

LA ARQUITECTURA DEL SILENCIO. LAS OBRAS DE ASNAGO Y VENDER Y CACCIO DOMINIONI

Santiago Quesada García

En *La notte* (1961), Jeanne Moreau huyendo de la apatía de la relación con Mastroianni, vaga por el Milán de la reconstrucción. Antoniوني desvela la contradicción de aquel momento histórico entre individuo y sociedad, entre valores personales y opulencia de la ciudad. En la escena, la actriz recorre pensativa la romántica *via Corridoni*, al fondo aparece el volumen saliente del edificio en *corso Italia* (1948) proyectado por Luigi Moretti y Ettore Rossi, donde se rompen las reglas del paisaje urbano y se modifican todas las convenciones del mito racionalista.

Cuando Claudio Vender ve la película, le dice a su compañero Mario Asnago que las casas que proyectan parecen clínicas, porque la clínica con la que comienza la película, es su edificio el *Condominio XXI Aprile* (1950)¹. Es una arquitectura en la que está presente el misterio, en el ritmo de los espacios, en la disposición de los volúmenes. Un edificio que construye una escena, donde con el telón apenas alzado, ya se respira un drama, antes de que aparezcan voces y actores. Nada más alejado de las premisas racionalistas que la figuración arquitectónica sea autónoma de la pura función y que además defina la ciudad siguiendo el modelo ‘novecentista’.

Dos realidades arquitectónicas diversas en el Milán de los años cincuenta, el final del racionalismo y el comienzo de una búsqueda diferente, apartada de los dictados de las vanguardias. Antoniوني ha sido un maestro en saber ver e interpretar la arquitectura a través del objetivo cinematográfico. Pero no solo él. El gimnasio de la Accademia di Scherma en Roma, obra también de Moretti, son las oficinas de un rico empresario en *Miracolo a Milano* (1950) de Di Sica, obra maestra del Neorealismo italiano. Directores capaces de escrutar y transmitir una idea de ciudad.

El ‘nuevo realismo’ de la producción intelectual italiana se convierte para los arquitectos españoles en ‘realismo duro’. Conscientes de las limitaciones y dificultades de la época pero con importantes necesidades que satisfacer en poco tiempo, desarrollan en poco tiempo una frenética actividad constructora. Se produce una adhesión matizada a los pensamientos y teorías modernas que no se aceptan como dogmas incuestionables, pero sí como método. Existe completa libertad a la hora de utilizar formas o lenguajes, determinados por las tendencias que llegan desde el exterior.

La posibilidad de construir determina que, en ningún caso, el proyecto se considere un fin en sí mismo. El proyecto, despojado de cualquier dimensión de artificio o de exposición de una teoría, será entendido como un mero instrumento. Su principal valor es el de permitir la construcción de un edificio

1. ZUCCHI, C., *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*, Milán, Skira, 1999, p. 54. Testimonio oral del geómetra Guido Palmieri que trabajó durante muchos años en su estudio.

concreto. Una actitud que ha sido una constante a lo largo de los últimos cincuenta años de arquitectura española, como se puede constatar en las revistas dedicadas a nuestra reciente arquitectura.

La calidad y brillantez de los arquitectos de Madrid, sus fuertes personalidades y la ausencia de una figura aglutinadora impidió crear un pensamiento teórico único. Tampoco existía una teoría en Barcelona, había desconocimiento hacia dogmatismos previos: "No conozco mucho de las nuevas tendencias en arquitectura y urbanismo" declaró Coderch². Más tarde, Bohigas propondrá una línea teórica reivindicando los valores racionalistas y evocando la experiencia del Modernismo catalán como manera de expresar un nacionalismo realista, abierto a las influencias de la cultura moderna como el 'neorrealismo', el 'neoplasticismo' o el 'neobrutalismo'³.

Ante este vacío, los arquitectos buscan referencias en ejemplos americanos, nórdicos o italianos. Bien por admiración del 'modo de vida' o por identificación con determinadas condiciones que se daban en esos países. En Madrid, los arquitectos se nutren de publicaciones, becas o viajes al exterior, buscando un ideal de modernidad universal e individual para cada uno de ellos. En Barcelona, a raíz de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en 1949, Gio Ponti y Alberto Sartoris 'descubren' por primera vez la obra de Coderch y Valls, estableciéndose un cordón umbilical con Milán que no se interrumpirá en años sucesivos⁴.

La producción arquitectónica italiana se conocerá a través de revistas como *Domus* o *Stile*, dirigidas por Gio Ponti pero, sobre todo, por las páginas de *Casabella-Continuità*, que reaparece de la mano de arquitecto Ernesto Rogers. Su mayor esfuerzo fue intentar superar el componente nihilista de la modernidad. Con este objetivo, enuncia su famosa teoría de las preexistencias ambientales, se comienzan a revisar los postulados del racionalismo, el nexo de la modernidad con la historia y las relaciones entre lo nuevo y lo viejo en las delicadas intervenciones de las ciudades italianas de postguerra; surgen la *Torre Velasca* de los BBPR, la casa de las *Zattere* de Gardella, etc⁵.

La identificación de los arquitectos españoles con la escena italiana es inmediata, ya que también hay un país que reconstruir y unas condiciones sociales y económicas que no permiten demasiadas alegrías, por lo que asumen sin mayores prejuicios formas, imágenes y elementos con objeto de crear una identidad propia.

Pero, al margen de la crítica arquitectónica 'oficial' italiana, se desarrolla la labor de una serie de profesionales que entienden la arquitectura en el silencio de su estudio, en la realidad de la construcción, en la lucha diaria con los problemas. Estamos hablando de arquitectos como Asnago y Vender o Caccia Dominioni, que aunque distantes en sus obras formal y conceptualmente, comparten una misma posición ante la profesión.

El trabajo de estos arquitectos se desarrolla en silencio, no hay necesidad de acompañar el oficio concreto con proyectos de investigación, con razonamientos teóricos; pocas son las ocasiones de confrontación con las posiciones de la cultura arquitectónica del momento. Sus obras son interpretadas, a veces, como artísticamente sublimes o como mediocridad profesional en otras. Sin

2. FLORES, C., "La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls. 1942-60", *Actas del Congreso Internacional. De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Pamplona, 1998, pp. 69

3. Este programa bicéfalo fue enunciado públicamente por O. Bohigas en su ensayo "Posibilidades de una arquitectura en Barcelona", en 1951. En relación a este tema véase la ponencia de PIZZA, A., "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas", *Actas del Congreso Internacional. De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Pamplona, 1998, pp. 99-112.

4. FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea*, Tomo I. 1950-1960, Aguilar, S.A., Madrid, 1989, pp. 254. Carlos Flores describe con precisión el impacto que causó en Ponti y Sartoris unas pequeñas fotografías de la casa Garriga-Nogués, construida por Coderch y Valls en 1947. Hecho que salvó del aburrimiento la reunión de arquitectos.

5. NICOLIN, P., *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 49.

embargo, un aura de pureza y de intensidad emana de su posición apartada, ocupada en una búsqueda de temas propios y sustancialmente autónoma de la cultura arquitectónica oficial.

A pesar de su marginalidad, de su *'silenzio'*, las obras de estos arquitectos son conocidas y admiradas. El trabajo de Asnago y Vender es comentado, en 1943, por Gio Ponti en la revista *Stile*, donde dice que: "es la prueba de que la arquitectura moderna existe, es la voz de una generación, es una suerte de hecho consumado..."⁶, o más tarde en *Amate l'architettura*, cuando admira sus bellísimas fachadas. En *Casabella*, se recoge el interés de Rogers por las primeras edificaciones urbanas de Caccia Dominioni, a la que considera una arquitectura "resultado de una historia, de una geografía, de un ambiente local"⁷.

Es indudable que la obra de estos arquitectos es conocida por sus colegas españoles, no sólo a través de las publicaciones de arquitectura, la literatura o el cine, como en el caso de Asnago y Vender; sino por las relaciones establecidas con el grupo de arquitectos de Milán: Ponti, Sartoris o Gardella.⁸

Más allá de posibles influencias o coincidencias formales difíciles de probar, es su actitud ante la profesión la que sugiere ciertas analogías y similitudes con los arquitectos españoles: un instrumental teórico escaso, una voluntad formalizadora intensa, el entendimiento del proyecto como medio para construir, una fuerte intuición, un cierto eclecticismo... hacen que las obras de estos arquitectos y sus conclusiones se encuentren más cercanas a las españolas que otras arquitecturas italianas más ortodoxas. Su conocimiento y análisis pueden servirnos para entender mejor algunos aspectos de nuestra propia producción.

La obra de Caccia Dominioni fue discreta y favorablemente acogida durante los años cincuenta, siendo completamente olvidada en los últimos decenios. Con su *Orfanato* de *via Calatafami* (1955) fue incluido, por Gregotti, como miembro de una familia ideal, a la que pertenecían: Ridolfi con su *quartiere INA* en Cerignola (1950), Gardella con las viviendas de la *Borsalino* en Alessandria (1953) y Rainieri por su Escuela Elemental de Turín (1957). Su intención era la de poner en pie una *'terza via'* entre el desgastado modelo racionalista y la propuesta *'orgánica'* de Zevi⁹.

Caccia Dominioni ha sido imputado muchas veces de *'excesiva facilidad'* y comunicación hacia el público, manteniéndose lejano, por pragmatismo profesional y por natural predisposición de carácter, del terco orgullo y aislamiento de Scarpa o Ridolfi. Los numerosos clientes de Caccia, de la burguesía milanesa o religiosos -para los que trabajaba gratis¹⁰- han condicionado la ausencia de un lenguaje homogéneo. El arquitecto ha estado interesado en configurar

"un lenguaje que se identifica y se articula más allá de cualquier convención de 'modernidad', de cualquier ideología, de cualquier actitud populista o demagógica, la arquitectura de Caccia encuentra aceptación a medida que el público puede pensar en la casa ideal como una aspiración realizable."¹¹

Su interés se centra en la resolución del proyecto en una peculiar e irrepetible relación con los materiales, la técnica y el lugar; Caccia consigue elaborar un personal *'organicismo'* que le permite pasar con naturalidad de los

6. PONTI, G., "Stile di Domani. Su alcune architetture di Asnago e Vender", *Stile*, nº 35, 1943, pp. 9-10.

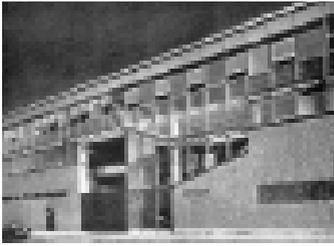
7. ROGERS, E.N., "Le responsabilità verso la tradizione", *Casabella-continuità*, nº 202, 1954.

8. La sociedad *Azucena* fue creada en 1949 por Ignazio Gardella, Corrado Corradi y Luigi Caccia Dominioni, con el objeto de producir los objetos artesanales que diseñaban.

9. IRACE, F., "Il fascino discreto dell'architettura", *Ottagona*, nº 91, 1988, pp. 52.

10. CACCIA DOMINIONI, L., "Fatti non parole", entrevista publicada en *Costruire*, nº 140, 1995, pp. 104. Caccia declara: "He trabajado gratis sobre todo porque trabajaba para frailes y monjes. Me gusta trabajar para estas personas. Además, a menudo los ricos pagaban menos que los pobres."

11. SANTINI, P.C., "L'architettura 'milanese' di Caccia Dominioni", *Ottagona*, nº 6, 1967.



Fábrica Loro Parisini, *via Savona*, Milán (1951-1957). Luigi Caccia Dominioni.



Edificio de viviendas, *via Ippolito Nievo* (1955). Luigi Caccia Dominioni.

limpios muros—cortina al material tallado en piedra. Su eclecticismo lingüístico está determinado por la conciencia de una necesaria fragmentariedad proyectual del propio oficio, imposibilitado de dar una respuesta tipológica homogénea a los numerosos interrogantes planteados en la Italia del ‘*miracolo economico*’.

En sus proyectos, Caccia Dominioni parte de la ordenación de la planta como trámite de una progresiva ‘reeducación’ del espacio:

“(…) mi modo de entender la planta, es casi urbanístico: fundamentalmente son la continuidad de los espacios y la fluidez de los recorridos.”¹²

No hay duda de que examinados desde el punto de vista de la ciudad, los edificios de Caccia resultan proyectados según la feliz intuición de una sensata y sensible adhesión al ambiente, de tal forma que parecen concretas y determinantes presencias *a priori* y no resultados *a posteriori*.

En una de sus mejores obras, la fábrica Loro Parisini (1951), su composición volumétrica con dos partes diferenciadas -un basamento cerámico monolítico sobre el que se apoya una ligera estructura de vidrio y acero- propone temas que posteriormente serían desarrollados magistralmente por Alejandro de la Sota en su gimnasio del Colegio de N. S. de las Maravillas.

Las plantas ‘orgánicas’, el uso del material cerámico, el concepto de piel se encuentran en los primeros edificios de viviendas de Coderch y Valls, en Barcelona (1951)¹³, pero también en la del orfanato de *via Calatafami* (1948), o en los edificios de viviendas de *via Nievo* (1955), o *via Vigano* (1959) de Caccia Dominioni. Ambos arquitectos comparten la búsqueda de una identidad propia basada en la arquitectura y tradición del lugar, en este caso: Lombardía y Cataluña. La tensión que se establece entre realidad y proyecto, revela una sensibilidad afín, más que una influencia directa.

Cincuenta años después de su primera construcción, la arquitectura de Caccia Dominioni es extremadamente actual. Las franjas horizontales que recorren el edificio de la plaza *Sant’Ambrogio* (1948), la vibración de las losetas en la logia del orfanato en *via Calatafami* (1948), las dobles fachadas continuas en los edificios de *corso Europa* (1951), pero, sobre todo, las inconfundibles fachadas de *via Ippolito Nievo* (1957) con aperturas aparentemente descompuestas que establecen un orden propio, son elementos modernos aún hoy. Pero es la elección tipológica la verdaderamente innovadora: los volúmenes del edificio de la Loro Parisini (1951), la doble torre en *Corso Italia* (1957), o los alzados ‘seccionados’ del edificio de plaza Carbonari. Caccia Dominioni es un arquitecto de una gran rigor expresivo, dúctil a cada exigencia concreta en el uso de los espacios, atento a los componentes tecnológicos. Su obra ha aportado a la cultura contemporánea del habitar una contribución de modernidad europea con raíces en la tradición lombarda.

Otro estudio de arquitectos, coetáneo a la generación de los ‘racionalistas’, son Asnago y Vender, que no se pueden considerar discípulos de ellos, ni gregarios de movimientos o actitudes lingüísticas difusas. Su trabajo aparece a menudo aislado y reconocible dentro de una estética de la ‘*sparizione*’¹⁴, diferente tanto de las veleidades miméticas de muchas arquitecturas como de la exhibicionista variedad figurativa de las vanguardias.

12. CACCIA DOMINIONI, L., op. cit. pp.103.

13. FLORES, C., op. cit., pp. 71. Estos edificios son descritos como “una sofisticada y nada convencional solución en planta (...) con un tratamiento exterior de absoluta novedad (...)”.

14. ZUCCHI, C., op. cit., pp. 22. Vender, en una entrevista de Ranieri, declara: “No formábamos parte de la vanguardia, pero habíamos asimilado la lección del Movimiento Moderno incluso en el interior de nuestro específico modo de entender y hacer arquitectura”.

Encontramos en ellos las fuertes componentes de un profesionalismo culto, generoso e inquieto, lejano del clamor de los manifiestos y teorías, donde ningún estilismo o fórmula intenta eludir las condiciones concretas de la existencia del proyecto. Es como una especie de ética reformista lejana del hedonismo de los maestros internacionales. Esta actitud tiene mucho en común con la práctica habitual de los arquitectos españoles de los años cincuenta, sobre todo, en el núcleo de Madrid.

Silencio en el debate arquitectónico, silencio en sus obras, un silencio que nada tiene que ver con desidia o desinterés, que no se rinde a las duras normas constructivas y edilicias. Sus perdurables e inquietas incertidumbres, en vez de demostrar cinismo profesional, revelan una inesperada, casi antieconómica actitud hacia la investigación. La crítica de la época es incapaz de ubicar su trabajo en ninguna escuela, su estilo es definido como ‘refinado ascetismo’¹⁵ o ‘un estilo atemporal’¹⁶.

Asnago y Vender no parecen tocados de ningún deseo de relación mimética con el entorno. Sin embargo, logran evitar el carácter mecánico y repetitivo de la composición racionalista; sus obras surgen insólitamente continuas en la ciudad novecentista milanesa, como si, al construirlas, se generase una especie de pátina de las cosas ‘encontradas’ más que ‘realizadas’. En sus proyectos no hallamos ningún intento de utilizar un lenguaje exisatente, de trabajar sobre citas o temas historicistas, sino la búsqueda de una ‘anulación icónica’ donde las figuras son llevadas hasta un punto donde su origen funcional o figurativo desaparece o vibra en una frontera.

La cuestión constructiva no es nunca en Asnago y Vender expresionismo constructivo. “La estructura yace bajo un velo: no ausente, sino diferida”. La estructura no es nunca exhibida, sino que se convierte, en ocasiones, en articulación espacial. El anulamiento del detalle en algunas soluciones constructivas roza el gesto, en una sorprendente anticipación de los temas minimal.

Analizar los proyectos de Asnago y Vender supone indudablemente estudiar su frecuente prosaísmo, la constante repetición de temas, su fijación tipológica y, cómo no, sus ‘inquietantes’ fachadas. En sus obras, la superficie de fachada es un caso límite entre exterior e interior, es un plano liso pero, paradójicamente, con espesor. La fachada es un elemento que ya no viene determinado por la función.¹⁷

Gio Ponti describe perfectamente este concepto de fachada en su célebre pasaje de *Amate l'architettura*:

“Antes, la relación de espacio entre el muro y la ventana se definía ‘vacío y lleno’: lleno porque el muro era un sólido, vacío porque las ventanas eran un agujero...Hoy, el muro no es más un verdadero muro, sólido, lleno: es una superficie; es un revestimiento sobre un esqueleto de hormigón, o de acero...; la ventana hoy se ha llevado a la cara externa de la fachada, no está hundida, y se ha hecho grande, prevalente... Con la ventana en la cara exterior (que refleja el cielo, y el paso de las nubes y el movimiento del sol), el agujero, el vacío, ha desaparecido, existe un plano sólo y sólo el lleno, la arquitectura es sólo lleno, volumen integral: y la arquitectura es un cristal, aquí opaco y allá transparente. El volumen está más horadado. La relación vacío y lleno ha sido sustituida por la relación opaco y transparente... Asnago y Vender consiguen bellísimas fachadas, hacen arquitectura en las superficies...”¹⁸

Las fachadas de Asnago y Vender, a primera vista, parecen casi anodinas, pero una segunda lectura revelan veladuras y ambigüedades que suscitan

15. ZUCCHI, C., Op. cit. pp 7 y 17. No existe ni una línea, ni una imagen en la *Storia dell'architettura moderna* de B. Zevi, ni en *L'architettura contemporanea* de F. Dal Co y M. Tafuri y, aún más sorprendente, ninguna mención en el libro *L'architettura del novecento* de la *Storia dell'arte in Italia* de Cesare de Seta, sólo un fugaz y genérico reconocimiento en la *Storia dell'architettura italiana 1944-85* de Manfredo Tafuri donde define y paralelamente dispensa el trabajo de Asnago y Vender con el escueto y conocido ‘raffinato ascetismo’. Recientemente, han aparecido obras en las que ya se citan a ambos estudios de arquitectos, a saber: FONTANA, V., *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venecia, Marsilio, 1999 y CAPELLI-NI, L., *Milano, Architectural Guide*, Turin, Allemandi & c., 1999.

16. AIROLDI, R., ‘Asnago e Vender, un estil atemporal’, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 152, 1982. Curiosamente, éste fue el primer artículo que saca a la luz, recientemente, la obra de Asnago y Vender. Conocimos el citado número ya avanzada esta comunicación, donde para nuestra sorpresa, también aparece un artículo revisando la obra de Alejandro de la Sota.

17. ZUCCHI, C., op. cit. pp 25.

18. PONTI, G., *Amate l'architettura*, Génova, Vitale e Ghianda, 1957, pp.139.



Edificio de viviendas en plaza Velasca Milán (1947-52). M. Asnago y C. Vender.



Condominio XXI Aprile, via Lanzzone, Milán (1950). Mario Asnago y Claudio Vender.

interpretaciones plurales y contradictorias. El ojo no encuentra reposo, lugar donde agarrarse; los diversos elementos del alzado no se dejan reconducir a una figura unívoca, estable, equilibrada y, sin embargo, se reconoce un orden.

En 1940, proyectan la fábrica de tractores Vender, construida en Cusano Milanino (1942); la posibilidad de diseñar la fachada con independencia de la función da lugar a un bajo alzado de una desmesurada longitud, absolutamente abstracto, donde se alternan ventanas grandes y pequeñas (las más grandes a distancia regular, las medianas un poco desplazadas hacia abajo, apareciendo ahora sí, ahora no, y las más pequeñas, aquí y allá, en alto y en bajo, imprevisibles), hace que el observador las descubra poco a poco como si fuera un cuento 'rítmico' o una partitura abstracta. Será el inicio de una actitud ante la función: jamás supeditarán la composición a la utilidad.

Las fachadas 'inquietantes' comienzan con el edificio de oficinas y comercios de *via Albricci* en Milán, construido en los años 1939-41. Aquí, el plano mantiene intacta su unidad, las únicas incidencias son los materiales. La novedad consiste en la alineación lateral 'como banderas' de las ventanas superiores, apoyadas a la derecha respecto a las del basamento. Este dispositivo introduce en la fachada del edificio un desplazamiento, que aparece cada vez que se abarca la fachada con la mirada en escorzo. La división vertical asimétrica de las carpinterías, apoyadas también hacia la derecha, acentúa aún más el 'salto'.

El edificio de plaza Velasca (1947-52) en Milán, culmina el recorrido. Utiliza el mismo dispositivo, con la diferencia que el lleno domina sobre el vacío de las ventanas, sobre todo en el zócalo de granito rosa donde surgen unas pequeñas ventanas colocadas en la cara externa de la pared. Pero aquí se tiene la impresión de que todas las ventanas son presa de una subliminal inquietud. Un orquestado conjunto de dispositivos contribuye a generar este efecto: si consideramos los márgenes laterales del alzado, son las ventanas más pequeñas las que respetan la equidistancia horizontal de los límites del edificio y el 'salto' hacia la derecha se realiza en las aperturas de los cuatro pisos superiores. La división vertical de las carpinterías, que es asimétrica y cae sobre la mediana, no marcada, de las aperturas pequeñas, insiste en este efecto. A esta jerarquía, se contraponen la composición de las aperturas en la planta baja: el gran rectángulo negro de ingreso parece estar centrado en la fachada al caer sobre el eje vertical de las ventanas pequeñas, pero se encuentra desplazado hacia la izquierda bajo la cuarta columna de ventanas, equilibrando el movimiento de los huecos superiores. En este edificio, el equilibrio de la casa de *via Albricci* se diluye en una abstracción que confunde plano y superficie.

A través de sus edificios milaneses, desarrollan toda una arquitectura del plano. Figura y fondo se mantienen en frágil equilibrio y, por esta razón, un efecto de virtual espacialidad se produce allí donde la fachada de hecho es plana como una página. No es jamás una superficie, sino un plano: siempre tiene deslizamientos hacia fuera o hacia dentro. No hay construcción del espacio por medio del plano, sino referencia a su profundidad por la relación entre opacos y transparentes. La introducción de la libertad geométrica en los alzados, plantea una sintaxis lejana del orden racionalista y una liberación de las formas del lenguaje novecentista. Este tema se encuentra, más

restringido aún, en análogas experiencias formales de la época, como en los edificios de la *via Nieveo* o en la plaza Carbonari de Caccia Dominioni.

Algunos autores han escrito de ‘modernismo metafísico’ a propósito de ciertas arquitecturas de Asnago y Vender. En estas lecturas no pueden faltar las razones de una inquietante y sutil fascinación¹⁹. Y es que el lugar representado, cualquiera que sea, tiene todo para evocar al teatro: el diseño propio de las escenografías, con las deformaciones perspectivas excesivas que, de un lado, contribuyen a la artificialidad de la escena y, de otro, tensionan el espacio como si fueran a precipitar eventos y personajes al encuentro de su destino²⁰. No hay que olvidar que la arquitectura italiana había atravesado por una especie de ‘suspensión’ y de aura metafísica que no correspondía al racionalismo solamente, sino que recorría otras opciones y lenguajes, desde las tendencias de la abstracción a las del ‘Novecento’. Es así como mundos aparentemente en oposición tienen un sentimiento común y una frontera incierta, un mismo fundamento e intercambio de experiencias.

La extraordinaria sensibilidad de Asnago y Vender ha conseguido unir una dimensión abstracta a una actitud profundamente realista, una concepción artística de la arquitectura con un sentido amor por lo habitual, por la vida de todos los días que discurren en la ciudad. Con ellos, el círculo entre purismo y metafísica se cierra. Su arquitectura es una abstracción cotidiana.

Esta cotidianidad es la que podemos encontrar en los años cincuenta en la obra de arquitectos como José María Sostres, Antonio de Moragas, José Antonio Coderch, José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, José María García de Paredes, Javier Carvajal Ferrer, etc. En todos ellos existe una tensión entre realidad y proyecto. La atención al lugar, al programa y a la materia de la construcción son reflejo del ‘realismo duro’ con el que se enfrentan a su época. Para todos ellos, la arquitectura es pura belleza, con total autonomía de todo contacto ideológico. Su silencio es, parafraseando a Tafuri, el que se produce cuando se deja a las cosas expresarse por sí mismas.

Pero sobre todo, es la introspección de la obra de Alejandro de la Sota la que tiene más en común con la abstracción animista de Asnago y Vender. Su planteamiento entiende los edificios de una forma abstracta, casi metafísica. Mantiene que la arquitectura es como

“...alojamiento de una ‘actividad’; el lugar o el ‘ambiente’ es un momento a continuar... La materia, endeble, vibra en el esfuerzo de construir la idea...”²¹

Sus edificios en Zamora (1956), en Salamanca (1963) y, cómo no, el Gobierno Civil de Tarragona (1954) convierten el muro en piel ingravida, las ventanas en planos transparentes, que se organizan en un aparente e inquietante orden arbitrario, y el detalle en expresión de un principio único, de un proceso constructivo donde lo que importa es el resultado final. “Ni siquiera la construcción es visible en sus obras” dice José Llinás²².

En un momento como el actual, donde no existen concepciones absolutas sobre los lugares, donde el paisaje es algo inventado. Cuando surge una arquitectura sin forma, que aparece en el territorio sin interferir, sin construir, sin estar. Cuando aparecen conceptos como ‘fragmentación’, ‘arquitectura como paisaje’ o ‘paisaje como arquitectura’, se sustituye la



Fábrica de Tractores Vender, Cusano Milanino, Milán (1942). Mario Asnago y Claudio Vender.



Edificio de viviendas en plaza Carbonari, Milán (1960-61). Luigi Caccia Dominioni.

19. AIROLDI, R., op. cit.; VITALE, D., ‘El tiempo y las obras. Arquitecturas milanesas’, *Arquitectura*, nº 259, 1986 y ALBERTINI, A., *Domus*, nº 688, 1987. Todos los autores citan una intuición de Persico, publicada en 1935, sobre *Cosabella* en la que dice: “...parece que hoy en Italia la arquitectura, al menos algunos artistas de la vanguardia, aspiren a unirse al gusto de la pintura metafísica: esta dirección está quizás destinada a constituirse el motivo más original de una arquitectura ‘italiana’ en Europa”.

20. GIOLLI, R., ‘Architetture che fanno quadro’, *L’architettura razionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 285. Es de destacar la amistad de Asnago y Vender con Persico y Giolli, con los que hacían excursiones a Como para ver la obra de Terragni y Lingeri.

21. ZAERA, A., “La realidad y el proyecto”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 182, 1990, pp. 8-17.

22. LLINAS, J., “Nada por aquí, nada por allá.”, *Alejandro de la Sota*, Madrid, Prouns, 1989, pp. 11.

representación por la presentación y fracasa la razón. El método trazado por los arquitectos 'de los años cincuenta' parece indicar un camino. No sólo por la calidad de sus obras o la extremada actualidad del 'minimalismo' de alguno de ellos, sino por su actitud ante la profesión y la arquitectura.

Su labor desarrollada en el silencio del estudio, en la emoción de construir, en la lucha diaria con los problemas. Su forma de entender y representar la realidad a través del proyecto, manteniendo un equilibrio y tensión entre ambos factores. La práctica sustituye a la teoría. Los elementos de la propia realidad son los que se introducen en la toma de decisiones del proyecto, lo organizan. La tensión se establece cuando se ordenan en función del desarrollo de una idea central y se enfrenta de nuevo el proyecto con la realidad.

Las palabras de Alejandro de la Sota lo resumen bien:

23. DE LA SOTA, A., *Alejandro de la Sota*, Madrid, Pronaos, 1989, pp. 74.

"Creo que el no hacer Arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos *no* la hagamos habremos hecho más por ella que los que, *aprendida*, la siguen haciendo."²³