



Plano general del área de intervención en el recodo del Tíber, con las principales vías de acceso: Corso Vittorio, Via Giulia que termina con la Iglesia de San Giovanni dei Fiorentini, la Via Paola que conecta la iglesia con el puente de Sant'Angelo, la Piazza dell'Oro junto a la iglesia. Dibujo: Luna Morales Castro.

## REPENSANDO 1983-2022

Roberto Secchi  
roberto.secchi45@gmail.com

La historia de este proyecto surge al repensarlo. Pocas ciudades en el mundo se pueden jactar de la permanencia en el tiempo de su patrimonio edificado, de la estratificación de las huellas de su pasado - presentes en superficie o en profundidad-, del arraigo de sus estructuras, desde las más antiguas a las más modernas, como lo puede hacer Roma. En 1983, la asesoría para el Centro Histórico de Roma llamó a licitación pública invitando a proyectar una solución arquitectónica para aquellos lugares residuales que provocaban una discontinuidad en el tejido de edificios de la ciudad. Se trataba de crear un nuevo orden urbano consciente de los valores depositados en la memoria de sus trazados y tejidos de la capital. Acogiendo ese llamado, en el transcurso de unos meses oscilé entre dos soluciones de diseño.

El lugar de la intervención se situaba al final de Corso Vittorio, una gran calle fruto del "destripamiento" del antiguo tejido edificado realizado con el objetivo de conectar el corazón de la ciudad, es decir el Campidoglio y la Piazza Venezia, con el otro centro de Roma: el Vaticano. Así, también se realizó un puente al final de dicha calle que, cruzando el Rio Tíber, unía los dos polos más representativos de Roma, la capital de Italia, con la capital de la cristiandad. El nuevo puente también colaboraba con disminuir el tráfico que entonces se producía en el puente de Sant'Angelo que conducía al Castel<sup>1</sup> y de allí a San Pietro.

De este modo, la nueva vía se abrió paso entre edificios residenciales aristocráticos ubicados en los barrios Ponte, Parione y Regola; como el Palacio Vidoni Caffarelli, la Cancelleria o el

Recibido: 03/01/2022  
Aceptado: 11/03/2022

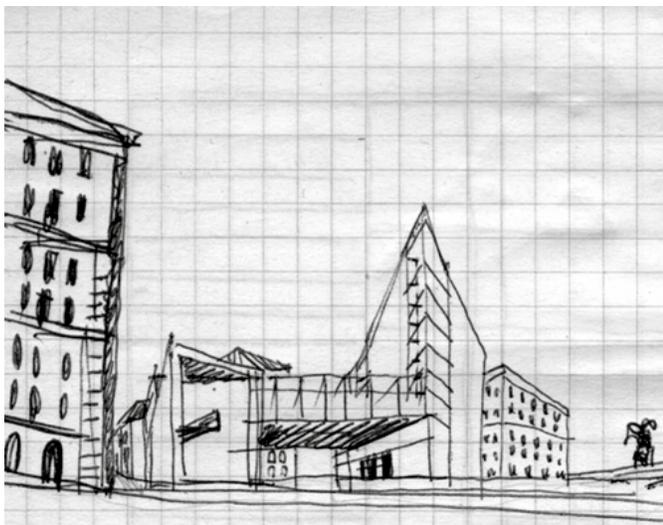


Figura 1. Croquis en perspectiva del proyecto visto desde Corso Vittorio Emanuele.

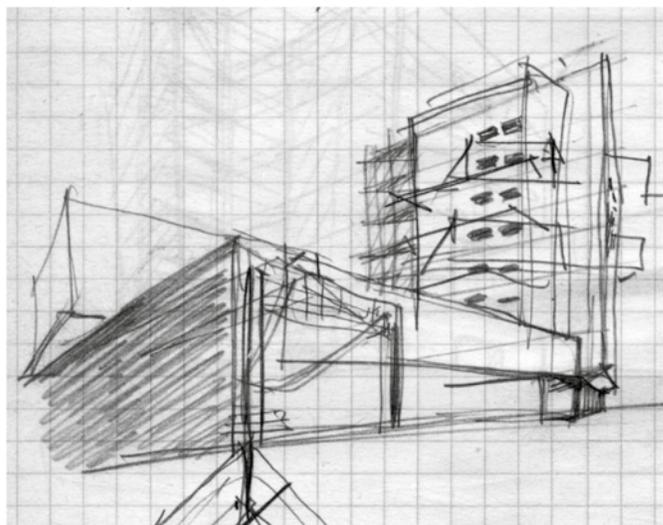


Figura 2. Croquis del proyecto. El cuerpo del "puente" y las esquinas del edificio de la torre son evidentes.

Oratorio dei Filippini. Asimismo, la calle se perfiló entre otros edificios monumentales de alto valor simbólico y arquitectónico; como las iglesias del Gesù, de Sant'Andrea della Valle y de Santa Maria in Vallicella.

El destripamiento fue al mismo tiempo una brutal obra de demolición y de una ordenación urbanística atenta a la valorización de los monumentos.

Al final de la calle hacia el puente también confluía la Via Giulia que se concluía en la Iglesia de San Giovanni dei Fiorentini y la vista del río.

Por otra parte, siguiendo el trayecto de la Via Paola hacia San Giovanni de' Fiorentini,

se podía llegar a un claro llamado Piazza dell'Oro, que servía de unión entre la Via Giulia con el Ponte Sant'Angelo. Esta trayectoria determinó el trazado y configuración planimétrica del proyecto. La Via Paola, un antiguo itinerario de peregrinos que se dirigían hacia Castel Sant'Angelo y San Pietro, era uno de los tres brazos antiguos del tridente que apuntaba al puente. La intersección de este tridente con Corso Vittorio a través de la Via Paola era la columna vertebral de la intervención. En efecto, se formó otro tridente formado por Via del Consolato, continuación de Via Paola y continuación ideal de Via Giulia que conducía a la iglesia.

### Primera versión del proyecto

El volumen de un nuevo edificio para la cultura debía respetar las directrices de estas dos calles, sin excluir la vista de la fachada de San Giovanni y el acceso al puente Vittorio Emanuele sobre el Río Tíber.

El resultado fue una arquitectura compuesta por dos cuerpos: uno más alto, que alcanzaba la altura de los edificios circundantes, construidos como parte del nuevo ordenamiento urbano posterior a la demolición, y de planta triangular para seguir el trazado de Corso Vittorio y la continuación de Via Paola, el otro cuerpo, el más bajo debía seguir el trayecto de la Via del Consolato y se habría conectado con el otro cuerpo

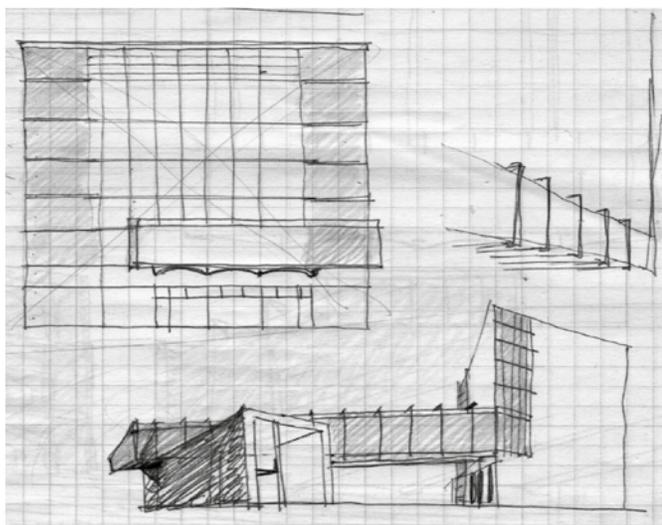


Figura 3. Sección, articulación de volúmenes y transparencias.

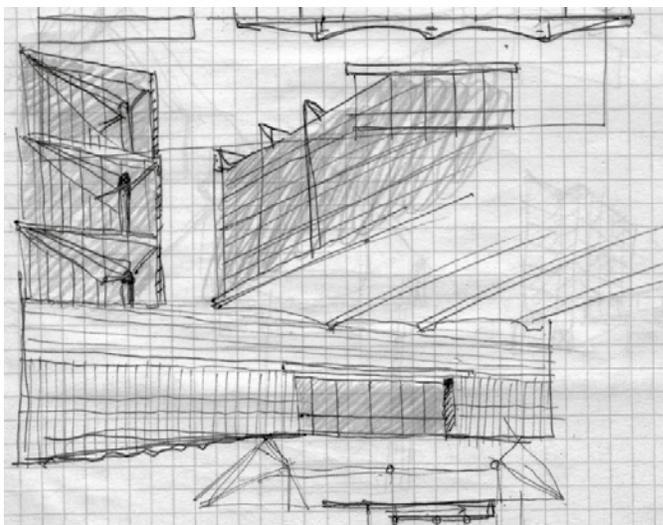


Figura 4. Estudios de la estructura y solución del ángulo agudo con ménsulas.

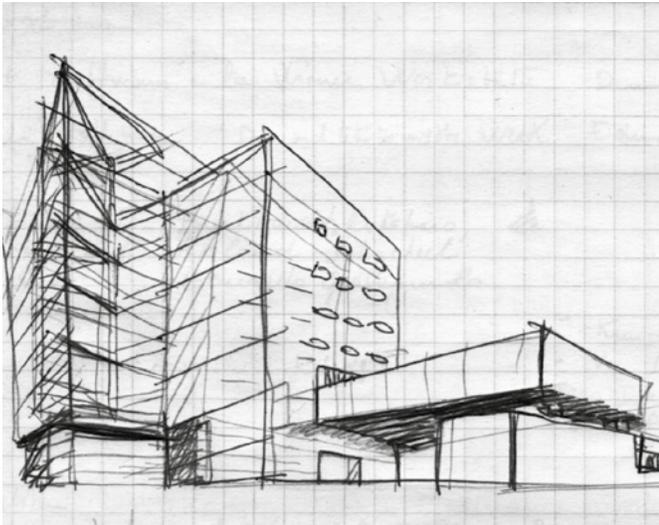


Figura 5. Croquis en perspectiva general. Primera versión solución definitiva.

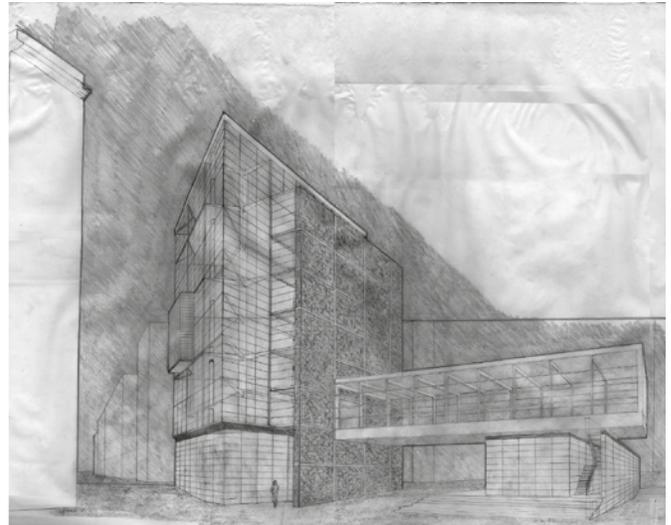


Figura 6. Vista en perspectiva de Corso Vittorio Emanuele en la primera versión. Se destacan los volúmenes entrelazados, el puente, el volumen sobre el que se apoya la rampa de acceso.

mediante un paralelepípedo dispuesto a modo de puente de forma que se liberara el espacio hacia la iglesia (Figuras 1-6).

Una vez definida la estructura planimétrica, se trataba de definir también el lenguaje con el que dar vida a la imagen. Aquí surgieron los problemas. Grandes dudas, incertidumbre y perplejidad. Se trataba de elegir entre una imagen de ruptura con el contexto de la arquitectura de los edificios de Via del Corso Vittorio, inspirada en un modesto historicismo, como sucedió en todas partes en Roma, la capital de Italia después de la proclamación de su unidad, y una imagen más contextualizada y asimilable al entorno, aunque no sin una cierta singularidad.

Quizá me faltó valor para insistir en esta primera solución, que se produjo sin excesivos escrúpulos respecto del contexto.

#### Segunda versión del proyecto

Recurrí, por tanto, a una segunda solución en la que la envolvente exterior del edificio pudiese integrarse con el entorno. Utilizando peperino<sup>2</sup> y hormigón visto se obtuvo una imagen de un edificio "fortaleza". La primera idea, que hoy me parece mucho mejor, se debió a mi ávido estudio de las vanguardias históricas, en particular de las obras de Duiker y del Racionalismo italiano, pero sobre todo la de Moretti en el GIL<sup>3</sup>.

Sin embargo, en ese momento también cuestionaba el concepto mismo de van-

guardia, acusando esa aspiración de romper con la tradición y el contexto del sitio del proyecto, como un principio arrogante y egocéntrico del arte (Figuras 7-13).

Hoy, la primera solución me parece mucho más brillante y sincera: la disposición de la planta y el volumen era rigurosa y respetuosa de los trazados de esa zona urbana y la imagen lanzaba un mensaje para el futuro, anunciando tiempos nuevos también para Roma. Al hormigón visto de la base se unían las estructuras de acero de los volúmenes superiores, ligeros y transparentes. También imaginé lo que podría haber provocado esta transparencia al quebrar con la luz la oscuridad de la noche. Vi realizada la verticalidad de la torre y el borde afilado hacia Corso

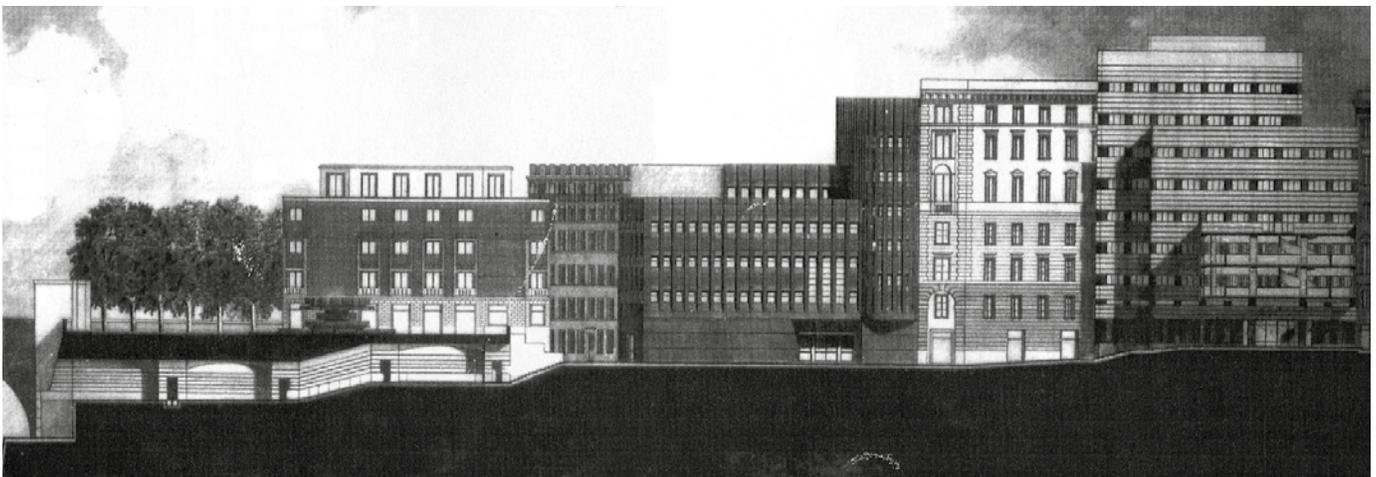


Figura 7. Sección/perfil urbano desde Corso Vittorio Emanuele hasta el Tíber. Se destacan la inserción de los volúmenes, la Piazza dell'Oro, la fuente y el paso subterráneo hacia el muelle del Tíber.



Figura 8. Fotomontaje desde Corso Vittorio Emanuele.

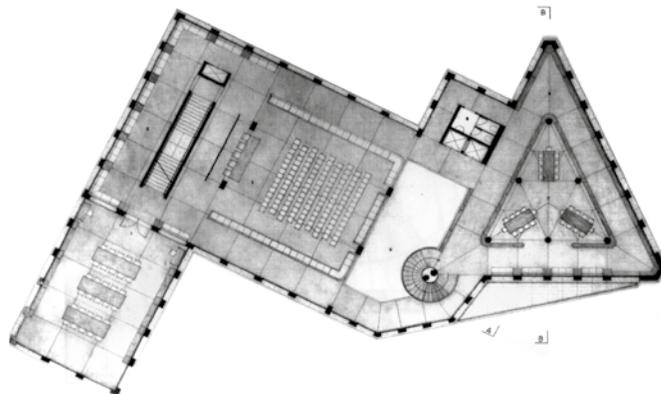


Figura 9. El programa funcional era libre. Se crea un centro cultural en el edificio principal que posee biblioteca, sala de conferencias, espacios para asociaciones culturales y una galería de arte. En la Piazza dell'Oro un pequeño auditorio para música de cámara.

Vittorio realizado con su irresistible pureza y dureza. La solución final, en cambio, me hubiera obligado a redondear las esquinas, a darle masa y compacidad. Los dibujos de verificación de contextualización realizados con fotomontajes solo confirmaron parcialmente la intención de ambientación. Los paramentos exteriores no fueron suficientes para vincular el edificio al paisaje urbano preexistente. No obstante, se había respetado el programa funcional, biblioteca, salas de exposiciones y presentaciones, hemeroteca, librería, servicios.

La intervención se habría completado con otro edificio en la Piazza dell'Oro diseñado a raíz de esta segunda versión, con un frente compacto de ladrillos macizos, modulados

a ritmo de "pilastras" verticales y descompuestos a su vez en un elemento superior, en adherencia al edificio preexistente y un volumen inferior que albergaba un pequeño auditorio con sus servicios. Una fuente en línea con la ubicación del Puente Vittorio Emanuele también habría completado el diseño de la Piazza dell'Oro colocándose en el punto más alto del Lungotevere.

**Pensar a posteriori**

Revisar los proyectos propios después de cuarenta años es hacer un viaje a la propia memoria y a la propia formación resulta ser muy instructivo. Realmente son muchos los pensamientos que se mueven en tal revisión: se refieren al camino de quien recuerda, las circunstancias de cada producción, el

clima cultural en el que se debió operar. La revisión debe sonar como una autocrítica lo más lúcida posible, más allá de la afectividad que los dibujos suscitan en la memoria de la circunstancia de su elaboración.

**Comencemos de esta**

En ese momento dibujaba con tinta china y lápiz grafito sobre papel transparente fijado con alfileres de tres puntas a la mesa cubierta con *carta da spolvere*<sup>4</sup>. Usaba la paralela y dos escuadras, una a 45 grados y otro a treinta / sesenta. Eran las únicas herramientas del oficio. Con tinta china solía rellenar las plumillas de grafo o, más tarde, los cartuchos de rapidograph.

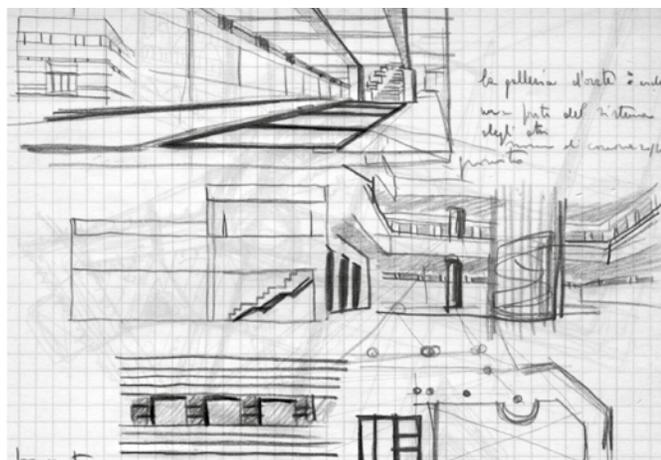
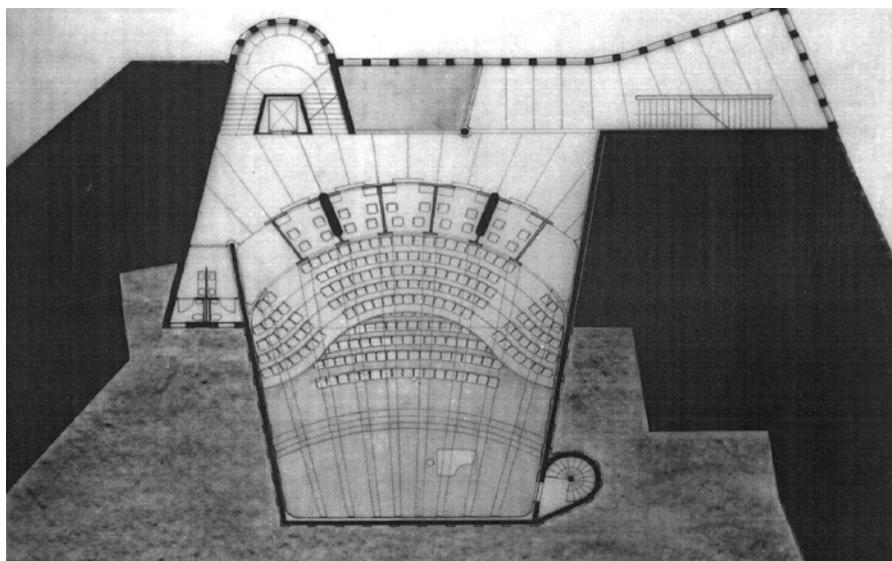


Figura 10. Croquis de estudio de los espacios interiores y tratamiento de las superficies con relieves de losas de peperino alternadas con losas de travertino.



Figura 11. Croquis de estudio del interior y revestimiento. El tratamiento de los espacios interiores y el acabado de las fachadas consideran alternar losas de peperino en bandas horizontales con losas de travertino o cemento blanco.

Figura 12. Plano del auditorio incluido en el patio del bloque de Piazza dell'Oro. Destacan el atrio, la platea, la galería y los palcos. El auditorio de Piazza dell'Oro reveló el gusto expresionista por mostrar los materiales. Ladrillos macizos y bronce.



Nunca me ha gustado la mesa de dibujo que usaban los ingenieros. Aquella inclinada con las reglillas a escuadra y el goniómetro para obtener los diferentes ángulos, aunque tuve una que me había regalado una tía que trabajaba en Pantanella<sup>5</sup> donde habían desarmado una oficina. En realidad, nunca he usado esa mesa; era solo un bulto que desechar. El papel tenía que ser de un cierto gramaje pesado para que incluso las minas muy duras pudieran usarse sin temor a hendirlo. Cortar el papel para diseñar la mesa era un ritual. Lo aprendí tan pronto como conocí a estudiantes mayores: el rollo de papel nuevo se sostenía firmemente en la mano, se definía aproximadamente el tamaño necesario sobre la mesa, se hacía un pliegue lo más recto posible sobre el que se pasaba varias veces la uña para asegurarse de la justeza y resistencia del pliegue, luego se colocaba el rollo en posición casi vertical apoyando el extremo del hueco del rollo, se tomaba el extremo del papel con la mano libre y se cortaba la hoja. Un sonido como un silbido prolongado, se escuchaba. Me gustaba especialmente ese sonido y me emocionaba porque era la señal de que se estaba haciendo algo nuevo y había la esperanza de que fuera algo bueno. A veces lo hacía rápido como si la idea que tenía en mente se me pudiera escapar. Una vez que el papel estaba fijado a la mesa, el dibujo podría comenzar. No hacía falta la escuadra: sin ella me sentía más libre y siempre había un espacio para apuntar bocetos, imágenes de lo que me parecía ver, anotaciones escritas, cálculos

de dimensiones y cantidades. Empezando el dibujo a lápiz, trazaba las primeras líneas y algo comenzaba a tomar forma. Si ya tenía esbozada la idea de antemano, se debía configurar y dimensionar la escala a la que había decidido representar. Planta, alzado, sección o perspectiva, y más raramente axonometrías y detalles.

Dibujaba con avidez alternando varios tipos de minas que a las que debía sacar punta rotándolas velozmente en un instrumento llamado campana. Me encorbaba sobre el tablero de dibujo durante horas. Sin embargo, de vez en cuando me alejaba de ella para mirar detenidamente la mesa desde cierta distancia, lo que me permitía una visión más unitaria y más separada de lo que dibujaba. En algunos casos incluso me subía al taburete en el que estaba sentado para ver aún más lejos desde arriba. Si estaba satisfecho con lo que podía ver, bajaba y empezaba a dibujar de nuevo. Si había observado la presencia de algún error tomaba la goma de borrar o, más frecuentemente, un Gillette para borrar y corregir. Luego comenzaba el trabajo con la pluma a veces sobre la huella dejada por el lápiz, a veces para completar el dibujo en la perspectiva de una feliz convivencia entre los dos medios y las marcas que dejaban. Me gustaba mucho esa técnica mixta que permitía dar profundidad, luces y sombras. El efecto podía obtenerse cambiando la mina del portaminas o, más simplemente, trazando las líneas con mayor o menor fuerza, o cambiando el tamaño de las puntas o su forma como en el caso del Graphos,

que tenía una amplia gama de diferentes configuraciones de las puntas (redondas, afiladas, oblicuas...).

Si decidía hacer el dibujo en colores pastel entraba en juego (prefería las Carand'ache porque eran más suaves y tenían muchas tonalidades de la misma gama). En esos casos el dibujo se trazaba con el lápiz y los pasteles se usaban como fondos. A menudo, para obtener el color deseado se extendían varias capas de color superpuestas, luego se giraba la muñeca que sostenía el pastel para no dejar una señal clara y reconocible del gesto y al mismo tiempo realizar el matiz amalgamado deseado. Esto en el caso de dibujos que tenían como objetivo la precisión y el realismo, en caso contrario, queriendo realzar el gesto dibujando y forzar la presencia del color, se demarcaba con mayor energía para obtener mayor expresividad. No era infrecuente utilizar técnicas diferentes: en donde entraban en escena rotuladores, tizas de colores, pasteles al óleo, sanguina, carboncillo y otros incluso cambiando el soporte, distintos tipos de papel y cartón.

La importancia del dibujo no residía tanto y sólo en la calidad del resultado que se puede verificar en el producto, sino en la disciplina con que se aprendía. El ejercicio de la vista, la mente y la coordinación de estas con las manos y en definitiva con todo el cuerpo. Empezando por la respiración. Es necesario coordinar los gestos con el ritmo de inhalación y exhalación, permaneciendo a veces en apnea durante



Figura 13. Alzado del auditorio. Sobre este se ubican espacios para oficinas, servicios y terraza.

unos segundos mientras se traza un signo, especialmente en una línea larga o en un detalle particularmente desafiante. Dibujar también es hacer gimnasia.

Esta maravillosa coordinación de la mente con la mano, del pensamiento con la vista y con todo el cuerpo está en el origen de la belleza y el “misterio” del dibujo y la pintura. Los genetistas nos lo explican y recomiendan que no suspendamos su ejercicio, como lo hizo un científico en la materia a quien invité a la presentación de uno de mis libros treinta años después. ¡Todavía hoy no puedo reprimir el asombro que me sorprende cuando veo algo concebido e imaginado y transformado en un dibujo por mis manos!

Quizás, en la era digital existen otros ritos del dibujo y debo confesar que no los conozco, pero dudo que, con un teclado, un mouse y frente a un monitor sea posible obtener emociones similares a las que yo he descrito brevemente. Allí también la aparición de una imagen concebida (pero a veces inesperada) generada por un programa ofrece ciertamente la excitante sorpresa de conquistar algo, pero me parece que falta esa relación con el cuerpo que hace del dibujo algo absolutamente único y personal. La expresión pasa por ahí.

Hoy, unos años después, repaso también aquella temporada de arquitectura diseñada en la que nos abandonamos o nos vimos obligados a refugiarnos ante una profesionalidad que parecía demasiado

comprometida con “el sistema”. Temporada que llevó a la arquitectura a retirarse de la modificación activa de la ciudad presente para mostrar en las galerías de arte el valor lleno de esperanza de la arquitectura auténtica.

Así que participé con perplejidad en este retiro que también me pareció una suerte de evasión de responsabilidad. Sin embargo, hay muchos dibujos que dan testimonio de mi oscilación, de mis incertidumbres con respecto a ese fenómeno.

En las dos versiones del proyecto del que he hablado, esa oscilación toma forma. En la primera, más libre y feliz, se despliega la imaginación de un mundo luminoso, atenta a la audacia en la belleza de los grandes maestros del siglo XX, en la segunda se refleja la inquietud, el ceder a los halagos del diseño, la tentación del historicismo y posmodernismo arquitectónico. Se pudo percibir que los dibujos fueron concebidos para aparecer en una galería y no para transmitir la información necesaria para la realización. Había algo falso, ostentoso, no sin valor en sí mismo pero alejado de la arquitectura.

En primera versión los bocetos llevaban en sí toda la fuerza de la intención expresiva, toda la fuerza de la concepción. La velocidad de la ejecución, las características confiadas dieron testimonio de la decisión y la elección. El amor por Duiker y en particular por el Sanatorio Hilversum se encuentra en la concepción de las formas de los elementos

de hormigón y en las amplias transparencias. La lección de los maestros Terragni y Moretti apareció en estas perspectivas.

Para la segunda versión, dibujé un plano del área urbana que pudiera declarar expresamente las opciones del injerto sobre los trazados preexistentes. El estudio de los espacios internos y la concepción del tratamiento de las superficies con relieves de losas de peperino alternadas con losas de travertino. El tratamiento de los espacios internos y el acabado de las fachadas se concibió en recursos de losas de peperino alternadas en bandas horizontales con losas de travertino.

El auditorio de Piazza dell’Oro reveló el gusto expresionista de los materiales. Ladrillos macizos y bronce.

#### Notas:

<sup>1</sup> Castel Sant’Angelo también llamado Mausoleo de Adriano (135 d.C.).

<sup>2</sup> Peperino. Piedra o roca de origen volcánico en la región del Lacio. De color marrón o gris.

<sup>3</sup> Edificio diseñado por Luigi Moretti en el barrio Trastevere en Roma para la Gioventù italiana del Littorio (GIL). Organización de la juventud en tiempo de Mussolini.

<sup>4</sup> Papel camisa. Útil para cubrir y homogenizar la superficie del tablero de dibujo.

<sup>5</sup> Pantanella. Localidad cercana a Roma.