPENGLER, Oswald, *Heráclito*, Sevilla: Espuela de Plata, 2013.

162 LINAZASORO, José Ignacio, *La memoria del orden*, Madrid: Acbar, 2013.

163 LE CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, Paris: Teriade, 1955.

164 La palabra vertical viene del latín *verticālis* y es un derivado de *vertex*, *verticis* (vértice), derivado de la raíz de

desvincula completamente de la condición geométrica exterior que tiende al infinito. Esta observación objetual alcanza un grado mayor de profundidad cuando en torno a dicho menhir se construye un espacio, un recinto. Como sucede con el fuego de Libera, este espacio queda centralizado por la presencia de dicha piedra, sustituyendo al fuego. El menhir se convierte en centro espacial. De esta forma, el centro se desvincula de la forma circunscrita a él. Los valores cosmológicos asociados a lo que representa, a esa idea de centro, permanecen inalterados en el momento en el que esa idea no desaparece. De tal manera, que toda aquella figura geométrica asociada a una determinada intersección configurada en un punto re propone las condiciones propias del centro. Y, así se explica que el espacio central en arquitectura se desvincule de la idea inalterada de círculo, produciéndose un trasvase de las condiciones propias del círculo al cuadrado a través del centro del espacio [131].

Y, a su vez, la ocupación del centro modifica la percepción interior del espacio. La ausencia de significación del centro, establece la posibilidad de ocupación del centro por parte del hombre, poniendo en valor el perímetro y, por tanto, la condición dispersiva de la arquitectura. En cambio, si el centro se significa, como sucede en el caso de la presencia del fuego, el hombre se traslada a su perímetro estableciendo un diálogo centrífugo con el objeto que ocupa dicho centro. Esta independencia del espacio central respecto de una figura geométrica u otra, en cambio, sí es dependiente de la condición cóncava que el espacio presente. Porque si se da una circunstancia de concavidad en el espacio arquitectónico, éste, de forma indisoluble, pone en valor la condición central de un determinado espacio arquitectónico. Frente a la convexidad que determina la negación del centro o la planeidad que, igualmente rechaza el centro, decantándose por la axialidad, la concavidad centraliza el espacio, convirtiéndose en un mecanismo arquitectónico a disposición de Libera y la disposición central que gran parte de los edificios que realiza presenta.

[131]
Casa de Mantegna, Mantova
Fotografía del espacio interior.

verteré (gírar, hacer girar). Vertex, en origen, designó el polo en torno al cual gira el cielo a nuestra vista, designando también enseguida el punto culminante de algo, la cumbre. Es por eso que vertical designaba "lo que va a la cumbre" y, por tanto, en sentido de abajo a arriba.

[132]
Mausoleo de Augusto
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

[133]

[AM2002-2-447 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas.

De esta forma, en sus primeros dibujos de estudiante, Libera dedica una serie al espacio central. Numerosos son los mismos que toman como referencia el Mausoleo de Augusto¹⁶⁵, paradigma de este arquetipo [132]. Como sucedía con la serie Bibliotecas, esta serie de Mausoleos [133] son organismos que combinan elementos individualizados. De esta forma, los atrios junto al espacio central se unifican en este organismo siguiendo el dibujo realizado del Mausoleo de Augusto por Pirro Ligorio [134]. Este último dibujo muestra una serie de cilindros concéntricos que se desfasan conforme se superponen, encontrándose la entrada circundada por dos grandes obeliscos. El Mausoleo [135], con una planta circular de 87m de diámetro y un basamento de 12m de altura, originalmente presentaba una estructura perimetral constituida por “dos muros concéntricos entre los cuales, en vez de haber un muro, existía una serie de muros curvilíneos reforzados por contrafuertes”¹⁶⁶, siguiendo el esquema de la planta de Pietro Andrea Bufalini. A partir

[134]

Perspectiva de Pirro Ligorio con el Mausoleo de Augusto en primer término.

[135]

Mausoleo de Augusto
Planta.

165 Escribía Estrabón en torno al Mausoleo de Augusto, “entre los monumentos del Campo Marzio, el más bello es el Mausoleo, el cual está revestido de piedras blancas situado junto al río sobre una infraestructura y circundado por árboles que se alzan sobre su propia cima, donde tiene en metal la estatua del César Augusto. El interior del conjunto presenta su nicho junto con aquellos destinados a sus consanguíneos”.

166 BARTOLI, Alfonso, “L'architettura del Mausoleo di Augusto”, en *Bolletino di Arte*, 1927.

[136]

Mausoleo de Augusto
Alzado principal con los
dos obeliscos en el eje.

de ese primer límite, se configuraba otra serie de anillos concéntricos, en cuyo centro se encontraba la tumba de Augusto, accediéndose a través de un estrecho pasillo comunicado con la entrada. Por lo tanto, se presentaba como un espacio delimitado, en cuyo centro emergía una nueva sobre elevación. Por tanto, compositivamente, el mausoleo se constituía de dos elementos primarios; por un lado, un gran basamento de 9m de altura y, por otro lado, una sobre elevación de 12m de altura¹⁶⁷. Sobre uno y sobre otro, se acumulaba el montículo de tierra con los cipreses con el que los romanos cubrían cada tumba **[136]**.

Esta composición conformada por basamento más pieza central sobre elevada se repite una y otra vez en sus esquemas proyectuales presentes en cada dibujo. En el primero de ellos¹⁶⁸ **[137]**, se observa hasta cuatro variantes sobre el mismo tema. Justamente, la combinación de dos piezas como sucede en el Palacio de Recepciones y de Congresos, donde la pieza sobre elevada mantiene la condición de espacio central. En tres de los dibujos, la forma cónica de la pieza sobre elevada es constante, al igual que sucede con

[137]

[AM2002-2-440 (0009)]

Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos, cúpula en
hormigón amado.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie Panteón en ciment armé, con el nombre Esquisses, perspectives, 1925-1926, 305x465mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-447 (0001).

el basamento pero con modificaciones en él. Porque en ocasiones se desdobra este basamento estableciendo un *piano nobile* de acceso a una determinada cota por encima del primero de los mismos. A partir de ahí surge un espacio perforado de luz que se distribuye perimetralmente a lo largo de esta corona circular. En cambio, el dibujo superior izquierdo presenta mayor unidad en la propuesta. Los atrios, referidos anteriormente, se adosan sobre cada una de las cuatro caras del basamento. Sobre el mismo, surge el gran cilindro contenedor del Mausoleo con un primer tramo denso y opaco sobre el que surgen dos niveles perforados. En ninguno de los dibujos de esta lámina como de los siguientes de esta serie, surge una imagen interior del espacio de la sala. Únicamente, aparece un esquema de una posible planta¹⁶⁹, constituida a través de seis espacios circulares concatenados entre ellos de donde emerge en el centro la habitación cuadrada referida al César Augusto, pero, en ningún caso, se percibe la espacialidad que surge con la propuesta que plantea Libera años más tarde.

Porque, efectivamente, el Mausoleo de Augusto [138], interiormente, representaba

[138]
Mausoleo de Augusto
Étienne Duperac
1577.

[139]
Mausoleo de Augusto
Dibujo del siglo XVIII.

169 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie Mausoleo, con el nombre Esquisses, couple en ciment armé, 1926, 275x220mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-440 (0009).

un lleno, se encontraba conformado de materia, donde la idea de centro prevalecía en la estatua metálica de coronación de todo el complejo. En los dibujos de Libera, indistintamente, aparecen las figuras del círculo o del cuadrado, pero, tanto en una como en otra, las cubiertas significan un centro en ausencia de la estatua. En cambio, la propuesta de Libera ocupa el centro de la ruina. Realmente, realiza dos proyectos, uno que trabaja tanto exterior como interiormente y, en segundo lugar, un proyecto que modifica la atmósfera interior del espacio. Tanto en uno como en otro, se habita el centro del espacio del Mausoleo de Augusto. Pero el edificio, a partir del siglo X hasta 1936, sufre apropiaciones de todo tipo [139], hasta que en 1907 se cede al Ayuntamiento de Roma, transformándose en 1908¹⁷⁰ en sala de conciertos con el nombre de Auditorium Augusteo [140]. Entre 1936 y 1938, comienzan a llevarse a cabo las demoliciones surgidas con motivo del Plan Urbanístico de 1931. Libera rechaza¹⁷¹ su uso como sala de conciertos manifestándose en contra de forma categórica ante la posibilidad de seguir manteniendo esa función una vez desprovisto de todas las superfetaciones surgidas en su entorno.

[140]
Mausoleo de Augusto
Fotografía exterior
cuando era conocido como
el Auditorium Augusteo.

De esa nueva situación desnuda surge su propuesta¹⁷², en la que Libera la resume

170 Se inauguró el 16 de febrero de 1908 con un concierto dirigido por Giuseppe Martucci, compositor, pianista y director de orquesta italiano

171 Extraído del Archivo del Centro Pompidou, en el que indica que “de un tiempo a esta parte, se siente la posibilidad de construir el nuevo Auditorio de Roma sobre las ruinas del Mausoleo de Augusto que deben ser liberadas. Pienso que la absurdidad de esta idea no la vemos en toda su evidencia por lo habitual con la que solemos pensar la Sala de Audiciones Musicales, donde siempre la hemos tenido...la Roma fascista debería, en cambio, tener el derecho de poseer un Auditorio bello, funcional y típico, como lo eran los edificios de la Antigua Roma; y, al mismo tiempo, realizar el programa por el cual se han afrontado tantas demoliciones; el aislamiento y la liberación del Augusteo”.

172 Memoria del proyecto, realizado en 1930, según se indica en el documento “el Mausoleo de Augusto dedicado a Sagrario del Imperio”, “Cuando las ruinas del Mausoleo de Augusto se liberen completamente, éstos se presentaran constituidos por un cilindro con una altura de doce metros por encima del plano arqueológico y con un diámetro interior de 40m. Al valor espiritual de estas ruinas es posible unirle un valor significativo dirigido hacia el pueblo italiano, identificando el Mausoleo de Augusto con el Sagrario del Imperio y, más concretamente, con el Sagrario de los Caídos en África Oriental. La idea imperial que ha dominado la vida y la obra del fundador del Imperio es la misma idea que, a través del Duce y la acción del Fascismo, ha reconstruido el Imperio. Efectuados los trabajos de restauración, es posible realizar el proyecto sin recurrir a modificaciones de las ruinas o a añadirles partes constructivas o arquitectónicas. El cilindro del Sagrario ya ha sido aportado por las ruinas y, para completarlo solamente se necesita una estatua, candelabros e inscripciones. Recuperado el pavimento en el plano arqueológico de tal modo que se deje visible las trazas de los muros que constituyeron el cilindro interior, se ha proyectado una estatua de Augusto con una altura de 8m y apoyada sobre las ruinas de la cella. Sobre el lado interior del muro circular se ha previsto una serie de aplicaciones con caracteres en bronce formados por la palabra PRESENTE repetida innumerables veces, así como los nombres de los caídos en África Oriental. El conjunto de estos caracteres, separados pocos centímetros del muro y fijados con aplicaciones de acero, formará una unidad con el fondo del muro romano de tufo. Una veintena de candelabros en acero dará la iluminación suficiente por la noche, con sus altas llamas, una luz impresionante en la escena. A cielo descubierto,

[141]
Mausoleo de Augusto
Dibujos de Libera con
la primera propuesta.

colonizando el centro del espacio **[141]**, con “una estatua, candelabros e inscripciones”. Es decir, el centro del espacio como se puede observar en la gran perspectiva, se significa a través de la estatua de Augusto que representa el espacio arquitectónico. En torno a él, como elemento significativo y representativo del espacio, se distribuye en el perímetro cóncavo conformado por el antiguo muro romano de tufo una serie de inscripciones que reverberan con el espacio propuesto. Entre ese límite y la estatua, el hombre circula en órbita manteniendo su atención respecto a ese centro bajo una gran cubierta conformada por “el sol de Roma y las noches estrelladas”, donde “la grandiosa rotonda romana constituirá un ambiente sugestivo para las solemnes conmemoraciones”. Por tanto, se produce una reactualización desde el mausoleo al sagrario, en la que la forma arquitectónica permanece inalterable. Esta propuesta se completa exteriormente con una marquesina que se superpone perimetralmente al gran tambor del mausoleo, casi reactualizando la condición basamental que presentaba la duplicidad de las piezas que conformaban el Mausoleo de Augusto en origen. Pero esta pieza le permite alcanzar el centro del espacio, porque en la sección de la misma se observa cómo incorpora una pendiente por debajo de ese plano de sombra de tal manera que la transición se dilata, se amplía, estableciéndose una nueva atmósfera provocada por la incorporación de la pieza inferior.

Frente a la desnudez de los muros y a la ocupación del espacio descubierto, Libera, años más tarde, en 1941, con motivo del Plan Urbanístico de 1942 plantea una nueva propuesta. Se le encarga a Morpurgo el proyecto de renovación de todo el área arqueológica del Mausoleo de Augusto, debiéndose aportar también la solución al Ara Pacis, recuperado durante el año 1937. El objetivo era el 2000 aniversario del nacimiento de Augusto que

bajo el sol de Roma y en las noches estrelladas, la grandiosa rotonda romana constituirá un ambiente sugestivo para las solemnes conmemoraciones”.

[142]
Mausoleo de Augusto
Dibujos de Libera con
la segunda propuesta.

se conmemoraría durante el año 1938. El resultado fue la construcción de una estructura casi de índole provisoria junto al Mausoleo de Augusto que alojando en su interior el Ara Pacis, conmemoraría tal efeméride. La rapidez en la solución genera una respuesta de poco interés, por lo que Libera encuentra la oportunidad para proponer una nueva solución arquitectónica en torno al Mausoleo de Augusto¹⁷³. Frente a la posibilidad de construir un nuevo volumen junto al área del mausoleo como, finalmente, ha sucedido, Libera se apoya en la continuidad programática de la obra arquitectónica del Mausoleo de Augusto. Propone, nuevamente, la colonización del Mausoleo de Augusto, para lo cual desplaza el Ara Pacis hacia el centro del vacío construido del Mausoleo de Augusto. Este desplazamiento tiende hacia lo unitario. Porque Libera rechaza la construcción de un nuevo edificio para alojar el Ara Pacis. En cambio, apuesta por la incorporación del Ara Pacis, en sustitución de la estatua de Augusto proyectada anteriormente [142]. Nuevamente, el espacio se significa a través de la ocupación del centro, pudiéndose observar en uno de los dibujos del proyecto, cómo influye el cuarto de los elementos planteados por Semper, con anterioridad, es decir, la cubierta. Porque de un proyecto basado en el cielo de Roma, donde el centro queda significado por la mera ocupación del Ara Pacis, se pasa a dos versiones donde se cubre ligeramente este espacio central. El espacio cambia, en ambos casos, como se observará más adelante. Pero lo que atañe a este apartado que es la ocupación del centro a través del elemento significativo, se modifica. Sigue manteniendo la condición objetual presente en la estatua pero su falta de dimensión vertical como aquella estatua de altura 8m necesita enfatizarla por la manipulación del plano de cubierta. Porque este plano se convierte, con su aparición, en un límite escalar que tensiona la operación. Ante la falta de verticalidad del objeto¹⁷⁴ dispuesto, Libera propone enfatizar la condición vertical superponiendo un nuevo límite.

Esta relación entre centro y verticalidad del objeto significativo se encuentra, igualmente,

¹⁷³ En enero de 1941, se constituye una Comisión para el estudio de un nuevo Plan Urbanístico que sustituyese al anterior de 1931, conformando esta comisión Piacentini, Giovannoni y Oppo que era el vice comisario general del E42. Este plan fue realizado con gran celeridad, presentándose en octubre de 1941 una primera maqueta del mismo, terminándose el trabajo el 28 de octubre de 1942.

¹⁷⁴ Las dimensiones del Ara Pacis son 11,65m de longitud por 10,62m de anchura y 4,60m de altura.

[143]

Exposición de
la Revolución Fascista
Sagrario de los Mártires
1932.

[144]

Palacio del Littorio
Sagrario de los Mártires
1933.

en los Sagrarios de los Mártires de la Exposición de la Revolución Fascista de 1932 **[143]** y en el proyecto del Palacio del Littorio de 1933 **[144]**. Se trata de dos espacios de planta central. Uno de menor escala respecto del otro. Su dilatación se configura en el eje horizontal en el segundo de ellos. Frente a la compresión del espacio de la Exposición de la Revolución Fascista, donde cubierta suspendida y centro significativo se encuentran en máxima tensión por proximidad, en el espacio del Palacio del Littorio, el aumento de la dimensión de la sala produce una ampliación de la extensión de los elementos. Pero no solo eso, sino que se incorpora una variante respecto a los proyectos anteriores, que es la modificación del plano del suelo que al deprimirse le incorpora una condición cóncava al espacio en interrelación con la misma cubierta que se dirige a enfatizar, aún más, la condición central del espacio arquitectónico. Lo cual es absolutamente normal, porque el fuego semperiano representado por la cruz se ve enfatizado por los tres elementos que limitan su existencia.

Pero, puede surgir que ese centro no se vincule con una condición vertical, señalética, del espacio, sino que adopte una condición centrípeta, característica, por otro lado, presente en una de las proyecciones de la línea, es decir, el punto. Y, en esa línea, es donde se inserta el Palacio de la Raza, proyectado por Libera en 1941¹⁷⁵. Una nueva gran perspectiva donde el centro del espacio es ocupado por una gran esfera del mundo donde numerosos puntos rojos se distribuyen por dicho mapamundi. Un fondo negro hace emerger la singularidad de la esfera en torno a la cual, seis personas circulan alrededor de la misma. Tanto el plano del suelo como el techo se manipulan para exaltar la condición autónoma del objeto que prácticamente flota en medio de la composición.

Se produce, de esta forma, una nueva significación del espacio por medio de la ocupación del centro, adoptando este lugar una condición simbólica y representativa del espacio. Las personas giran en torno a un determinado centro que, en este caso, se pliega

¹⁷⁵ Formaba parte del elenco de exposiciones que tendrían lugar con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1941, cuyo nombre exacto era "*Mostra della sanità e razza. Sottocommissione per la demografia e razza*", que tuvo lugar el 30 de abril de 1941.

[145]
Exposición de la Raza, Roma
Perspectiva del espacio interior.
1942.

verticalmente para acoger en su punto más alto el vástago central de la esfera terrestre **[145]**. Por tanto, la posición vertical se mantiene, igualmente, en la propuesta, porque a pesar de su condición centrípeta, presente en la esfera, ésta establece una conexión puntual fijando un determinado centro. Y, en ese punto es donde entra en contacto con los anteriores ejemplos a pesar de adoptar otra forma geométrica.

Pero no todos los casos ocupan dicho centro, sino que la sala de Recepciones se vacía en su centro. No existe ningún objeto que lo ocupa, sino que la persona es reposicionada en el centro del espacio. De esta forma, Libera recurre a la objetualidad presente en el perímetro para cambiar la tensión del espacio. Si, con anterioridad, toda la composición giraba en torno a dicho punto, en la sala, el perímetro se mimetiza con el centro del espacio de tal manera que el espacio es adireccional, a pesar de la forma arquitectónica que adopta el arquetipo. Se produce un desplazamiento desde el círculo hacia el cuadrado, por primera vez en la trayectoria de Libera. Pero, como se ha demostrado con anterioridad, la posibilidad de definir un determinado centro a través de la intersección de los ejes de ambas caras, le permite seguir manteniendo las características que le son propias del espacio central. Porque esa perpendicularidad define un centro virtual, un lugar desde donde el hombre vive y, no ya un lugar hacia donde el hombre mira. Se enfatiza aún más la condición interior del espacio arquitectónico.

Se convierte en estancia, porque si el hombre antes circulaba en torno a una determinada sustancia, ahora el hombre permanece en ella habitándola. Y, es así como este espacio se configura como centro, a lo que contribuye cada uno de los límites que hacen posible la

[146]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Primera versión
Perspectiva de la
Sala de Recepciones.

[147]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía del espacio de la Sala de
Recepciones.

transferencia de esta idea de centralidad. En el proyecto de la primera fase del concurso del Palacio de Recepciones y de Congresos **[146]**, Libera construye un centro colonizado por las personas que contemplan una realidad construida por, en este caso, el plano del techo que se decora. De esta forma, cada una de las personas que habitan ese centro establece una relación con un perímetro habitado o decorado. En cambio, en la sala construida **[146]**, el centro habitado por decenas de personas establece una tensión con un fondo que se traslada desde el techo hacia un recinto que se decora, que se pinta, que, en conclusión, habita el espacio. En este desplazamiento entre ausencia y presencia de un centro de un espacio central, surgen diferentes manifestaciones sobre cada uno de los límites que constituyen el centro, que generan nuevas formas posibles de vivir un arquetipo presente a lo largo de la historia de la arquitectura.

[148]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

B. La manipulación del plano del suelo

Dentro de una estructura definida de espacio pasante, el plano del suelo [148] se convierte en el plano de referencia a través del cual se suceden cada uno de los acontecimientos. De esta forma, el plano de suelo se presenta como el primero de los límites que configuran ese espacio central ocupado por decenas de personas y que Semper define como el “*terraplén*”¹⁷⁶. La primera operación de donde surge la arquitectura, donde “*antes de colocar piedra sobre piedra, se necesita colocar la piedra sobre el suelo*”¹⁷⁷. Es decir, es el primer límite de referencia a partir del cual surgen el resto de elementos. Por tanto, al ser el lugar que va a recibir la obra de arquitectura requiere unos trabajos previos, una manipulación a priori que exalte las cualidades posteriores del espacio arquitectónico. Y, en esa línea surgen hasta tres posibilidades generales de manipulación de este plano en función a una línea de horizonte considerada la cota 0 como plano de referencia; por un lado, la posibilidad de mantener un plano infinito de suelo donde la cota 0 y, por tanto, la planeidad del mismo se presenta constante a lo largo de todo su desarrollo; por otro lado, una elevación de dicho plano que modifica completamente las características del espacio arquitectónico y, finalmente, la que se presenta en la sala de Recepciones, donde se produce un hundimiento del plano del suelo que incorpora al espacio arquitectónico la condición vertical del mismo.

De esta forma, la tierra, elemento constituyente del plano del suelo, se convierte en fuente material de la arquitectura, en el que mediante los trabajos de extracción, transformación y superposición se manipula la horizontalidad del plano constituyente del suelo. Frente a la superficie esférica del planeta, el arquitecto trabaja con una orografía particular de su corteza, en la que la manipulación de su base es un acto fundacional de la arquitectura desde todos los puntos de vista. Por esta razón, existe una relación indisoluble entre el plano del suelo y la arquitectura, entre la topografía y la propia arquitectura. Pero entre ellos, surge la línea de tierra que se conforma como la del horizonte, como línea abstracta de referencia para considerar una manipulación positiva, es decir, por encima del suelo, o sustractiva.

De esta forma, frente a la planeidad del suelo, un cambio de cota en sentido positivo como negativo repercute en el espacio arquitectónico propuesto. La relación por elevación, por acumulación de materia que ensalza la condición vertical y representativa de la arquitectura ha sido un mecanismo en el que “*el alzamiento de un templo sobre un basamento escalonado que gira alrededor del mismo refuerza la expresión plástica de igual manera que los perfiles de los surcos de las columnas*”¹⁷⁸. La condición acumulativa de materia y, por tanto, de elevación se convierte en el elemento de transición entre el mundo natural y el interior de la celda de un templo representado por una estatua de grandes dimensiones de la Divinidad a la que el edificio se dedicaba. Esta manipulación del suelo como primer acto arquitectónico, mediante la incorporación de un basamento escalonado, “*aísla del ambiente al conjunto del templo, aportándole un carácter distanciado...*

176 SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

177 GREGOTTI, Vittorio, *Address to the Architectural League*, Nueva York, 1982.

178 AA.VV., *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia, Roma, la contemporaneità*, Palermo: Dario Flaccovio, 2001.

sobre elevándolos sobre el nivel del mundo común¹⁷⁹.

Esta manipulación por elevación del suelo genera una condición convexa de la superficie, donde la curvatura disminuye desde el centro de la misma hasta los extremos que la conforman. De esta forma, esta nueva condición convexa, presente en cualquier montaña, define una determinada área como cumbre de esa elevación. Y, en el momento en el que se determina, se afianza una condición vertical y representativa del espacio propuesto. De esta forma, a través de esta primera operación acumulativa, se desemboca en una acción de ascensión a la cumbre exaltada y, en arquitectura, este término se relaciona con la condición dominadora y, por tanto, representativa del espacio arquitectónico. Por ejemplo, en el Sagrario de los Mártires de la Exposición de la Revolución Fascista [149], Libera no manipula el plano del suelo por el que circulan las personas, sino que sobre eleva el símbolo dispuesto en el centro del espacio, reforzando la condición representativa y afirmativa del símbolo, por encima de las personas que circulan alrededor. Por tanto, se produce una idea de elevación desligada de la condición ascendente de la circulación, por reducción de tamaño. En cambio, en cuanto se amplían las dimensiones de ese centro, se incorporan otra serie de mecanismos que absorben la discontinuidad entre ambos planos. Surgen la rampa y la escalera como mecanismos de continuidad. Su incorporación sí incluye el sentido ascendente y descendente propio de la persona.

[149]
Exposición de la
Revolución Fascista
Sagrario de los Mártires
1932.

En este sentido, es como surge la manipulación del plano del suelo de la sala de Recepciones. Frente a la homogeneidad monomaterial representada por el mármol verde Alpi, dos planos discontinuos surgen como planos de trabajo. 75 centímetros se convierte en la separación entre estos espacios [150]. Cinco escalones de 15cm absorben la diferencia. No es una gran medida, a priori, vista la inmensidad de la sala, pero son fundamentales por enfatizar la condición cóncava y absorbente del espacio arquitectónico configurado. Accediendo al espacio central por 16 huecos de 5m liberados por la estructura que conforma el recinto en los cuatro lados, la continuidad del *piano*

179 WITTKOWER, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Turín: Einaudi, 1994.

[150]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones

nobile del edificio invade el espacio de la sala 2,5m. De esta forma, en las cuatro caras de la sala se prolonga el *piano nobile* siguiendo el módulo de 5m con el que se construye el orden del edificio. Por un lado, 2,5m pertenecientes al doble orden de estructura que aloja las comunicaciones verticales de la sala y, por otro lado, 2,5m de plano 0 de referencia desde el que se permite participar del centro del espacio rehundido. A partir de esa nueva línea, se sustrae materia. El suelo se manipula para poder alcanzar la segunda cota *nobile* de la sala, aquella que se encuentra 75 cm por debajo de la cota del *piano nobile* del edificio. Esta discontinuidad establece un intercambio en el orden de importancia de las cotas. Ahora, la cota importante es la -0,75m. Por un sencillo mecanismo de escala. La dimensión del espacio inferior es 25m de longitud por 25m de anchura y esos 0,75m de rehundimiento. Por tanto, se genera un plano de 25m de lado, frente a los 2,5m de lado pertenecientes al *piano nobile*. Frente a la condición circulatoria del espacio de 2,5m, surge el plano de 25m por 25m con una fuerte carácter estancial.

Esta diferencia entre el espacio servidor y servido que se produce en la sala de Recepciones no repercute sobre las cualidades centrales del espacio. Porque, es cierto, si se invierte la dimensión entre el espacio servidor y servido de la sala de Recepciones, mayor presencia posee el centro del espacio. Se concentra el vacío de sombra por aumento del *piano nobile*. Pero esto repercute en una ausencia del valor de estancia en la sala. Porque a mayor superficie de plano horizontal constante menor condición estancial presenta el espacio. Esta proporción 1:10 en el eje x, por un 1 metro lineal de espacio de circulación a cada lado, Libera propone 10 lineales de espacio estancial. De esta forma, la discontinuidad establece un cambio en las características propias del espacio, conformándose como sala y no como vestíbulo, entendido éste como espacio de circulación. Pero, si, con anterioridad, se ha observado la condición ascendente y sus repercusiones sobre el espacio arquitectónico, el sentido descendente presente en la sala provoca que la convexidad forme parte del espacio arquitectónico. Una planta central genera la convexidad a través de los planos de recinto, como sucedía en el proyecto del Mausoleo de Augusto pero, en este caso, Libera traslada la convexidad del plano de recinto al plano del suelo, enfatizando, por tanto, la resultante de esas fuerzas, que no es

[151]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Planta de la Sala de Recepciones.

otra que la vertical, el eje z. Se acentúa una condición magnética de la centralidad que surge por causa de la fuerza centrípeta que el espacio presenta **[151]**.

En este sentido, la fuerza centrípeta, es decir, atrayente hacia el centro del espacio de la sala es similar a lo que sucede con un vórtice de agua, en el que se produce la atracción de un objeto que gira circularmente en torno a un determinado eje central. Este magnetismo entre un plano y otro se salva a través de la introducción de esos cinco peldaños que se distribuyen perimetralmente a partir de los primeros 2,5m entendidos como espacio de circulación. De esta forma, la escalinata **[152]**, conformada por cada peldaño de 15cm y su huella correspondiente de 90cm, reproduce una solidificación del recorrido del agua ante una fuerza centrípeta. Por tanto, los 40m de los que consta el interior de la sala, se

[152]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Fotografía de la
Sala de Recepciones.

[153]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección de la Sala de Recepciones.

distribuyen en base a 5m correspondientes a dos zonas de circulación de 2,5m cada una, junto a 10m de los dos tramos de 5m cada uno de escalinata y, finalmente, los 25m del espacio unificado a 75cm por debajo de la rasante del edificio **[153]**. La sección en cada uno de los lados de la sala produce un efecto centralizador del espacio vacío, en el sentido que cada uno de los planos enfatiza la condición axial de cada uno de ellos, estableciéndose un centro virtual que el hombre ocupa. Un centro de un espacio, donde la superficie de 625m², desligados del plano de referencia del edificio, se convierte en un espacio interior a la propia sala. Porque la discontinuidad que presenta, le aporta ese carácter vertical focalizando toda la tensión espacial hacia lo que sucede en el plano superior de penumbra y luz. Desde ese nuevo centro, habitado por el hombre, se establece una línea de continuidad visual con el *piano nobile* del propio edificio, de tal manera que la discontinuidad es física pero, en ningún caso, repercute sobre la experiencia de la totalidad del espacio, tanto en el sentido horizontal como vertical.

Pero si la amplitud en el plano horizontal se refuerza por la excavación donde se aloja el plano de referencia de la sala, al establecerse una línea de continuidad entre el plano visual y el plano del suelo que se amplía, en el plano vertical, la sustracción de materia es fundamental. A partir de ese centro virtual construido por ausencia de materia direccionada se establece una línea de tensión entre el plano excavado y el plano superior de cubierta, entendidos ambos como límites construidos del volumen de aire. Porque la aparente falta de direccionalidad presente en el plano del suelo se convierte en direccionalidad absoluta por la manipulación del mismo. Esta relación entre dos superficies cóncavas, distantes una de la otra 39,35m, establece un sentido vertical y envolvente al espacio arquitectónico. La aparición de la concavidad frente a la horizontalidad desequilibra la tensión del espacio, estableciéndose nuevas líneas de fuerza en el interior de la sala que atraen hacia ese punto al hombre que la ocupa. Estas nuevas líneas de fuerza se presentan tanto en la convexidad como en la concavidad, en las que el hombre se dirige a ocupar los puntos de mayor curvatura propuestos pero con una diferencia entre ambas, que cuando el hombre ocupa el centro de una superficie convexa, es el hombre el que domina el espacio, se desvincula de él para entrar en contacto con el paisaje lejano. En

cambio cuando el hombre alcanza el centro de un espacio cóncavo, se encuentra en el interior de un espacio definido de forma que sitúa un centro virtual protegido y no dominante. Se pasa del encontrarse *encima de* a situarse *dentro de*. Este nuevo cambio de preposición le otorga al espacio de la sala de Recepciones la condición de recipiente de la arquitectura, en cuya raíz etimológica¹⁸⁰ se encuentra el sentido del espacio estancial de la sala.

[154A]

Palacio de Recepciones y de Congresos

Planta de distribución de mobiliario en la Sala de Recepciones.

[154B]

Palacio de Recepciones y de Congresos

Dibujo de ocupación del plano del suelo de la Sala de Recepciones.

Libera en 1940, recibe el encargo del proyecto de mobiliario del conjunto del edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos **[154]**. En uno de los planos¹⁸¹ de este proyecto, se observa la planta de la sala de Recepciones con una eventual distribución del espacio. El mobiliario se compone de unos sofás de 3,75m de longitud por 1m de anchura correspondientes al espacio de la huella de la escalinata. Los distribuye uniformemente por cada una de los lados de la sala, dejando pasos entre ellos de 2,5m y resolviendo la esquina sin ningún mobiliario como así sucede con el centro del espacio que se deja vacío. En el mismo dibujo aparece una sección donde se observa la condición estancial de la sala en la que cada sofá poseería una pequeña mesa en la zona alta del mismo. En esa misma sección, aparecen dos personas, por un lado, una señora que descansa sobre el sofá y, por otro lado, un camarero que desde el espacio de 2,5m sirve al espacio central. De esta forma, la versatilidad del espacio en cuanto a uso se manifiesta **[155]**. La eventualidad de los actos de recepciones participa del espacio arquitectónico transformándose en un actor más de la infinidad de posibilidades de uso que la sala adquiere. Frente a la isotropía de la misma, la incorporación del mobiliario tensiona la direccionalidad del espacio propuesto, como sucede en otro de los planos¹⁸² de mobiliario. En él se observa una sección transversal por la sala donde una gran cortina que, situada en uno de los lados este u oeste, sirve como telón de fondo de un evento. Junto a esta cortina una gran mesa corrida y, en torno a ella, con forma de U, es decir, la conformada por los tres lados

180 Según el Breve Diccionario etimológico de la Lengua Castellana de Joan Corominas, "*recepción*" procede del latín *receptio* que significa "acción de recibir". En este sentido, "recipiente" procede del latín *recipiens* que significa "que recoge". De esta forma, la relación entre forma y significado es absoluta.

181 Titulado "*E42, Palazzo Ricevimenti e Congressi, Particolare Salone Ricevimenti*", escala 1/300, Diseño n. 127.

182 Titulado "*Disegno n. 307, Podio per inaugurazione Congressi*".

[155]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección transversal con propuesta
de ocupación de
la Sala de Recepciones.

restantes, la colonización de cada una de las plataformas que conforman la escalinata, manteniéndose siempre constante el plano de circulación posterior. De esta forma, la sala por su propia manipulación del plano del suelo se convierte en una tramoya con múltiples escenarios, en un verdadero espacio colectivo.

A través de la manipulación del plano del suelo, las condiciones de la sala de Recepciones se modifican, estableciéndose un nuevo centro del espacio a pesar de la axialidad presente en la figura cuadrada. Frente a esta condición surge la intersección de las direcciones establecidas, por la manipulación del plano del suelo. Su pliegue, direccionado en las cuatro direcciones, establece un plano de referencia, equivalente al 40% de la superficie total de la sala. Ese nuevo lugar construido establece una tensión vertical con el plano superior de cubierta, aprovechando la condición cóncava de ambas superficies que origina una relación espacial entre concavidad y espacio arquitectónico determinada. Este nuevo centro habitado por el hombre se convierte en un espacio interior a otro espacio considerado envolvente, configurándose como un gran vacío, como un gran recipiente en espera de ser habitado y colonizado por el hombre que se reposiciona en el centro del espacio arquitectónico. Las relaciones de este primer límite con el recinto y con la cubierta cóncava de la sala de Recepciones terminarán por definir las condiciones atmosféricas que le son propias a este mundo abstraído que encuentra su razón de ser una vez se descienden los cinco escalones o los 75 cm de discontinuidad existentes con el *piano nobile* del edificio.

[156]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

C. La construcción del recinto

Una vez definido un centro a través de una primera operación de suelo, la sala de Recepciones **[156]** continúa configurándose tridimensionalmente con la aparición de los primeros muros. Si en los dos proyectos del Mausoleo de Augusto, el tambor del mausoleo se habitaba, se colonizaba, en este caso, se construye, se define. La densidad del muro del Mausoleo de Augusto, Libera la re propone. Busca un espesor suficiente capaz de envolver todo el volumen de aire que requiere el espacio. Y, la técnica del hormigón armado le permite construir un muro de 2,5m de espesor, conformado por una doble hoja de hormigón armado en cuyo interior deposita las comunicaciones verticales de la sala. Se podría hablar de doble hoja, pero, la expresividad formal del conjunto es un único muro romano, ancho, denso, matérico que enfatiza la condición de interioridad del espacio construido. En este sentido, contribuye la ausencia de perforaciones a lo largo del muro, a partir de los 9m, que no debilitan la solidez del paramento.

Este método de aligeramiento del muro procede de sus primeros dibujos como estudiante. En ellos, Libera intuye la posibilidad de mantener las características sólidas y expresivas de un determinado muro a través de la utilización de una nueva técnica constructiva como la del hormigón armado. De esta forma, Libera, en cada una de sus series **[157]**, individualiza cada una de los elementos que constituyen, más adelante, los organismos mediante la combinación de ellos. De estos primeros elementos combinatorios destacan las series de obeliscos y atrios. Tanto en una como en otra, Libera mantiene el espesor de cada uno de los elementos, tomando como referencia el pasado romano. Pero al re actualizar el método constructivo se constituye una cámara de aire, un espacio intermedio disponible, una desmaterialización del interior del muro que le permite pensar en la apropiación del espacio intramuros. De esta forma, el muro ancho, denso se desmaterializa, siguiendo una correspondencia de $a/2-b-a-b-a-b-a-b-a/2$, donde el módulo $a/2$ pertenece a la conformación de la esquina de la sala, el módulo b viene constituido como paso y, finalmente, el módulo a aloja en su interior comunicaciones verticales, considerándose colmado de materia.

Esta modulación se repite en cada una de las caras que conforman el volumen tridimensional

[157]
[AM2002-2-447 (0024)]
 Dibujo de estudiante, 1925-1926
 Serie Mausoleo
 Dibujo, atrio.

[158]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Planta de la Sala de Recepciones.

de la sala, produciéndose una distribución del programa de comunicaciones del siguiente modo [158]; por un lado, en el muro correspondiente con el atrio de Recepciones, los módulos $a/2$ se taponan, reforzando la idea de esquina pero no se integran de programa arquitectónico, en cambio, los tres módulos a situados en el eje de acceso, alojan dos ascensores cada uno de ellos que aseguran la comunicación vertical hacia los planos superiores, abriéndose hacia el atrio de Recepciones y opaciéndose hacia la sala de Recepciones, enfatizando, de este modo, la condición pasante de los módulos b . Por otro lado, en el muro correspondiente con el atrio de Congresos, los módulos $a/2$ se convierten en espacios de servicio mediante la incorporación de escaleras de servicio, mientras que los tres módulos a , situados en el eje de la sala, albergan dos ascensores en el módulo central, abiertos lateralmente a los módulos b y, finalmente, los módulos a corresponden con dos escaleras que dan servicio a los planos superiores, enfatizándose, nuevamente, con esta modulación, la condición pasante de los módulos b . Por último, los dos lados, correspondientes a las orientaciones norte-sur, siguen el mismo sistema de los anteriores, incorporando cuerpos de escaleras que en este caso no se taponan que provoca una dilatación del espacio arquitectónico de la sala en ese sentido, que coincide con la proximidad de los huecos, localizados en la fachada del edificio.

De esta forma, la construcción de cuatro muros de 2,5m de anchura y 38,60m de altura, con sus diferentes características, en función de sus respectivas orientaciones, aportan un sentido de ascensión inevitable al espacio propuesto. Hasta los primeros 9m de altura, se mantiene la modulación, estudiada con anterioridad, provocando una continuidad horizontal que contrasta con la amplitud del paño decorativo que emerge a partir de los 9m de altura. En ese sentido, se produce una compresión del espacio intermedio, constituido por la crujía estructural que conforma la sala, reduciéndose su altura, previamente establecida por el atrio de acceso al edificio, desde los 10,5m, durante 25m, hasta los 3m de altura, durante 2,5m, para, finalmente, descomprimirse el espacio verticalmente hasta alcanzar los 38,60m de la sala, más los 75cm del hundimiento. Esta secuencia espacial, protagonizada por dilataciones, compresiones y, finalmente, una nueva dilatación del espacio, aportan el carácter final de la sala, que adopta su sentido

[159]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sección de la Sala de Recepciones.

con la decoración muraria a la que se destinan los cuatro lienzos que se disponen durante 21m de altura, a partir de los primeros 9m de la jaula estructural **[159]**. Aproximadamente, una superficie de 3200m² que incorporaría la pintura a la arquitectura, convirtiéndose, en palabras de Libera, en la oportunidad para que *“el anillo cuadrangular, constituido por el conjunto de las cuatro paredes...se potenciase por la composición pictórica”*¹⁸³. Pero, además, suponía la oportunidad para que se produjese una unidad general de la cultura a través del empleo de la pintura junto a la arquitectura porque, según Libera, *“la arquitectura moderna, que mira a los problemas sustanciales del construir, es decir, aquellos funcionales y constructivos, más que a los problemas plásticos, recurre a menudo, por su propia naturaleza, es decir, por su propio carácter de absoluta esencialidad, a la colaboración de la escultura y de la pintura, ofreciendo a las dos artes hermanas temas importantes y seductores”*¹⁸⁴.

El encuentro, por tanto, entre la arquitectura, la escultura y la pintura, aporta un hecho real, necesario y lleno de significado, que se ha dado en los grandes periodos de la historias de las artes y que constituye uno de los signos inconfundibles de una civilización¹⁸⁵. La apuesta de Libera por un espacio pictórico interior a un espacio arquitectónico es absoluta en este espacio arquitectónico, introduciendo una modificación en la idea lumínica del espacio, incorporándose la idea de penumbra¹⁸⁶ al espacio arquitectónico. De esta forma, la estratificación vertical de la sala, se compone; por un lado, de un zócalo de 9m de altura

183 Este texto forma parte del artículo titulado *“I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Esposizione Universale”*, publicado en la revista italiana *Civiltà*, n. 5, en el mes de abril de 1941

184 Ibidem.

185 Esta revisión sobre la relación de la disciplina pictórica y la arquitectura saca a la luz una convivencia de primer orden. Esta relación, entre conceptos, en algunas ocasiones se ha visto implementada por una convivencia propiamente interdisciplinar. Esta situación surgió, por ejemplo, cuando Palladio confió la decoración de los interiores de la Villa Maser a Paolo Veronese, estableciéndose un único objetivo operativo. El aprendizaje propuesto por la obra de Palladio se encuentra en aquellos espacios que son, al mismo tiempo, domésticos como monumentales, privados como públicos, unos verdaderos espacios de representación, unos verdaderos espacios de representación, unos espacios que son entendidos como verdaderos lugares explicativos, formulador de preguntas. Y a esta labor se contribuía con la decoración que, como en la Villa Maser, fingían poblar la Villa y darle vida, convirtiéndose en los verdaderos habitantes de aquellos espacios.

186 La presencia de la pintura produce una manipulación lumínica, puesto que la atmósfera apropiada para la pintura requiere de una determinada penumbra donde se resalte la condición pictórica de la obra mostrada.

[160]Mausoleo de Atatürk
Perspectiva exterior del conjunto.

poroso al espacio circundante de la sala, de cuatro grandes lienzos pictóricos de 21m de altura y, finalmente, la cubierta que apoya sutilmente respecto al anillo cuadrangular estructural que conforma la sala de Recepciones. Por tanto, la solidez del paramento pictórico se encuentra inmerso entre dos espacios porosos con diferentes condiciones de luz, siguiendo una proporción 1:2,33:1 o lo que es lo mismo, luz-tipo1:paramento:luz-tipo2. Esta estratificación vertical del recinto de la sala es el motor escenográfico de la misma. El estudio profundo de estos tres estratos configura una determinada idea de arquitectura, presente en Libera.

Frente a esta determinada modulación, Libera, por ejemplo, en la primera versión del concurso del Palacio de Recepciones y de Congresos, muestra una inversión en el orden de los estratos, porque apuesta por una modulación que reproduce paramento-decorado:luz-tipo2, es decir, la cubierta se decora. Esta decoración sobre el plano del techo, como había sucedido tradicionalmente en el Renacimiento, apoya sobre una serie de machones estructurales que, siguiendo la luz rápida de los primeros 9m de la sala de Recepciones, confiere una determinada atmósfera por debajo del plano decorado. De este modo, si el espacio de la sala de Recepciones construida se divide en tres estratos, el espacio de la sala proyectada se divide en dos estratos. En cambio, el proyecto del Monumento Mausoleo **[160]**, realizado por Libera, en 1942, sí se produce una inversión

[161]Mausoleo de Atatürk
Perspectiva frontal de la propuesta.

[162]
Mausoleo de Atatürk
Perspectiva interior
del espacio central.

de los tres estratos. El concurso¹⁸⁷, convocado en 1942, preveía la construcción, en el barrio de Anittepe, en Ankara, Turquía, de un monumento conmemorativo para Kemal Atatürk, fundador y primer presidente de Turquía. La respuesta de Libera es un gran sarcófago suspendido **[161]**, en lo alto de una colina, incorporando el sentido ascendente y ritual a la propuesta en su relación con el entorno próximo que se ve delimitado por una tapia perimetral que establece la separación entre un mundo exterior y otro acotado. En el punto central de la convexidad del terreno, surge apoyado sobre dos grandes machones de hormigón, que incorporan, en su interior, las comunicaciones verticales, el gran sarcófago. En su interior, una única sala, un gran espacio, donde nuevamente la decoración, la luz y la arquitectura forman parte de la construcción del espacio. Pero con un matiz, respecto a los proyectos de sala central, anteriormente estudiados. Se produce una inversión de la estratificación **[162]**. Ahora, la solución responde a una modulación de paramento:luz-tipo2:paramento-decorado. De esta forma, si, con anterioridad, lo pesado, lo sólido se encontraba dispuesto entre dos elementos ligeros, ahora, se invierte, lo ligero se encuentra dispuesto entre dos espacios pesados. Esta estratificación invertida produce un acercamiento del paramento decorado hacia el suelo, de tal manera que la superficie cóncava, compuesta por suelo y primer paramento, se unen conformando un gran recipiente donde la luz se sitúa horizontalmente, por encima de este volumen construido, de fuerte carácter inferior.

En cambio, a lo largo del muro de la sala de Recepciones, no existe continuidad entre paramento decorado y suelo, sino que la continuidad, se produce entre cubierta apoyada sutilmente y paramento, de tal manera, que se refuerza la condición aérea del espacio frente a la condición de suelo del Monumento-Mausoleo de Atatürk. Bajo estas condiciones espaciales, se convoca el concurso para la decoración de los paramentos murarios de la sala de Recepciones, donde Libera exalta la posibilidad de “*narrar la historia de Roma desde el periodo de Evandro a la Revolución de Mussolini, ¡qué incomparable materia para un artista italiano, la historia de los orígenes de Roma y de su potencia!*”¹⁸⁸.

¹⁸⁷ Publicado en la revista “L’Architettura. Cronache e storia”, n. 128, 1966.

¹⁸⁸ Este texto forma parte del artículo titulado “I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all’Esposizione Universale”, publicado en la revista italiana Civiltà, n. 5, en el mes de abril de 1941.

[163]
Roma in forma di città ideale
Funi.

Libera, como pensador del espacio arquitectónico, pretende que la materia pictórica sea uniformemente difusa sobre las paredes, sin romper la estática espacial de la sala **[163]**. Es decir, pretende que estos muros habiten el espacio pero sin desencadenar una ruptura en el equilibrio del mismo, generando una realidad atmosférica estable que no dinamice el espacio, que no lo protagonice, sino que lo complete. De ahí que la propuesta ganadora fuese una pintura relativamente negra, una propuesta, la planteada por Quaroni, Gentilini, Capizzano y Guerrini que *“han querido hablar al pueblo, por adición de capítulos y de anécdotas: exprimiendo los hechos de la historia de Italia, desde los primeros romanos a la Roma de Mussolini a través de sus reyes, emperadores, papas, santos, guerreros, artistas y legisladores”*¹⁸⁹. A nivel pictórico, la composición se desarrolla sobre un *“fondo de oro pálido, casi hecho a base de polvos que dotan a la sala de aire y de luz, mientras que las figuras nacen de los blancos, de los rojos oscuros, de los grises, de los marrones, de los azulados verdes y rosados”*¹⁹⁰.

[164]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Perspectiva interior con murales en
la Sala de Recepciones.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

[165]

Estudio para la Roma de Mussolini
Guerrini.

[166]

Estudio para la Roma de Mussolini
Guerrini.

En la perspectiva aparece Libera
sosteniendo en
sus manos una maqueta
del Palacio de Recepciones y
de Congresos.

Los motivos¹⁹¹ de cada una de las paredes se dividen **[164]**; por un lado, la decoración planteada por Gentilini bajo el título “*I primordi di Roma*”, por otro lado, Capizzano que propone bajo el título “*L’Impero*”, el segundo de los lienzos para, finalmente, Quaroni plantea “*La rinascenza e universalità della Chiesa*” y Guerrini, “*La Roma di Mussolini*” **[165]**, donde se puede ver a Libera con la maqueta del Palacio de Recepciones y de Congresos **[166]**. La decoración nunca llegó a realizarse, se quedó en un plano inicial, por lo que el conjunto de la sala de Recepciones nunca llegó a completarse. La atmósfera difusa construida por el recinto no se completó, perdiéndose la oportunidad de haberse escrito una de las mayores páginas de la historia del arte y de la arquitectura. Debido a su pérdida, la sala desaprovechó su condición vertical, porque ese mundo dividido por estratos horizontales, donde se superponían las intersecciones de los diferentes ejes, de cada uno de los lados de la sala, se interrumpió. Si en el plano del suelo, el diálogo frontal refuerza la condición unitaria de ese plano, la ausencia de decoración en el estrato superior impide la interacción entre las diferentes caras de la sala. Esta condición incompleta de la sala produce un efecto de pérdida de envolvente, porque la decoración habría asegurado la concavidad visual del espacio arquitectónico. En cambio, su neutralidad actual implica una fuga de la tensión espacial. Para finalizar, los límites que configuran la sala de Recepciones, surge, finalmente, el elemento de coronación, la cubierta que flota y se convierte en un mecanismo de luz que completa, definitivamente la sala de Recepciones.

191 Extraído del ACS, Archivo Central del Estado, dentro del apartado EUR.

[167]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Vista axonométrica
Dibujo del autor.

D. La flotación de la cubierta

Dentro de la estratificación vertical de la sala de Recepciones [167] que, como se ha planteado en el epígrafe anterior, respondía a un esquema de luz-tipo1:paramento:luz-tipo2, surge como determinante dentro de la configuración de la luz-tipo1, el elemento cubierta o techo que se define como un verdadero dispositivo de luz. Libera, al hablar de la cubierta de la sala, lo hace señalando que se encuentra *“constituida por una crociera (surgida de la intersección de dos bóvedas de cañón) que apoyando sobre, únicamente, cuatro puntos, se sitúa en el cielo dibujando la luz proveniente de las cuatro lunetas de vidrio”*¹⁹². Configurado como límite superior de la sala, Libera lo presenta como un mecanismo capaz de configurar el espacio arquitectónico de la sala, en el que *“hasta los nueve metros de altura, no existen paredes: las salas adyacentes se ven a través de una trama de pilares, logias y tramos de escaleras. Son, por tanto, las cuatro grandes paredes construidas en mosaico, aquellas que cierran, espacialmente, la sala, aportándole a ésta, con una realidad material y psicológica, un valor de límite absoluto e insuperable”*¹⁹³. Es fundamental esta apreciación sobre el valor de las cuatro paredes como cierre del espacio, según Libera. Porque, se puede deducir que, para Libera, la cubierta se entiende como mecanismo y no como límite espacial, puesto que, según explica, *“habría bastado cualquier otra perforación para perder, irremediabilmente, los diferentes elementos arquitectónicos”*.

De esta forma, Libera presenta un desplazamiento en el sentido del valor de cubierta. Posee una doble condición; es un límite, pero, además, tiene el valor de ser un mecanismo que asegura la unidad del resto de elementos que participan del espacio, entendiéndose esta unidad como la tensión espacial de la propia sala. Esta intuición de Libera, sobre el valor del plano de cubierta como mecanismo arquitectónico, comienza a deducirse, a raíz de sus primeros dibujos de estudiante. En uno¹⁹⁴ de ellos [168], dentro de la serie titulada

[168]

[AM2002-2-441 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie La decoración romana de catacumbas

Dibujo, motivo de decoración.

192 Este texto forma parte del artículo titulado *“I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Esposizione Universale”*, publicado en la revista italiana *Civiltà*, n. 5, en el mes de abril de 1941.

193 Ibidem.

194 Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie Mausoleo, con el

[169]
[ASFE42 7470]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior Sala Recepciones
Año 1939.

"*Catacombe*", Libera comienza a redibujar la proyección en planta de las decoraciones de los planos de cubierta, presentes en la Antigüedad romana. Pero no es solo una sencilla proyección sino que interpreta cada uno de los elementos que forman parte de la misma. En los nueve dibujos que se concentran sobre la página, dos colores se utilizan a lo largo de los mismos. Responden a dos condiciones estructurales y constructivas de distinto tipo; por un lado, el trazo rojo referencia la estructura primaria, aquella que es capaz de construir el espacio arquitectónico de base y, por otro lado, los trazos verdes o negros hacen referencia a las partes decorativas que son dependientes del primer orden estructural. Por ejemplo, en la parte central de la lámina, se observa un sistema reticular que bien podría ser el de la cubierta del Panteón, donde Libera marca en color rojo ese primer orden estructural y, posteriormente, dibuja una serie de flechas que se dirigen a un zoom de esos casetones. En esta visión ampliada del casetón, Libera detalla perfectamente aquello que pertenece a un orden estructural u otro. De esta forma, Libera coteja, desde este primer momento, la importancia de la decoración dentro del plano de cubierta, recogiendo de los grandes ejemplos de las catacumbas romanas como las de Santa Domitilla, Santa Priscilla y Santi Pietro y Marcello en Roma.

Pero su interés no es solamente deductivo de los órdenes estructurales sino que la cubierta puede convertirse en un mecanismo manipulador de la luz [169]. Así es como en ese mismo dibujo, en el margen superior derecho, aparece un dibujo, en perspectiva, con una sombra arrojada. El plano del techo se perfora, entra la luz y de esa forma, la cubierta se manipula como, precisamente, sucederá cuando es capaz de imaginar una nueva cubierta para el Panteón. En su dibujo-manifiesto, titulado el Panteón en hormigón armado, Libera, con la introducción del hormigón armado como nuevo material constructivo, aligera la cúpula del Panteón, convirtiéndola en un nuevo organismo, de sección reducida. La pesantez de la anterior cúpula se sustituye por un conjunto de nervios reticulados donde el casetón se convierte en elemento de plemento, casi ausente, dentro de la nueva lógica estructural. Desde ese preciso momento, la cubierta o el plano del techo se deforma, se hincha, convirtiéndose en un dispositivo que, en vez de pesar hacia abajo, mediante acción gravitatoria a compresión, tiende a traccionar, a empujar hacia arriba y a levantarse, adoptando una configuración diferente del espacio.

A través de estos primeros tentativos, Libera estudia, analiza y profundiza el valor de la cúpula o del plano del techo como posible activador del espacio arquitectónico. En este sentido, es importante acudir al origen etimológico de *cúpula*, de donde se deduce que este término proviene de la palabra latina *cupula* que, a su vez, tiene su origen en la palabra *cupa*, de la que es su diminutivo. Esta palabra latina *cupa* significa "*copa*", es decir, la cúspide, la coronación de un conjunto arquitectónico. De forma que este término alude a una construcción objetual, exterior que, en un proceso ascendente, une los puntos de su superficie en un punto central que culmina y unifica la imagen exterior que se construye, se podría decir, desde abajo hacia arriba. En cambio, su utilización, en la obra de Libera, alude a lo contrario, a una construcción desde arriba¹⁹⁵ hacia abajo, porque se inserta dentro de una construcción de valor interior. Es decir, esta traslación hacia el interior, amplía las posibilidades del término *copa*, puesto que, en el mundo de Libera, este lugar se puede perforar, decorar y trasladar de tal manera que aumenta la resonancia espacial. En ese traslado hacia el interior, es como se define esta superficie como límite

nombre Esquisse, motif de décoration, 1926, 275x220mm, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con el número de inventario AM 2002-2-441 (0008).

195 Procopio, en el siglo VI, se refiere a la cúpula de Santa Sofía del siguiente modo, "*la cúpula se encontraba suspendida del cielo como por un hilo de oro*".

[170A]

Templo de Mercurio

Baia

Fotografía del espacio interior.

[170B]

Domus Aurea

Roma

Fotografía del espacio interior.

del espacio arquitectónico, en el plano vertical, ampliándose los límites del término hacia la idea de cubrimiento que tiene que ver con el resguardarse, con el protegerse, con el estar a buen recaudo, originándose, en el plano constructivo, una cuestión intrínseca a la arquitectura que no es otra que el peso de los elementos.

La tradicional relación entre construcción y peso, donde los elementos constructivos que tienen asociados una serie de condiciones arquitectónicas basadas en la solidez y, por tanto, la pesantez, pueden verse estas características invertidas, cuando aparece la arquitectura a través de la invención de una serie de mecanismos de proyecto. Surgen, de este modo, las paradojas, es decir, lo que, aparentemente, podría o debería ser de un determinado tipo, se ve modificado, alterado, expresando nuevos valores que no pertenecían a la naturaleza tradicional del término. De esta forma, la música callada de San Juan de la Cruz¹⁹⁶, en arquitectura, puede manifestarse a través de la conversión de lo pesado en lo ligero, como, precisamente, Libera expresa, al convertir la cúpula del dibujo del Panteón en hormigón armado, tradicionalmente, pesada en una verdadera cúpula flotante. Y ahí es donde surge la paradoja, porque, inicialmente, la cubierta o el plano del techo pesaba. Los primeros sistemas primitivos de cubrición de espacios realizados, en su mayor parte, sobre plantas circulares, usaban geometrías que se aproximan a la superficie cónica, como ocurre en las primeras cabañas prehistóricas de madera. En cambio, en Palestina, se han encontrado restos de cabañas circulares cubiertas mediante cúpulas semiesféricas realizadas en material ligero, mimbre, recubierto de arcilla y paja. Frente a esta ligereza inicial de estas construcciones tectónicas, en las más antiguas arquitecturas hipogeas se encuentran las primeras manifestaciones de formas abovedadas de cubrición. Estos primeros testimonios, de planos del techo complejos, se encuentran en los *tholos-túmulos* que eran construcciones, de forma circular y carácter funerario, que se cubrían a través de un sistema en el que se producía un progresivo desfase entre cada una de las piedras que se iban superponiendo una a otra hacia el interior del espacio. Concretamente, estas piedras, dispuestas en hiladas, poseían un vuelo que no superaba el cuarto de su longitud para asegurar la estabilidad de la estructura, colaborando, en su propia estabilidad, la

¹⁹⁶ Expresión utilizada por Frederic Mompou, para nombrar su famosa composición musical inspirada en los versos de San Juan de la Cruz.

contención de tierras que presentaba la propia forma del túmulo¹⁹⁷.

Un paso adelante se lleva a cabo, en época romana, con la aparición del opus caementicium u hormigón romano que con el empleo de la puzolana o pulvis puteotius se consiguió un material¹⁹⁸ de extraordinaria dureza y resistencia, ampliando el registro de la arquitectura. De una forma constructiva basada en la yuxtaposición de piezas autónomas que, tras su combinación, alcanzaban un valor de equilibrio, se pasa a un hormigón capaz de adaptarse a cualquier molde que, a su vez, admite construcciones de gran altura, responde a enormes esfuerzos y, finalmente, cubre amplios espacios. Gracias a esta nueva forma constructiva, estas cúpulas romanas se construyen mediante la superposición de anillos que progresivamente se van desfasando hasta completar una estructura continua y sólida. De esta forma, se produce una unificación entre muro y cúpula, se anula la discontinuidad entre uno y otro, ampliándose los valores del término cúpula hasta ser un mecanismo capaz de poner en valor el interior de los edificios. El aumento en la repercusión de la cúpula, afrontando condiciones más complejas que van más allá de la mera funcionalidad [170], como sistema de cubrición, establece una posición investigadora recogida por el propio Libera. A finales del siglo I d.C., surge la sala octogonal de la Domus Aurea¹⁹⁹, construida por el emperador tras el incendio del 64 d.C. en Roma. Esta sala octogonal que supera los 13m de diámetro se cubre mediante una cúpula esférica en cuyo centro se localiza un gran óculo que ilumina a sala cenitalmente. El paso de una geometría octogonal a una cúpula esférica establece una experimentación de formas complejas, convirtiéndose en modelo que supera a la planta circular.

Pero, en todos estos casos, se tratan de cúpulas que pesan, que mantienen su vinculación con la condición gravitatoria de la arquitectura y, por tanto, su continuidad con la estructura muraria. Hasta ese momento, la lógica constructiva supera a la escenográfica. En cambio, en la sala de Recepciones, se invierte esta lógica, se interrumpe la continuidad entre cubierta y estructura muraria porque el plano superior apoya sobre la estructura muraria como un tejido o pañuelo que se posa, de forma delicada, en cuatro puntos. La aparición de la estructura metálica y el hormigón armado posibilitan, de este modo, una multiplicación de situaciones arquitectónicas que influyen, decisivamente, sobre el espacio y la percepción arquitectónica. En esta nueva lógica, de independencia de la estructura portante y del plano de cubierta, surge como paradigma el arquitecto inglés John Soane²⁰⁰, que en 1808, inicia el proyecto de su casa en Lincoln Inn Fields [171],

197 "Los sillares quedaban sometidos a un ligero mínimo momento de vuelco que era contrarrestado por el peso propio de la parte apoyada y por el peso de las tierras superiores que iban conformando el túmulo", publicado, en Ortega Andrade, Francisco, Arcos, bóvedas y techos en la construcción etrusca, Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción, 1996.

198 "Hay también una clase de polvo que por su propia naturaleza produce efectos maravillosos. Se le halla en la región de Baia y en los territorios de los municipios que están en las cercanías del Vesubio. Este polvo, mezclado con la cal y la piedra machacada, no solo consolida toda clase de edificaciones sino que incluso las obras que se hace bajo el agua del mar tienen solidez", extraído de VITRUVIO, Marco Lucio, Los diez libros de la arquitectura, Barcelona: Iberia, 2007.

199 Según Gustavo Giovannoni, "notable es la amplitud de la sala octogonal, que tiene por longitud 13,48m y por altura 10,53m. En torno a este espacio se configuran ambientes menores ingeniosamente insertados en la disposición radial planimétrica; pero quizás el mayor interés de todo este conjunto arquitectónico se da por el modo en que estos ambientes se encuentran iluminados desde lo alto del espacio resultante entre las paredes y el trasdós de la bóveda, con una solución que podría servir de modelo para tantos edificios modernos que poseen una gran sala central con locales subsidiarios en su perímetro. En la parte central, la cúpula de la Domus Aurea se abre con un óculo, que reclama a las aperturas de las salas termas, pero que también puede relacionarse con las de los atrios".

200 (1752-1783), según Philip Johnson, se le puede considerar el arquitecto del techo (F. Schulze, Philip Johnson. Life and Work. Nueva York, 1994), tratando de unir la delicadeza clásica del diseño griego y romano con el movimiento y ritmo del periodo gótico. Junto a Soane, en 1818, Joseph Gandy, artista, arquitecto y teórico, realiza una acuarela en la que numerosas maquetas, planos y libros aparecen en el centro de la escena bajo una cúpula rebajada. El perímetro es estructura muraria, mientras que la cúpula se apoya en dos de sus lados y se encuentra retranqueada respecto a los otros dos. Este movimiento del plano del techo respecto al espacio intermedio de estructura muraria crea un plano de sombra profundo que enfatiza el aligeramiento perseguido.

[171]

Casa en Lincoln Inn Fields
John Soane
Londres
Sección de la Sala de Desayunos.

en Londres. La Sala de Desayunos **[172]** concentra una cúpula rebajada que posee continuidad con el plano vertical en, únicamente, dos de sus lados. De esta forma, el tradicional espacio de la habitación, compuesto por cuatro paredes, se interrumpe. Para Soane, el espacio habitacional consta de seis planos: un techo, cuatro paredes y un suelo, de manera que “los tabiques son ahora independientes, pueden sobrepasar el perímetro de la antigua caja, extenderse, levantarse o bajarse, en cada uno de sus límites que separaban hasta ahora el interior del exterior”. Soane rompe y abre la caja de muros convencional, al desplazar dos de sus planos verticales fuera de los límites del techo, llevando el espacio hacia una nueva conciencia de sus límites. Porque, en ocasiones, este espacio existente entre cúpula rebajada y estructura muraria se encontrará en sombra y, en otras, se crearán dos planos verticales de luz que provocarán un efecto de levitación del plano del techo.

[172A]

Casa en Lincoln Inn Fields
John Soane
Londres
Perspectiva interior de la Sala de Desayunos.

[172B]

Casa en Lincoln Inn Fields
John Soane
Londres
Perspectiva interior de la Sala de Desayunos.

[173]

Diagramas con las diferentes situaciones espaciales provocadas por la independencia entre techo y estructura.

De esta forma, esta independencia entre cúpula y estructura muraria, establecerá diferentes modelos espaciales, generándose diferentes tipos de situaciones **[173]**. Habrá ocasiones, en las que la estructura necesaria para soportar el plano del techo se una en el centro del espacio, quedando en voladizo el resto de la cúpula, otras, en las que la estructura se desplazará hacia el perímetro de la sala, pudiendo ser perforado este perímetro de diferentes formas y, habrá, finalmente, situaciones en las que el plano del techo podrá quedarse insertado en el centro de un determinado espacio contenedor o sobrepasar los límites de éste. Cada una de estas situaciones, de una manera u otra, enfatizan esa condición, planteada en el inicio de este epígrafe, de mecanismo o dispositivo activador del espacio que a modo de un gran lucernario es capaz de modificar la percepción del espacio arquitectónico. En este sentido, es como actúa la cubierta de la sala de Recepciones. La discontinuidad entre paramento vertical y cubierta da la oportunidad de establecer una nueva lectura del espacio arquitectónico, como sucedía en el proyecto de Soane. Si, en este último, la discontinuidad se producía por un desfase, en uno de los ejes, entre estructura portante y plano de cubierta, la discontinuidad, en la sala de Recepciones, se produce por la propia geometría de la cubierta que posibilita, con su apoyo sutil sobre cada una de las cuatro esquinas de la sala, la entrada de luz lateral a 38,60m de altura respecto del plano del suelo de la sala.

Libera, en cuanto a la disposición en altura del plano del techo, hace diferentes aproximaciones. Por ejemplo, en el proyecto del Mausoleo de Augusto, como se ha observado anteriormente, introduce la posibilidad en la que todo el plano de cubierta se aproxima al objeto que se sitúa en el centro del espacio, el Ara Pacis, de forma que la fuente lumínica se concentra de forma agresiva en el perímetro del tambor del Mausoleo, mientras que la cubierta ligera flotante se mantiene en sombra. Diferentes variantes presenta Libera, en este dibujo, en el que plantea, asimismo, que este velarium suspendido se posicione en la cota de coronación del tambor del Mausoleo. De esta forma, la luz se distribuiría de forma homogénea por el perímetro de la gran sala, generando una atmósfera de luz difusa que ayudaría al entendimiento del espacio expositivo. En cambio, en el primer proyecto de Libera para la sala, se recupera la continuidad entre plano de techo y estructura muraria, aunque con la desmaterialización de la misma. Es decir, entre ambos planos horizontales, protagonizados por el plano del suelo y el plano del techo, el plano vertical se ve perforado, cuenta con un ritmo que proporciona una fuente lumínica veloz, muy marcada, donde se difuminan los límites del espacio y la abstracción del mismo hace que el plano del techo se convierta en una rebanada de paisaje, en un plano decorado.

[174]
Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Fotografía del plano de cubierta.

El desplazamiento, en la sala construida de Recepciones **[174]**, de este plano decorado hacia las cuatro paredes superiores de la estructura muraria, como se ha indicado anteriormente, provoca que el plano del techo, se convierta en límite construido y dispositivo de luz. La desmaterialización, que incide sobre la fuente lumínica, se invierte respecto al desplazamiento que lleva a cabo la decoración. Ahora se encuentra en el plano de cubierta y no en la estructura muraria como sucedía en la primera versión del proyecto. Este plano de cubierta, constituido por “*dos arcones metálicos diagonales*”, que apoya sobre una base cuadrada de 45,92m de lado (exterior-exterior acabado), enfatiza la condición ligera de la misma, del mismo modo que por su sutil apoyo sobre cada una de las cuatro esquinas del volumen. Pero lo hace de una forma determinada, porque la división de la estructura muraria en dos hojas, permite que la coronación de la misma en ambas sea diferente. La hoja exterior sube más alto para recoger la primera de las diagonales y la hoja interior, en cambio se sitúa más baja, en continuidad con el haz de luz exterior de tal manera que desde abajo se observa cómo la cubierta flota realmente, sin alcanzar a ver el encuentro con el extremo superior del volumen de la sala. Frente a la solidez y contundencia del volumen exterior de la sala, surge la sutileza de la cubierta que, con mínimo espesor, se convierte en un verdadero dispositivo de luz. Es tal la delicadeza con la que apoya la estructura superior que, en un momento dado, podría incluso casi volar o levitar, de tal manera que se pone de relieve, la tensión entre una estructura y otra. De esta manera, se enfatiza la expresividad estructural, ya no solo por su contundencia sino, igualmente, por su sutileza.

A partir de esa última frase, contenida en el texto de Libera, en la que se pronuncia sobre la exactitud de la sala y, por tanto, de las perforaciones presentes en la misma, se plantea el estudio de la entrada de luz hacia la sala de Recepciones **[175]**. De este estudio, practicado durante el solsticio de verano y de invierno, se percibe la evolución de la entrada de rayos de sol sobre la fachada norte de la sala de Recepciones, entendida ésta como la resultante de considerar el edificio situado sobre la orientación oeste-este. De esta forma, se considera la fachada oeste de la sala como la adosada junto al atrio de Recepciones, mientras que la fachada este es la situada junto a la sala de Congresos. Considerando, en primer lugar, el solsticio de invierno y, más concretamente, el 21 de

[175A]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Fotografía desde el interior
de la sala.

[175B]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Fotografía desde el interior
de la sala.

diciembre **[176]**, se puede observar cómo el recorrido de la luz, en todo momento, se concentra sobre el lienzo murario decorado. En ningún caso, atraviesa hasta iluminar el plano del suelo de la sala. Y, esto es realmente importante porque se enfatiza la estratificación de planos que, con anterioridad, se ha planteado. El techo activa el plano murario decorado, de tal manera que, frente a la transparencia y continuidad del plano del suelo, la luz se concentra sobre los habitantes eternos del espacio. En cambio, si se observa la tabla con los datos extraídos del solsticio de verano y, más concretamente, del 21 de junio **[177]**, se puede leer cómo la luz, prácticamente, no entra, al ser la luz del sol muy vertical, en este periodo del año. De esta forma, siempre habrá una luz difusa en la atmósfera de la sala para, en un momento muy concreto del día, atravesar la estratificación vertical y alcanzar, ahora sí, el plano del suelo de la sala. A esta hora, que son las 15 horas, el rayo de luz alcanza el centro del espacio para ir, poco a poco, barriendo, en sentido ascendente hasta las 19 horas en las que desaparece y se oculta la luz en la sala. Por tanto, en el horario de verano, solamente entra luz sólida sobre la pared norte de la sala, durante cuatro horas, desde las 15 horas hasta las 19 horas. En cambio, en el horario de invierno, la luz sólida entra desde las 8 horas hasta las 17 horas, encontrando el haz de luz más profundo al interior del plano norte de la sala a las 11 horas de la mañana. Este contraste entre un solsticio y otro, modifican absolutamente la atmósfera de la sala. Si en invierno, la luz remarca la condición del plano murario decorado, en verano, enfatiza el plano del suelo que habitan los hombres.

En conclusión, Libera, a través del plano del techo, convierte la sala en un verdadero laboratorio de luz, donde conjuga la flotabilidad del plano de cubierta con la posibilidad de convertirse en un dispositivo de luz. En este sentido, la profundización sobre las relaciones existentes entre plano de cubierta y estructura muraria que la soporta, manifiesta un campo abierto de investigación que Libera captura y convierte en elemento activo del proyecto de la sala de Recepciones. Porque su discontinuidad se transforma, en manos de Libera, en oportunidad de proyecto. Los cuatro grandes ventanales posibilitan, junto a la orientación del edificio, una nueva relectura de la iluminación de los espacios del mundo tardo-antiguo, donde la Basílica de Santa Costanza o Santo Stefano Rotondo se convierten en antecedentes de una línea de investigación que busca la estratificación

07.00 horas

08.00 horas

09.00 horas

10.00 horas

11.00 horas

12.00 horas

13.00 horas

14.00 horas

15.00 horas

16.00 horas

17.00 horas

18.00 horas

[176]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Solsticio de invierno. 21 diciembre
Dibujo del autor.

07.00 horas

08.00 horas

09.00 horas

10.00 horas

11.00 horas

12.00 horas

14.00 horas

15.00 horas

16.00 horas

17.00 horas

18.00 horas

19.00 horas

[177]

Palacio de Recepciones y
de Congresos
Sala de Recepciones
Solsticio de verano. 21 junio
Dibujo del autor.

vertical de los acontecimientos del espacio. Un sentido ascendente en el que los episodios se presentan de forma horizontal y, donde el plano de cubierta, de coronación de la sala enfatiza las condiciones espaciales propuestas. De esta forma, al igual que en el Mausoleo-monumento de Atatürk, se explicaba, con anterioridad, que estructura muraria decorada y suelo formaban parte de un único cuerpo, en la sala de Recepciones, la aparente discontinuidad se transforma en continuidad entre estructura muraria y techo porque la comprensión del límite superior solamente se entiende por la aparición del plano del techo que lo activa y lo hace partícipe del espacio arquitectónico.

[178]
[ASFE42 7470]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior Sala Recepciones
Año 1939.

E. Epílogo

La combinación de los cuatro elementos representados, por un lado, por la ocupación del centro, por otro lado, por la manipulación del plano del suelo, así como por la construcción del recinto y, finalmente, por la flotación de la cubierta, reconstruyen el arquetipo de planta central que Libera ha estudiado profundamente desde sus años de estudiante con el hormigón armado como nuevo aliado constructivo. Esta línea de continuidad, reforzada a través de los diferentes proyectos que, como el Sagrario de los Mártires de la Exposición de la Revolución Fascista en 1932, el Sagrario de los Mártires del Palacio del Littorio en 1933, el Pabellón de Chicago en 1933, el Pabellón de Bruselas en 1935 o el Mausoleo de Augusto en 1939, poseen la capacidad de ir más allá del propio arquetipo, elaborando y reelaborando aquello que se encontraba ya enunciado en el dibujo-manifiesto del Panteón en hormigón armado, dibujado en 1926.

La sala de Recepciones [178] se sitúa al final de un camino de investigación donde la autonomía y las condiciones propias de la sala se encuentran en sintonía con los espacios aledaños que, combinados, igualmente, bajo unas leyes muy concretas, sirven para enfatizar las condiciones propias de la sala. La línea secuencial presentada en el eje oeste-este permite ir concatenando los diferentes espacios que forman parte del recorrido, donde la sala se define por esos cuatro elementos que la construyen. La transición a través del plano del suelo, con sus dilataciones y compresiones, con sus luces, sus penumbras y sus sombras, se convierte en un verdadero itinerario de diferentes acontecimientos. La manipulación del plano del suelo con una compresión espacial desde 11m a 3m hasta rehundirse 75 cm por debajo del nivel del *piano nobile* define un espacio en el interior de la propia sala construida. Este pliegue hacia abajo del plano del suelo redefine un nuevo espacio colectivo donde las personas se encuentran en el centro del espacio convirtiéndose en los verdaderos protagonistas. Desde este nuevo centro virtual colonizado se presenta una determinada estratificación vertical cuyo único objetivo es enfatizar la condición ascendente presente en la sala. Una doble crujía que hasta un primer nivel se presenta en continuidad con el *piano nobile* del edificio y, por tanto, con una determinada idea de luz, lo suficientemente homogénea en el perímetro como para no terminar de llegar hacia el plano del suelo. Desde esta primera condición de luz, emergen los 21m de estructura muraria decorada en la que los mosaicos dibujados se convierten en los habitantes eternos del espacio.

Frente a la eventualidad del plano del suelo, surge la estaticidad e inmovilidad del plano superior. Y, desde este nuevo lugar, construido que establece relaciones con los lados simétricos, surge la cubierta flotante, donde la propia coronación de la estructura muraria enfatiza la condición flotante de la cúpula en la que parece que fuese volar. Y, una vez resuelto el apoyo, una luz continua horizontal se posa como límite superior, en el que parece como si las nubes atravesarán la propia cubierta estableciendo un lugar que se interrelaciona con los murales decorados. Porque uno sin el otro se convierten en incompletos. La discontinuidad aparente entre cubierta y estructura se convierte, finalmente, en unidad, donde los cielos de los cuatro murales fragmentados se unifican y se dan cita en torno a un único cielo construido que tiende a unificarse, asimismo, con el cielo de la propia Roma. Nuevamente, elementos yuxtapuestos se combinan de forma que el gran volumen de aire construido de la sala sirve como comunicación directa hacia otro plano festivo, de carácter diferente, en el que, frente a la oscuridad y a la interioridad

de la sala de Recepciones, surge el plano infinito que ahora no solo se mimetiza con el cielo como plano de cubierta sino que se extiende horizontalmente hasta el mayor de los confines del territorio romano a través del plano de cubierta del basamento del edificio.

[179]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fotografía desde el
plano de terraza hacia el exterior.

4I. El Teatro descubierto

Por el interior del gran muro romano de 2,5m desmaterializado en un muro de doble hoja, se comunica verticalmente con los dos niveles superiores al plano del suelo, por donde perimetralmente, se construye un plano en voladizo que como gran palco visualiza y participa del escenario liberado a lo largo del plano del suelo. Pero, además, se asciende verticalmente, hasta llegar a una nueva cota pública [179]. Un lugar conquistado en altura que, como un *giardino pensile* participa y se apropia del paisaje lejano de Roma. Desde esta nueva cota pública situada a 12m por encima del plano de ciudad, se abandona la lectura introversa de la sala y, frente a la concavidad de la misma, se lee la convexidad que ésta presenta. Frente a una interioridad hueca, cavernosa y provista de una determinada luminosidad, se conquista el cielo mediterráneo de Roma. A través de cuatro pequeños huecos por cada una de las caras del volumen, se reproduce un nuevo mecanismo escalar, capaz de comunicar la sombra con la luz y de conquistar un plano horizontal que se confunde con el horizonte.

Por primera vez, se puede tocar la materialidad exterior, el mármol blanco Calacatta, de Carrara, con sus grandes lastras y sus pequeñas entrecalles que ayudan a encadenar y adivinar las líneas de fuga que existe en la perspectiva de cada una de las caras del gran volumen. Pero no solo se capta la materialidad, sino que la luz de la sala se convierte en sombra profunda, sin adivinar cómo la luz atraviesa esos grandes ventanales, produciéndose el mismo efecto que sucede desde la sala. En proximidad, el punto de apoyo de la sutil cubierta desaparece, volviendo a emerger la condición flotante de la misma. Prácticamente, un único punto se convierte, desde el plano de cubierta, en el elemento de continuidad entre cúpula y paramento. Exteriormente, la discontinuidad se presenta mientras que, interiormente, la cúpula se une con el paramento mediante el cielo ausente de los murales. Diversas fueron las soluciones aportadas por Libera en la fase de proyecto para este plano superior del basamento [180]. En todo momento, este plano superior se habita, necesitando una sombra construida. Marquesinas y planos

[180]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fotografía desde el
plano de terraza hacia la
Sala de Recepciones.

horizontales se suceden a ambos lados del basamento. Con forma de C o con forma de T, pero tanto en uno como en otros, el carácter estancial se mantiene, incorporando, incluso la vegetación, que a modo de enredaderas conquistan el plano reticulado de la propia marquesina. Finalmente, la agregación de la naturaleza y de la vegetación se consolida dentro de la propuesta. Esas enredaderas, inicialmente, dibujadas se solidifican adoptando la forma natural de una serie de olivos de poca altura, que domestican la horizontalidad y agresividad del plano horizontal.

Y, en la parte posterior del gran volumen de la sala de Recepciones, coincidiendo con la proyección de la sala de Congresos, el plano de cubierta del basamento se deforma, adopta una forma cóncava en la que el telón de fondo de proyección, puede y ha de ser tanto el paramento del volumen de la sala de Recepciones como el paisaje lejano montañoso de Castelli Romani. Este espacio excavado sobre la cubierta se presenta visualmente, en una gran perspectiva realizada por Libera. En este dibujo [181], un gran evento tiene lugar²⁰¹. Con la sombra arrojada por el gran cubo de la sala de Recepciones como protector, emerge un gran velarium que apoyado sutilmente en soportes metálicos atirantados cubre la totalidad del teatro. Un recurso versátil que permite cubrir o no cubrir, como sucedía en el Coliseo de Roma. Sentados unos detrás de otros, sobre 210 bancos²⁰² (35 asientos por cada una de las seis filas), constituidos de bloques de mármol anclados al propio suelo del plano superior del basamento, escuchan con atención lo que se sucede en el escenario improvisado. Este nuevo fondo escénico no destaca por su eternidad sino que adopta una lógica donde lo eterno sí participa, donde las montañas congelan una imagen que se reproduce con pocos medios. El espacio no fuga lateralmente, no se destensa parcialmente, sino que la definición de los patios laterales a la sala de Congresos definen, superiormente, el volumen del teatro al abierto. Suelo y

[181]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Perspectiva del teatro descubierto.

201 La película "*Il conformista*", dirigida por Bernardo Bertolucci, en 1970, graba una de sus secuencias en torno a este espacio subterráneo.

202 Los bancos son realizados con dos piezas: una base con una altura de 38cm y una anchura de 34cm (incluidos el revestimiento de mármol de 2cm) y una longitud del asiento de 299cm.

paramentos verticales se fusionan unos con otros para terminar de definir una platea²⁰³ que espera impaciente a ser habitada. Mediante la inserción del plano del velarium el espacio se acota, se define, se tensa, longitudinalmente, acercando el paisaje lejano y convirtiéndolo en parte del escenario del teatro.

203 La platea se termina con siete peldaños que comunican una discontinuidad de 119cm que comunican con la cota más alta de la terraza.

conclusions
Conclusiones

CONCLUSIONES

Frente a un arquetipo aceptado por Libera como el de la planta central y cúpula, la descomposición de la Sala de Recepciones del Palacio de Recepciones y de Congresos, construido por Libera con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1942, explora la capacidad expuesta por el plano de cubierta, en su relación con la estructura muraria portante, como mecanismo de luz y como elemento manipulador del espacio arquitectónico. La aparición del hormigón armado, en los primeros dibujos de Libera, permite establecer una primera línea de investigación en la que el aligeramiento del sistema de masas tradicional de las cúpulas romanas amplía las posibilidades de esta superficie arquitectónica.

El desarrollo de un sistema de nervios convierte el plano del techo en un dispositivo configurador del espacio arquitectónico, en el que la discontinuidad entre cubierta y estructura, proporciona la posibilidad de convertir en luz aquello que, con anterioridad, era masa construida. En la estrategia de continuidad entre cubierta y estructura, se manifiesta la condición lumínica del espacio que, en el caso concreto de la Sala de Recepciones, se distribuye de forma horizontal siguiendo el sentido ascendente de la sala. El apoyo de la ligera cubierta se establece en las cuatro esquinas del gran cubo que envuelve a la sala. De esta forma, cuatro grandes vidrios surgen en las discontinuidades de los apoyos estructurales, asumiéndose, inmediatamente, la condición unificada de todo el plano de cubierta como dispositivo de luz.

Esta discontinuidad entre cubierta y estructura se convierte, en unidad, donde los cielos de los cuatro murales distribuidos lateralmente en cada uno de los muros se unifican y se dan cita en torno a un único cielo construido que tiende a mimetizarse, asimismo, con el cielo de la propia Roma. Porque esa nube de luz que permanece constante en el interior de la sala, se extiende horizontalmente hasta el mayor de los confines del territorio romano, al enfatizarse la condición flotante del plano de cubierta. Y, frente al dispositivo capaz de manipular la experiencia arquitectónica, se define el espacio estereotómico interior, de influencia romana. Se construye el recinto murario estratificado, constituido por luz y por arte, que en continuidad con el plano del suelo excavado, enfatiza la condición vertical de un episodio de la arquitectura moderna.

De esta forma, se configura un centro virtual a través del pliegue del plano de suelo que recoge un espacio central desde el cual se establece las relaciones que se presentan tanto horizontal como verticalmente. Por tanto, a través de un centro definido y habitado, se percibe la unidad perseguida, en el que la cubierta se define como mecanismo dinamizador del espacio arquitectónico. Por tanto, el sentido de unidad permanece en las diferentes escalas del proyecto, en el que la Sala de Recepciones se configura como un espacio autónomo dentro de la lógica secuencial del propio edificio. Porque, la cubierta se tapon verticalmente, generando su línea de fuga a través del propio plano del suelo. Por tanto, se enfatiza la condición pasante de la obra de arquitectura, en la que las experiencias urbanas son capaces de incorporarse dentro del propio itinerario del

edificio, confirmándose el espacio de la sala de Recepciones como un acontecimiento más y no como finalización de un determinado itinerario.

La comprensión de esta nueva lógica del espacio permite reconstruir el valor de la estrategia proyectual elegida por Libera, en la que la yuxtaposición de piezas diferentes le permite, dentro de una misma lógica, asumir el valor independiente de cada una de las piezas que formen parte del proyecto arquitectónico. Por consiguiente, cobra sentido el aparato analítico dispuesto por Libera en el inicio de su trayectoria, en el que la descomposición de la arquitectura mediante series de dibujos que respondían a obeliscos, atrios y grandes salas centrales, le aseguraba el desarrollo de nuevos organismos arquitectónicos que estableciesen relaciones con la vertiente más arcaica de la propia Historia de la Arquitectura. De esta forma, se produce la aceptación indisoluble del arquetipo arquitectónico como portador de las raíces propias de la arquitectura, en el que mediante una actualización del material arquitectónico y de la solución programática propia del tiempo moderno, se establece una solución arquitectónica en la que el hombre y la arquitectura engloban una misma idea de unidad proyectual.

CONCLUSIONS

Facing an archetype accepted by Libera as the central plant and cupola, the decomposition of the Reception Hall of the Palace of Receptions and Congress, built by Libera on the occasion of the Universal Exhibition in Rome, 1942, explores the capacity exposed by the cover plane, in relation to the bearing structure, as a mechanism of light and as a manipulating element of the architectural space. The appearance of reinforced concrete in the first drawings of Libera allows us to establish a first line of research in which the lightening of the traditional mass system of the Roman domes expands the possibilities of this architectural surface.

The development of a system of nerves converts the plane of the ceiling into a device that configures its architectural space, in which the discontinuity between cover and structure, provides the possibility of converting into light what was previously built mass. In the strategy of continuity between cover and structure, the light condition of the space is manifested, which, in the specific case of the Reception Room, is distributed horizontally following the upward direction of the room. The support of the light cover is set in the four corners of the large cube that envelops the room. In this way, four large glasses arise in the discontinuities of the structural supports, assuming, immediately, the unified condition of the whole deck plane as a light device.

This discontinuity between roof and structure becomes, in unit, where the skies of the four laterally distributed murals in each of the walls unite and they meet around a single constructed sky that tends to mimic, also, with the sky of Rome itself. Because that cloud of light that remains constant in the interior of the room, extends horizontally to the greater of the confines of the Roman territory, emphasizing the floating condition of the deck plane. And, in front of the device capable of manipulating the architectural experience, the interior stereotomic space of Roman influence is defined. The stratified murcian enclosure, constructed by light and by art, is constructed which, in continuity with the plane of the excavated floor, emphasizes the vertical condition of an episode of modern architecture.

In this way, a virtual center is formed through the fold of the floor plane that collects a central space from which relationships are established that are presented both horizontally and vertically. Therefore, through a defined and inhabited center, the persecuted unit is perceived, in which the cover is defined as a dynamizing mechanism of the architectural space. Therefore, the sense of unity remains in the different scales of the project, in which the Reception Room is configured as an autonomous space within the logic of the building itself. Because, the cover is plugged vertically, generating its line of leakage through the ground plane itself. In this way, the condition of the architectural work is emphasized, in which urban experiences are able to be incorporated into the building's own itinerary, confirming the space of the Reception Hall as one more event and not as the end of a certain itinerary.

The understanding of this new logic of space allows us to reconstruct the value of the design strategy chosen by Libera, in which the juxtaposition of different pieces allows it, within the same logic, to assume the independent value of each of the pieces that form part Of the architectural project. The analytical apparatus provided by Libera at the beginning of its trajectory, in which the decomposition of architecture by series of drawings responding to obelisks, atriums and large central halls, ensured the development of new architectural organisms Establish relations with the most archaic slope of the History of Architecture itself. In this way, the indissoluble acceptance of the architectural archetype takes place as a bearer of the architectural roots, in which, through an update of the architectural material and of the programmatic solution of modern time, an architectural solution is established in which the Man and architecture embody the same idea of projectual unity.

Biografía

Año	Adalberto Libera
1903	Nace en la Parroquia de Santa María Asunta de Villa Lagarina, el 16 de julio de 1903. Era el segundo hijo de una familia burguesa residente en Trento. Su padre era Giuseppe Antonio, caballero Libera (31.12.1863-31.03.1933), magistrado y jurista, mientras que su madre era Olimpia, de los marqueses de Pallavicino de Parma (03.01.1874-27.12.1947),
1904	
1905	
1906	
1907	Libera se incorpora al colegio Stadtliche Schüle, situado junto a la vía Alfieri, de Trento, donde desarrolla sus estudios primarios.
1908	
1909	
1910	
1911	
1912	
1913	Libera se incorpora a los estudios secundarios, situado en el nuevo edificio de la Escuela Industrial en la actual vía Buonarroti, de Trento.
1914	Con la declaración de guerra de Austria a Serbia, se traslada la familia Libera desde Trento hacia Parma, lugar de nacimiento de la madre de Adalberto Libera. Sus últimos años de educación secundaria se desarrollan en el Regio Ginnasi, de Parma.
1915	
1916	Se incorpora al instituto, tras los periodos de educación primaria y secundaria, en el instituto conocido como Regio Liceo Romagnosi, de Parma.
1917	
1918	Se funda la revista Valori Plastici que permanecerá activa hasta 1922, por parte de Mario Broglio.
1919	Libera, adolescente de dieciseis años, regresa por primera vez a la región del Trentino, donde había nacido. En este mismo periodo, regresaban a Rovereto tanto Carlo Belli (1903-1991) que se había alejado a Florencia, como Gino Pollini (1903-1991) que se había retirado con la familia a Roma. El regreso de la familia de Libera se realizará durante el periodo estival desde ese momento.
1920	En el verano de este año, se incorpora al movimiento establecido en Rovereto titulado "Circolo Artistico Tridentino", donde entra en contacto con los artistas Wenter Marini, Luigi Bonazza, Luigi Ratini, Oddone Tomasi, Ettore Sottsass y los escultores Zuech, Rigatti y Bonapace.
1921	Libera se inscribe, tras finalizar sus estudios en el Instituto Regio Liceo Romagnosi, en la Facultad de Matemáticas de la Regia Università Parmense.
1922	Alfredo Melani publica el texto "Manuale d'arte decorativa antica e moderna", de gran influencia para Libera al introducir el hormigón armado.

1923	<p>Tras finalizar los dos primeros años de la Facultad de Matemáticas de la Regia Università Parmense, Libera se inscribe, directamente, al tercero de los tres años del Corso Comune in Belle Arti del Regio Istituto di Belle Arti "Paolo Toschi", de Parma.</p> <p>Rudolf Wittkower llega a Roma para llevar a cabo su estancia en la Biblioteca Hertziana que se desarrollará hasta 1933, coincidiendo con Libera durante al menos ocho años.</p>
1924	Se inscribe al primero de los tres años obligatorios del Corso Speciale in Architettura dentro del Istituto di Belle Arti "Paolo Toschi", de Parma.
1925	<p>Durante el verano de este año, Libera entrará en contacto con Depero que, tras la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, le hará entrega a Libera como al resto de jóvenes, los textos de Matila Ghyka sobre el <i>Número de oro</i>, el libro de Le Corbusier, titulado <i>Vers une architecture</i> y el libro de Walter Gropius, titulado <i>Internationale Architektur</i>. Libera realiza su viaje a las islas Svalbard - Spitzbergen, en Noruega, tras el cual se hipotiza que realizó su famosa perspectiva titulada "la ciudad ideal".</p> <p>Libera abandona Parma para llegar a Roma e inscribirse en el tercer año de la Regia Scuola Superiore di Architettura di Roma, situada en vía Ripetta, en la última planta del Istituto di Belle Arti. Se hospedó en la Pensión Suquet, situada en el número 92 de vía del Corso. Entre sus profesores, destacarán Giovannoni, Magni, Milani, Fasolo y Vagnetti.</p>
1926	<p>Massimo Bontempelli funda la revista "900" que permanecerá activa hasta 1929. Libera realiza su dibujo titulado "<i>El Panteón en hormigón armado</i>", elemento fundamental de esta Tesis Doctoral. Prima Mostra del Novecento Italiano en el Palacio de la Permanente de Milán, dirigida por Margherita Sarfatti.</p> <p>Se funda el "Gruppo 7" conformado por Luigi Figini, Gino Pollini, Sebastiano Larco, Carlo Enrico Rava, Guido Frette, Ubaldo Castagnoli y Giuseppe Terragni, publicándose en diciembre de este año el primero de sus manifiestos titulado "Architettura".</p> <p>Libera realiza junto a sus compañeros de curso la visita al Establecimiento Balneario "Roma", proyectado por su profesor Giovan Battista Milani, en 1924. Libera realiza los proyectos del "<i>Pabellón para aguas minerales</i>", el del "<i>Atrio para las termas litorias</i>" y el "<i>Sistema de Terrazas sobre el mar</i>".</p>
1927	<p>Se publican los tres artículos restantes firmados por el "Gruppo 7", publicándose el segundo de los mismos en febrero de este año, bajo el título "<i>Architettura II: gli straineri</i>", el siguiente en marzo, bajo el título "<i>Architettura III. Impreparazione, Incomprensione, Pregiudizi</i>" y, finalmente, el cuarto, en mayo, bajo el título "<i>Architettura IV. Una nuova epoca arcaica</i>".</p> <p>En Agosto de este año, Libera se incorpora como miembro activo y reconocido al "Gruppo 7". En Septiembre, se desplaza a Stuttgart para conocer la exposición "<i>Die Wohnung</i>", organizada por la Deutscher Werkbund. Libera participó con el pequeño albergue de media montaña en la sección Plan-und Modellausstellung "<i>Internationale Neue Baukunst</i>".</p> <p>Tanto Libera como Ridolfi, participan en el Concurso para el pensionado artístico nacional. Libera participó con un proyecto titulado, "<i>Villa signorile in Roma con tre appartamenti ai quali corrispondono tre giardini pensili</i>". En otoño de este año, Asplund completa el edificio de la Biblioteca de Estocolmo.</p>
1928	<p>Tiene lugar la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista en el Palacio de las Exposiciones, de Roma. Libera realiza la introducción a la Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, junto al cartel de la misma, desarrollando la labor de comisario de la exposición junto a Gaetano Minnucci.</p> <p>Libera realiza el pabellón publicitario para la exposición de materiales centrifugados de la SCAC, Sociedad de Cementos Centrifugados. Asimismo, realiza los pabellones Extensiors y FIL. En este sentido desarrolla, igualmente, una casa de montaña para esquiadores y unas viviendas en serie desde 20000 a 70000 liras. El 18 de noviembre, finaliza sus estudios de Arquitectura realizando el "esame di stato".</p>
1929	Libera participa en el II Congreso C.I.A.M. de Frankfurt, en octubre de ese año, realizando, asimismo, el proyecto para la construcción de casas económicas en Tor di Quinto, en Roma, con Ridolfi así como el Plan de Ordenación de la ciudad de Bolzano con Pollini, resultando I premio ex-aequo con Giovanni Muzio y Ettore Sottsass.
1930	Se disuelve el "Gruppo 7" y se funda el 28 de julio, el Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista, M.I.A.R. Libera participa en el concurso para la renovación de la plaza de la Catedral de Trípoli, donde logra el segundo premio así como en el diseño interior de la Casa Eléctrica en la cuarta edición de la Trienal de Monza, junto a Bottoni y Frette.

1931	<p>Libera realiza el concurso nacional para la construcción de la nueva Palazzata de Messina, junto a Ridolfi y Fagiolo, donde obtendrán el quinto puesto final, así como el concurso para la construcción de la escuela de educación primaria Raffaello Sanzio, de Trento, donde resulta ganador del concurso, afrontando su posterior construcción. Comienza la construcción de la casa Nicoletti, situada en vía San Basilio, n. 53, de Roma.</p> <p>El 31 de marzo de este año, se inaugura por parte de Benito Mussolini la Segunda Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, protagonizada por la Tavola degli Orrori que derivó en la disolución del Movimiento Italiano de Arquitectura Racionalista, M.I.A.R.</p>
1932	<p>Libera lleva a cabo el proyecto de la Exposición de la Revolución Fascista en el Palacio de las Exposiciones, de Roma, trabajando sobre la reinterpretación de la fachada y sobre el espacio del Sagrario de los Mártires. Gana el concurso para la construcción de la sede postal de vía Marmorata, en Roma, así como comienza las viviendas de Ostia, en la provincia del Lazio.</p>
1933	<p>Se funda la revista Quadrante, dirigida por Massimo Bontempelli y Pietro Maria Bardi que permanecerá activa hasta 1936.</p> <p>Libera realiza el Pabellón Italia, para la Exposición Universal de Chicago, donde con motivo del décimo aniversario de la Marcha sobre Roma de Mussolini, tiene lugar la "Crociera aerea del Decennale", comandada por Italo Balbo.</p>
1934	<p>Pasa a la segunda fase del concurso para la construcción de la sede del Partido Nacional Fascista en la vía de los Foros Imperiales de Roma junto a la Basílica de Majencio.</p>
1935	<p>Libera realiza el proyecto para la Sistematización del Litoral de Castelfusano, donde desembocaba la vía Imperiale. Carlo Belli publica el libro Kn, editado por la galería Il Milione Asimismo, construye el Pabellón Italia, en la Exposición Universal de Bruselas, Bélgica. Anteproyecto presentado por Giuseppe Bottai, gobernador de Roma, sobre lo que debería de ser la Exposición Universal de Roma.</p>
1936	<p>Libera participa en el concurso para la construcción del Auditorium de Roma junto a Mario de Renzi y Giuseppe Vaccaro así como en el concurso para el Plan de Ordenación de Aprilia que será publicado en la revista Quadrante que se verá implementado con el estudio de la conexión de Roma con el mar, participando junto a Longo, Paniconi y Pediconi.</p>
1937	<p>Libera construye la Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia en el área del Circo Massimo, junto a De Renzi y al pintor Giuseppe Guerrini. Asimismo, participa en la segunda fase del concurso para la construcción de la sede del Partido Nacional Fascista que se desarrolla en la Piazza Albania, de Roma. Libera desarrolla el proyecto del Arco del Imperio, con motivo de la Exposición Universal de Roma.</p> <p>En enero de este año, se nombra una comisión formada por los arquitectos Pagano, Piacentini, Rossi y Vietti, encargada de desarrollar el nuevo plan de ordenación del E'42. Se convoca el concurso para la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos, donde Libera es uno de los ocho finalistas en la primera fase del concurso, junto a los equipos compuestos por Adriano, Bellanti, Luccichenti y Monaco; Aschieri, Bernardini y Peressutti; Lombardi y Franzi; Paniconi y Pediconi; Fariello, Muratori y Quaroni y el grupo de Como, compuesto por Terragni, Cattaneo y Lingeri.</p>
1938	<p>El 18 de febrero de este año, se anuncia que el proyecto de Libera ha resultado ganador para la construcción del Palacio de Recepciones y de Congresos, con motivo de la Exposición Universal de Roma, de 1942. En julio de este año, se presenta el proyecto de ejecución del Palacio de Recepciones y de Congresos, del E42. Primera propuesta de Libera para el Mausoleo de Augusto.</p>
1939	<p>Libera presenta su proyecto para el Palacio del Agua y de la Luz, dentro de la intervención de la Exposición Universal de Roma, de 1942. Comienza el proyecto de la Acrópolis Alpina para Trento, junto a Giovanni Muzio, Mario Cereghini y Giancarlo Maroni.</p>
1940	<p>En junio de este año, tras la entrada de Italia en la guerra, se decide paralizar las obras de la construcción de los edificios de la Exposición Universal de Roma, de 1942 así como del proyecto de vivienda realizado por Libera con motivo de la Exposición de la habitación. A principios de mayo, Libera se casa con Stefania Boscaro, originaria de Cagliari hija del abogado Sante Boscaro y de Paola Manca de Villahermosa. Realiza las viviendas en vía Messina, de Roma así como los concursos para la estación de Sofía, en Bulgaria junto a Eugenio Montuori y el complejo de la zona de los monasterios en Bratislava, actual Eslovaquia.</p>
1941	<p>Segunda propuesta de Libera para el Mausoleo de Augusto. Nace su primer hijo Alessandro.</p>

1942	Nace su hija Paola. Proyecto de pabellón para la primera exposición de la Raza así como el proyecto para el Mausoleo a Atatürk, en Ankara, Turquía.
1943	En verano de este año, se traslada a vivir a Villa Lagarina. Ocupación alemana de la región del Trentino. Correspondencia mantenida por carta con Gio Ponti desde el 26 de abril de ese año hasta el 24 de enero de 1946 que finalizará con la publicación del texto " <i>Verso la casa esatta</i> ".
1944	La entidad responsable del proyecto EUR, se disuelve.
1945	
1946	De regreso a Roma, encuentra su vivienda de vía del Tritone ocupada por una señora inglesa, tras la ocupación aliada de la capital, por lo que ha de permanecer en Trento durante un año más. Desarrolla el proyecto de la revista <i>Strutture</i> , cuyo primer número se publicará un año más tarde, actuando como codirector de la revista junto a Pier Luigi Nervi, Carlo Cestelli-Guidi y G. Oberti. Proyecto para la sede del Banco de Italia en la vía de los Guantai, en Nápoles, junto a Leo Calini y Eugenio Montuori.
1947	Libera participa en el concurso nacional para el Teatro Filarmónico de Verona así como en el concurso para el hospital traumatológico de INAIL en el barrio de Garbatella o en el concurso para la ordenación urbanística del Politécnico de Turín. Libera regresa finalmente a Roma, comenzando su colaboración el INA-casa en calidad de director de la sección de arquitectura. Realiza con Mario Kiniger el concurso para la sala de conciertos de Verona.
1948	Se le nombra como académico de San Luca y participa en el Comité para honrar a Giuseppe Terragni. Recibe una carta de Mario Kiniger, el 6 de marzo de este año, en el que un periódico de Nueva York reproduce una fotografía del Arco del Imperio proyectado por Libera. Logra la libera docenza en el concurso nacional para la cátedra de Carácteres de los edificios. Realiza el proyecto de pabellón para la Sociedad promocial Terni así como el edificio IMCOR, situado en la Vía Assisi, en Roma.
1949	Participa en el concurso para la construcción del complejo universitario de Turín así como con la construcción de las viviendas promovidas por el plan INA-casa, situadas en la vía Galilei, de Trento.
1950	Libera comienza la construcción de la Unidad de habitación horizontal, situada en la vía Selinunte, n. 59 del barrio Tuscolano, de Roma que finalizará en 1954.
1951	Construye un negocio de tabaco en el centro de Milán. Lleva a cabo un importante viaje a Marruecos que resultará fundamental para la comprensión del proyecto de la Unidad de habitación horizontal.
1952	Gana el concurso nacional para convertirse en profesor ordinario de Composición Arquitectónica. Comienza el proyecto para la construcción del Cine Airone, en vía Lidia, n. 44, de Roma junto a Leo Calini y Eugenio Montuori.
1953	Libera participa en el concurso para la construcción del Palacio de la Región Trentino-Alto Adige que gana y cuya construcción se desarrolla desde 1954 hasta 1962. Asimismo, comienza su periodo docente en Florencia. Asimismo, realiza el pabellón para la Cassa del Mezzogiorno en la Fiera de Cagliari así como la viviendas de via del Casaletto, en Roma, junto a Giuliana Genta y Silvano Panzarasa.
1954	Es rechazado por la universidad de "La Sapienza" dirigida por Piacentini, en favor de Saverio Muratori. Bloque de apartamentos en la vía Orsi, de Nápoles.
1955	Libera participa en el concurso para la construcción de la Sede de la Democrazia Cristiana, en el EUR, de Roma. Realiza un edificio de apartamentos en la vía Pessina, de Cagliari así como el proyecto para la construcción de barracas y barrios residenciales para personal militar, en el Aeropuerto de Fiumicino, en Roma y diferentes proyectos como cinco viviendas en Casalpalocco, en Roma o la nueva sede para la Facultad de Arquitectura de Florencia que finalmente no se construyeron.
1956	Libera recibe el encargo de la construcción de la Catedral de La Spezia. Comienza la construcción del edificio de oficinas, situado en vía Torino y realizado junto a Leo Calini y Eugenio Montuori.
1957	Se inicia el proyecto del Villaggio Olimpico, encargado por el INCIS, Istituto per le Case degli Impiegati dello Stato, a los arquitectos Moretti, Cafiero, Luccichenti, Monaco y Libera. Recibe el encargo para la construcción de la sede central del INA-casa que debería situarse en el barrio EUR, en Roma.
1958	Se convierte en consultor para la redacción del Plan de Ordenación de Roma.

1959	Recibe el encargo para la construcción de un barrio residencial conocido como Centro Atómico Kolaba cerca de Bombay, en la India así como el proyecto de puente sobre el Tíber en el barrio de Tor di Quinto, de Roma, junto a Benini, Cestelli-Guidi y Colombini.
1960	Recibe el encargo junto a Vittorio Cafiero, Ignazio Guidi y Luigi Moretti, de realizar el barrio INCIS a Decima, junto a los viales C. Sabatini, vía S. Martelli, Vía Castaldi y Vía R. Chiesa.
1961	Viaje de Libera a Estados Unidos, visitando Nueva York y Chicago, donde en esta última ciudad entra en contacto con Ludwig Mies van der Rohe, conservándose una foto de este encuentro en el estudio del arquitecto alemán situado en Ohio Street. Proyecto de vivienda, conocida como Villa Cavazza en el EUR, situada en vía Marocco, n. 5, junto a Giuliana Genta y Silvano Panzarasa. Asimismo, desarrolla el proyecto para la construcción del barrio residencial San Basilio, en Roma.
1962	En noviembre de este año, Libera es llamado a dar clase a Roma, en la Universidad de "La Sapienza", en cuyo momento el presidente era Vittorio Ballio Morpurgo, sustituyendo a Saverio Muratori. Sus asistentes serían Aymonino, Piccinato, Quilici y Tafuri.
1963	El domingo, 17 de marzo de este año, fallece Adalberto Libera, en Roma, siendo enterrado en la tumba familiar situada en Trento.

Anexos

*dibujos de
estudiante 1925-1926*
Anexo uno

[AM2002-2-446 (0022)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Elementos de fachada

Dibujo, alzados.

[AM2002-2-286]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Proyecto para un concurso
Auditorium, Roma
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0002)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas.

[AM2002-2-441 (0020)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de las
catacumbas
Dibujo, motivo para embaldosado
de suelo.

[AM2002-2-451 (0004)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Iglesia

Dibujo, "arte primitivo", sarcófago.

[AM2002-2-454 (0001)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Hotel
Dibujo, hotel de estación.

[AM2002-2-446 (0011)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo, pabellón de exposición y
talleres para artistas.

[AM2002-2-441 (0008)]
 Dibujo de estudiante, 1925-1926
 Serie La decoración romana de
 catacumbas
 Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-442 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie "Decoración para parques
y jardines"
Dibujo.

[AM2002-2-442 (0005)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Decoración para parques y
jardines
Dibujo.

[AM2002-2-453 (0005)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Parlamento

Dibujos.

[AM2002-2-440 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujo.

[AM2002-2-441 (0009)]
 Dibujo de estudiante, 1925-1926
 Serie La decoración romana de
 catacumbas
 Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-446 (0009)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo, elementos de decoración
de hierro marrón y dorado.

[AM2002-2-452 (0004)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Casa de arquitecto con taller
Dibujo.

[AM2002-2-441 (0003)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de las
catacumbas
Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-440 (0015)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos.

[AM2002-2-440 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujo.

[AM2002-2-457 (0002)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie vagón de tren particular

Dibujo, detalle de materiales.

[AM2002-2-455 (0004)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Villa señorial en
posición panorámica
Dibujo.

[AM2002-2-453 (0007)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Parlamento

Dibujos.

[AM2002-2-440 (0005)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos.

[AM2002-2-441 (0009)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de las
catacumbas
Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-451 (0003)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Iglesia
Dibujo.

[AM2002-2-446 (0020)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Elementos de fachada

Dibujo, decoración de fachada.

[AM2002-2-440 (0010)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujo, fachada y 2 perspectivas.

[AM2002-2-442 (0004)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Decoración de parques
y jardines
Dibujo.

[AM2002-2-455 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Villa señorial en posición
panorámica
Dibujo.

[AM2002-2-441 (0010)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de las
catacumbas
Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-440 (0004)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujo.

[AM2002-2-451 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Iglesias

Dibujo.

[AM2002-2-440 (0008)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos, palacio, perspectiva
y planta.

[AM2002-2-441 (0019)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de las
catacumbas
Dibujo, motivo para columna.

[AM2002-2-446 (0005)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo.

[AM2002-2-457 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Vagón de tren particular
Dibujo.

[AM2002-2-441 (0007)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de
catacumbas
Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-440 (0007)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos, gran sala central.

[AM2002-2-447 (0001)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, perspectivas.

[AM2002-2-445 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Elementos constructivo

Decoración en madera

[AM2002-2-450 (0007)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Obelisco
Dibujo, fuente.

[AM2002-2-454 (0003)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Hotel

Dibujo, hotel de tránsito y hotel de estación.

[AM2002-2-446 (0018)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachadas
Dibujos.

[AM2002-2-446 (0014)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachadas
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0016)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, fachada.

[AM2002-2-451 (0002)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Iglesia

Dibujo.

[AM2002-2-448 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo, salón para un millón
de espectadores.

[AM2002-2-441 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de
catacumbas
Dibujo, motivo de decoración.

[AM2002-2-447 (0015)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo, flexión/tracción.

[AM2002-2-446 (0017)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo, "detalles constructivos".

[AM2002-2-441 (0016)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie La decoración romana de
catacumbas
Dibujos, motivo de decoración.

[AM2002-2-451 (0007)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Iglesia
Dibujo, "iglesia".

[AM2002-2-446 (0019)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo.

[AM2002-2-445 (0003)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos constructivos con
decoración en madera
Dibujo, pórtico en hormigón
armado.

[AM2002-2-447 (0012)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, perspectiva de fachada
para villa señorial con logia.

[AM2002-2-442 (0002)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Decoración para parques
y jardines
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0006)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, motivo para galería.

[AM2002-2-446 (0016)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo.

[AM2002-2-452 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Casa de Arquitecto con taller
Dibujo..

[AM2002-2-453 (0003)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Parlamento
Dibujo.

[AM2002-2-451 (0005)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Iglesia
Dibujo, "el arte paleocristiano en la
iglesia de Mesopotamia".

[AM2002-2-450 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo, decoración estatua de oro.

[AM2002-2-447 (0005)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, perspectiva para salón.

[AM2002-2-442 (0006)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Decoración para parques
y jardines
Dibujo.

[AM2002-2-440 (0012)]
 Dibujo de estudiante, 1926
 Serie Panteón en hormigón armado
 Dibujo, "planta romana".

[AM2002-2-447 (0009)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas "galería
y porticado".

[AM2002-2-447 (0011)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0014)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, diseño interior Panteón.

[AM2002-2-443 (0008)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos decorativos
Dibujo, Roma y Ciano.

[AM2002-2-446 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos de fachada
Dibujo, elementos de decoración
para acristalamiento.

[AM2002-2-452 (0003)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Casa de arquitecto con taller
Dibujo.

[AM2002-2-440 (0013)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos, "ritmo romano".

[AM2002-2-447 (0023)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo.

[AM2002-2-440 (0014)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie hormigón armado
Dibujos.

[AM2002-2-451 (0006)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Iglesia
Dibujo, Arte paleocristiano. Placidia

[AM2002-2-444]

Dibujo de estudiante, 1925

Serie La decoración romana de las catacumbas

Dibujo "Obice" sobre 3 órdenes.

[AM2002-2-450 (0001)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Obelisco
Dibujo.

[AM2002-2-446 (0003)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Elementos de fachada

Dibujo, fachada con obeliscos.

[AM2002-2-450 (0006)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo, motivo de decoración para obelisco.

[AM2002-2-447 (0003)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas.

[AM2002-2-440 (0009)]
Dibujo de estudiante, 1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujos, cúpula en
hormigón amado.

[AM2002-2-447 (0020)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas
estudio de la luz.

[AM2002-2-458 (0002)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Palacio de Justicia
Dibujos, "hormigón armado".

[AM2002-2-456 (1)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Biblioteca
Biblioteca nº1.

[AM2002-2-456 (2 R)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Biblioteca
Biblioteca n°2.

[AM2002-2-447 (0004)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, piscina con tribuna.

[AM2002-2-448 (0001)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo, piscinas.

[AM2002-2-450 (0006)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo, motivo de decoración por obelisco.

[AM2002-2-440 (0003)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Panteón en hormigón armado
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0021)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, "Atrio".

[AM2002-2-447 (0008)]
 Dibujo de estudiante, 1925-1926
 Serie Mausoleo
 Dibujo, perspectivas, atrio
 y vestibulo

[AM2002-2-447 (0024)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, atrio.

[AM2002-2-446 (0001)]
 Dibujo de estudiante, 1925-1926
 Serie Elementos de fachada
 Dibujo, "Atrio monumental".

[AM2002-2-447 (0008)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujos, perspectivas, atrio
y vestibulo.

[AM2002-2-447 (0010)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujos, perspectivas.

[AM2002-2-446 (0002)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Elementos de fachada

Dibujo, "Atrio monumental".

[AM2002-2-447 (0025)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0007)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, perspectivas.

[AM2002-2-447 (0026)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Mausoleo
Dibujo.

[AM2002-2-447 (0019)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Mausoleo

Dibujo, perspectivas.

[AM2002-2-443 (0007)]
Dibujo de estudiante, 1925-1926
Serie Elementos decorativos
Dibujo.

[AM2002-2-450 (0001)]

Dibujo de estudiante, 1925-1926

Serie Obelisco

Dibujo.

tipografía
Anexo dos

MOSTRA DELLA RIVOLUZIONE FASCISTA

[FUENTE TIPOGRÁFICA]

Font Bold
Mostra della Rivoluzione Fascista
Tipografia.

[FUENTE TIPOGRÁFICA]
Font Bold
Mostra delle colonie estive
e assistenza all'infanzia
Tipografia.

[FUENTE TIPOGRÁFICA]

Font Bold
Abecedario
Tipografía.

vincolo storico
Palacio de Recepciones y
de Congresos, 1938
Anexo tres

29 400 1004
IRETO
CONVOCATORIA TECNICA
ANNO 1950
1004

Foto 1 - PALAZZO DEI RICEVIMENTI E CONGRESSI

Foto 2

Arch. Adalberto Libera
1950

1950
1004

29 MAR 1966
VISTO
SECRETARÍA DE CULTURA
D. F.

Foto 5

Plan 1
SECRETARÍA DE CULTURA
D. F.

VISTO
SECRETARÍA DE CULTURA
D. F.

archivo histórico
fotográfico EUR
Fotos de obra Palacio
de Recepciones y de
Congresos, 1938-1955
Anexo cuatro

[ASFE42 0063]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0147]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0061]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1940.

[ASFE42 4863]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior cubierta
Sala Recepciones
Año 1953.

[ASFE42 0064]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0102]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0103]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0060]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 0146]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva edificio
Año 1939.

[ASFE42 0133]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior desde pórtico hacia
Palazzo della Civiltà Italiana
Año 1954.

[ASFE42 2250]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva inicial
Año 1939.

[ASFE42 0227]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior desde Palazzo della
Civiltà Italiana
Año 1940.

[ASFE42 0104]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 1675]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 1317]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva cubierta
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 0499]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva
Año 1939.

[ASFE42 1318]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva cubierta
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 0544]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva cubierta
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 1319]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior cubierta
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 2106]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior sala Recepciones
Año 1940.

[ASFE42 0017]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva edificio
Año 1939.

[ASFE42 1290]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior cubierta
Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 0062]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Fase constructiva cubierta
Año 1939.

[ASFE42 0662]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista desde Palazzo Civiltà Italiana
Año 1941.

[ASFE42 3427]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior cubierta
Sala Recepciones
Año 1952.

[ASFE42 0828]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior del Palacio
de Recepciones y de Congresos
Año 1941.

[ASFE42 1785]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista desde el plano de terraza
Año 1950.

[ASFE42 7157]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior cubierta
Sala Recepciones
Año 1954.

[ASFE42 0919]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista frontal anterior a
la reanudación de los trabajos
Año 1950.

[ASFE42 0713]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista de la fachada posterior
Año 1955.

[ASFE42 0002]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior Sala Recepciones
Año 1955.

[ASFE42 08]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista del frontal con el pórtico
Año 1955.

[ASFE42 0824]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Sala de Recepciones con
paneles acústicos
Año 1954.

[ASFE42 7470]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista interior Sala Recepciones
Año 1939.

[ASFE42 0067]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior Palacio
de Recepciones y de Congresos
Año 1951.

[ASFE42 1843]
Palacio de Recepciones
y de Congresos
Vista exterior Palacio
de Recepciones y de Congresos
Año 1955.

Bibliografía

A_ BIBLIOGRAFIA específica de ADALBERTO LIBERA

A.1_Escritos de Libera

A.2_Escritos sobre Libera

A.2.1_Libros y monografías sobre Libera

A.2.2_Artículos sobre Libera

A_ BIBLIOGRAFIA específica de ADALBERTO LIBERA

A.1_ESCRITOS DE LIBERA

GRUPPO 7, "Manifiesto del Gruppo 7", en *La Rassegna Italiana*, diciembre 1926.

GRUPPO 7, "Gli stranieri", en *La Rassegna Italiana*, febrero 1927.

GRUPPO 7, "Impreparazione. Incomprensione. Pregiudizi", en *La Rassegna Italiana*, marzo 1927.

GRUPPO 7, "Una nuova epoca arcaica", en *La Rassegna Italiana*, Mayo 1927.

LIBERA, Adalberto, "La mostra degli amatori e cultori di belle arti", en *Il Trentino*, abril 1927.

LIBERA, Adalberto, "Sempre in tema di `Gruppo 7'", en *Il Brennero*, 12 octubre 1927.

LIBERA, Adalberto, "Una risposta ufficiale del Gruppo 7", en *Il Brennero*, 16 octubre 1927.

LIBERA, Adalberto, MINNUCCI, Gaetano, *Prima Esposizione Italiana di Architettura Razionale. Roma anno VI*, Roma, 1928.

LIBERA, Adalberto, "Arte e razionalismo", en *La Rassegna Italiana*, marzo 1928.

LIBERA, Adalberto y PIACENTINI, Marcello, "Discussioni artistiche. Del razionalismo in architettura", en *La Rassegna Italiana*, abril 1929.

LIBERA, Adalberto, "Le abitazioni popolarissime `casa minimum'", en *Natura*, 3, marzo 1930.

GRUPPO 7, "La nostra inchiesta sull'edilizia nazionale", en *Il Popolo d'Italia*, 30 mayo 1930.

LIBERA, Adalberto, "Relazione al progetto elaborato dall'architetto Libera per il Concorso dal P.N.F. per il Palazzo del Littorio in via del Impero", en FASSIO, Alessandra, GIANETTO, Marina y GUCCIONE, Margherita, *Adalberto Libera. I disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma: Gangemi, 2004.

LIBERA, Adalberto, "Dove costruire l'Auditorio", en *La Tribuna*, 27 junio 1936.

LIBERA, Adalberto, *Memoria del progetto per il Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi, 1942*, en Centro Pompidou, Archivo Libera, octubre 1937.

LIBERA, Adalberto, *Manuale pratico per il disegno dei caratteri*, Milán, 1938.

LIBERA, Adalberto, *Promemoria delle principali opere d'arte del Palazzo dei Ricevimenti*, en ACS, EUR, SAPG, 26 octubre 1938.

LIBERA, Adalberto, *Descrizione della crociera*, en ACS, EUR, SAPG, 24 mayo 1939.

LIBERA, Adalberto, "L'estetica nell'uso delle pietre e dei marmi", en *Il Marmo*, 1, enero-febrero 1941.

LIBERA, Adalberto, "I mosaici del Palazzo dei Ricevimenti all'Esposizione Universale", en *Civiltà*, 5, abril 1941.

LIBERA, Adalberto, "Una casa di Libera: una opinione sull'architettura", presentación de Gio Ponti, en *Stile*, 9, septiembre 1941.

LIBERA, Adalberto, VACCARO, Giuseppe, "Per un metodo nell'esame del problema della casa", en *Architettura italiana*, 5-6, mayo-junio 1943.

LIBERA, Adalberto, PONTI, Gio y VACCARO, Giuseppe, "Per tutti, anzi per ciascuno. Apello di tre architetti per la Carta della Casa", en *Il Popolo d'Italia*, 15 junio 1943.

LIBERA, Adalberto, PONTI, Gio y VACCARO, Giuseppe, "Per la Carta della Casa", en *Stile*, 30, junio 1943.

BERETTA, G., BOSISSIO, P.G., LIBERA, Adalberto, PONTI, Gio, POZZI, P., SONCINI, E., VACCARO, Giuseppe, VILLA, C., *Verso la casa esatta*, Milán, 1945.

LIBERA, Adalberto, *La stanza da letto*, Milán, 1945.

LIBERA, Adalberto, "Logge e balconi", en *Strutture*, 2, julio 1947.

LIBERA, Adalberto, "Il ciclo dei cibi. Tecnica funzionale e distributiva dell'allogio", en *Strutture*, 3-4, diciembre 1947-enero 1948.

LIBERA, Adalberto, *Carta enviada al profesor Angelo Sereni*, en Centro Pompidou, Archivo Libera, 11 marzo 1948.

LIBERA, Adalberto, "Gli spazi all'aperto della abitazione nel clima mediterraneo", en *Architetti*, 12-13, febrero-abril 1952.

LIBERA, Adalberto, "La scala del quartiere residenziale", en *Esperienze urbanistiche in Italia*, Ed. Istituto nazionale di urbanistica, Roma, 1952.

LIBERA, Adalberto, "Unità d'abitazione orizzontale nel quartiere Tuscolano a Roma. Relazione dell'autore", en *Casabella*, 207, 1955.

LIBERA, Adalberto, "Il quartiere Tuscolano a Roma", en *Comunità*, 31, 1955.

LIBERA, Adalberto, "Chiesa di Borgo Panigale", en *L'architettura. Cronache e storia*, 3, septiembre-octubre 1955.

LIBERA, Adalberto, "Cinque domande sull'industrializzazione", en *La casa*, 4, 1957.

LIBERA, Adalberto, "La mia esperienza di architetto", en *La Casa*, 6, 1960.

LIBERA, Adalberto, "Palazzo per uffici in via Nazionale, a Firenze", en *L'architettura. Cronache e storia*, 66, abril 1961.

A.2_ESCRITOS SOBRE LIBERA

A.2.1_LIBROS Y MONOGRAFÍAS SOBRE LIBERA

AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

AA.VV., *Palazzo dei Congressi*, Roma: Editalia, 1990.

ARGAN, Giulio Carlo, *Adalberto Libera*, Roma: Editalia, 1975.

CINQUALBRE, Olivier, *Adalberto Libera: de l'apres-guerre*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2005.

COSTANZO, Michele, *Adalberto Libera e il Gruppo 7 dalle lettere del suo archivio*, Roma: Mancosu, 2004.

DAL FALCO, Federica, *Stili del Razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma: Gangemi, 2002.

DI BATTISTA, Nicola, *Adalberto Libera. La città ideale*, Milán: Electa, 2013.

FASSIO, Alessandra, *Adalberto Libera: de l'apres-guerre*, Paris: Centre Georges Pompidou, 2005.

FASSIO, Alessandra, GIANETTO, Marina y GUCCIONE, Margherita, *Adalberto Libera. I disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma: Gangemi, 2004.

FRANCESCHINI, Alessandro, *Adalberto Libera. La mia esperienza di architetto*, Lavis: La Finestra, 2008.

GAROFALO, Francesco y VERESANI, Luca, *Adalberto Libera*, Bologna: Zanichelli, 1989.

GIANNETTO, Michele, *Adalberto Libera nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato: catalogo della mostra ed edizione critica dei documenti*, Roma: Archivio Centrale dello Stato, 2004.

MARZARI, Giovanni, TURELLA, Angiolo, *La Stanza di Adalberto Libera*, Rovereto: Nicolodi, 2002.

MELIS, Paulo, *Adalberto Libera 1903-1963. I luoghi e le date di una vita. Tracce per una biografia*, Rovereto, Nicolodi, 2003.

M.I.A.R., *I Esposizione Italiana di Architettura razionale*, Roma: De Alberti, 1928.

MONTUORI, Marina, *10 maestri dell'architettura italiana*, Milán: Electa, 1988.

REMIDDI, Gaia y GRECO, Antonella, *Adalberto Libera. Guida a 45 architetture. Il Moderno attraverso Roma*, Roma: Palombi, 2003.

SANDONÀ, Mario, "Adalberto Libera: due fronti del moderno, 1931/1934", Villa Lagarina, Nicolodi, 2000.

SAPONARO, Giuseppe, *I grandi concorsi pubblici romani negli anni '30 e la collaborazione con Mario De Renzi*, Roma: Clear, 1999.

QUILICI, Vieri, *Adalberto Libera. L'architettura come ideale*, Roma: Officina, 1981.

QUILICI, Vieri, *L'insegnamento di Adalberto Libera*, Cluva Università, 1986.

ZAMBONI, Andrea, *Lo spazio a pianta centrale nell'opera architettonica di Adalberto Libera*, Bologna: Bologna University Press, 2015.

A.2_ESCRITOS SOBRE LIBERA

A.2.2_ARTÍCULOS SOBRE LIBERA

"La mostra di architettura razionale inaugurata a Roma", en *Corriere della Sera*, 29 Marzo 1928.

"Das Neue Frankfurt", 10, octubre, 1930.

"L'inaugurazione della Mostra della Rivoluzione Fascista", en *Il Tevere*, 29 Ottobre 1932.

"Tre visioni della Mostra della Rivoluzione Fascista", en *Domus*, Abril 1933.

"Progetto di Adalberto Libera per il Palazzo del Littorio", en *Quadrante*, 18, octubre 1934.

"Inchiesta su Aprilia", en *Quadrante*, 33, Enero 1936.

"Documenti del concorso per la casa Littoria di Roma", en *Casabella*, 122, Febrero 1938.

AA.VV., "La mostra dei progetti del Palazzo Littorio", en *L'illustrazione italiana*, Septiembre 1934.

La città dell'Infanzia. Mostra nazionale delle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia, Roma, Junio-Septiembre 1937.

"Il progetto dell'architetto Libera vincitore dell'apposito concorso per il nuovo palazzo della regione", en *Alto Adige*, 28 Agosto 1954.

"Concorso per i palazzi postali a Roma", en *L'architettura. Cronache e storia*, 11, Septiembre 1956.

"Vent'anni fa", en *L'architettura. Cronache e storia*, 15, Enero 1957.

"Progetto per la ricostruzione della palazzata di Messina", en *L'architettura. Cronache e storia*, 39, Enero 1959.

"Vent'anni fa: progetti razionalisti per Aprilia", en *L'architettura. Cronache e storia*, 47, Septiembre 1959.

ALIERI, A., CLERICI, M., PALPACELLI, F. y VACCARO, G., "Adalberto Libera (1903/1963)", en *L'architettura. Cronache e storia*, 123/133, 1966.

BARDI, Piero Maria, "La mostra di architettura razionalista", en *La casa bella*, 40, 1931.

BARDI, Piero Maria, "Primi passi italiani dell'architettura razionale", en *Architettura e Arti Decorative*, 1929-1930.

BELLI, Carlo, "La casa Littoria", en *Brescia*, Septiembre 1934.

BELLI, G., MARZARI, G., *Artisti del'900. Protagonisti di Rovereto: Fortunato Depero, Roberto Iras Baldessari, Luciano Baldessari, Carlo Belli, Fausto Melotti, Gino Pollini, Adalberto Libera*, Rovereto, 1991.

BELZONI, M., "Un artista trentino alla Mostra della Rivoluzione", en *Trentino*, Mayo 1933.

BLANES, Eduardo, "Un arquitecto llamado Libera", en AA.VV., *La vuelta al mundo en ochenta días*, Madrid: Mairéa, 2012.

BLANES, Eduardo, "Some notes about Libera", en AA.VV., *Madrid/Tokyo*, Madrid: Mairéa, 2012.

BLANES, Eduardo, "Los dibujos de Libera sobre mosaicos cerámicos", en *Il International*

Ceramics and Architecture Congress, Madrid: Mairea, 2014.

BLANES, Eduardo, "El mosaico cerámico del Palazzo dei Ricevimenti e Congressi de Libera", en APARICIO, Jesús y FERNÁNDEZ ELORZA, Héctor, *Architecture and Ceramics Essays*, 6, Madrid: Mairea, 2014.

BLANES, Eduardo, "Il Palazzo delle acqua e della luce", en III International Ceramics and Architecture Congress, Madrid: Mairea, 2015.

BLANES, Eduardo, "An architect related to the exterior space", en AA.VV., *Sicilia*, Madrid: Mairea, 2015.

BLANES, Eduardo, "Building from the top to the bottom", en AA.VV., *Vivir*, Madrid: Mairea: 2015.

BLANES, Eduardo, "Cúpulas flotantes en la arquitectura de Adalberto Libera", en APARICIO, Jesús y FERNÁNDEZ ELORZA, Héctor, *Architecture and Ceramics Essays*, 7, Madrid: Mairea, 2015.

BLANES, Eduardo, "Recorrido de arriba hacia abajo. Un plano paralelo al del suelo en la arquitectura de Adalberto Libera", en *Palimpsesto*, 14, Barcelona: Cátedra Blanca de Barcelona, 2015.

BLANES, Eduardo, "La cerámica en Libera", en *IV International Ceramics and Architecture Congress*, Madrid: Mairea, 2016.

BLANES, Eduardo, "Construir un fragmento de ciudad. La mostrad elle colonie estive e dell'assistenza all'infanzia, Roma, 1937", en *Forma Urbana, Spanish Convention ISUF-H 2016*, Toledo: UCLM, 2016.

BLANES, Eduardo, "Dice Cabrero: 'Yo he visto en Italia una cosa muy distinta': Monumentalidad exterior frente a monumentalidad interior a través de la Casa Sindical", en *Alejandro de la Sota Convention*, Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016.

BLANES, Eduardo, "Un luogo di rappresentazione. La sala dei Ricevimenti di Libera", en *Thiasos Conference-Theatroeidis*, Bari: Thiasos, 2016. BOLOGNESI, "Il racionalista che l'Italia ha perso", en *Domus*, Septiembre, 2001.

CALANDRA, M., "Cinema Airone a Roma", en *L'architettura. Cronache e storia*, 5, 1956.

CIUCCI, Giorgio, "Lo stile di Libera", en AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

DI BATTISTA, Nicola, "Libera a Roma, Itinerario", en *Domus*, 698, octubre 1988.

DI BATTISTA, Nicola, "Adalberto Libera. Progetto di casa studio per l'architetto, Roma E42, 1940-41", en *Domus*, 698, 1988.

DI BERARDINO, V. y ANTONELLI, A., "Calcolo del grande arco per l'Esposizione Universale di Roma", en *L'industria italiana del cemento*, 7-8, 1941.

FASSIO, Alessandra, GIANETTO, Marina y GUCCIONE, Margherita, *Adalberto Libera. I disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma: Gangemi, 2004.

GAROFALO, Francesco, *Progetto per il palazzo del Littorio a Roma. Concorso di I grado, 1933-34*, en AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

GIANNETTO, Michele, *Adalberto Libera nelle carte dell'Archivio Centrale dello Stato: catalogo della mostra ed edizione critica dei documenti*, Roma: Archivio Centrale dello Stato, 2004.

GIOVANNETTI, Eugenio, "Il palazzo dei Ricevimenti e Congressi", en *Civiltà*, 2, Junio 1940.

GUIDONI, E., "L'Archivio e l'opera di Adalberto Libera", en *Metamorfosi*, 9, 1989.

HEJDUK, John, "Casa come me", en *Domus*, 605, Abril 1980.

HEJDUK, John, "Casa Comune", AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

MARCONI, Plinio, "Il concorso nazionale per il progetto della nuova palazzata di Messina", en *Architettura e Arti Decorative*, Agosto 1931.

MARCONI, Plinio, "I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini", en *Architettura e Arti Decorative*, Noviembre 1931.

MARCONI, Plinio, "L'organizzazione e l'ordinamento della mostra", en *Architettura*, Enero 1933.

MARTIGNONI, M., "Adalberto Libera e Gio Ponti: carteggi negli anni di guerra", en *Studi trentini di scienze storiche*, 1-2, 2000.

MELIS, Paulo, "Adalberto Libera. Pensieri sull'architettura e l'arte del costruire", en *Opuscolo* dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 2003.

M.I.A.R., "L'architettura razionale italiana 1931", en *La Casa bella*, 40, 1931.

MICHELUCCI, G., "Contatti fra architetture antiche e moderne", en *Domus*, Marzo 1932.

MINUCCI, Gaetano, "Il concorso nazionale per i palazzi postali di Roma", en *Architettura*, Octubre 1933.

MORAND, D., "L'esposizione del progresso di un secolo a Chicago", en *Architettura*, Diciembre 1933.

MULAZZANI, Marco, "Cent'anni fa Adalberto Libera. Adalberto Libera 1903-1963", en *Casabella*, 715, 2003.

MULAZZANI, Marco, "Realtà e rappresentazione. Considerazioni su alcune architetture italiane degli anni Cinquanta", en *Actas del Congreso Internacional Modelos alemanes e italianos para España en los años de la postguerra*, Pamplona, 2004.

MUNTONI, Aldo, "Dalla Scuola di Architettura di Roma alla Prima Esposizione di Architettura Razionale", en AA.VV., *Adalberto Libera, Opera Completa*, Milán: Electa, 1989.

MURATORI, Saverio, "Esposizione Internazionale di Bruxelles", en *Architettura*, Octubre 1935.

MURATORI, Giorgio, "Sospeso tra due anime", en DAL FALCO, Federica, *Stili del Razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma: Gangemi, 2002.

MUSMECI, Sergio, "Rapporto tra struttura e architettura nell'ultima opera dell'architetto Libera: Il Palazzo della Regione a Trento", en *L'Industria Italiana del Cemento*, 4, Abril 1976.

N.D.R., "Il concorso per la sistemazione di Piazza della Cattedrale in Tripoli", en *Architettura e Arti Decorative*, Mayo 1931.

- N.D.R., "Altri progetti del concorso palazzi postali di Roma", en *Architettura*, Enero 1934.
- NERVI, Pier Luigi, "Un arco monumentale in conglomerato non armato", en *Casabella costruzioni*, 176, Agosto 1942.
- PAGANO, Giuseppe, "Palazzo del Littorio: Atto primo, scena prima", en *Casabella*, 79, Julio 1934.
- PALADINO, Vinicio, "Adalberto Libera", en *Quadrivio*, Febrero 1934.
- PANICONI, Mario, "Concorso per l'auditorium in Roma", en *Rassegna di architettura*, Diciembre 1935.
- PAPINI, R., "Arte della Rivoluzione", en *Emporium*, Abril 1933.
- PARIS, Tonino, "Riduzione", en DAL FALCO, Federica, *Stili del Razionalismo. Anatomia di quattordici opere di architettura*, Roma: Gangemi, 2002.
- PERSICO, Edoardo, "Mostra della Rivoluzione Fascista", en *La Casa bella*, 59, 1932.
- PEVSNER, N., FLEMING, J. y HONOUR, H., "Voce Libera, Adalberto", en *Dizionario di architettura*, Turín, 1981.
- PIACENTINI, Marcello, "Prima Internazionale di architettura", en *Architettura e Arti Decorative*, Julio, 1928.
- PIACENTINI, Marcello, "Aprilia", en *Architettura*, Mayo 1936.
- PIACENTINI, Marcello, "Il concorso internazionale pel monumento all'Ataturk Kemal Pascià ad Ankara", en *Architettura*, 11, Noviembre 1942.
- PICA, Agnoldomenico, "Adalberto Libera architetto", en *Domus*, 403, 1963.
- POLANO, S. "Adalberto Libera pittore letterista", en *Casabella*, 715, 2003.
- PONTI, Gio, "Stile di Libera", en *Stile*, 17, mayo 1942.
- PORETTI, Sergio, "Astrazione e realismo strutturale dell'architettura di Libera", en FASSIO, Alessandra, GIANETTO, Marina y GUCCIONE, Margherita, *Adalberto Libera. I disegni del Centre Pompidou e dell'Archivio Centrale dello Stato*, Roma: Gangemi, 2004.
- ROGERS, Ernesto Nathan, "Testimonianza sugli architetti del ventennio", en *Casabella continuità*, 268, Octubre 1962.
- ROGERS, Ernesto Nathan, "Adalberto Libera", en *Casabella-continuità*, 274, 1963.
- ROSSI, P., "L'isolamento dell'Augusteo e la sistemazione del traffico est-ovest a Roma", en *Urbanistica*, 1, Enero 1935.
- ROTHSCHILD, R., "La deuxième exposition d'architecture moderne a Roma", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1932.
- SARFATTI, Margherita, "Architettura, arte e simbolo alla mostra del fascismo", en *Architettura*, Enero 1933.
- TAFURI, Manfredo, "L'ascesi e il gioco", en *Gran Bazaar*, 15, Julio-Agosto 1981.
- USTARROZ, Alberto, "Reconstruir las formas ejemplares: la cubatura del Pantheon", en USTARROZ, Alberto, *La lección de las Ruinas. Presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en arquitectura*, Barcelona: Caja de Arquitectos, 1997.
- UZAWA, Takashi, "Closed circle/Silent System. Adalberto Libera and the Congress Hall

at EUR 42", en *A+U*, Marzo 1982.

QUILICI, Vieri, "Adalberto Libera. Razionalismo romano tra le due guerre", en *Lotus*, 16, septiembre 1977.

QUILICI, Vieri, "Adalberto Libera e la disciplina dell'insegnamento", en MONTUORI, Marina, *10 maestri dell'architettura italiana*, Milán: Electa, 1988.

VACCARO, Giuseppe, "Edificio per uffici in via Torino", en *L'architettura. Cronache e storia*, 51, Enero 1960.

VACCARO, Giuseppe, "Adalberto Libera", en *Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca*, Roma, 1965.

WALL, Alex, "La città dell'infanzia. National Exhibition of Summer Colonie and Child Assistance, Rome, 1937", en WALL, Alex y DE MARTINO Stefano, *Cities of Childhood: Italian Colonies of the 1930s*, Londres: Architectural Association, 1988.

ZAMBONI, Andrea, "Se l'aria libera non danneggia il marmo. Due progetti di Adalberto Libera per il Mausoleo di Augusto", en *D'Architettura*, 33, 2007.

ZAMBONI, Andrea, "Le case alte e il clima. Un quartiere residenziale di Adalberto Libera in India", en *Architettura 28. Il progetto dell'edificio alto*, Bologna: Clueb, 2008.

ZANUSO, M., "Unità d'abitazione orizzontale nel quartiere Tuscolano a Roma", en *Casabella cotninità*, 207, Septiembre-October 1955.

ZEVI, Bruno, "Cattedrale a La Spezia. Libera nasconde metà Piazza", en *Cronache di Architettura*, vol. III, Roma-Bari: Laterza, 1971.

ZEVI, Bruno, "La scomparsa di Adalberto Libera. Difese la razionalit'a contro i mostri di marmo", en *Cronache di Architettura*, vol. V, Roma-Bari: Laterza, 1971.

B_ BIBLIOGRAFIA general

- "Architettura-tipografia", en *Quadrante*, n. 22, Febrero 1935.
- AA.VV., *Sigfried Giedion. Lo spazio in architettura. Grecia, Roma, la contemporaneità*, Palermo: Dario Flaccovio, 2001.
- ACCASTO, G., FRATICELLI, V. y NICOLINI, R., *L'architettura di Roma capitale. 1870-1970*, Roma, 1971.
- ALBERTI, Leon Battista, *De re aedificatoria*, Madrid: Akal, 1991.
- ALBERTI, Licia, *Pantheon y cúpulas clásicas romanas: geometría y construcción*, (2014), Universidad Politécnica Madrid, Madrid.
- APARICIO, Jesús, *El Muro*, Buenos Aires: Nobuko, 2000.
- ARANA, Luis Segundo, *Una casa entre el Greco y el Siroco. Crítica de la Malaparte* (2012), Universidad Politécnica Madrid, Madrid.
- ARGAN, Giulio Carlo, "L'architettura del ventennio", en *La Casa*, 6, 1960.
- ARNUNCIO, Juan Carlos, *Peso y levedad*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- ASPLUND, Erik Gunnar, "Nagra uppgifter om biblioteksbygget", en *Byggmästaren*, 1928.
- ASPLUND, Erik Gunnar, *Escritos 1906/1940*, Madrid: El Croquis Editorial, 2002.
- ASPLUND, Erik Gunnar, *Gunnar Asplund Architect*, Estocolmo: Svenska Arkitekters Riksförbund, 1950.
- AURELI, Pier Vittorio, *The possibility of an absolute architecture*, Massachussets: MIT Press, 2011.
- BALLO, Guido, "Modern Italian Painting", en *Futurism to the Present Day*, Londres: Thames & Hudson, 1958.
- BANHAM, Reyner, *Theory and design in the first machine age*, Londres, 1960.
- BARDI, Pietro Maria, "Architettura. Arte di stato", en *L'Ambrosiano*, 31 Enero 1931.
- BARDI, Pietro Maria, "Ci sono errori?", en *Quadrante*, 18, Octubre 1934.
- BARDI, Pietro Maria, "Il concorso del Palazzo del Littorio", en *Quadrante*, 16-17, Agosto-septiembre 1934.
- BARDI, Pietro Maria, "Il concorso del Palazzo su via dell'Impero", en *Quadrante*, 21, Enero 1935.
- BARDI, Pietro Maria, "L'idea del Palazzo del Partito nella via dell'Impero", en *Il Lavoro Fascista*, 8, Noviembre 1933.
- BARDI, Pietro Maria, "Petizione a Mussolini per l'architettura razionale e Regime Fascista", en *L'Ambrosiano*, 14 Febrero 1931.
- BARDI, Pietro Maria, "Principii", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.
- BARDI, Pietro Maria, *Rapporto sull'architettura (per Mussolini)*, Roma: Edizioni di Critica Fascista, 1931.
- BARDI, Pietro Maria, "Il tavolo degli orrori alla Mostra d'Architettura Razionale", en *La*

Tribuna, 17, Abril 1931.

BARDI, Pietro Maria, "Tavolo degli orrori (tavola fuori testo e commento di P.M. Bardi)", en *Quadrante*, 2, Junio 1933.

BARISIONE, Silvia, FOCHESATI, Matteo y FRANZONE, Gianni, *Under Mussolini. Decorative and Propaganda Arts of the Twenties and Thirties*, Milán: Mazzotta, 2002.

BAROCCHI, Paola, *Storia moderna dell'arte in Italia, Volume terzo, 1. Dal Novencento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale, 1925-1945*, Turín: Einaudi, 1990.

BARTOLI, Alfonso, "L'architettura del Mausoleo di Augusto", en *Bolletino di Arte*, 1927.

BATTISTI, Cesare, *Il Trentino: cenni geografici, storici, economici*, Novara: Istituto geográfico De Agostini, 1915.

BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1994.

BAUMEISTER, Willi, *Willi Baumeister / herausgegeben von Wener Gräff; 60 Abbildungen und 1 farbige Tafel*, Stuttgart: F. Wedekind & Co., 1927.

BELLI, Carlo, "Atto di fede", en *Quadrante*, 16-17, Agosto-Septiembre 1934.

BELLI, Carlo, "La Casa Littoria", en *Il Popolo di Brescia*, 14 Junio 1934.

BELLI, Carlo, *Kn*, Milán: Il Milione, 1935.

BELLI, Carlo, "Origeni del Gruppo 7", en *Quadrante*, 23, Marzo 1935.

BELLI, Carlo, "Tre progetti per l'Auditorium di Roma", en *Quadrante*, 25, Mayo 1935.

BELLI, Carlo, "Origeni e sviluppi del Gruppo 7 – Dalla costruzione del MIAR alla seconda Esposizione di Architettura Razionale, Roma 1931", en *La Casa*, 6, 1959.

BENJAMIN, Walter, *Imaginación y sociedad*, Madrid: Taurus, 1980.

BERNHARD, Thomas, *Maestros Antiguos*, Madrid: Alianza Editorial, 2010.

BETTINI, Paolo, "Quadrante Documenti di storia e di critica dell'architettura: le riviste del periodo fascista", en *Casabella*, Enero 1968.

BERNASCONI, Giovanni, "Il messaggio di Antonio Sant'Elia del 20 maggio 1914", en *Rivista Tecnica della Svizzera italiana*, Julio 1956.

BONTEMPELLI, Massimo, *L'avventura novecentista*, Florencia: Vallecchi, 1972.

BONTEMPELLI, Massimo, "Principii", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.

BOTTAI, Giuseppe, "Totalità, perennità, universalità della Rivoluzione Fascista", en *Quadrante*, 8, Diciembre 1933.

BOTTAI, Giuseppe, *La política delle arti. Scritti 1918-1943*, Roma: Editalia, 1992.

BOULLÉE, Étienne-Louis, *Architettura. Saggio sull'arte*, Turín: Einaudi, 2005.

CAMPO BAEZA, Alberto, "Idea, Luz y Gravedad", en *Arquitectura, Espacio y Luz*, Valencia: Albalat, 2000.

CAMPO BAEZA, Alberto, *La idea construida*, Buenos Aires: Nobuko, 2000.

CAMPO BAEZA, Alberto, *Less is more? More with less, more with light*, Londres: Thames & Hudson, 2007.

CAMPO BAEZA, Alberto, *Principia architectonica*, Madrid: Mairera, 2012.

CARMINATI, Antonio, LINGERI, Pietro, SALIVA, Ernesto, TERRAGNI, Giuseppe, VIETTI,

- Luigi, NIZZOLI, Marcello y SIRONI, Mario, *Concorso nazionale per il progetto del Palazzo del Littorio e della Mostrad ella rivoluzione Fascista in Via dell'Impero a Roma*, Milán: Società G. Modiano, 1936.
- CARRÀ, Carlo, *La mia vita, dipinti e disegni, 1903-1965*, Nápoles: Viviani, 2003.
- CELLINI, Francesco y D'AMATO, Claudio, *Le architetture di Ridolfi e Frankl*, Milán: Electa, 2005.
- CENNAMO, Michele, *Autarchia e tecnologia nell'architettura razionale italiana*, Nápoles: F. Fiorentino, 1988.
- CENNAMO, Michele, *Materiali per l'analisi dell'architettura moderna: Il MIAR*, Nápoles: Napoletana, 1976.
- CINI, Vittorio, "Significato e aspetti dell'Esposizione universale di Roma", en *Civiltà*, 1, Abril 1940.
- CIUCCI, Giorgio, *Gli Architetti e il fascismo: architettura e città, 1922-1944*, Turín: Einaudi, 1989.
- CIUCCI, Giorgio, "L'Autorappresentazione del Fascismo: La Mostra del decennale della Marcia su Roma", en *Rassegna di Architettura*, 10, Junio 1982.
- CIUCCI, Giorgio, "The Classicism of the E'42: between modernity and tradition", en *Assemblage*, 8, Febrero 1989.
- CIUCCI, Giorgio, "Italian Architecture during the Fascist Period: Classicism between Neoclassicism and Rationalism: The Many Souls of the Classical", en *Harvard Architecture Review*, 5, 1987.
- CIUCCI, Giorgio y DAL CO, Francesco, *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Milán: Electa, 1991.
- COHEN, Jean Louis, *Ludwig Mies van der Rohe*, Roma-Bari: Laterza, 1996.
- CORTÉS, Juan Antonio, "La caja de Pandora. Reflexiones sobre el nuevo museo de Stuttgart de Stirling / Wilford", en *Arquitectura*, 254, Mayo-Junio 1985.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de Estética=Aesthetica in Nuce*, Madrid: Alderaban, 2013.
- DAL CO, Francesco, *Atlante dell'architettura italiana. Il primo Novecento*, Milán: Electa, 2004.
- DARLEY, Gillian, *John Soane: an accidental romantic*, New Haven: Yale University, 1999.
- DANESI, Silvia y PATTETA, Luciano, *Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo, Venecia: La Biennale di Venezia*, 1976.
- DELEUZE, Gilles, *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- DE MEZIERES, Le Camus, *The Genius of Architecture or the Analogy of that art with our sensations*, Santa Monica: Getty Center, 1992.
- DE MIGUEL, Eduardo, (2006), *La luz en la configuración del espacio* (Tesis Doctoral), Universidad Politécnica Madrid, Madrid.
- DE CHIRICO, Giorgio, *1918-1925. Ricordi di Roma*, Roma: Cometa, 1988.
- DE QUINCY, Quatremère, *Dictionnaire d'architecture*, tomo II, París, 1832.
- DE QUINCY, Quatremère, *Encyclopedie Methodique, Architecture*, París, 1788.

- DE SETA, Cesare, *Architetti Italiani del Novecento*, Roma: Laterza, 1978.
- DU PREY, Pierre de la Ruffinière, *John Soane: the making of an architect*, Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- EISENMAN, Peter, "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", en *Perspecta*, 21, 1984.
- ERNESTI, Giulio, *La costruzione dell'Utopia. Architetti e urbanisti nell'Italia Fascista*, Roma: Edizioni Lavoro, 1988.
- FIGINI, Luigi y POLLINI, Gino, "Origines d l'architecture moderne in Italie", en *L'architecture d'aujourd'hui*, 1952.
- FIORAVANTI, Gigliola, *Partito Nazionale Fascista, Mosra della Rivoluzione Fascista*, Roma: Ufficio Centrale per i beni archivistici, 1990.
- FOCILLON, Henri, *Vita delle forme*, Turín: Einaudi, 2002.
- FORSTER, Kurt, "Monuments to the City", en *The Harvard Architecture Review*, IV, 1984.
- FOSTER, Hal, *The return of the Real: The Avant-Garde at the Turn of the Century*, Cambridge: MIT Press, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century*, Massachussets: MIT Press, 1995.
- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, Nueva York: Thames & Hudson, 2007.
- GANZ, Cheryl, *The 1933 Chicago World's Fair: A Century of Progress*, Chicago: University of Illinois Press, 2012.
- GEIST, Johann Friedrich, *Passagen*, Munich: Prestel, 1982.
- GENTILE, Emilio, *Il culto del Littorio: la sacralizzazione della política nell'Italia fascista*, Bari: Laterza, 1993.
- GENTILE, Emilio, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza, 2007.
- GHYKA, Matila, *Le nombre d'or, rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale*, Paris: Gallimard, 1931.
- GIOVANNONI, Gustavo, *La tecnica della costruzione presso i romani*, Roma: Bardi editore, 1994.
- GIOVANNONI, Gustavo, *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, Roma: Società editrice d'arte illustrata, 1925.
- GIOVANNONI, Gustavo, "Le costruzioni dei `pettini delle nuvole´ nel Nord America", en *Annali della Società degli Ingegneri e degli Architetti Italiani. Bolletino*, 39, 27 Septiembre 1903.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid: Debate, 1997.
- GRASSI, Giorgio, *La costruzione lógica dell'architettura*, Milán: Franco Angeli, 2008.
- GRASSI, Giorgio, *Una vita da architetto*, Milán: Franco Angeli, 2008.
- GRASSI, Giorgio, *Leon Battista Alberti e L'architettura romana*, Milán: Franco Angeli, 2007.
- GREGORY, Tullio, TARTARO, Achille, *L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario*

- del regime, vol. I, Ideologia e programa dell' "Olimpiade della Civiltà",* Venecia: Marsilio, 1987.
- GREGOTTI, Vittorio, *Address to the Architectural League*, Nueva York, 1982.
- GROPIUS, Walter, *Internationale Architektur*, Weimar: Langen, 1925.
- GROPIUS, Walter, *Architettura Integrata*, Milán: Arnaldo Mondadori, 1959.
- GRUPPO QUADRANTE, "Relazione al Progetto del Palazzo del Littorio", en *Quadrante*, 16-17, Agosto-Septiembre 1934.
- GUIDONI, Enrico, "L'E42, città della rappresentazione. Il progetto urbanístico e le polemiche sull'architettura", en GREGORY, Tullio, TARTARO, Achille, *L'Esposizione universale di Roma. Utopia e scenario del regime, vol. I, Ideologia e programa dell' "Olimpiade della Civiltà",* Venecia: Marsilio, 1987.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser y tiempo*, Madrid: Tecnos, 2000.
- HILBERSEIMER, Ludwig, *Grosstadtbauten e altri scritti di arte e di architettura*, Nápoles: Clean, 2010.
- HILBERSEIMER, Ludwig, *Hallenbauten. Edifici ad Aula*, Nápoles: Clean, 1998.
- HITCHCOCK, Henry Russell and JOHNSON, Philip, *The International Style*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1932.
- HOFMANN, Werner, *Caspar David Friedrich*, Londres: Thames & Hudson, 2000.
- HOLDERLIN, Friedrich, *Las grandes elegías (1800-1801)*, Hipérion, 1980.
- INSOLERA, I., *Roma moderna. Un secolo di storia urbanística 1870-1970*, Turín: Einaudi, 1962.
- KEPES, Gyordy, *El lenguaje de la visión*, Buenos Aires: Infinito, 1969.
- KIDDER SMITH, George Everard, *Italian Builds*, Nueva York: Reinhold, 1953.
- KIRSCH, Karin, *Die Weissenhof-siedlung; Werkbund-Ausstellung "Die Wohnung"*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.
- KOERNER, J.L., *Caspar David Friedrich*, Londres: Reaktion Books, 1990.
- KOOLHAAS, Rem, "Bigness; or the Problem of the Large", en KOOLHAAS, Rem y MAN, Bruce, *S, M, L, XL*, Nueva York: Monacelli, 1993.
- KRAUTHEIMER, Richard, "Santo Stefano Rotondo a Roma e la Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme", en *Rivista di Archeologia Cristiana*, 12, 1935.
- LABARTA, Carlos, "Una modernidad dulcificada o la experiencia sensible de la arquitectura", en *Monografías. Arquitecturas de autor*, 30, Pamplona: T6, 2004.
- LABARTA, Carlos, *Proyecto arquitectónico y docencia: una cuestión de orden*, Zaragoza: Prensas Universitarias, 2013.
- LANCIANI, Rodolfo, *Forma Urbis Romae*, Milán, 1893-1901.
- LE CORBUSIER, *Verso una Architettura*, Milán: Longanesi, 2008.
- LE CORBUSIER, *Une maison-un palais*, Paris: Connivences, 1989.
- LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et d l'urbanisme*, Paris, 1930.

- LE CORBUSIER, *Le poème de l'angle droit*, Paris: Teriade, 1955.
- LE CORBUSIER, *Urbanisme / Le Corbusier*, Paris: Crès & C., 1925.
- LEFEVBRE, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, Londres: Continuum, 2004.
- LETAROVILLY, Paul, *Edifices de Rome moderne*, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1992.
- LINAZASORO, José Ignacio, *La memoria del orden*, Madrid: Acbar, 2013.
- LINAZASORO, José Ignacio, *Jose Ignacio Linazasoro. Progettare e costruire*, Latina: Casa dell'architettura, 2007.
- LINAZASORO, José Ignacio, *J.I. Linazasoro*, Roma: Casa dell'architettura, 2012.
- LUCCHINI, Flaminio, *Pantheon*, Roma: Carocci, 2007.
- LLOBET I RIBEIRO, Xavier, *Hilberseimer y Mies. La metrópoli como ciudad jardín*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- LONGATTI, Alberto, "Massimo Bontempelli: l'architettura `naturale`", en *L'Architettura*, 163, Mayo 1969.
- LUPANO, Mario, "La part di Piacentini: E42, dalla fase ideativa alla fase esecutiva", en *Lotus Internationale*, 67, 1990.
- MARIANI, Riccardo, "La progettazione dell'E42: la prima fase", en *Lotus Internationale*, 67, 1990.
- MACDONALD, William y PINTO, John, *Villa Adriana. La costruzione e il mito da Adriano a Louis I. Kahn*, Milán: Electa, 2006.
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Anthropology*, Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1926.
- MARIANI, Riccardo, *E42: un progetto per l'ordine nuovo*, Roma: Edizioni di Comunità, 1987.
- MELANI, Alfredo, *Manuale d'arte decorativa antica e moderna*, Milán: Ulrico Hoepli, 1922.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig, *Escritos, Diálogos y Discursos*, Murcia: Colección de Arquitectura, 2005.
- MINUCCI, Gaetano, "Il lago dell'Esposizione universale", en *Civiltà*, 10, Julio 1942.
- MODIANO, Guido, "Situazione grafica", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.
- MOLEON, Pedro, *John Soane (1753-1837) y la arquitectura de la razón poética*, Madrid: Marea, 2001.
- MONEO, Rafael, "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", en *Arquitectura*, 256, Madrid, 1985.
- MONEO, Rafael, *Costruire nel costruito*, Turín: Umberto Allemandi, 2007.
- MOHOLY-NAGY, Laszlo, *Painting, Photography, Film*, Londres: Lund Humphries, 1969.
- MUNTONI, A., "Via dell'Impero tra `Forma Urbis` e piano della grande Roma", en *Parametro*, 138, 1985.
- MUÑOZ, Antonio, *Roma di Mussolini*, Milán: Treves, 1935.
- MUSSOLINI, Benito, *Fascism: Doctrine and Institutions*, Roma: Ardita, 1935.
- MUSSOLINI, Benito, "On the Fourth Anniversary of the March on Rome, October 28,

- 1926", en *Discorsi del 1926*, Milán: Alpes, 1927.
- MUSSOLINI, Benito, "Preludio", en *Quadrante*, 1, Mayo 1933.
- MUSSOLINI, Benito, "Speech before the new National Directory of the Party, April 7, 1926", en *Discorsi del 1926*, Milán: Alpes, 1927.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Una caja de resonancia*, Valencia: Pre-textos, 2007.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan, *La habitación vacante*, Valencia: Pre-textos, 2001.
- NERI, Maria Luisa, *Mario de Renzi. L'architettura come mestiere, 1897-1967*. Roma: Gangemi, 1992.
- NEUMEYER, Fritz, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre Arquitectura, 1922-1968*, Madrid: El Croquis Editorial, 1995.
- NICOLINI, Renato, *Mario Ridolfi architetto 1904-2004*, Milán: Electa, 2005.
- NICOLOSO, Paolo, *Gli architetti di Mussolini: scuole e sindacato, architetti e massoni, professori e politici negli anni del regime*, Milán: Franco Angeli, 1999.
- NICOLOSO, Paolo, "I concorsi di architettura: Durante il Fascismo", en *Casabella*, 683, Noviembre 2000.
- OLSON, Ruth, CHANIN, Abraham, GABO, Naum y PEVSNER, Antoine, *Naum Gabo; Antoine Pevsner*, Nueva York: MOMA, 1948.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- PAGANO, Giuseppe, "I benefici dell'architettura moderna", en *La Casa Bella*, 17, Marzo 1930.
- PAGANO, Giuseppe, "Del 'monumentale' nell'architettura moderna", en *La Casa Bella*, 40, Abril 1931.
- PAGANO, Giuseppe, "Mussolini salva l'architettura italiana", en *Casabella*, 78, Junio 1934.
- PAGANO, Giuseppe, "Parliamo un po' di esposizioni", en *Casabella-Costruzioni*, Marzo-Abril, 1941.
- PAGANO, Giuseppe, "Alla ricerca dell'italianità", en *Casabella*, 119, Noviembre 1937.
- PALLADIO, Andrea, *Los cuatro libros de la arquitectura*, Madrid: Akal, 2008.
- PATTETA, Luciano, *Libri e riviste d'architettura in Italia tra le due guerre, Il Razionalismo e L'Architettura in Italia durante il Fascismo*, Venecia: La Biennale di Venezia, 1976.
- PATTETA, Luciano, *L'architettura in Italia 1919-1943. Le polemiche*, Milán: Clup, 1972.
- PATTETA, Luciano, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Milán: Clup, 1982.
- PELAEZ, José Manuel, *La arquitectura de Gunnar Asplund*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002.
- PERSICO, Edoardo, "Profezia dell'architettura", en *Domus*, Junio-Julio, 1936.
- PERSICO, Edoardo, *Oltre l'architettura. Scritti scelti e lettere*, Milán: Feltrinelli Editore, 1977.
- PESQUERA, Eduardo, *Libera, Ridolfi y Terragni. Sobre lo intemporal en Arquitectura*,

Buenos Aires: Nobuko, 2012.

PIACENTINI, Marcello, *Architettura d'oggi*, Roma: Paolo Cremonese, 1930.

PIACENTINI, Marcello, "Difesa dell'architettura italiana", en *Il Giornale d'Italia*, 2 Mayo 1931.

PIACENTINI, Marcello, "Dove é irragionevole l'architettura razionale", en *Dedalo*, 11, 1 Enero 1931.

PIACENTINI, Marcello, "L'Esposizione universale di Roma, 1942", en *Architettura*, 17, Diciembre 1938.

PIACENTINI, Marcello, "Prima internazionale architettonica", en *Architettura e Arti Decorative*, 7, Agosto 1928.

PIACENTINI, Marcello, "Problemi reali più che razionalismo preconconcetto, con 13 illustrazioni", en *Architettura e Arti Decorative*, 8, Noviembre 1931.

PICA, Agnoldomenico, *Architettura moderna in Italia*, Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1941.

PICA, Agnoldomenico, "Il `Gruppo 7` e la polémica racionalista", en *La Casa*, 6, 1959.

PINDER, Wilhelm, *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*, Buenos Aires: Poseidon, 1946.

PIRANESI, Giovanni Battista, *De la magnificencia y arquitectura de los romanos y otros escritos*, Madrid: Akal, 1998.

PLATÓN, *El Sofista*, Madrid: Alianza, 2010.

POLANO, Sergio, *Mostrare: L'allestimento in Italia dagli anni Venti agli anni Ottanta*, Milán: Edizioni Lybra Immagine, 1988.

POMMER, Richard y OTTO, Christian, *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*, Chicago: University of Chicago Press, 1991.

PONTIGGIA, Elena, *Il Milione e l'Astrattismo 1932-1938*, Milán: Electa, 1988.

PONTI, Gio, "Stile di Ridolfi", en *Stile*, 25, 1943.

ABRIANI, Alberto y GUBLER, Jacques, *Alberto Sartoris*, Turín: Mazzotta, 1992.

MATTEONI, Dario, "Da 7` Arts ´al `Gruppo 7`", en ABRIANI, Alberto y GUBLER, Jacques, *Alberto Sartoris*, Turín: Mazzotta, 1992.

QUILICI, Vieri, "Dall'E42 all'Eur", en *Roma moderna e contemporánea XX*, 1, 2012.

RIEGL, Alois, *El culto moderno a los monumentos*, Madrid: Visor, 1999.

RIFKIND, David, *The Battle for Modernism. Quadrante and the Politicization of Architectural Discourse in Fascist Italy*, Vicenza-Venecia: Centro Internazionale di studi di Architettura Andrea Palladio y Marsilio, 2012.

RIMBAUD, Arthur, *Una temporada en el infierno*, Madrid: Visor, 2010.

ROGERS, Ernesto Nathan, "Architettura, misura dell'uomo", en *Domus*, Julio-Agosto, 1951.

ROSENBERG, Harold, *The Tradition of the New*, Nueva York: Da Capo Press, 1994.

ROSSI, Aldo, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

ROSSI, Aldo, *Autobiografía científica*, Milán: Il Saggiatore, 2009.

ROSSI, Pier Ostilio, *Guida dell'architettura moderna 1909-1984*, Roma-Bari: Laterza,

1984.

ROSTAGNI, Cecilia, *Luigi Moretti, 1907-1973*, Milán: Electa, 2008.

RUSCHE, Carol, "Progetto di concorso di primo grado per il Palazzo del Littorio a Roma", en CIUCCI, Giorgio, *Giuseppe Terragni: Opera Completa*, Milán: Electa, 1996.

RUDOLFSKY, Bernard, "The third Rome", en *The Architectural Review*, Julio 1951.

SARTORIS, Alberto, "Abitazione mínimum", en *La Casa Bella*, 39, Marzo 1931.

SARTORIS, Alberto, *Piero della Francesca*, Barcelona: Gustavo Gili, 1957.

SARTORIS, Alberto, *Costruire nel costruito*, Roma: Kappa, 1984.

SEMINO, Gian Paolo, *Schinkel*, Bolonia: Zanichelli, 1993.

SEMPER, Gottfried, *The four elements of architecture and other writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

SCHNELL, Angelika, "The socialist perspective of the XV Triennale di Milano. Hans Schmidt's influence on Aldo Rossi", en *Candide-Journal for architectural knowledge*, 2, 2010.

SCHUMACHER, Thomas, *Surface and Symbol: Giuseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1991.

SENECA, *Epistulae ad Lucilium, I* (Cartas a Lucilio), Madrid: Juventud, 2012.

SPENGLER, Oswald, *Heráclito*, Sevilla: Espuela de Plata, 2013.

STAJANO, Conrado, *La cultura italiana del Novecento*, Roma-Bari: Laterza, 1996.

STONE, Marla, "Staging Fascism: The Exhibition fo the Fascist Revolution", en *Journal of Contemporary History*, 28, 1993.

TALAMONA, Marida, *Casa Malaparte*, Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.

TAFURI, Manfredo, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Turín: Einaudi, 2002.

TARQUINI, Alessandra, *Storia della cultura fascista*, Bolonia: Il Mulino, 2001.

TAUT, Bruno, *Die Neue Wohnung: Die Frau als Scöpferin*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928.

TAUT, Bruno, *La corona della città*, Milán: Mazzotta, 1973.

TENTORI, Francesco, "La Mostra della Rivoluzione Fascista e alcuni progetti romani di Giuseppe Terragni", en CIUCCI, Giorgio, *Giuseppe Terragni: Opera Completa*, Milán: Electa, 1996.

TENTORI, Francesco, *P.M. Bardi, con le cronache artistiche de L'Ambrosiano, 1930-1933*, Milán: Mazzotta, 1990.

TERRAGNI, Giuseppe, "La polémica dell'architettura razionale. La risposta degli architetti di Como a S.E. Piacentini", en *Il Lavoro Fascista*, 14 Mayo 1931.

TESSENOW, Heinrich, *Osservazioni elementari sul costruire*, Milán: Franco Angeli, 1979.

TESSENOW, Heinrich, *Trabajo artesanal y pequeña ciudad*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos técnicos de Murcia, 1998.

THOVEZ, Enrico, "L'architettura vega all'esposizione di Torino", en *L'Arte Decorativa Moderna*, Julio 1902.

YOURCENAR, Margherite, *Memorias de Adriano*, Buenos Aires: Edhasa, 2005.

- VAGNETTI, Luigi, *La Facoltà di Architettura di Roma nel suo trentacinquesimo anno di vita*, Roma: Facoltà di Architettura di Roma, 1955.
- VALÉRY, Paul, *Introducción al método de Leonardo da Vinci*, México: Verdehalago, 2006.
- VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Turín: Einaudi, 1972.
- VERLAG, Karl Kramer, Bau und Wohnung, Stuttgart: Verlag, 1992.
- VIDLER, Anthony, *The Scenes of the Street and other essays*, Nueva York, Monacelli Press, 2011.
- VIDOTTO, Vittorio, *Esposizione Universale Roma. Una città nuova. Dal Fascismo agli anni '60*, Roma, Luca Editori, 2015.
- VITRUVIO, Marco Lucio, *Los diez libros de la arquitectura*, Barcelona: Iberia, 2007.
- VON MEISS, *Elements for Architecture: From Form to Place*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1990.
- WITTKOWER, Rudolf, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, Turín: Einaudi, 1994.
- WITTKOWER, Rudolf, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Turín: Einaudi, 1993.
- ZEINSTRA, J.S., "Glasraum", en *Dash*, 11, Interiors on Display, Delft: Naio10 uitgevers, 2014
- ZEVI, Bruno, *Verso un'architettura organica*, Turín: Einaudi, 1945.
- ZEVI, Bruno, *Storia dell'architettura moderna*, Turín, Einaudi, 1984.
- ZEVI, Bruno, "Il grattacielo sdraiato", en *L'Espresso* 8, 28-29, 1955.

Índice de imágenes

CAPÍTULO 1

- Figura 1. Villa Lagarina. Vista de 1840. Acuarela de EDuard Gurk (colección privada)
- Figura 2. Pensión Suquet. Plano de situación. Sello
- Figura 3. Silos en Sudamérica. Publicado en Internationale Architektur, 1910
- Figura 4. Dibujos de Le Corbusier. Publicados en Vers une architecture, 1923
- Figura 5. Dirección de la Escuela Regia Superior de Arquitectura de Roma, 1925
- Figura 6. Fotografía de Libera junto a sus compañeros de la Escuela Regia Superior de Roma
- Figura 7. Fotografía de Libera junto a sus compañeros de la Escuela Regia Superior de Roma
- Figura 8. Fotografía del Balneario Roma, Ostia. Arquitecto Milani, 1924
- Figura 9. Balneario Roma, Ostia. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 10A. Terrazas sobre el mar. Dibujo realizado por Adalberto Libera, 1926
- Figura 10B. Terrazas sobre el mar. Dibujo realizado por Adalberto Libera, 1926
- Figura 11. Terrazas sobre el mar. Vista axonométrica. Perspectiva de Adalberto Libera
- Figura 12. Fotografía de Libera con sus compañeros de la Escuela Regia Superior de Roma. Libera aparece en la zona central por encima de Ridolfi
- Figura 13A. Edificio de viviendas. Proyecto de Ridolfi. Concurso Nacional para el pensionado artístico. Perspectiva egipcia, 1927
- Figura 13B. Edificio de viviendas. Proyecto de Ridolfi. Concurso Nacional para el pensionado artístico. Perspectiva, 1927
- Figura 14A. Edificio de viviendas. Proyecto de Libera. Concurso Nacional para el pensionado artístico. Perspectiva egipcia, 1927
- Figura 14B. Edificio de viviendas. Proyecto de Libera. Concurso Nacional para el pensionado artístico. Perspectiva egipcia, 1927
- Figura 15. Torre de los Restaurantes. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 16. Terrazas sobre el mar. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 17. Palazzatta, Messina. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 18. Palazzatta de Messina. Perspectiva desde un barco con la intervención en primer plano. Planta de situación. Planta tipo viviendas
- Figura 19. Palazzatta de Messina. Perspectiva de Banco de Sicilia. Perspectiva de edificio en relación con espacio público posterior
- Figura 20. Palazzatta de Messina. Perspectiva de edificios interconectados de viviendas
- Figura 21A. Proyecto sistemación del litoral de Castelfusano, 1933-1934
- Figura 21B. Proyecto sistemación del litoral de Castelfusano, 1933-1934
- Figura 22. Proyecto de Le Corbusier para Buenos Aires. Dibujo conservado en el MOMA, Nueva York
- Figura 23. Proyecto de Le Corbusier para Buenos Aires. Dibujo del autor
- Figura 24. Revista Valori Plastici. Portada Giotto. 1918-1922
- Figura 25. Carlo Carrá. La ovale delle apparizioni. Galería de Arte Moderno Roma, 1918
- Figura 26. Mario Sironi. L'architetto. Colección privada, 1922
- Figura 27. Revista Quadrante. Primer número, 1933
- Figura 28. Panteón, Roma. Templo de Mercurio, Baia. Dibujos del autor
- Figura 29. [AM2002-2-440 (0014)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie hormigón armado Dibujos.

- Figura 30. Panteón, Roma. Vista Axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 31. Panteón, Roma. Sección longitudinal. Dibujo del autor
- Figura 32. Panteón en hormigón armado. Sección longitudinal. Dibujo del autor
- Figura 33A. Panteón, Roma. Planta baja del Panteón. Achille Leclère, 1891
- Figura 33B. Panteón, Roma. Sección longitudinal. Achille Leclère, 1891
- Figura 34. Panteón en hormigón armado. Fragmento del dibujo original, 1926
- Figura 35. Panteón en hormigón armado. Fragmento del dibujo original, 1926
- Figura 36. Piazza del Campidoglio, Roma. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 37. Transporte y colocación del obelisco. Domenico Fontana, 1586
- Figura 38. Piazza de San Pedro, Roma. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 39. [AM2002-2-450 (0006)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Obelisco. Dibujo, motivo de decoración por obelisco
- Figura 40. [AM2002-2-450 (0008)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Obelisco. Dibujo, decoración estatua de oro
- Figura 41. [AM2002-2-450 (0001)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Obelisco. Dibujo
- Figura 42. Capítulo de Atrio. Segundo libro de la Arquitectura de Andrea Palladio. 1570
- Figura 43. [AM2002-2-447 (0008)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo, perspectivas, atrio y vestíbulo
- Figura 44. [AM2002-2-446 (0001)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Elementos de fachada. Dibujo, "Atrio monumental"
- Figura 45. [AM2002-2-447 (0024)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo, atrio
- Figura 46. [AM2002-2-447 (0023)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo
- Dibujo 47. Fotografía en la terraza del Palazzo Zuccari de Roma. Wittkower se sitúa el primero comenzando por el lado izquierdo, 1930
- Figura 48. La Iglesia en planta central. Leonardo
- Figura 49. [AM2002-2-440 (0007)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie Panteón en hormigón armado. Dibujos, gran sala central
- Figura 50. [AM2002-2-440 (0012)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie Panteón en hormigón armado. Dibujo, "planta romana"
- Figura 51. [AM2002-2-447 (0005)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujos, perspectiva para salón
- Figura 52. [AM2002-2-456 (2 R)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Biblioteca. Biblioteca nº2
- Figura 53. Mausoleo de Augusto. Étienne Dupérac, 1575
- Figura 54. Biblioteca Estocolmo. Asplund. Imagen exterior con basamento, 1928
- Figura 55. Biblioteca Estocolmo. Asplund. Plano de situación, 1928
- Figura 56. [AM2002-2-456 (1)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Biblioteca. Biblioteca nº1

CAPÍTULO 2

- Figura 1. La Città Nuova. Antonio Sant'Elia, 1914
- Figura 2. Manifiesto Movimiento Futurista. Tomasso Marinetti, 1909
- Figura 3. La Città Nuova. Antonio Sant'Elia, 1914
- Figura 4. Rassegna Italiana. Portada del primer número. Grupo 7. Architettura, 1926
- Figura 5. Internationale Architektur. Walter Gropius, 1925
- Figura 6. Albergue de media montaña. Libera, 1926
- Figura 7. Exposición Die Wohnung. Portada del catálogo de la exposición. Stuttgart, 1927
- Figura 8. Exposición Die Wohnung. Portada del catálogo de la exposición de la Weissenhof Stuttgart, 1927
- Figura 9. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Stuttgart, 1927
- Figura 10. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Stuttgart, 1927
- Figura 11. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Planta de proyecto. Stuttgart, 1927
- Figura 12. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Vista del primer espacio. Stuttgart, 1927
- Figura 13. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Vista axonométrica. Stuttgart, 1927. Dibujo del autor
- Figura 14. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Planta. Stuttgart, 1927. Dibujo del autor
- Figura 15. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Fotografía espacio intermedio. Stuttgart, 1927. Dibujo del autor
- Figura 16. Exposición Die Wohnung. Sección Gewerbehalle. Sala de Cristal, Mies van der Rohe. Lilly Reich. Fotografía espacio intermedio. Stuttgart, 1927. Dibujo del autor
- Figura 17. Sección italiana. Sección Plan-und Modellausstellung, "Internationale Neue Baukunst". Ludwig Hilberseimer
- Figura 18. Albergue de media montaña. Libera, 1926
- Figura 19. Brújula de la arquitectura. Esquema de orientación planteado por Libera
- Figura 20. Visita de Libera a Mies en Chicago, 1961
- Figura 21. Visita de Libera a Nueva York, 1961
- Figura 22. Cartel de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista, 1928
- Figura 23. Fotografía con los participantes de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Libera aparece el cuarto por el lado derecho
- Figura 24. Pabellón SCAC, Milán. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 25. [AM2002-2-447 (0003)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujos, perspectivas
- Figura 26A. Pabellón SCAC, Milán. Fotografía, 1928
- Figura 26B. Pabellón SCAC, Milán. Dibujo de Libera, 1928
- Figura 26C. Pabellón SCAC, Milán. Fotografía, 1928
- Figura 26D. Pabellón SCAC, Milán. Fotografía, 1928
- Figura 27. Torre de control de tráfico. Heinrich Kosina, 1924
- Figura 28. Pabellón FIL. Primera versión. Dibujo del autor

Figura 29. Pabellón FIL. Segunda versión. Dibujo del autor

Figura 30. Pabellón FIL. Dibujo del autor

Figura 31. Fotografía con los participantes de la Primera Exposición Italiana de Arquitectura Racionalista. Libera aparece el sexto por el lado derecho

Figura 32. Proyectos representativos del Grupo 7, 1931

Figura 33. Tavola degli orrori. Piero Maria Bardi. Segunda Exposición de Arquitectura Italiana Racionalista, 1931

Figura 34. Fotografía con Mussolini en primer plano y Libera de espaldas junto a la Tavola degli Orrori

CAPÍTULO 3

Figura 1. San Jerónimo en su estudio. Antonello da Messina. National Gallery, Londres, 1474

Figura 2. Il Tempio della Rosa Croce. Teophilus. Schweighardt Constantiens, 1618

Figura 3. Anfiteatro. Thysdrus, El Djem, Túnez

Figura 4. Cenotafio a Newton. Étienne-Louis Boullée, 1784

Figura 5. Pabellón Italia, Chicago. Vista axonométrica. Dibujo del autor

Figura 6. Crociera Aerea del Decennale. Roma, New York, Chicago, Roma, 1933

Figura 7. Vista Aérea de la Exposición. Mundial de Chicago, 1933

Figura 8A. Cartel publicitario de la Exposición Mundial de Chicago, 1933

Figura 8B. Sello de la Exposición. Mundial de Chicago, 1933

Figura 9. Vista Aérea de la Exposición Mundial de Chicago, 1933

Figura 10. Recorte de prensa. ¿Quién construirá el pabellón italiano? Italia en la Exposición Mundial de Chicago, 1933

Figura 11. Pabellón Italia. Planta y alzados. Chicago, 1933

Figura 12. Pabellón Italia. Vista aérea. Chicago, 1933

Figura 13. Pabellón Italia. Perspectiva. Chicago, 1933

Figura 14. Pabellón Italia. Vista interior espacio central. Chicago, 1933

Figura 15. Panteón de Agripa. Alzados y secciones. Palladio, 1550

Figura 16. Villa Emo. Secciones y alzados. Palladio, 1557-1560

Figura 17. Pabellón Italia, Bruselas. Vista axonométrica, 1935. Dibujo del autor

Figura 18. Cartel publicitario de la Exposición Mundial de Bruselas, 1935

Figura 19. Exposición Mundial Bruselas. Plano de situación, 1935

Figura 20. Pabellón Italia, Bruselas. Fotografía desde la Avenida de Gros Tilleul, 1935

Figura 21. Pabellón Italia, Bruselas. Fotografía desde zona lateral, 1935

Figura 22. Pabellón Italia, Bruselas. Fotografía espacio interior, 1935

Figura 23. El cielo estrellado de la Reina de la Noche. La Flauta Mágica. Karl Friedrich Schinkel, 1815

Figura 24. El Bañuelo. Fotografía del espacio interior. Granada

Figura 25. Exposición de la Revolución Fascista. Vista axonométrica. Relación con edificio Exposiciones. Dibujo del autor, 1932

Figura 26. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la fachada principal "Mostra della Rivoluzione Fascista", 1932

Figura 27. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del pabellón con la venta de

billetes. "Mostra della Rivoluzione Fascista", 1932

Figura 28A. Exposición de la Revolución Fascista. Recorte de prensa. Revista Raci, 1932

Figura 28B. Exposición de la Revolución Fascista. Catálogo de la exposición, 1932

Figura 29A. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la inauguración Vía Nazionale, 1932

Figura 29B. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la fachada principal, 1932

Figura 30. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la fachada principal Vía Nazionale, 1932

Figura 31. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la fachada principal Vía Nazionale, 1932

Figura 32. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del umbral de acceso, 1932

Figura 33. Exposición de la Revolución Fascista. Planta baja de la exposición, 1932

Figura 34A. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de la sala O. Terragni, 1932

Figura 34B. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del "salón de honor" R. Sironi, 1932

Figura 35. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del Sagrario de los Mártires, 1932

Figura 36. Exposición de la Revolución Fascista. Sección transversal. Sagrario de los Mártires, 1932

Figura 37A. Exposición de la Revolución Fascista. Primer dibujo sobre fotografía, 1932

Figura 37B. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía exterior desde Vía Nazionale, 1932

Figura 38. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía de los fasces de la fachada principal, 1932

Figura 39. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del Sagrario de los Mártires, 1932

Figura 40. Exposición de la Revolución Fascista. Fotografía del Sagrario de los Mártires, 1932

Figura 41. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Planta de emplazamiento. Dibujo del autor

Figura 42. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Número especial de la revista "Architettura". Junio, 1937

Figura 43. La gran planta de Roma. Giovanni Battista Nolli. Área del Circo Massimo 1748

Figura 44. Circo Massimo. Giovanni Battista Piranesi, 1747

Figura 45. Circo Massimo. Vista Aérea desde oeste

Figura 46. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Vista Aérea desde oeste

Figura 47. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Vista Aérea desde este

Figura 48. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Vista Aérea desde este

Figura 49. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia. Fotografía desde espacio central hacia Palacio de Congresos.

Figura 50A. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia.

Fotografía de la estructura ligera del edificio publicitario

Figura 50B. Exposición de las Colonias Estivas y de la Asistencia a la Infancia.

Fotografía del edificio publicitario

Figura 51. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia. Vista axonométrica. Dibujo del autor

Figura 52. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia.

Fotografía de las marquesinas del espacio central

Figura 53. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia.

Fotografía del zócalo longitudinal que contiene los pabellones

Figura 54. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia.

Fotografía del espacio intermedio en relación con las ruinas del Monte Palatino

Figura 55. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia. Vista Axonométrica. Dibujo del autor

Figura 56. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia.

Fotografía desde espacio central hacia Palacio de Congresos

Figura 57. Exposición de las Colonias Estivas y de Asistencia a la Infancia. Recorte de prensa con el estado de la construcción de la exposición

CAPÍTULO 4

Figura 1. Edificio postal via Marmorata. Vista axonométrica. Dibujo del autor

Figura 2A. Plan Urbanístico 1909. Roma. Edmondo SantJust de Teulada

Figura 2B. Plan Urbanístico 1931. Roma

Figura 3. Edificio postal via Marmorata. Fotografía de la fachada principal

Figura 4A. Edificio postal via Marmorata. a. Sección transversal. b. Planta baja. c. Alzado principal

Figura 4B. Edificio postal via Marmorata. a. Planta primera. b. Alzado lateral

Figura 5. Palacio del Littorio. Vista axonométrica. Desde Via de los Foros. Revista Quadrante, n.18

Figura 6. Palacio del Littorio. Vista axonométrica. Desde Via de los Foros. Dibujo del autor

Figura 7. Palacio del Littorio. Fotografía de maqueta desde el área de Vía Cavour hacia el Coliseo

Figura 8. Palacio del Littorio. Plantas de proyecto

Figura 9. Palacio del Littorio. Perspectiva desde vacío urbano con Fasce en primer plano

Figura 10. Palacio del Littorio. Sagrario de los Mártires

Figura 11. Palacio del Littorio. Perspectiva desde Vía de los Foros Imperiales

Figura 12. Exposición Universal Roma, E42. Vista axonométrica. Desde Roma hacia el mar. Dibujo del autor

Figura 13. Exposición Universal de Roma. Cartel publicitario. Giorgio Quaroni, 1942

Figura 14. Exposición Universal de Roma. Plano de situación a nivel territorial

Figura 15. Exposición Universal de Roma. Plano con vías de circulación y conexiones a Roma

Figura 16. Proyecto de Sistemación Litoral de Castelfusano, Libera. Castelfusano, Roma

- Figura 17. Exposición Universal de Roma. Planta de proyecto
- Figura 18. Exposición Universal de Roma. Fotografía de maqueta desde Roma hacia el mar
- Figura 19. Exposición Universal de Roma, 1942. Número especial revista "Architettura". Diciembre, 1938
- Figura 20. Exposición Universal de Roma. Perspectiva desde Vía Imperiale
- Figura 21. Exposición Universal de Roma. Fotografía de maqueta del área del lago
- Figura 22. Área del EUR. Vista Aérea. Años 50
- Figura 23. Palacio del Agua y de la Luz junto al Arco del Imperio. Vista axonométrica. Desde Roma. Dibujo del autor
- Figura 24. Serie de dibujos sobre el Arco del Imperio
- Figura 25. Alzado del Arco del Imperio
- Figura 26. Fotografía del espacio del Canopo. Villa Adriana, Roma
- Figura 27. [AM2002-2-448 (0001)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo, piscinas
- Figura 28. Dibujo titulado "La Civiltà Italiana"
- Figura 29. Arco Iris en un paisaje de montañas. Caspar David Friedrich. 1809
- Figura 30A. Perspectiva desde Vía Imperiale
- Figura 30B. Fotografía de la Oficina Técnica del E42 con maqueta del Arco del Imperio
- Figura 30C. Plano con diferentes secciones del Arco del Imperio
- Figura 31. Carta dirigida por Libera al Abogado Angelo Sereni
- Figura 32A. Monumento a Jefferson. Eero Saarinen, 1947
- Figura 32B. Arco del Imperio. Adalberto Libera, 1938
- Figura 33. Palacio del Agua y de la Luz. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 34. Palacio del Agua y de la Luz. Dibujos de trabajo
- Figura 35. Palacio del Agua y de la Luz. Perspectiva frontal en relación con el Arco del Imperio
- Figura 36. Palacio del Agua y de la Luz. Perspectiva frontal
- Figura 37. Palacio de Recepciones y de Congresos. Bases del concurso, 1937
- Figura 38. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista axonométrica. Dibujo del autor.
- Figura 39. Palacio de Recepciones y de Congresos. Planta del edificio, 1937.
- Figura 40. Palacio de Recepciones y de Congresos. Perspectiva frontal del edificio
- Figura 41. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección transversal
- Figura 42. Palacio de Recepciones y de Congresos. Perspectiva del espacio central interior
- Figura 43A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Terragni, Lingeri, Cattaneo
- Figura 43B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Terragni, Lingeri, Cattaneo
- Figura 44A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Adriani, Bellante, Luccichenti, Monaco
- Figura 44B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Adriani, Bellante, Luccichenti, Monaco
- Figura 45A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Aschieri, Bernardini, Peressutti
- Figura 45B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Aschieri, Bernardini, Peressutti
- Figura 46A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos

Fariello, Muratori, Quaroni

Figura 46B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Fariello, Muratori, Quaroni

Figura 47A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Franzi, Lombardi

Figura 47B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Franzi, Lombardi

Figura 48A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Paniconi, Pediconi

Figura 48B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Paniconi, Pediconi

Figura 49A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Castellazzi, Morresi, Vitellozzi

Figura 49B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Proyecto de los arquitectos Castellazzi, Morresi, Vitellozzi

Figura 50. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista axonométrica. Desde orientación oeste. Dibujo del autor

Figura 51. Palacio de Recepciones y de Congresos. Encargo del proyecto a Libera

Figura 52. Palacio de Recepciones y de Congresos. Dibujos de aproximación a la solución construida

Figura 53. Palacio de Recepciones y de Congresos. Dibujos de aproximación a la solución construida.

Figura 54A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Cartel publicitario de la empresa Bassanini.

Figura 54B. Sociedad para Empresas de Construcción, Bassanini.

Figura 55. a. Planta baja cota 0.00m. b. Planta terraza cota 12.00m. c. Planta cubiertas. Palacio de Recepciones y de Congresos. Plantas. Dibujos del autor

Figura 56. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista axonométrica. Desde orientación este. Dibujo del autor

Figura 57. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección longitudinal

Figura 58. Palacio de Recepciones y de Congresos. Solución de la cubierta

Figura 59. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección transversal

Figura 60. a. Alzado este. b. Alzado oeste. c. Alzado sur. d. Palacio de Recepciones y de Congresos. Alzados. Dibujos del autor

Figura 61. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista axonométrica. Estructura Dibujo del autor

Figura 62A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Alzado frontal

Figura 62B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista frontal de la maqueta

Figura 62C. Palacio de Recepciones y de Congresos. Perspectiva de la fachada principal

Figura 63. Palacio de Recepciones y de Congresos. Dibujo de Piacentini sobre el proyecto de Libera

Figura 64. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía de la fachada principal

Figura 65. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del espacio del Atrio de Recepciones

Figura 66. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía de la fachada principal

Figura 67. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el exterior de la sala de Recepciones

- Figura 68. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el Teatro descubierto
- Figura 69. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía lateral del basamento del edificio
- Figura 70. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones
- Figura 71A. Sección longitudinal por Sala de Recepciones. Fotografía de la Sala de Recepciones
- Figura 71B. Sección longitudinal por Sala de Recepciones. Fotografía del espacio de transición previo a la Sala de Recepciones
- Figura 72. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del Atrio de Recepciones
- Figura 73. Palacio de Recepciones y de Congresos. Axonometría de la carpintería metálica del Atrio de Recepciones
- Figura 74. Palacio de Recepciones y de Congresos. Pilar con forma fusiforme.
- Figura 75. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía exterior hacia fachada principal
- Figura 76. Panteón de Agripa. Vista exterior desde la plaza
- Figura 77. Panteón de Agripa. Fotografía de la maqueta de la Roma Imperial Museo de la Civilización Romana
- Figura 78. Panteón de Agripa. Fotografía del espacio interior
- Figura 79. Panteón de Agripa. Fotografía desde el interior hacia el óculo
- Figura 80. a. Sección transversal. b. Sección longitudinal por pasillo longitudinal. c. Sección longitudinal por Sala de Recepciones. d. Sección longitudinal por Sala de Recepciones. Palacio de Recepciones y de Congresos. Secciones. Dibujos del autor
- Figura 81. Foro de Trajano. Basílica Ulpia, Roma. Fotografía de la maqueta de la Roma Imperial. Museo de la Civilización Romana
- Figura 82. Portada del libro "Passagen" de Johann Friedrich Geist
- Figura 83. Basílica de San Ambrosio, Milán. Fotografía del espacio previo de acceso a la Basílica
- Figura 84. Basílica de San Ambrosio, Milán. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 85A. Iglesia de Santa María. Sopra Minerva, Roma. Fotografía desde la plaza
- Figura 85B. Iglesia de Santa María. Sopra Minerva, Roma. Planta del edificio
- Figura 86. Puente de Rialto, Venecia. Palladio. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 87. Puente de Rialto, Venecia. Palladio. Planta y Alzado
- Figura 88. Villa Rotonda, Vicenza. Palladio. Vista Axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 89. Villa Rotonda, Vicenza. Palladio. Fotografía desde el exterior
- Figura 90. Villa Rotonda, Vicenza. Palladio. Sección del edificio
- Figura 91. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección longitudinal
- Figura 92. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde la terraza del edificio hacia el edificio de la Civilización Romana
- Figura 93. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista Axonométrica. Desde orientación oeste. Dibujo del autor
- Figura 94. Altes Museum. Karl Friedrich Schinkel. Alzado principal
- Figura 95. Altes Museum. Karl Friedrich Schinkel. Planta
- Figura 96. Altes Museum. Karl Friedrich Schinkel. Fotografía de la fachada principal
- Figura 97. Palacio de Recepciones y de Congresos. Planta baja
- Figura 98. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía de la fachada principal enfatizando la sombra profunda

Figura 99. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el interior del Atrio de Recepciones

Figura 100A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del interior del Atrio de Recepciones

Figura 100B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del exterior del Atrio de Recepciones

Figura 101A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el interior del Atrio de Congresos

Figura 101B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía de la caja de la escalera incorporada en el interior del Atrio de Congresos

Figura 102. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del Atrio de la Sala de Recepciones

Figura 103. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el Atrio de Recepciones hacia la Sala de Recepciones

Figura 104A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fragmento de la sección transversal por Sala de Congresos

Figura 104B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección transversal por Sala de Congresos

Figura 105. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fragmento de sección longitudinal por Sala de Congresos

Figura 106. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del plano que establece la discontinuidad entre Sala de Congresos y Atrio de Congresos

Figura 107. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del espacio interior de la Sala de Congresos

Figura 108. Padiglione per Acque Minerali. Extracto de la memoria del proyecto. Extraído del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y de Rovereto, sede de parte del archivo

Figura 109. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista Axonométrica. Sala de Recepciones. Dibujo del autor

Figura 110. [AM2002-2-440 (0014)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie hormigón armado. Dibujos

Figura 111. [AM2002-2-447 (0023)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo

Figura 112. [AM2002-2-440 (0012)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie Panteón en hormigón armado. Dibujo, "planta romana"

Figura 113. Dibujo de la condición estratificada de la luz en la Sala de Recepciones.

Figura 114. Basílica de Santo Stefano. Rotondo, Roma. Fotografía del tambor superior

Figura 115. Basílica de Santo Stefano. Rotondo, Roma. Fotografía del espacio previo a la rotonda.

Figura 116. Basílica de Santo Stefano. Rotondo, Roma. Sección longitudinal

Figura 117. Mezquita del Sultan Ahmet. Estambul. Fotografía interior con transparencia en el muro de fondo

Figura 118. Mezquita del Sultan Ahmet. Estambul. Planta del edificio

Figura 119. a. Mezquita del Sultan Ahmet. b. Palacio de Recepciones y de Congresos Vista axonométrica. Dibujos del autor

Figura 120. Mezquita Santa Sofía. Estambul. Dibujo interior de la gran sala extraído del libro "Hallenbauten"

Figura 121. Libro "Hallenbauten". Ludwig Hilberseimer, 1931

Figura 122A. El Jardín de las Delicias. El Bosco. Museo del Prado. 1503-1515

- Figura 122B. El Jardín de las Delicias. El Bosco. Museo del Prado. 1503-1515
- Figura 123. Perspectiva de La ciudad ideal. Libera
- Figura 124. Svalbard, Spitzbergen, Noruega. Fotografía
- Figura 125. Svalbard, Spitzbergen, Noruega. Fotografía de Libera.
- Figura 126A. Pabellón del Centenario. Max Berg. Breslavia. Fotografía exterior, 1913
- Figura 126B. Pabellón del Centenario. Max Berg. Breslavia. Fotografía interior, 1913
- Figura 127. Los cuatro elementos de la arquitectura. Gottfried Semper, 1851
- Figura 128. Mausoleo de Atatürk. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 129. Mausoleo de Atatürk. Perspectiva del espacio interior
- Figura 130. Mausoleo de Augusto. Perspectiva interior
- Figura 131. Casa de Mantegna, Mantova. Fotografía del espacio interior
- Figura 132. Mausoleo de Augusto. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 133. [AM2002-2-447 (0001)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujos, perspectivas
- Figura 134. Perspectiva de Pirro Ligorio con el Mausoleo de Augusto en primer término
- Figura 135. Mausoleo de Augusto. Planta
- Figura 136. Mausoleo de Augusto. Alzado principal con los dos obeliscos en el eje.
- Figura 137. [AM2002-2-440 (0009)]. Dibujo de estudiante, 1926. Serie Panteón en hormigón armado. Dibujos, cúpula en hormigón amado
- Figura 138. Mausoleo de Augusto. Étienne Duperac, 1577
- Figura 139. Mausoleo de Augusto. Dibujo del siglo XVIII
- Figura 140. Mausoleo de Augusto. Fotografía exterior cuando era conocido como el Auditorium Augusteo
- Figura 141. Mausoleo de Augusto. Dibujos de Libera con la primera propuesta
- Figura 142. Mausoleo de Augusto. Dibujos de Libera con la segunda propuesta
- Figura 143. Exposición de la Revolución Fascista. Sagrario de los Mártires, 1932.
- Figura 144. Palacio del Littorio. Sagrario de los Mártires, 1933
- Figura 145. Exposición de la Raza, Roma. Perspectiva del espacio interior, 1942
- Figura 146. Palacio de Recepciones y de Congresos. Primera versión. Perspectiva de la Sala de Recepciones
- Figura 147. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía del espacio de la Sala de Recepciones
- Figura 148. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Vista axonométrica. Dibujo del autor
- Figura 149. Exposición de la Revolución Fascista. Sagrario de los Mártires, 1932
- Figura 150. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones
- Figura 151. Palacio de Recepciones y de Congresos. Planta de la Sala de Recepciones
- Figura 152. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía de la Sala de Recepciones
- Figura 153. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección de la Sala de Recepciones
- Figura 154A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Planta de distribución de mobiliario en la Sala de Recepciones
- Figura 154B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Dibujo de ocupación del plano del suelo de la Sala de Recepciones
- Figura 155. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección transversal con

propuesta de ocupación de la Sala de Recepciones

Figura 156. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Vista axonométrica. Dibujo del autor

Figura 157. [AM2002-2-447 (0024)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie Mausoleo. Dibujo, atrio

Figura 158. Palacio de Recepciones y de Congresos. Planta de la Sala de Recepciones

Figura 159. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sección de la Sala de Recepciones

Figura 160. Mausoleo de Atatürk. Perspectiva exterior del conjunto

Figura 161. Mausoleo de Atatürk. Perspectiva frontal de la propuesta

Figura 162. Mausoleo de Atatürk. Perspectiva interior del espacio central

Figura 163. Roma in forma di città ideale. Funi

Figura 164. Palacio de Recepciones y de Congresos. Perspectiva interior con murales en la Sala de Recepciones

Figura 165. Estudio para la Roma de Mussolini. Guerrini

Figura 166. Estudio para la Roma de Mussolini. Guerrini

En la perspectiva aparece Libera sosteniendo en sus manos una maqueta del Palacio de Recepciones y de Congresos

Figura 167. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Vista axonométrica. Dibujo del autor

Figura 168. [AM2002-2-441 (0008)]. Dibujo de estudiante, 1925-1926. Serie La decoración romana de catacumbas. Dibujo, motivo de decoración

Figura 169. [ASFE42 7470]. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista interior Sala Recepciones. Año 1939

Figura 170A. Templo de Mercurio. Baia. Fotografía del espacio interior

Figura 170B. Domus Aurea. Roma. Fotografía del espacio interior

Figura 171. Casa en Lincoln Inn Fields. John Soane. Londres. Sección de la Sala de Desayunos

Figura 172A. Casa en Lincoln Inn Fields. John Soane. Londres. Perspectiva interior de la Sala de Desayunos

Figura 172B. Casa en Lincoln Inn Fields. John Soane. Londres. Perspectiva interior de la Sala de Desayunos

Figura 173. Diagramas con las diferentes situaciones espaciales provocadas por la independencia entre techo y estructura

Figura 174. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Fotografía del plano de cubierta

Figura 175A. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Fotografía desde el interior de la sala

Figura 175B. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Fotografía desde el interior de la sala

Figura 176. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Solsticio de invierno. 21 diciembre. Dibujo del autor

Figura 177. Palacio de Recepciones y de Congresos. Sala de Recepciones. Solsticio de verano. 21 junio. Dibujo del autor

Figura 178. [ASFE42 7470]. Palacio de Recepciones y de Congresos. Vista interior Sala Recepciones. Año 1939

Figura 179. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el plano de terraza hacia el exterior

Figura 180. Palacio de Recepciones y de Congresos. Fotografía desde el plano de

terrazza hacia la Sala de Recepciones

Figura 181. Palacio de Recepciones y de Congresos. Perspectiva del teatro
descubierto

Nueva York, 16 Diciembre 2016