REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

REIA #17/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid / Catedrático Emérito de Proyectos Arquitectónicos

# El tapiz, unas visiones y un proyecto

* Artículo por invitación

Fecha de envío: 25/05/2020 | Fecha de aceptación: 25/05/2020

**El tapiz**

Al considerar el proyecto para la nueva Biblioteca Hertziana, al enfrentarme a este problema de diseño e intentar dar los primeros pasos en el inicio del concurso de hace unos años[1] pensé, como en otras ocasiones, que cualquiera que fuese el guion de demandas del proyecto, uno de los fines a tener presente en lo construido es valorar su papel como inserción figurativa en el *tapiz* de lo existente. Uno de esos papeles que considero esencial es que la nueva presencia no solo se instale en una continuidad física sino que además revele, enriquezca y sirva para reinterpretar aspectos de lo antecedente, lo que allí existe. Con esa palabra, *tapiz*, se pretende superar la noción usual de *contexto* para un nuevo proyecto y ampliar considerablemente el campo de referencias y no solo centrarse en consideraciones sobre la convivencia de lo construido y lo nuevo. Hace algunos años en la teoría del diseño se hablaba del *contexto* referido, en lo fundamental, a variables formales y a una idea de continuidad física con el fin de establecer en modo sumario un diálogo con el lugar y, sobre todo, con la preexistencia histórica. Algo que, siendo mucho, se olvidaba, en mi opinión, de la reinvención de la realidad, del redescubrimiento de lo previo. Nuevos valores y la imaginación creativa revelan o inventan a la vez lo nuevo y lo viejo. Esto supone un intercambio entre estos términos no entendidos como subordinación de lo uno a lo otro, sino que ambos sean estimulados y entretejidos en viva dialéctica. Pero además, la convocatoria implícita en la palabra *tapiz* supone un constituyente básico, una *urdimbre* deducida de la realidad examinada con una mirada intencionada; se descubre el apoyo conceptual, un andamiaje levantado a partir de la exploración de un amplio territorio del que extraer por inspección muchas y muy distintas variables. La *urdimbre* es el conjunto de las fibras

1. Para la realización del proyecto de la Biblioteca Hertziana en Roma se convocó un Concurso Internacional por invitación en el año 1995. Nuestro proyecto fue elegido y la biblioteca fue inaugurada en el año 2012.

destacadas entre las que la nueva obra se va a trenzar como *trama*. Es una base de partida deducida de la realidad que puede referirse a ingredientes sustanciales de todo tipo: con forma o sin ella, aspectos prefigurados o figurables, limitados o ilimitados, visibles o, incluso, invisibles. La denominación de *tapiz* es una metáfora que propicia una visión de la arquitectura en su enclave como parte de un gran tejido que puede llegar a extenderse sin principio ni fin y como una creación en un proceso inscrita en el tiempo. La obra, aún en su acabamiento, entra a formar parte de una vida en curso.

Quisiera ahora detenerme, de un modo general, en consideraciones acerca del proyecto al ser pensado como inserción en el *tapiz*. Esta visión es coherente con una concepción transitiva e instrumental de la arquitectura. La arquitectura, en primer lugar, se enlaza a la *urdimbre* firme, profunda, de la naturaleza referida, tanto a las características naturales y peculiares de lo local como a fenómenos omnipresentes e inabarcables. En este último sentido, el objeto construido se instala en un mundo físico ilimitado. Es una entidad vinculada, por ejemplo, a los ciclos naturales o atmosféricos, al ciclo del agua (el río y el mar, el mar y la nube, la nube y la lluvia); se basa en sustratos geológicos, en la corteza terrestre, en el suelo y en los ilimitados campos de energías, como la luz solar, la gravedad o el campo magnético natural. La presencia de algunos de estos constituyentes universales se manifiesta en sus efectos y llegan a ser vitales protagonistas en la arquitectura, como la geología en la diversidad de piedras o la luz en la variedad diurna y estacional, pues precisamente, esos constituyentes fundamentales, a través de ella y de modo deliberado, se hacen sensibles, presentes. En ese sentido, la arquitectura es transitiva y visualiza o trae a inspección y deleite un mundo subyacente *anterior.* Por otra parte, la habitación es mediación para el adecuado objetivo de la vida orgánica humana y actúa como filtro, membrana e instrumento de control; la casa defiende, valora y enaltece nuestro ser orgánico, de modo que es apropiado decir que en la arquitectura hay objetivos vinculables a un arte del cuerpo, es *body art*.[2]

Las obras, tanto en su existencia física como en su proyecto, son elementos dentro de un sistema vivo, a la vez natural y artificial; forman parte activa en la dinámica de los procesos que se desarrollan en un gran organismo envolvente. Cualquier proyecto debe tener presente su fin constitutivo como elemento material dentro de un sistema activo que cumplirá la ley ineludible en las ciencias de lo artificial de que construir es asimismo y simultáneamente destruir. Esto es poco valorado y, sin embargo, ser consciente de este hecho será cada vez más necesario[3].

La concepción *instrumental* de la arquitectura desplaza las precisiones formales a una posición de menor relieve y en cambio potencia sus

2. Arte del cuerpo o *body art* por emplear la denominación de una modalidad artística de los años sesenta del siglo pasado en Estados Unidos y en Europa.

3. En un sistema artificial, como en el medio natural, cualquier intervención afecta a su estabilidad y supone desajustes y entropía. Tapiz es lo mismo que sistema operativo de elementos activos, hilos y figuras sensibles, alterables y sujetos a cambios que suponen destrucción.

funciones como ente transitivo. Como ya he señalado, cuida especialmente su capacidad amplificadora de experiencias relativas a ciertas variables esenciales, como la luz o la gravedad, o la mediación orgánica entre el ambiente y el cuerpo. La arquitectura ha de activar signos de la naturaleza en la que se instala y, a través de ellos, hacer visibles o experimentables fenómenos que corresponden a un fondo subyacente y así atraerlos como vivencias imprescindibles en lo cotidiano. Un objetivo esencial de la arquitectura, en mi opinión, es acrecentar la experiencia de esa *casa anterior*, una casa primordial. En este sentido, se comporta como una *caja de resonancia* que recrea y amplifica esas experiencias. Las metas de cualquier proyecto no se satisfacen, o no solo, en la belleza de un objeto, sino en la capacidad funcional de dar cita a sensaciones y emociones esenciales de una vida *anterior*. No se reduce a la creación de un objeto inerte o aislado, sino que comporta o sirve de puente a las consecuencias de su capacidad funcional, como si se tratara de un instrumento musical cuyo fin es producir sonidos y música. El ser de un proyecto no queda circunscrito a la definición de una entidad determinada, sino a sus poderes inherentes para evocar, transparentar, indicar. Como ente transitivo abre un camino que no se detendrá en el dedo, sino en lo que éste apunta. En resumen, se persigue ciertamente una figuración (basada en el objeto), pero sobre todo facilita el acontecer de una transfiguración que es excitación funcional temporal (las vivencias promovidas).

La arquitectura es también un *instrumento* activado por la vida social y por los habitantes y, en este orden, es sensible por igual a los distintos momentos históricos y las manifestaciones culturales, universales unas, locales otras, en niveles cultos y también populares. La arquitectura supone y asume los distintos escenarios de igual valor en los que se desarrolla la cotidianidad. Por otra parte, al dirigir la mirada a lo por venir, satisface los requerimientos que se detectan en lo actual, que se procesan en el día a día y que se abren a un tiempo futuro. Esto exige interpretar signos de la vida en curso, signos emergentes o signos soterrados que descifrar y hacer *legibles*; lo cual supone unas capacidades raras, característicamente artísticas, que corresponden siempre a la sensibilidad interpretativa y creativa del arquitecto; esta última consideración referida a lo actual y, por tanto, de valor cultural relevante es por naturaleza elusivo, de difícil manejo y con riesgos, como sabemos, en muchos casos.

Todos esos ámbitos de pensamiento enumerados a los que tener presente al tomar decisiones al proyectar son indiferentes, en cierto modo, a la diversidad de los estilos y lenguajes de la arquitectura o a las maneras de vivir. Deja abierta la posibilidad de acoger lo diverso en las formas y en los modos de vida: será inclusivista como inevitablemente sucede en cualquier ciudad histórica. Un fundamento basado en la noción de *tapiz* permite superar iniciativas de simple parecido formal, de lenguaje o tipológico que con frecuencia se suponen en lo preexistente y, en consecuencia, legitimar decisiones radicales de índole innovativa en una línea congruente con lo existente y también, si se quiere, incongruente. Acepta lo existente y también el proyecto inédito, y es a la vez realista e idealista. El concepto de *tapiz* contempla la posibilidad de entretejer a esos hilos antiguos otros nuevos, completamente nuevos, como un tejido que se trenza sobre una tela ya tejida.

Fig. 01. *Camille Corot. Vista del área de Santa Trinidad del Monte c.1825-28. Óleo.* Museo de Arte e Historia de Ginebra.

## Visiones

Al iniciar muchos proyectos, o en algún momento del curso de su elaboración, he encontrado imágenes, algunas proporcionadas por pinturas conocidas, que ayudaron a descubrir los hilos básicos que definen la *estructura profunda*, las hebras del tapiz como aquellas de las que he hablado. Con mucha frecuencia un buen cuadro puede servir para identificar la trama constitutiva de un determinado paisaje o de un fragmento urbano. En el caso del proyecto de la Biblioteca Hertziana, y en algún momento de su desarrollo, me sirvió para interpretar la naturaleza del problema la contemplación y estudio de una maravillosa pintura de Camille Corot realizada cuando ampliaba sus estudios de pintura y modelos para su arte durante su estancia en Roma como joven becado. Me refiero a su *veduta* del área de *Santa Trinidad del Monte* (c.1825-28) que se encuentra en el Museo de Arte e Historia de Ginebra (fig. 1). La imagen recoge un entorno próximo al Palacio Zuccari, el lugar donde se ubica el proyecto de remodelación para la nueva Biblioteca, cuyo volumen se insinúa detrás del obelisco[4]. En ella, la luz juega un papel protagonista: la luz de la mañana, la luz y sus sombras, los matices de los colores activados por el vuelco direccional del transcurso solar y por los filtros y las transparencias atmosféricas. En el pequeño cuadro de Corot, es fácil descubrir la presencia indirecta del sol así como su posición e, incluso, deducir su movimiento en el decurso diario. Los valores pictóricos relativos a la luz, al valor del instante matinal, son tan precisos en este cuadro que nos sentimos compelidos a imaginar las graduales y sutiles metamorfosis lumínicas a lo largo del día. La topografía del plano alto de la Colina del Pincio, la presencia sugerida de la escalinata de la Plaza de España y sus

4. El obelisco del siglo tercero de la Antigua Roma que fue realizado en Egipto e instalado en 1789, traslación promovida por Pío VI.

muros de contención llegan a ser visibles en su parte alta, pero también se hace presente, de un modo sugerido, el papel de unos bancales que se asoman en la imagen y que corresponden a la arquitectura conformadora del gran fragmento urbano, la Plaza de España. El pintor ha elegido como centro de su obra una concavidad, una mancha de color amarillo que se nos ofrece a la vista como un contenedor de luz en estado puro, solo luz. Corot no ha olvidado el diálogo entre las arquitecturas correspondientes a un lenguaje culto y otras de orden común. En cualquier caso, los volúmenes representados conviven sin dificultad y son enriquecidos, por igual, por matizados efectos de luz y sombra. Toda la arquitectura se funde visualmente en el aire de la mañana romana y las diferentes formas adquieren una armoniosa coherencia. El terreno representado del primer plano y su vegetación espontánea, libre, sin urbanizar, es decir, el suelo en el que se encuentra el pintor realizando su obra, al pie de la Villa Medici, sirve de marco y delimita en contraste el puñado áureo de luz mencionado y, sobre él, la ciudad que se ve en la lejanía.

En lo alto del Pincio, la iglesia y el obelisco focalizan y ordenan, con un carácter monumental, todo el contenido de la imagen. El obelisco es un eje en el que se focaliza la imagen entera y que se apoya, como si fuera un pedestal, en la banda de azul cobalto claro muy limpio que está justo encima de la confinada mancha dorada.

En el cuadro de Corot, se precisa el triángulo que une las dos torres de la iglesia en escorzo y el obelisco. Se puede apreciar o deducir el doble papel de éste al ser considerado frontalmente o bien lateralmente: el obelisco es frontal en relación al encuadre visual del pintor y es lateral pues, como sugiere el escorzo de las torres de la iglesia, redirige la mirada del espectador hacia ese espacio hundido que no es enteramente visible, es decir, al espacio en el que se desarrolla la escalinata de la Plaza de España. En definitiva, un cuadro como éste es un buen ejemplo visual de la maravillosa y difícil articulación de cosas heterogéneas, de elementos visibles y de otros insinuados o casi invisibles. Sentimos al contemplar el pequeño cuadro cómo esas presencias han sido atendidas con idéntica importancia y cuidado. Por todo ello, emociona la visión inclusivista del pintor que ha anudado muchos hilos del tapiz metafórico que es este cuadro, y del modo más sencillo y directo. Ha dotado además de un *alma* a esa totalidad compacta, pues no solo se articulan visualmente los vínculos físicos sino también un espíritu que envuelve la arquitectura y otras apariencias del lugar tratadas por igual como presencias preciosas en la atmósfera de la imagen. Y todo se entrelaza.

Este cuadro de Corot es una síntesis escenográfica y un compendio de experiencias visuales que ahora podemos, sin esfuerzo alguno, asociar a la visión unitaria de las características anímicas de las tres escenas que Sebastiano Serlio codificó en el siglo XVI siguiendo las nociones escenográficas del teatro de Vitruvio: la *trágica*, la *cómica* y la *satírica* (fig. 2a). Como sabemos, Serlio representó en la primera escena, la *trágica*, el ambiente urbano que expresa un lenguaje arquitectónico culto, coherente, de estilo uniforme, que responde a domicilios aristocráticos, las casas y palacios coetáneos. En la segunda escena, la *cómica*, se da la convivencia de las arquitecturas de la ciudad que han crecido espontáneamente y que revelan su condición histórica en estilos heterogéneos, medieval, gótico y renacentista; en la segunda escena, se congregan además los domicilios

Fig. 02a. *Sebastiano Serlio (de izquierda a derecha) Escenas satírica, trágica y cómica. Siglo XVI.*

Fig. 02b. *Camille Corot. Fragmentos de la vista del área de Santa Trinidad del Monte. c.1825-28.*

privados de diverso nivel social y las tiendas entre las que se desarrolla la vida media de sus habitantes. Y en la tercera escena, la *satírica*, se representa una naturaleza en su espontáneo vivir, la casuística de lo no regido aún, o no totalmente, por influencia humana, la topografía del suelo originario, las rocas, la vegetación espontánea de pequeños árboles y arbustos.

No sería difícil fragmentar la estampa de Corot y ofrecer distintas áreas de ella como ejemplos ilustrativos de los momentos representados por las escenografías de Serlio (fig. 2b). Una distinción analítica de esta índole, por tanto, es extrapolable al momento de la imagen de Corot y también sería fácilmente aplicable a otros momentos, a otras escenas históricas y a nuestro propio tiempo. Su validez es intrínseca a cualquier ciudad como acumulación de ciudades sobre el mismo suelo en el transcurso temporal. Concluiremos, entonces, que la visión de Corot es una buena ilustración de esa idea de *tapiz* en la que se entreteje lo físico y también lo social. Esa estampa es un ejemplo de visión que resume una complejidad aglutinada de abundantes hilos de todo tipo, naturales y sociales, y un conjunto fundido en una representación de poderosa energía visual.

Otra gran imagen clarificadora y expresiva del ambiente de la cercana Plaza de España viene proporcionada por el conocido grabado de Piranesi *Vista de la Plaza de España* (1760) (fig. 3) en el que se muestra cómo la luz de la mañana se abre paso entre los edificios e invade la gran escalera y parece caer rodando sobre ella y sobre la vida de la ciudad a su pie. La imagen semeja la boca de un escenario bien iluminado y desde el que se expande la luz sobre el patio del público, en el animado ámbito de la vida ciudadana. La imagen de Piranesi, como es el caso en la de Corot, se abre en dos fugas similares a la frontalidad y lateralidad implícitas en el eje de giro del obelisco que veíamos en Corot, aquí claramente representados por la embocadura que se abre a la gran escalinata (procedencia de luz) y el recorte propiamente correspondiente al punto de vista del autor y el nuestro como espectadores de su obra. Es la luminosa imagen de un escenario en el interior de un teatro.

Pero en este punto, al nudo formado por Corot, Serlio y Piranesi, podemos añadir la obra de otro gran artista, Karl Friedrich Schinkel, el arquitecto

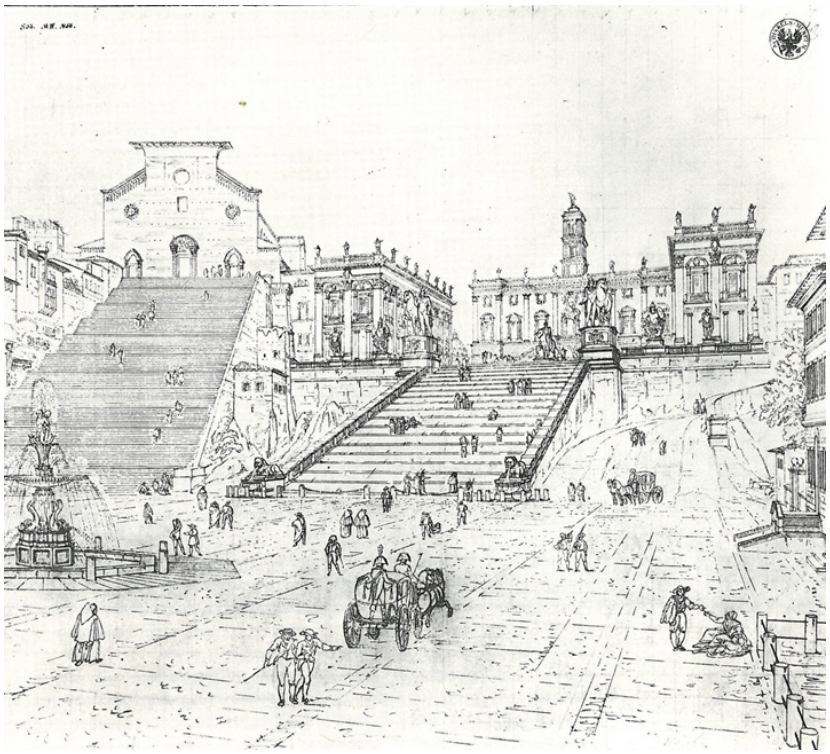

Fig. 03. Giovanni Battista Piranesi. Vista de la Plaza de España. Roma. 1760. Grabado.

Fig. 04. Karl Friedrich Schinkel. Vista sobre la Colina Palatina y Santa María Aracoeli. Roma. 1803-04.

Fig. 05 (arriba). Karl Friedrich Schinkel. Panorama de Palermo. 1808.

alemán del siglo XIX: una obra que también sintetiza el espíritu unificado de los componentes escenográficos de Serlio. Me refiero a su *Vista sobre la Colina Palatina y Santa María Aracoeli* (Roma, 1803-04) (figura 4). Este gran arquitecto inicia su carrera como creador de panoramas urbanos. El bien conocido de Palermo (fig. 5) muestra la ciudad a la redonda, sin rehuir detalle, acepta la diversidad e ilumina por igual cualquier rincón. Además, Schinkel, como sabemos, emprende su labor de arquitecto diseñando fondos de escenas teatrales. Acompaña así a Serlio como autor de escenarios. Se interesa por los contenidos en materia y espíritu de una realidad heterogénea que sirve de marco a la vida de los ciudadanos. Su vista de la Colina Capitolina es la mejor introducción tanto a su trabajo como escenógrafo como a sus posteriores tareas de urbanista que se van a distinguir por la asunción realista de todo lo dado y, hay que subrayar, sin renunciar a los exigentes fines de un gran idealismo. Aquí, en el maravilloso dibujo del arquitecto alemán, está Roma, una idea de Roma, una profunda emoción sintetiza la vivencia de la ciudad que queda reflejada como fondo a la vida. Al detenernos en este dibujo conviene señalar que en la escena de esa Roma ideada pueden también entresacarse, como hemos hecho con la *veduta* de Corot, las tres de Serlio: la *trágica*, la *cómica* y la *satírica*. Si Corot vio desde lo alto del Monte Pincio, aquí, Schinkel vio la Colina Capitolina desde un punto de vista que incita a alzar la vista como en la *veduta* de Piranesi. El espectador ve un escenario elevado y en esa escena se condensan todas: la *trágica* en el dibujo de los Palacios Capitolinos del proyecto de Miguel Ángel; la *cómica* con la característica mezcla de estilos y lenguajes que se dan en la ciudad común y más concretamente en el paralelismo y contraste de las dos muy diferentes grandes escaleras urbanas; finalmente, aunque en modo reducido, la *satírica* representada por una naturaleza rocosa que sirvió de fundamento a unas construcciones en el rincón residual entre las dos grandes escalinatas, vestigio resistente de una topografía natural y de una arquitectura precedente antigua.

Como creador de panoramas, este dibujo de Schinkel es comprehensivo, inclusivo y unitario en lo heterogéneo; además, es escena y teatro tanto de lo central como de lo periférico. Hay que señalar que su *veduta* no tiene un foco sino dos: la Basílica de Santa María Aracoeli exige la misma atención que la plaza alta del Campidoglio. Las dos grandes escaleras se hermanan, la enorme escalera de Santa María y la rampa escalonada coronada por los grupos esculpidos de Cástor y Pólux con sus monturas. El dibujo está poblado por un gran número de ciudadanos, los actores ocupados en sus afanes comunes donde conviven caballeros y mendigos sin que el dibujo enfatice distinciones sociales. Las figuras de Cástor y Pólux que enmarcan lo alto de la rampa escalonada, introducen una simetría encargada de fijar y ordenar la diversidad ambiental. Todo lo demás ocurre ya sobre los actores humanos. Y sobre ellos, hay unos actores inmóviles: las estatuas del teatro *aéreo*, una ordenada presencia que sobresale y corona los edificios que conforman la plaza proyectada por Miguel Ángel. El dibujo prueba que su autor está formado como arquitecto, es perfecto conocedor del lenguaje clásico de la arquitectura y la creativa interpretación que se hace de éste en el proyecto miguelangelesco. En resumen, Schinkel incide con toda precisión en un amplísimo ámbito de visión que manifiesta un tejido en el que se anudan muchos hilos correspondientes a dispares niveles, traídos a nuestra presencia y en el asombroso equilibrio entre lo real y lo ideal que caracterizará más tarde su labor como diseñador urbano.

Fig. 06. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Portale Mascherone.* Fotografía Andreas Muhs

**La Biblioteca Hertziana**

Siguiendo algunas de estas consideraciones la remodelación del área que fue el jardín del Palacio Zuccari exigió también reflexionar sobre sus raíces físicas, sobre un suelo que acumula estratos de construcciones previas y vestigios antiguos de jardines abancalados de gran ambición formal. Era preciso rastrear hacia el subsuelo el *tapiz* en el que se entreteje la nueva Biblioteca (fig. 6). Hubiera sido difícil ignorar hilos de esa urdimbre preexistente que definen de modo destacado el *genius loci* de esta ladera del Pincio. En su día, este lugar fue un jardín extraordinario aterrazado de la villa del patricio romano Lúculo que se generaba por la disposición escalonada de los muros de contención en la pendiente del Pincio descendiendo por esa ladera meridional. La nueva intervención tenía que hacer transparente el espíritu del lugar. Existe un imaginativo dibujo de la villa romana del arquitecto manierista y arqueólogo Pirro Ligorio

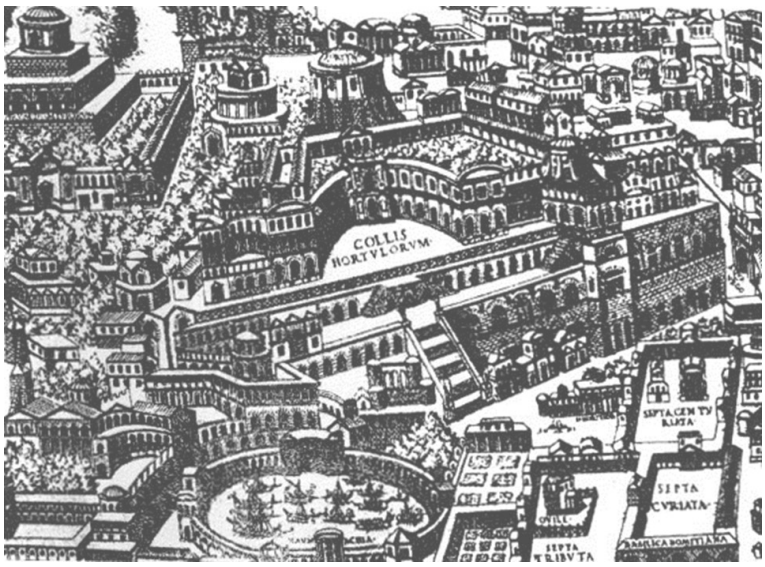


Fig. 07. *Pirro Ligorio. Fragmento de Roma Antica. 1561*. Grabado

(fig. 7) que nos ayuda a interpretar y figurar la apariencia del escalonamiento de grandes bancales y las necesarias escaleras entre ellos. Las sugerencias formales de ese jardín, insinuado en el dibujo, han permitido comprender desde un inicio algunos rasgos del proyecto de la nueva Biblioteca[5] en la que se deja ver en lo alto, nada más entrar, la luz del cielo, como ocurre al visitar el espacio abierto de cualquier jardín.

El acceso público a la nueva Biblioteca se hace ahora por el *Portale Mascherone*, una figura que fue para Zuccari el necesario contraste al encanto paradisíaco de lo que se abría a la vista al traspasar sus puertas desde la calle. También desde el interior del Palacio Zuccari se accede a un pequeño "jardín" que es el actual patio confinado por una envolvente cristalina en el que pueden verse algunos restos arqueológicos encontrados en el subsuelo (fig. 8).

La entrada se abre al interior de la Biblioteca cuya imagen integral se comprende de un solo golpe de vista iluminada desde lo alto. El lugar aparece metamorfoseado en un pozo de luz de perímetro acristalado con un fondo mural ligeramente inclinado en el que resbala y se refleja la luz que viene de arriba y nos hace recordar el grabado de Piranesi. Ese fondo mural se inspira en los grandes muros de contención de tierras cercanos que definen los planos que limitan y construyen la Plaza de España. Tras ese plano inclinado se encuentra un almacén de libros en forma compacta que ocupa varias plantas. Esta disposición puede interpretarse simbólicamente como un muro que encierra y contiene una tierra, una materia acopiada, libros, depósito esencial de cualquier biblioteca. En torno a ese elemento central se organizan terrazas escalonadas, en perímetro libre, conteniendo las librerías y las salas de lectura (fig. 9a). Así se obtiene un espacio interior que aun siendo reducido ofrece una gran riqueza visual por su progresión vertical, por la luminosidad ambiental, y por la riqueza formal de un orden escalonado, trapezoidal en planta, cuya forma fija el despliegue en abanico de las bandejas interiores. El espacio al que se accede

5. Cuya imagen interna sugiere también un envolvente jardín escalonado.

Fig. 08. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Vista interior del acceso por el Palacio Zuccari.* Fotografía de Andrea Jemolo.

por esa boca del *Mascherone* puede verse metafóricamente como el interior de una cabeza. Tal imagen tiene sentido puesto que la función de una biblioteca es iluminar la mente y esa metáfora se figura por la luz real que es protagonista de la oquedad integral de su interior.

La entrada no se encuentra en el eje central de la Biblioteca. Esta situación de desplazamiento en la axialidad se resuelve de un modo similar a como ocurre en la escalinata de la Plaza de España, que queda dislocada del eje que culmina en la iglesia de Santa Trinidad del Monte, con un juego de figuras en planta cóncavas y convexas que diluyen la percepción de esa falta de estricta simetría. La planta de la Biblioteca se resuelve en la forma de un abanico que se abre con centro en la boca del Mascherone hacia el lado norte y se retranquea al ascender con plantas cuyo perímetro avanza y retrocede sobre el ámbito central (fig. 9b).

Las distintas plantas se organizan según una distribución regular que sitúa las estanterías de libros en forma compacta ya mencionada en la zona que da a la Vía Sixtina y las zonas de lectura en la mitad correspondiente a la Vía Gregoriana, abriéndose a las ventanas y terrazas que se asoman al panorama de Roma (fig. 10). En la planta superior se dispone, como actividad segregada e independiente del espacio común central de gran altura, una sala de lectura de silencio que se beneficia, además, de la terraza superior como lugar de descanso y disfrute de las vistas de un amplísimo panorama de la ciudad.

La existencia de los restos arqueológicos de la Villa de Lúculo en el subsuelo obligó a liberar de apoyos el área completa correspondiente a la nueva Biblioteca. Para resolver esta difícil demanda se crearon dos líneas de soportes, micropilotes profundos en los ejes de cimentación de lo construido con anterioridad; es decir, en las aristas correspondientes a las calles Sixtina y Gregoriana. Sobre estas alineaciones se apoya una estructura tridimensional pretensada y postensada ocupando una planta entera bajo la cota de entrada como un puente que soporta el edificio[6] (fig. 11). Hay que decir que el edificio ahora construido añade a su riqueza espacial y física esta interesante definición estructural. Los restos enterrados de la Villa de Lúculo quedan, por tanto, accesibles para continuar las labores de excavación arqueológica en el futuro.

La fachada de cristal que encierra el patio está sujeta de la parte superior por un collar estructural. La retícula metálica de este núcleo acristalado contrasta con el muro de ladrillo y los petos de las bandejas de las distintas plantas (fig. 12). Este juego, que combina la materialidad del ladrillo y la ligereza aérea metálica del soporte de la fachada de cristal, puede recordar el interior de la sala de lectura de la Biblioteca de Santa Genoveva en París de Henri Labrouste. El ladrillo visto, lavado en blanco, es el acabado de los paramentos que encierran el espacio de gran altura central. El tono claro del ladrillo así tratado es un buen reflector de la luz cenital tiñendo el ambiente de un color cálido y luminoso. En la planta de la entrada el suelo es de travertino. El piso de las plantas superiores es en su mayor

6. Los ingenieros italianos Alberto Parducci y Alfredo Marimpietri concibieron y calcularon esta estructura pretensada y postensada y resolvieron las demandas ocasionadas por la liberación del subsuelo

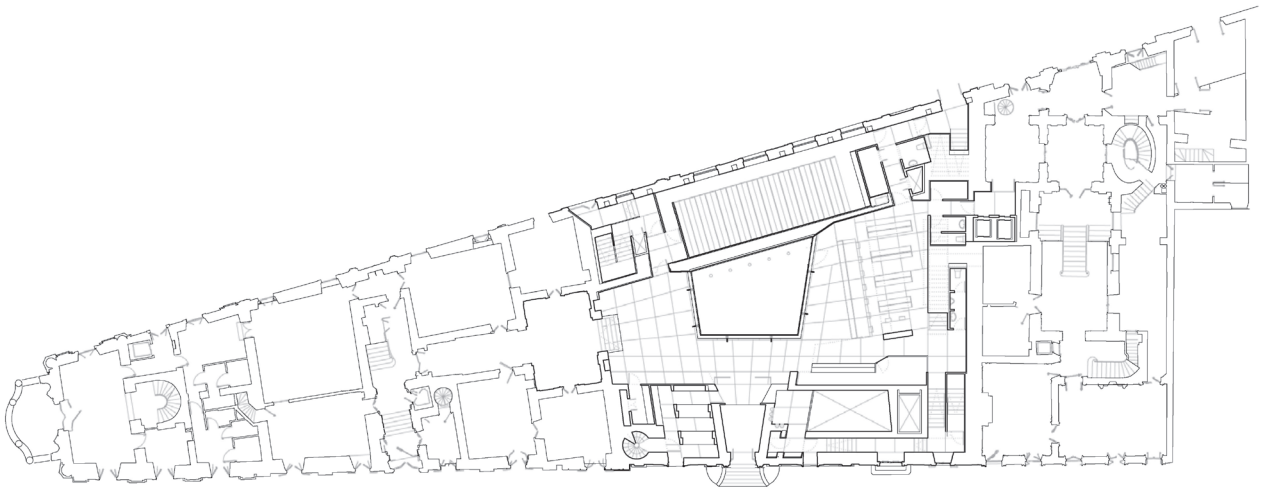

Fig. 09a. Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Vista interior. Fotografía de Andreas Muh.
Fig 09b. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Planta de acceso por el Portale Mascherone.*

Fig. 10. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Vista interior.* Fotografía de Andrea Jemolo

Fig. 11. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Sección.*

Fig. 12. *Biblioteca Hertziana de Roma. 1995-2012. Vista del interior el día de su inauguración, 15.01.2013.* Fotografía de Pia Gazzola.

parte madera. El conjunto sencillo y noble de los acabados, ladrillo lavado en blanco, piedra, madera e incluso los libros, como piel visible, crea un sistema de materiales en buena resonancia recíproca y hace grata la experiencia del ambiente. El lenguaje del diseño de los elementos de esta arquitectura es universal, adecuado a cada material empleado. Su definición formal es muy escueta y permite valorar los contenidos más sustanciales de la luz y la expresividad estructural; el blanco de los acabados y el giro cóncavo-convexo que se abre hacia la luz en lo alto nos aproxima a un espíritu de razón barroca[7].

***

Este texto refleja un proceso en el que se abren paso unas visiones desde el fondo de un espacio imaginario para acercarse al espacio real, físico. El medio conectivo es la luz en una doble manifestación como la luz interna y la luz solar. La luz interna es la que ilumina las visiones surgidas en la contemplación de unas imágenes que corresponden a una pintura y unos grabados. Se entrelazan estas luces y sus temas constituyentes en la realización del proyecto y la obra. Este texto describe un recorrido iluminado por un resplandor conjunto que emerge de un *tapiz* tejido a la par que unas visiones que son clave de algunos motivos en la concepción del proyecto.

Juan Navarro Baldeweg. Mayo de 2020.

7. El largo proceso del proyecto y construcción de la nueva Hertziana ha sido compartido con nuestro colaborador a pie de obra el arquitecto italiano Enrico da Gai. El apoyo permanente del Instituto Max Planck y de los directores de la Biblioteca han hecho que todo este esfuerzo concluya en el logro de un muy rico y atractivo lugar en el corazón de la ciudad de Roma.