

Lucas Martí Guitera

Armando Brasini's modern classicism

El clasicismo moderno de Armando Brasini

O classicismo moderno de Armando Brasini

Keywords | Palabras clave | Palavras chave

Neo Baroque, Fragment, Complexity, Rome, Overlap

Neobarroco, Fragmento, Complejidad, Roma, Superposición

Neobarroco, Fragmento, Complexidade, Roma, Sobreposição

Abstract | Resumen | Resumo

The work of Armando Brasini is an inescapable part of Rome's cityscape. Despite this, and the great visual interest of his work, this Italian architect has received very little attention from scholars. However, his work displays an extraordinary dynamic and attractive classicism, both traditional and modern, since there is something in it that says that it can only be a 20th century work. The purpose of this article is to try to analyze, albeit superficially, the mechanisms through which Brasini generates an architecture equally classical and convincing and indisputably modern. It also seeks to contribute to give visibility to the work of this not very well known architect, which can also open a debate about whether his quite peculiar method could be considered as a starting point to generate a compelling classical architecture for the present time.

La obra de Armando Brasini es una parte ineludible del paisaje de la ciudad de Roma. A pesar de esto, y del enorme interés plástico de sus obras, este arquitecto italiano ha recibido poca atención por parte de los estudiosos. No obstante, cuando uno se enfrenta a su obra, se encuentra con un clasicismo increíblemente dinámico y atrayente, al mismo tiempo tradicional y moderno, ya que algo en él nos indica que sólo puede tratarse de una obra del siglo XX. El objetivo del presente artículo es tratar de analizar, siquiera superficialmente, los mecanismos a través de los cuales consigue Brasini generar una arquitectura que es, a la vez, convincentemente clásica e irremediabilmente moderna. Busca también contribuir a dar a conocer la obra de este arquitecto tan poco estudiado, lo que permitiría además ayudar a abrir el debate sobre si su método, muy particular como veremos, podría ser tomado como punto de partida para generar una arquitectura clásica convincente para el momento actual.

A obra de Armando Brasini é uma parte ineludível da paisagem da cidade de Roma. Apesar disto, e do enorme interesse plástico das suas obras, este arquiteto italiano recebeu pouca atenção por parte dos estudiosos. Não obstante, quando alguém se encontra frente a frente com a sua obra, depara-se com um classicismo incrivelmente dinâmico e atraente, e ao mesmo tempo tradicional e moderno, já que algo nele nos indica que apenas se pode tratar de uma obra do século XX. O objetivo do presente artigo é tratar de analisar, ainda que superficialmente, os mecanismos através dos quais consegue Brasini criar uma arquitetura que é, ao mesmo tempo, convincentemente clássica e irremediavelmente moderna. Procura também contribuir para dar a conhecer a obra deste arquiteto tão pouco estudado, o que permitiria também ajudar a abrir o debate sobre se o seu método, bastante particular como veremos, poderia ser tomado como ponto de partida para criar uma arquitetura clássica convincente para o momento atual.

Antecedentes

El lector de la presente revista será sin duda consciente de que, a lo largo del siglo XX, se ha prestado mucha más atención por parte de los historiadores a los arquitectos y obras que se adscribían a los presupuestos del Movimiento Moderno. Esto ha tenido como consecuencia la errónea imagen de un siglo con un brevísimo comienzo Art Nouveau que heroicamente se tornó Modernista, en el sentido anglosajón de la palabra. Con esto se dejan fuera, de un plumazo, algunas de las experiencias arquitectónicas más interesantes de la primera mitad del siglo XX. Desde grandes maestros como Lutyens, a movimientos regionales como la Escuela de Ámsterdam, la Gracia Sueca o el Cubismo Checo han quedado como meras notas a pie de página (Rivera 2017). Ciertamente es que muchos de estos movimientos tuvieron un final relativamente abrupto tras la Segunda Guerra Mundial, pero ese no es el caso del arquitecto que nos ocupa, Armando Brasini, que trabajó hasta bien entrados los años 60.

Una de las consecuencias preocupantes de esta laguna historiográfica es que se han dejado sin apenas estudiar las arquitecturas continuistas del clasicismo y los estilos más “tradicionales”. Muchas de ellas, como las obras de Reginald Blomfield, son magníficas, pero ciertamente estáticas en cuanto a la adaptación de la arquitectura al pensamiento de su época, y podrían pasar por obras del siglo XIX. Sin embargo, muchas de ellas tienen también un carácter indefectiblemente moderno, y conocer los mecanismos que hicieron esa fusión posible sería de enorme utilidad

para poder desarrollar un clasicismo actual convincente y adaptado al momento actual.

El objetivo del presente artículo es, por tanto, aportar un análisis, por somero que sea, sobre tres de las obras principales del romano, que nos permita destilar una serie de mecanismos a partir de los cuales este italiano fue capaz de dotar sutilmente a sus obras de una sensación moderna sin comprometer en absoluto su imagen y su aspecto abiertamente barrocos.

Para ayudarnos en esta tarea, será de utilidad referirnos a un concepto de largo recorrido en la filosofía del siglo XX, que podríamos definir sucintamente como “fragmento”. La obra de Bergson, Heidegger, Bachelard o Wittgenstein (recordemos que parte de estos filósofos trabajaron después de la Segunda Guerra Mundial) nos habla, de una manera u otra, de una interpretación fragmentaria de la existencia, ya sea a través de fragmentos temporales, perceptivos o interpretativos respecto al lenguaje. Atrás quedaba la época en que parecía posible aglutinar la realidad en una única teoría que lo explicase todo. Naturalmente, esto tuvo una expresión en el arte, y ha sido muy reconocido en la pintura, por ejemplo, en las grandes obras maestras del cubismo o del deconstructivismo, que en gran parte son la representación artística de esta interpretación del mundo (Argan 1961).

Sólo como ejemplo final, basta mencionar, por ejemplo, la Chiesa dell'Autostrada de Giovanni Michelucci, cuya única interpretación posible es la de un todo conformado por fragmentos espaciales que se compensan los unos a

los otros, dando lugar a un edificio complejo en conjunto pero que funciona bien en la escala más cercana. El enfoque fragmentario de la composición es, más que los pilares arboriformes, lo que dota de ese atractivo caos visual a esta obra de los años 60. Se ha considerado que la fragmentación opera de manera similar en el caso de Brasini, añadiendo una capa de información clásica que podría darnos pistas sobre cómo avanzar de manera convincente en el camino del clasicismo sin abandonar la vía de la experimentación espacial y sensorial.

Para llevar a cabo este análisis, se han seleccionado tres obras romanas de este magnífico arquitecto: la iglesia del Sacro Cuore Immacolato di Maria, el convento del Buon Pastore y el complejo proyecto para su casa, la Villa Brasini.

Sacro Cuore Immacolato di Maria

Esta descomunal iglesia en el norte de Roma (de unos 84 metros de largo) cierra una imponente perspectiva en tridente junto a la Villa Glori, en cierto modo similar a la de la Piazza del Popolo. Como encargo de la curia a través de los Padres Claretianos, Brasini tuvo especial interés en convertir este proyecto en una obra maestra que representase su pensamiento en cuanto a la arquitectura religiosa. La obra se desarrolló entre 1923 y 1954.

Podría discurrirse largo y tendido sobre los diseños preliminares de Brasini (Pisani 1996) y cómo fue modificando la planta desde una versión del Panteón hasta la complejísima realidad que podemos apreciar hoy en día, pero en aras de la concisión centraremos el análisis en lo que hemos considerado como el proyecto final, la idea que se hubiera materializado si se hubiera acabado la titánica obra.

Así, Brasini trata de cumplir con las nuevas exigencias congregacionales en un estilo fiel a la tradición clásica. De hecho, en una de sus cartas podemos leer que considera esta obra como más cercana a Bramante que a Miguel Ángel (Brasini 1979), como una obra total y casi incontestable. Al margen de lo que el propio autor pudiese opinar de su obra, un rápido vistazo a la planta muestra la enorme complejidad del proyecto.

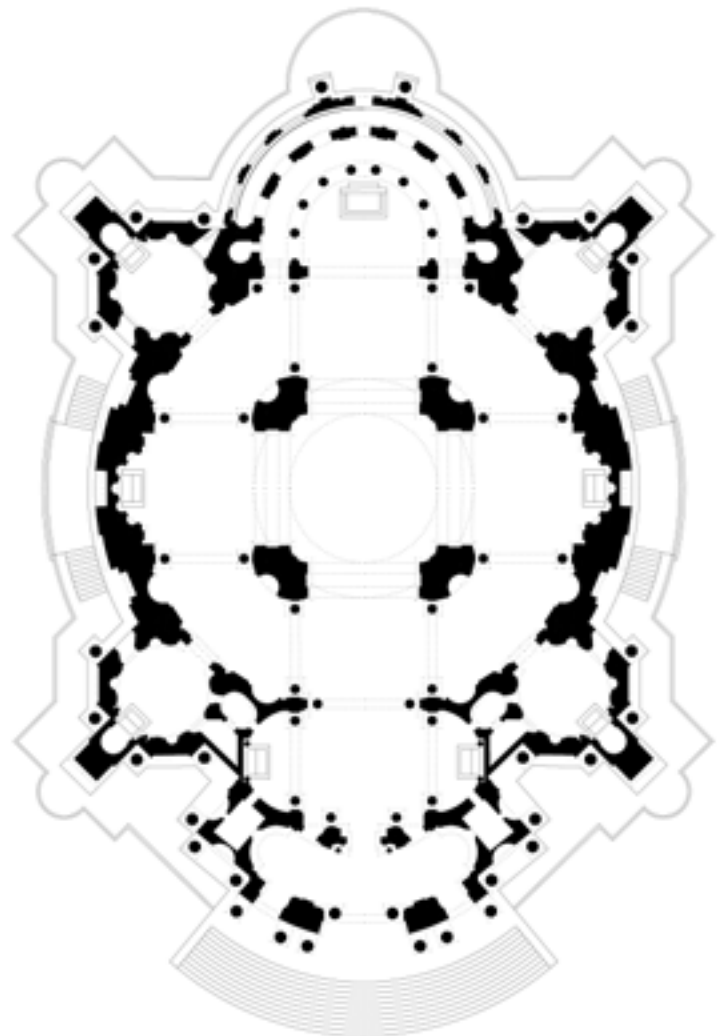
Dado que no está completamente claro cuál era la propuesta definitiva que Brasini pretendía realizar, y lo publicado sobre el tema presenta una serie de planos disímiles, se ha optado por escoger lo que se considera pudieron ser las intenciones generales. Para poder desgranar esto convenientemente, se divide este breve análisis entre la planta (bastante inequívoca), el alzado y la sección.

Comencemos pues por la planta. En un solar donde no había apenas condicionantes de dimensión ni topografía, Brasini decide colocar una iglesia aparentemente de planta central, matizada mediante una serie de mecanismos. En primer

lugar, los cuatro grandes machones del centro consiguen combinar la planta circular con una suerte de cruz griega. Además, esta se ve convertida en una planta longitudinal por un nártex y un endonártex que alargan la dirección de la nave principal, pero coloca hábilmente una serie de pantallas de columnas, de nichos y de bóvedas distintas que nos hacen dudar sobre si el edificio llega realmente a ser longitudinal. Se cuida mucho de curvar estas dos estancias para que no interfieran con la sensación general interior y exterior de centralidad.

Además, coloca cuatro enormes capillas en diagonal respecto a los machones, de manera que aporta una cuarta interpretación: la cruz griega girada. Dicha interpretación se ve enfatizada por las grandes entradas que dan a estas capillas, pero negada por los huecos de muro que las conectan con el espacio principal y por los contrafuertes exteriores que parecen negar su importancia. Por último, Brasini utiliza un conocido recurso del Renacimiento (Wittkower 1995): la pantalla de columnas crea una suerte de girola tras el presbiterio, y refuerza así una interpretación

Figura 1: Planta del Sacro Cuore Immacolato. Editado por el autor a partir de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996: 18)



más procesional, más direccional si se quiere, del templo. Esta pantalla, que es triple, consigue también que la luz entre cenitalmente de una manera doblemente indirecta, generando una gran tensión en el ábside.

El alzado, que podemos apreciar hoy en día inacabado, también podría ser contrastado con la interpretación de las ideas previas de Brasini sobre el tema. No obstante, se ha escogido lo que se cree pudo ser la intención final del romano.

Como se ve, Brasini plantea un podio de escaleras que nos lleva a una serie de frontones partidos sobre descomunales columnas toscanas en mármol. Este frente da paso a un muro más sencillo con alguna imposta interrumpida por nichos y acentos hasta llegar a dos grandes contrafuertes coronados por las estatuas de los Evangelistas. Como detalle, Brasini planteó sendas fuentes a los pies de estos hercúleos machones. Algo más arriba, el arquitecto repite el clásico motivo de la cubierta doble (Wittkower 1995), algo más alta para la nave que para el nártex, que en este caso corresponde al nártex y al endonártex. Por detrás de unos ángeles de mármol aparecen los cuatro brazos idénticos de

la cruz griega que nos indicaban los machones, en simple ladrillo decorado con algún acento de mármol.

Finalmente vemos alzarse la cúpula, que tensa enormemente las proporciones del conjunto y nos remite, a pesar de la opinión del propio autor, al proyecto de Miguel Ángel para la cúpula de San Pedro, más que al de Bramante (Wittkower 1995). No en vano esta hubiera sido la segunda cúpula más grande de Roma de haberse terminado. Remata el conjunto una linterna demasiado voluminosa para la cúpula que la sustenta.

De nuevo vemos una composición equívoca, con proporciones forzadas hacia el cielo y en extensión, representando con la curva del pórtico la planta central, la diagonal con los contrafuertes, la cruz griega con los altos frentes de templo y la longitudinal con la posición de la cúpula respecto al frente. No hay una interpretación única. El uso del material nos desconcierta aún más, pues Brasini lo utiliza de una manera tal que podríamos comprender este edificio como si una pequeña iglesia de ladrillo y aplacada por completo en mármol hubiera sido

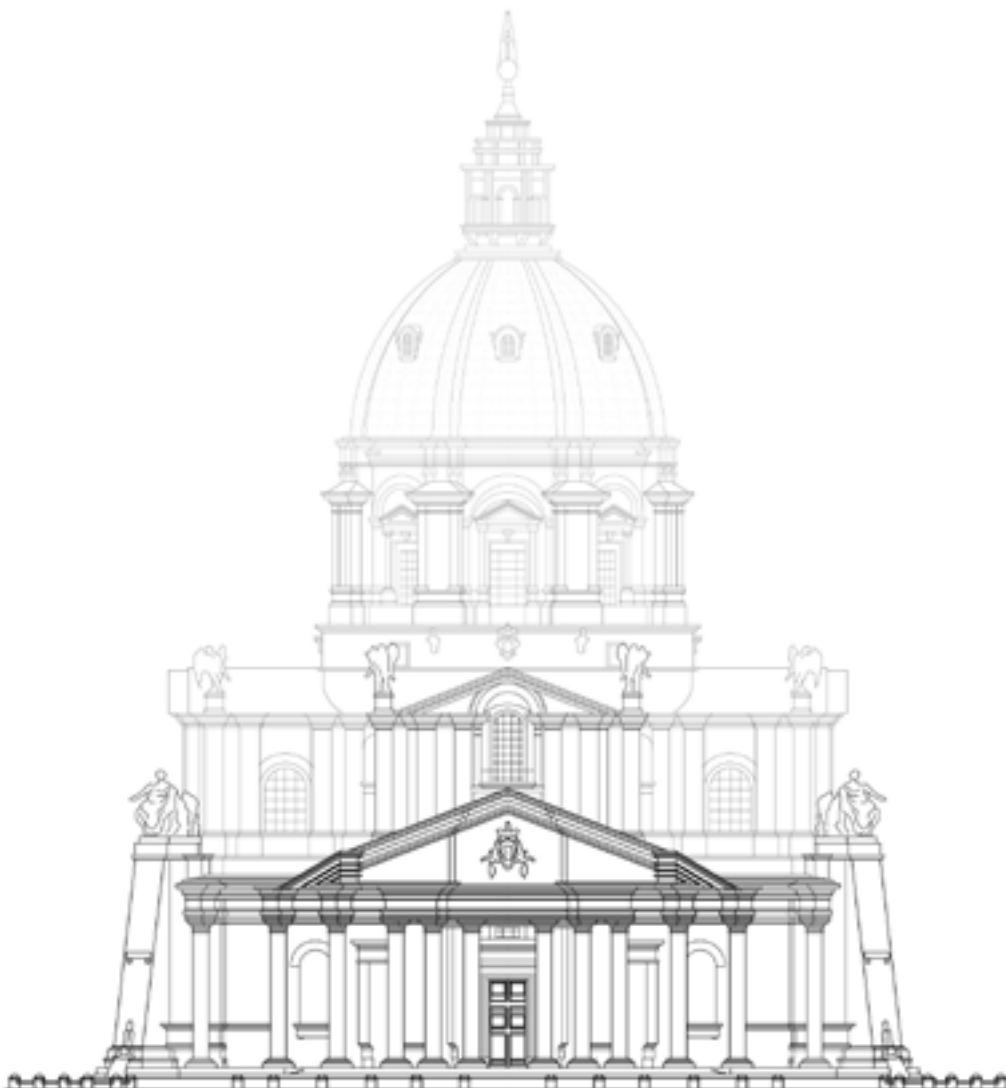


Figura 2: Alzado del Sacro Cuore Immacolato. Dibujo del autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 123)

hinchada hasta dejar ver extensas estrías de ladrillo visto. Las proporciones y los frontones partidos coadyuvan a dar esa sensación de edificio en imparable crecimiento. Y a la vez, da una coherencia casi total a la interrupción abrupta de los motivos de mármol a lo largo del edificio.

Por último, nos asomamos a la sección, que ha sido compuesta a partir de diversos dibujos del propio Brasini, escogiendo aquellas partes que coinciden con lo realmente realizado para generar un todo armónico. En todos estos dibujos existe una profusa decoración de los muros, que se ha omitido porque no se comenzó siquiera en el proyecto real. Parece imposible, de momento, saber si Brasini renunció a la decoración de forma consciente o si fue el presupuesto el que le obligó a hacerlo.

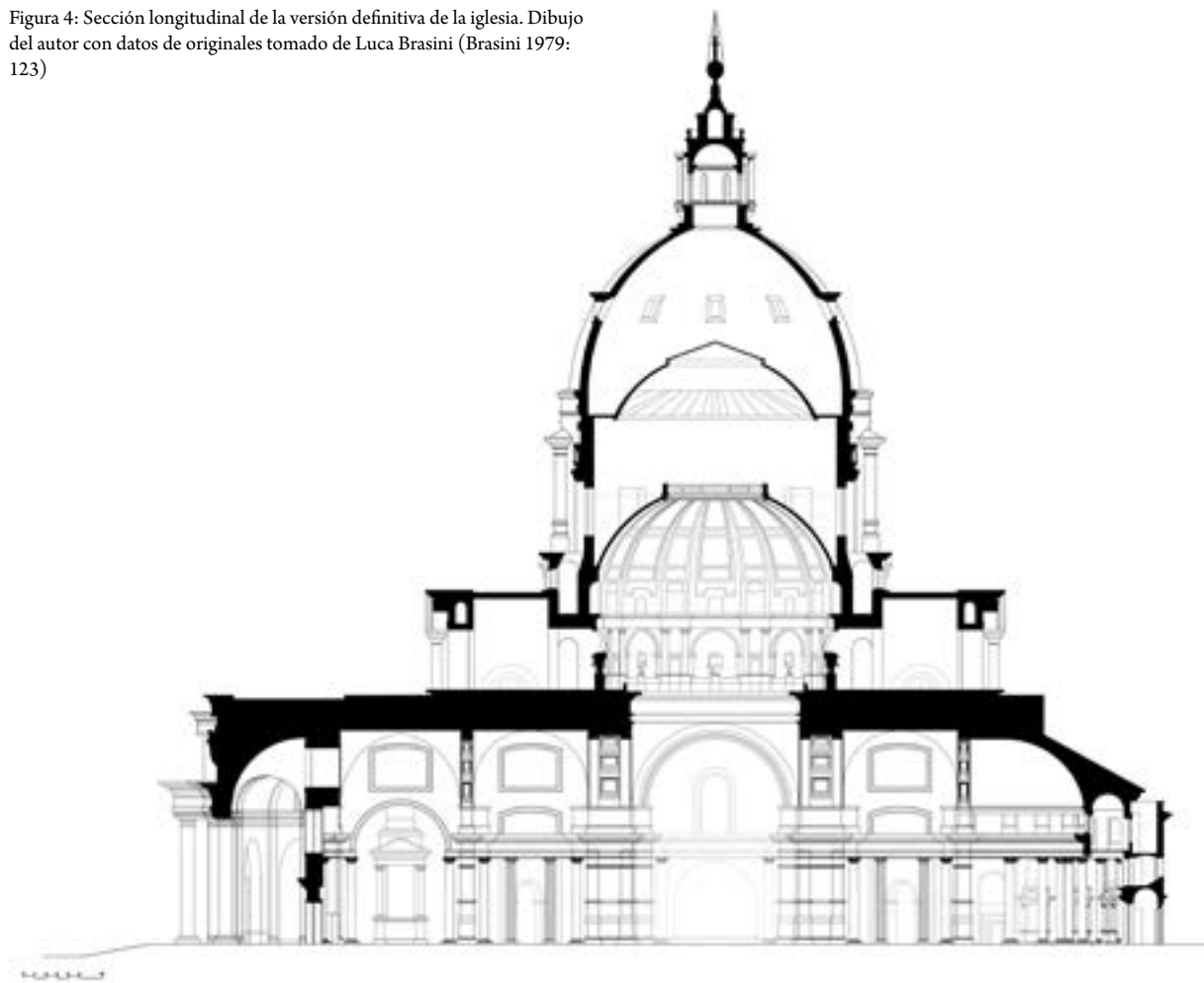
En cualquier caso, la sección nos da una capa más de información sobre esta obra. Y es que, como se ve en la sección transversal, Brasini ha intersecado una gigantesca cúpula similar al Panteón con los cuatro brazos de la cruz griega, corroborando la interpretación inicial a este respecto. Además, la increíble cúpula vuelve a presentar pantallas de columnas que ocultan las entradas de luz desde diversos ángulos, como se ve por otro lado en el ábside. Cabe mencionar también cómo Brasini “representa” la cruz griega con potentes arquitrabes sostenidos por columnas,



Figura 3: Vista exterior de la iglesia, con la cúpula inacabada. Editado por el autor a partir de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996: 18)

y refuerza, como hemos dicho, la planta central con la curvatura de la bóveda. De nuevo vemos cómo Brasini, dentro de esa complejidad difícil de desentrañar, ha operado sin embargo con reglas muy nítidas sobre cómo y dónde superponer la decoración y las interpretaciones.

Figura 4: Sección longitudinal de la versión definitiva de la iglesia. Dibujo del autor con datos de originales tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 123)





5



6

Figura 5: Vista de la nave central desde el deambulatorio. Editado por el autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 305)

Figura 6: Nave central de la Basílica. Editado por el autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 300)

Esta sección deja traslucir, de manera muy notable, cómo Brasini trabaja con las grandes referencias de espacios abovedados de la historia, en este caso, con el Panteón de París (la secuencia de tres cáscaras es casi idéntica) y, de manera más lejana, con la Catedral de San Pablo de Londres.

Se puede decir que esta iglesia, con todo su programa decorativo barroco, ofrece al visitante moderno la experiencia del fragmento, del complejo conjunto de espacios inacabados que han de ser completados por el espectador, atándolo así a la interpretación fenomenológica del espacio tan querida y fecunda en el siglo XX. Todo ello sin comprometer su integración en la ciudad y en la larga historia de la arquitectura clásica.

Complesso del Buon Pastore

El Complesso del Buon Pastore tiene su origen en la voluntad de crear un hospicio para niñas huérfanas de la mano de las Hermanas de la Caridad del Buen Pastor. Construido entre 1929 y 1943, fue utilizado como hospital de campaña durante la estancia de las tropas estadounidenses en Italia y posteriormente ha sido reconvertido a instituto público.

Ahora mismo se enmarca en una pedanía de Roma, cerca de unas zonas baldías. Sin embargo, en su día se trataba de un complejo monástico a la antigua usanza: en una zona apartada, rodeado de campos de cultivo y en la intersección de dos caminos, se encargó a Brasini la creación de una ciudad de Dios.

Lo primero que salta a la vista es la decisión del arquitecto de generar un edificio en forma de V, que parece abrirse hacia la campiña por la presión ejercida por la capilla. Esto produce, de manera rigurosa y geoméricamente coherente, una forma extraña para el patio principal, de manera opuesta a la tradición clásica de generar un patio

de honor regular, que trata de empujar las irregularidades hacia las estancias de servicio. En el caso de Brasini ocurre lo contrario, se fuerza la planta para crear un espacio complejo e irregular a la vista. Si nos fijamos ahora en el acceso principal, Brasini ha conseguido con este giro que en la vista de la entrada veamos también en escorzo la fachada de las dos alas laterales. Esto tiene una importancia capital en lo que explicaremos más adelante. La vinculación de Brasini con el Neobarroco hace inevitable ligar esta disposición general a la obra de uno de los grandes artistas del Barroco: Filippo Juvarra. En la planta son notables las semejanzas con la Palazzina di Caccia di Stupinigi, si bien el elemento centralizador, que en este caso es la iglesia, y en la Palazzina, el gran salón de acceso, ocupa posiciones

diferentes. No obstante, la traslación de ese elemento para generar un patio de geometría compleja es en sí mismo un mecanismo interesantísimo de Brasini para complejizar el espacio dentro de una lógica geométrica clara.

Este primer cuerpo que cierra la entrada contiene las escaleras y dos pantallas murarias que simplemente ocultan la vista del patio principal. Además, las mencionadas escaleras suben desde un sótano, por lo que al entrar nos encontramos en el descansillo de la escalera, con la posibilidad de subir hacia el siguiente piso o atravesar una pantalla de pilares y otra de columnas hasta llegar al patio. Si subiéramos, nos encontraríamos en una terraza abierta con arcadas a ambos lados, que da paso al resto del edificio.

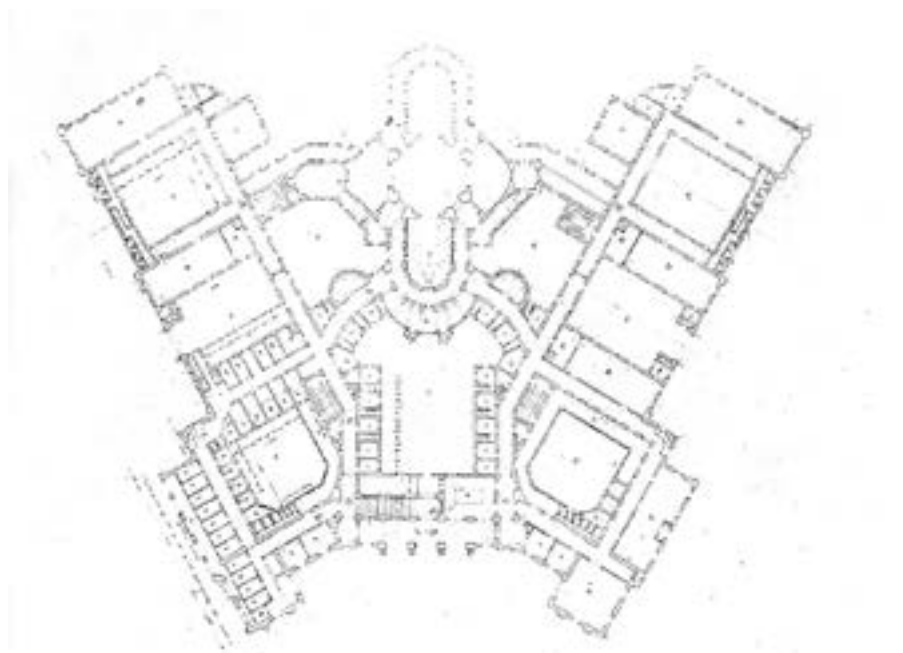


Figura 8: Planta primera del Complesso del Buon Pastore. Editado por el autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 73)

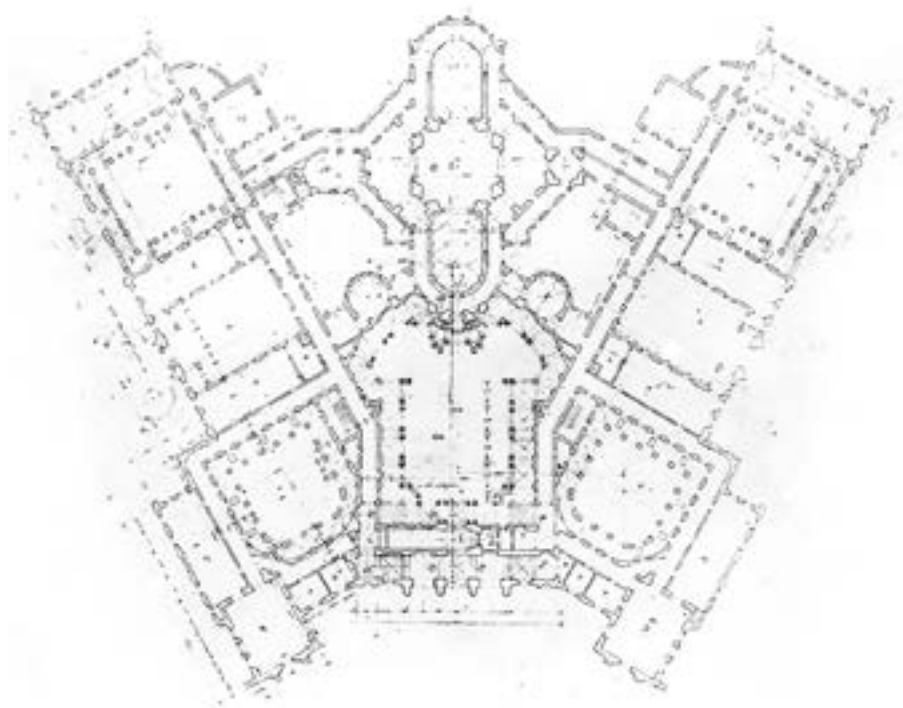


Figura 7: Planta baja del Complesso del Buon Pastore. Editado por el autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 72) 1979: 73)

A partir de aquí, el conjunto presenta dos alas con dos patios alrededor de los cuales se distribuyen las habitaciones de los residentes, las aulas, y algunas estancias como el teatro o el comedor. No obstante, los planos de fachada que generan el alzado exterior siempre están ocupados por los cuerpos de escaleras o por simples muros. Esto permite al arquitecto una gran libertad compositiva y enfatizar el ensimismamiento de un tipo como es el del convento.

Por último, una capilla con ciertas similitudes con el Sacro Cuore se encuentra elevada sobre el plano de la planta baja, y se accede a ella a través del patio o de dos corredores en ángulo desde las alas del complejo. La capilla presenta de nuevo la dualidad de planta central o longitudinal, con pantallas permeables que sugieren los espacios adyacentes. Nótese también que desde la campiña no hay accesos al edificio.

En alzado, una vista frontal nos da una cantidad de información casi suficiente para explicar el edificio. Primero, presenta ya la característica más notable de la decoración exterior en Brasini, que consiste en concentrar ésta en la parte central inferior de cada “escena”, de manera que el perímetro de nuestro campo visual se desdibuja, pareciendo inacabado. Es en éste perímetro donde aparecen arcos de descarga de ladrillo, impostas interrumpidas o ventanas sin recercado. En cada escena, allí donde pongamos la atención, parecerá que el edificio se desvanece o se construye frente a nosotros.

Si fijamos la atención en una de las dos torres laterales vemos la siguiente característica: la composición deliberadamente fragmentaria. Esta torre presenta tres frentes distintos: el de templo para el alzado principal, otro para el lateral, y un cuerpo más doméstico para la vista desde los patios interiores. Brasini sugiere constantemente la siguiente escena y las yuxtapone sin pudor, asumiendo la complejidad de la realidad que ha creado. Los pináculos ayudan también a identificar la localización de las siguientes escenas y generan un bosque recortado contra

el cielo, donde no sabemos con qué criterio aparecen y desaparecen. Pero esto no es más que una ilusión, pues de nuevo Brasini coloca los pináculos con un criterio claro: en las esquinas del perímetro más exterior del edificio. Con estos juegos de confusión y rigidez conceptual es con los que consigue que el edificio no parezca caótico, sino inacabado, pues el orden se percibe, aunque sea difícil identificar cuál es.

Esta composición tiene una similitud notable con otro proyecto de Juarra: el Concorso Clementino. En primer lugar, la composición de dos pisos con tríadas de arcos que generan un vacío visual profundo es común en ambos proyectos, aunque en el caso de Brasini no esté proyectado hacia delante. En segundo lugar, los torreones de Brasini cumplen una función similar a la de los templetes de acceso en el proyecto de Juarra, es decir, la de enfatizar en ángulo obtuso los alzados laterales y marcar un acento vertical. Por último, estos templetes cuentan, en el Concorso Clementino, con unas magníficas escaleras de acceso curvas en dos tramos. Si bien nunca llegaron a materializarse, en la planta baja del conjunto podemos ver cómo Brasini planteaba unas escaleras similares, aunque más sencillas, para el segundo patio.

En el alzado lateral, tan del agrado de Venturi (Venturi 1966), se pueden ver composiciones de alzados en dos planos, con homotecias de sus partes y agudos juegos de conexión con las siguientes partes. Brasini utiliza también el desvanecimiento del ornamento como una manera lógica de optimizar la decoración: más profusa y detallada allí donde el espectador verá el elemento de cerca, más difusa en las partes altas y lejanas, donde no podrá acercarse, aunque quiera.

No vamos a tratar en este caso en profundidad los patios secundarios, que presentan inteligentes juegos de equívocos, de desplazamientos decorativos y sutilezas de composición. Solamente sirva de ejemplo esta imagen donde Brasini nos deja ver cómo el pasillo continúa

Figura 9: Vista general del Buon Pastore. Editado por el autor a partir de un original tomado de *Rome Second Time* (<https://romethesecondtime.blogspot.com/2019/01/buon-pastore-armando-brasinis-complex.html>, consultado el 05/06/2021)

Figura 10: Entrada al primer patio lateral del conjunto. Editado por el autor a partir de un original tomado de Robert Venturi (Venturi 1966: 92)



9



10

oblicuo, con contraventanas en las habitaciones (dado que el pasillo es, en cierto modo, exterior) o cómo compone un alzado homogéneo del patio, que es coherente y continuo en su proyección, pero que juega con la profundidad en la realidad tridimensional.

El punto fuerte del conjunto es, sin duda, el patio principal. No sólo nos muestra una gama de colores exquisita, con sutiles combinaciones de tonos tierra del Lazio, con mármol y pequeñas impostas de *pietra serena*, sino que juega con la composición de un modo magistral. El patio se compone de secciones no coincidentes de rectángulo, círculos y dos pequeños fragmentos diagonales que hacen referencia a la dirección de las alas del conjunto. Este juego voluptuoso de concavidades y convexidades, amenizado por las impostas que se interrumpen con las ventanas, que invierten la relación de profundidad entre piedra y revoco (destacado sobre el mármol) generan un movimiento acelerado que se culmina con la cúpula de la capilla.

Dicha cúpula se esconde tras una pantalla de columnas que esconde las escaleras de acceso a la capilla, con una terraza que oculta parte del tambor. De ahí nacen unas descomunales volutas que parecen tomar impulso hacia la linterna, que está a todas luces fuera de escala. Y es que tanto los nervios como la linterna son demasiado grandes para las dimensiones de la cúpula y del patio. Lógicamente, la linterna está en relación con la escala del conjunto y las volutas y nervios sirven el propósito de relacionar ambas escalas.

Por último, la vista desde la campiña muestra claramente el proceso compositivo de Brasini, por el cual el conjunto se “abre” literalmente por detrás, y del mismo modo que en el Sacro Cuore se puede casi sentir el movimiento. Aquí la cúpula ya no está fuera de escala y estabiliza un conjunto que se esparce horizontalmente, sobrio y sin apenas decoración por la lejanía desde la que será visto, inexpugnable en su condición de refugio de Dios.

Figura 11: Primer patio lateral del convento. Editado por el autor a partir de un original tomado de Luca Brasini (Brasini 1979: 230)



Considerada la obra maestra de Brasini, es quizá la que muestra con mayor profusión todas sus sutiles técnicas de fragmentación del espacio.

Merece la pena comparar esta obra maestra con otra similar de un autor español en muchos sentidos homólogo a Brasini, Luis Moya Blanco. En su obra maestra, la Universidad Laboral de Gijón, desplegó un clasicismo moderno con notables similitudes. Al tratarse de un gran complejo educativo estructurado en torno a patios, es

Figura 12: El patio central, desde la caja de escaleras. Editado por el autor a partir de un original tomado de El Poder de la Palabra (<https://www.epdip.com/edificio.php?id=7365>, consultado el 05/06/2021)

Figura 13: Encuentro del círculo y el rectángulo del patio central. Editado por el autor a partir de un original tomado de Rome Second Time (<https://romethesecondtime.blogspot.com/2019/01/buon-pastore-armando-brasini-complex.html>, consultado el 05/06/2021)

Figura 14: Vista trasera del convento, desde la campiña. Hoy esta vista es imposible, pues el lugar desde el que se tomó la foto está ocupado por edificios. Nótese también los pináculos, eliminados a día de hoy por razones de seguridad. Editado por el autor a partir de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996: 106)



fácil compararlo con el Complesso del Buon Pastore. No obstante, hay que hacer notar una serie de diferencias clave.

A pesar de tener, como Brasini, un amplio terreno a su disposición, Moya proyecta un edificio magníficamente clásico a partir de composiciones sutilmente asimétricas. En primer lugar, la entrada al patio principal se encuentra en una de las esquinas, casi a ejes con la torre de la capilla, también descentrada. Los grandes pórticos de mármol se sitúan, desiguales, en las pandas contiguas a la de acceso, ayudando a contrapesar la presencia de la majestuosa capilla. Esta capilla, al estar inserta en el patio, genera dinamismo, pero no tan violento como en el caso de Brasini. La composición es, en planta, un perfecto ejemplo de contrapeso de masas y concatenación de patios en una composición notablemente moderna.

Si bien el edificio de Moya es otro ejemplo magnífico de cómo llevar a cabo un clasicismo moderno, sus mecanismos operan de manera distinta, compensando los acentos entre sí, articulando la planta de manera moderna y depurando el lenguaje clásico hasta casi convertirlo en pura construcción. Brasini, sin embargo, juega con una simetría casi total, que matiza con la fragmentación, el desfase y la interrupción, aparentemente arbitrarias, de un elenco riquísimo de formas barrocas, totalmente bajo su control a través de una ingeniosa geometría. Quizá enfrentar a estos dos grandes maestros nos ayude, de hecho, a entenderlos mejor aún.

Villa Brasini

Como obra final hemos escogido un edificio que es confuso y complejo ya desde el punto de vista de la tipología. Por un lado se puede relacionar con las viviendas estudio presentes en toda Europa, por ejemplo, con el Carmen de los Rodríguez-Acosta (Moneo 2017), y por otro no deja de ser una *palazzina* al más puro estilo italiano, pensada para ser compartida por cuatro o cinco familias.

Construida en dos periodos, se compone de dos partes bien articuladas: Villa Flaminia, hasta 1925, y Villa Augusta, hasta 1933. En el plano, que muestra las plantas principales de ambas secciones del edificio, se vuelve evidente que Brasini pretende obligar a generar un recorrido alrededor del edificio para acceder a cualquiera de las entradas principales. De hecho, incluso el coche ha de pasar por debajo del edificio dos veces para llegar al aparcamiento de la parte más alta. Jugando con el aterrazamiento, Brasini consigue una vez más fragmentar el alzado en segmentos que comparten elementos, pero están pensados para ser vistos por separado.

Fijémonos primero en el alzado de la Via Flaminia. Su perfil naval, similar a las realizaciones de la época, yuxtapone una proa de ocho pisos a un pequeño alzado de dos hacia el patio principal. Presenta una composición más o menos homogénea en proyección, con ventanas a intervalos regulares, que se adereza con cambios en la profundidad del plano, impostas interrumpidas, contrafuertes, y algún que otro accidente, como el gablete curvo hacia el centro del alzado.



Figura 15: Planta principal de Villa Brasini. Dibujo del autor a partir de datos tomados de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996: 58) y de Google Maps

El alzado interior del patio, magnífico, va concatenando alzados completos, que comparten una crujía, una imposta o la línea de cornisa. Brasini ata así una serie de fragmentos entre sí. No de forma violenta, sino sutil, nos va guiando de una terraza a otra y nos obliga a recorrer todo el edificio.

Figura 16: Alzado principal del patio de honor. Dibujo del autor a partir de datos tomados de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996), de Luca Brasini (Brasini 1979), de Google Maps y de *ArchiDiAP* (<http://archidiap.com/opera/il-castellaccio/>, consultado el 05/06/2021)

Figura 17: Alzado en Via Flaminia. Dibujo del autor a partir de datos tomados de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996), de Luca Brasini (Brasini 1979), de Google Maps y de *ArchiDiAP* (<http://archidiap.com/opera/il-castellaccio/>, consultado el 05/06/2021)

Figura 18: Alzado opuesto al de la Fig.17. Dibujo del autor a partir de datos tomados de un original tomado de Mario Pisani (Pisani 1996), de Luca Brasini (Brasini 1979), de Google Maps y de *ArchiDiAP* (<http://archidiap.com/opera/il-castellaccio/>, consultado el 05/06/2021)



16



17



18

El alzado interior de la adición de Villa Flaminia, la más moderna, incluye varias sutilezas. El uso del ladrillo, el mármol y el revoco se vuelve indicativo de “pantalla”, “referencia” y “edificio real”, componiendo la inmensa proa a partir de una serie de pantallas con contrafuertes que se van separando del cuerpo principal y dejan entrever fragmentos de muro “real” con ventanas funcionales y utilitarias. Utiliza el ladrillo como motivo referencial, de tal manera que en este alzado pareciera que Brasini ha ocupado las ruinas de un acueducto o arquería con su moderno edificio. Esta sensación de adición, de ocupación similar a la de la Edad Media sobre las ruinas romanas, es evidente también en la vista del edificio desde la Via Flaminia.

El acento más famoso de este conjunto, la fuente que articula las dos partes de la vivienda, lleva al paroxismo las proporciones forzadas, la perspectiva aumentada y el uso de elementos barrocos exagerados. Este lugar mágico no trata ya de engañar de manera convincente a la perspectiva, sino que muestra la baraja, llevándola incluso demasiado lejos. Parábolas en lugar de elipses, juegos de espejos, frontones rotos con volutas, agolpados, demasiado esbeltos. Brasini no se priva de ninguno de los juegos tan apreciados en el Barroco, y los utiliza para llevar nuestra vista inmediatamente hacia arriba, hacia la sección más alta de la villa donde tuvo su estudio y su colección de arte.

Sin duda, esta obra es hija, en su propia composición, de la época en la que se realizó, y sin embargo es capaz de integrarse por completo en la imagen prototípica que tenemos de un pequeño grupo de casas en el Borgo de Roma.



Figura 19: Fuente de conexión entre Villa Flaminia y Villa Augusta. Editado por el autor a partir de una imagen cedida amablemente por Marco D'Antoni, de Vertigine Hairdresser, que ocupa actualmente el local.

Conclusiones

Tras haber analizado brevemente las tres obras, se podrían resumir los mecanismos de Brasini en tres ideas principales: La interrupción ordenada y cognoscible de los elementos decorativos y de los materiales constructivos más nobles; la concentración de la definición o decoración en el centro inferior de cada escena espacial; y la yuxtaposición articulada de varias escenas, con evidentes escena “principal” y vistas a las que hacen referencia la escena precedente y la posterior.

Como vemos, al contrario que muchos de sus contemporáneos clásicos, Brasini no cifró la modernidad de sus obras en el número de plantas, el uso que tendrían o una cuestionable modificación de las proporciones. De hecho, muestra su mejor cara precisamente cuando está realizando un convento o una iglesia, programas sin apenas diferencia con los del periodo barroco en los que, como buen arquitecto clásico, utiliza el puro ingenio para crear algo que, siendo clásico, pertenece sólo a su época y puede dar cuenta de todos los anhelos filosóficos sobre el mundo de sus contemporáneos.

Es precisamente esta potencialidad, esta posibilidad de expresar significados siempre nuevos, lo que le confiere al clasicismo toda su potencia. Se espera haber demostrado, por medio de las imágenes y los breves comentarios, cómo Brasini participa plenamente del mencionado concepto del fragmento, tan ligado a la idea moderna del espacio.

Cabría preguntarse en este momento si el “sistema” que hemos destilado de la obra de Brasini sería válido o no hoy en día para llevar a cabo el intento hercúleo de una nueva aproximación a un clasicismo moderno. Si bien es verdad que muchas de las ideas filosóficas de la época de Brasini siguen vigentes en mayor o menor medida, sería tarea de un experto en filosofía (y quien escribe estas líneas no lo es) determinar hasta qué punto se ajustan al pensamiento actual. De cualquier manera, Brasini no dejó constancia escrita de un interés particular en ninguno de los pensadores antes mencionados, y su participación en sus ideas se debe, en principio, meramente a la influencia de estas en la cultura y pensamiento populares del momento. En la medida en que consideremos que compartimos una visión del mundo con quienes vivieron hacia la mitad del siglo XX, podrá tomarse la experiencia de la obra de Brasini de manera más o menos literal.

En cualquier caso, la obra de este arquitecto no deja de ser un ejemplo más de cómo poder trasladar un concepto complejo como el fragmento y el fenómeno de la experiencia moderna al clasicismo, y puede servir como guía para adaptar las ideas que se consideren más actuales al plano de la arquitectura de hoy.

References | Referencias | Referências

- Argan, Giulio Carlo. 1961. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días* (Transcripción de un curso dictado en el Instituto de Historia de la Arquitectura de Tucumán). Tucumán: Ediciones Nueva Visión.
- Brasini, Luca. 1979. *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini: dall'Urbe Massimi al ponte sullo stretto di Messina*. Roma: Pagnotta.
- Moneo, Rafael. 2017. *La vida de los edificios: La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acatilado.
- Pisani, Mario. 1996. *Architetture di Armando Brasini*. Roma: Officina Edizioni.
- Rivera, David. 2017. *La otra arquitectura moderna: expresionistas, metafísicos y clasicistas, 1910-1950*. Barcelona: Reverté.
- Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: MoMA.
- Wittkower, Rudolf. 1995. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid: Alianza.

Biography | Biografía | Biografia

Lucas Martí Guitera

Es graduado en Fundamentos de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (2021). Actualmente cursa estudios de Máster en Arquitectura por la misma Universidad. Ha acumulado más de 300 horas de cursos sobre arquitectura clásica y tradicional, organizados por el Centro de Investigación de Arquitectura Tradicional (CIAT-UPM) e INTBAU.