

Ernesto. N. Rogers. Aprendiendo de toda la historia

Ernesto. N. Rogers. Learning from history

Ernesto. N. Rogers. Aprendendo de toda a história

Recibido: 7 de octubre de 2017; Aprobado: 8 de febrero de 2018; Modificado: 10 de febrero de 2018

DOI: <http://dx.doi.org/10.18389/dearq22.2018.04>

Artículo de reflexión

Resumen

En los años sesenta, Ernesto N. Rogers reclamó una nueva mirada sobre la tradición, las pre-existencias ambientales y la historia, como opción metodológica para enriquecer y contribuir al progreso la arquitectura moderna. El conocimiento de la historia se postulaba como una exigencia del aprendizaje del oficio de arquitecto, pues aportaba materiales todavía válidos para el proyecto. Sus obras son un correlato de la presencia de la “historia como amigo” y, también, de las dificultades para sustraerse de elementos o configuraciones historicistas. Nuestra cultura es heredera de esta conciencia de la continuidad de una tradición viva y de la necesidad de su enseñanza y reconocimiento.

Palabras clave: Ernesto N. Rogers, tradición, preexistencias ambientales, historia, método, Casabella-continuità, enseñanza

Abstract

In the 1960s, Ernesto N. Rogers called for a new consideration of tradition, environmental pre-existence, and history as methodological options to enrich and to contribute to the progress of modern architecture. Having a knowledge of history was posited as a necessity to learn how to become an architect as it provided materials that are valid for projects. His works run parallel with the presence of “history as a friend”, and, also, with the difficulties of escaping from historic elements or settings. Our culture is heir to this awareness regarding the continuity of a living tradition and the need for it to be taught and recognized.

Key words: Ernesto N. Rogers, tradition, environmental pre-existence, history, method, Casabella-continuità, teaching

Resumo

Nos anos sessenta, Ernesto N. Rogers reivindicou uma nova visão sobre a tradição, as preexistências ambientais e a história, como opção metodológica para enriquecer e contribuir para o progresso da arquitetura moderna. O conhecimento da história apresentava-se como uma exigência da aprendizagem do ofício de arquiteto, pois contribuía com materiais ainda válidos para o projeto. Suas obras são um correlato da presença da “história como amigo” e também das dificuldades para subtrair-se de elementos ou configurações historicistas. Nossa cultura é herdeira dessa consciência da continuidade de uma tradição viva e da necessidade de seu ensino e reconhecimento.

Palavras-chave: Ernesto N. Rogers, tradição, preexistências ambientais, história, método, Casabella-continuità, ensino

Están presente y pasado presentes

Tal vez en el futuro, y el futuro

en el pasado contenido.

T. S. Eliot. *Cuatro cuartetos*, 1944

Ernesto Nathan Rogers fue, sin duda alguna, el arquitecto más influyente en el contexto italiano de los años sesenta. Sus artículos publicados en las dos revistas que dirigió, *Domus* y *Casabella*, recogidos parcialmente en dos volúmenes, *Esperienza dell'architettura* y *Editoriali di architettura*,¹ conformaron un corpus teórico riguroso e intenso, referente inequívoco para arquitectos como Aldo Rossi, Giorgio Grassi o Vittorio Gregotti, que forjaron una nueva noción de la arquitectura como disciplina en la que la historia asumía un papel poco menos que rector.

La historiografía contemporánea nos ha mostrado que la amnesia histórica de lo que se denominó *Movimiento Moderno* no fue tan radical como los propios protagonistas o la crítica de aquella época nos quiso hacer ver. Bien sabemos que las obras de Le Corbusier, Mies van der Rohe o Terragni, por ejemplo, estaban teñidas de su conocimiento de la arquitectura precedente. Incluso, Le Corbusier afirmó que “no he tenido más que un maestro: el pasado; que una formación: el estudio del pasado”.² Sin embargo, una conciencia propiamente histórica, directamente declinada en una arquitectura que pretende su continuidad con lo moderno, solo surge de forma declarada y contundente en la inmediata posguerra en los escritos de Rogers.

Jorge Torres Cueco

✉ jtorrescueco@gmail.com

Universitat Politècnica de Valencia, España

En 1954, asumió la dirección de la revista *Casabella*, ahora acompañada con la palabra *continuità*. Este fue el título del editorial de su primer número, en el que trazaba un programa preciso y coherente para el desarrollo de la arquitectura. Se trataba de continuar con las ideas del Movimiento Moderno, contextualizadas a la realidad de la cultura, historia y estado tecnológico y material de la sociedad italiana, y en que la presencia de una tradición viva debía ser ineludible:



Figura 1. Ernesto N. Rogers: “Continuità”, *Casabella-continuità*, 199 (1954), p. 2. Fuente: Archivo Jorge Torres.

¹ Rogers, *Esperienza dell'architettura* (existe traducción al español como *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965) y *Editoriali di architettura*.

² Le Corbusier, *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 34 (Traducción del autor).



Figura 2. BBPR: Monumento a los Caídos en los campos de concentración alemanes en el cementerio de Milán, 1945. Fotografía: Jorge Torres.

“Continuidad, más allá del hecho práctico de utilizar un título con el nombre de “Casabella”, significa consciencia histórica; esto es la verdadera esencia de la tradición en la precisa aceptación de una tendencia que, para Pagano y Persico, como para nosotros, está en la eterna variedad del espíritu opuesto a todo formalismo pasado y presente.”³

Son bien significativos de la orientación de la revista el párrafo introductorio: “Quien ve las cosas presentes ve todas las cosas que han estado desde el origen de los tiempos y que estarán para toda la eternidad porque todas son de una misma naturaleza y de una misma especie” (Marco Aurelio. *Recuerdos*. Libro XXVII), y la fotografía que lo acompaña: las manos de un hombre que coloca un ladrillo. Por un lado, la referencia al concepto fenomenológico de tiempo y espacio, así como, a la tradición “a continuar”; por otro, el necesario reencuentro con el hombre real, concreto y existencial. Y también con el ladrillo, la realidad humilde, práctica y material de la obra de arquitectura.

Se proclamaba la continuidad con una tradición, primero referida a la “tradizione del nuovo”, a la herencia del Movimiento Moderno identificada en sus predecesores en la dirección de *Casabella*, Giuseppe Pagano y Eduardo Persico —que tenía su correlato en la sutil retícula tridimensional del Monumento a los Caídos en los campos de concentración alemanes que había construido en el cementerio de Milán, en 1945— y que se abría a la historia de la arquitectura de todos los tiempos. La afirmación era categórica: “Una obra nos es verdaderamente moderna si no tiene auténticos fundamentos en la tradición, por esto las obras antiguas tienen significado actual porque son capaces de resonar en nuestra voz”.⁴

Se proponía un programa de recuperación de toda la tradición como un hecho cultural. La tradición se definía tanto como “la validación de lo

emergente, como la energía de las mutaciones”.⁵ Una definición que ofrece claves de la herencia cultural recibida por Rogers y que tiene sus orígenes en la enseñanza de la filosofía fenomenológica de su maestro en el Liceo Parini de Milán, Antonio Banfi, y su discípulo Enzo Paci, colaborador, miembro del consejo de redacción desde 1957 y “filósofo” de *Casabella*. Las afinidades entre ambos intelectuales fueron muy intensas en la posguerra y, de hecho, la misma filosofía de Paci, calificada como *fenomenología relacional*; los estudios que realizaba en aquel momento sobre el pragmatismo de Dewey y Whitehead, y la fenomenología de Husserl, se traslucen en los escritos de Rogers. De hecho, sus textos están contaminados por el vocabulario de Paci: “mundo de la vida”, “experiencia”, “suspensión del juicio”, “intencionalidad” y, por supuesto, “permanencia”, que Paci definía como “la firmitas, la duración de una construcción en el tiempo según determinadas estructuras y determinado equilibrio” y “emergenza” “la renovación, la apertura al futuro y a las posibilidades”.⁶ Para Paci y Rogers, la síntesis arquitectónica se encontraba en esta tensión entre permanencia y emergencia, y únicamente a través del proyecto se podía resolver la crisis abierta entre pasado y futuro.⁷

No era una opción nostálgica ni conmemorativa, sino operativa, pues consistía en recoger aquellos elementos del pasado aún vigentes, estableciendo una continuidad con la realidad presente y, por tanto, con capacidad para colaborar en el proceso creativo. No había contradicción entre la creación personal y la presencia de una tradición considerada todavía viva y vivificante. Tras estas sentencias, podemos reconocer otro de los referentes de Rogers: el poeta y crítico Thomas S. Eliot. En “La tradición y el talento individual” se insiste en la importancia de poner en relación un artista con sus predecesores, pues ningún artista “tiene plenamente sentido por sí mismo”. El sentido histórico “implica que se percibe el pasado, no solo como algo pasado, sino como presente”.⁸

3 Rogers, “Continuità”, 2-3. (Todas las traducciones son del autor)

4 *Ibid*, 3.

5 Rogers, “Il mestiere dell’architetto”, 36.

6 Paci, “Problemática dell’architettura contemporanea”, 41-46.

7 Un papel equivalente cumplió la revista *Aut aut*, dirigida y fundada en 1951 por Enzo Paci, y en la que intervinieron Rogers, Gillo Dorfles, el crítico literario Luciano Anceschi o el también filósofo Remo Cantoni.

8 Eliot, “La tradición y talento individual”, 221.

Este sentido o conciencia histórica es uno de los argumentos principales de Rogers e implica una postura crítica desde el presente hacia el pasado y dirigida hacia el futuro, como condición indefectible para el progreso de la cultura.

La cuestión de la tradición es el principal tema de debate en Italia en los años cincuenta. En la revista *Casabella-continuità* Rogers escribe sus más lúcidos artículos: “La responsabilità verso la tradizione”, “Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei”, “La tradizione dell’architettura moderna italiana” y publica el “Dibattito sulla tradizione in architettura”. Este, celebrado el 14 de junio de 1955, reúne a los principales arquitectos italianos como Franco Albini, Carlo Aymonino, Franco Berlanda, Marco Zanuso, Piero Bottoni, Giancarlo Tentori y un grupo de estudiantes, los “jóvenes de las columnas” integrado por Guido Canella, Aldo Rossi, Michele Acchilli o Silvano Tentori.⁹ La postura de estos jóvenes iba desde el discurso neomarxista de Gramsci o Lukács sobre el realismo hasta la elección de una determinada tradición a seguir, identificada por su mayoría con el neoclasicismo de la época del Risorgimento italiano. Frente a esta interpretación, Marescotti, Aymonino, Berlanda o Gillo Dorfles asumen la importancia de atender a la presencia de la tradición, pero reniegan de esta adscripción a un periodo histórico concreto. Franco Albini, por ejemplo, en consonancia con el pensamiento de Rogers, afirma que la tradición tiene el “sentido de continuidad entre presente y pasado” cuando existe “una conciencia colectiva” que debería ejercer un “control colectivo” frente a los excesos de la fantasía.¹⁰

Este programa teórico asume todo su contenido en la misma obra de arquitectura. La preexistencia ambiental surge como manifestación espacial de la tradición, y la arquitectura funcional debe ser resultado de una determinada historia, de una geografía y un ambiente local y concreto, es decir, se realiza en el encuentro físico con esta realidad.

De aquí se derivan dos consecuencias directas. Por un lado, la importancia de la consistencia material de la obra arquitectónica, del elemento y del detalle constructivo como lugar de encuentro entre la obra y el hombre en una recuperación del “mestiere”, del oficio de arquitecto. Por otro, solo se puede proceder por el método “caso per caso” y rechazar racionamientos abstractos y generalistas para encontrarse con la realidad concreta y material.

El concepto de preexistencia ambiental asume dos acepciones posibles: desde los procedimientos de inserción de edificios construidos con lenguaje moderno en centros históricos o el encuentro con las raíces locales o populares como aportación en los nuevos edificios que se van a proyectar. El objeto era evitar un cada vez más extendido “formalismo moderno” y hacer una obra sensible y moderna en un espacio y contexto cultural concreto. Era una llamada contra el “cosmopolitismo”, contra un “universalismo” vacío, que construye lo mismo indiferentemente de su entorno urbano o natural. La dificultad radicaba en “insertar las aportaciones de la vanguardia sin renegarlas, en una nueva profundización de la tradición” y sin caer en el folclore o los estilos tradicionales “insuficientes para responder a las múltiples exigencias de las sociedades vivas”.¹¹

Entre 1948 y 1960, el grupo BBPR¹² ejemplifica sus teorías en una serie de obras en el centro de Milán. En las viviendas y oficinas en Piazza San Erasmo-via Borgonuovo (1946-1948) se encontraron con un fragmento de edificio derruido por los bombardeos en el límite de la ciudad neoclásica. Sobre la calle Borgonuovo restauraron parte del palacio destruido y construyen un nuevo cuerpo, siguiendo las cadencias de huecos verticales propias de la Milán neoclásica. Una cesura vertical distingue lo viejo del nuevo lienzo de fachada que, sin mimetismos, celebra el ritmo unitario de la calle. En Piazza San Erasmo, recayente a la ciudad moderna, presentan la estructura



Figura 3. BBPR Edificio de viviendas en la vía Borgonuovo-Piazza San Erasmo. Fachadas a la vía Borgonuovo (izquierda) y Piazza San Erasmo (derecha). Fotografías: Jorge Torres.

vista, entrepaños estucados y paneles-ventana prefabricados, pero aun así, se asumen ciertos matices y claroscuros que otorgan una “tonalidad” urbana. Hay una continuidad esencial en la historia que permite recomponer, yuxtaponer y recrear nuevo y antiguo, según una tradición no interrumpida a lo largo de la historia.

En el Palazzo Ponti (1950) y la Palazzina Mayer (1960) realizan una restitución tipológica del *cortile*. En el primero, mediante la eliminación de la sobrelevación decimonónica y disposición de unos apartamentos escalonados en torno al patio —para preservar la escala y la “autenticidad” espacial—, compuestos por una serie de pilastras estructurales que siguen las cadencias del patio, que le confieren una nueva unidad plástica y expresiva, deslindando sutilmente las partes nuevas respecto a las preexistentes. En la Palazzina Mayer (1960) destaca el afinado y creativo

diseño de cerrajerías y carpinterías, y los grafitis de Saúl Steinbergen en el atrio como un ejercicio de integración de las artes.

Finalmente, en la Casa Lurani-Cernuschi (1951-1961), el grupo BBPR intervino en otro palacio barroco semiderruido del centro histórico de Milán. Además de reconstruir el *cortile*, se sobrealzó una planta y se construyó un nuevo cuerpo hacia el jardín. Aquí buscaban diferenciar las partes antiguas de las modernas mediante el empleo de un cerramiento cerámico visto formado por unos ladrillos en celosía colmatado con otras piezas cerámicas o con las perforaciones abiertas, a la manera de un tabique conejero a la usanza de antiguos palomares. En estos paños calados se alojaban las persianas correderas barnizadas en color verde, correspondientes a los huecos verticales de la fachada. Un alero pronunciado reunía la parte restaurada y la nueva edificación. La ejecución

9 Los *Giovani delle Colonne* son un grupo de estudiantes de la Facoltà di Architettura de Milán, llamados así por Giancarlo De Carlo, que en su revuelta contra el conformismo de la escuela, sufren la reprimenda de De Carlo por proyectar usando columnas, capiteles o pináculos. Véase: De Carlo, “Problemi concreti per i giovani delle colonne”, 83, y “Un dibattito sulla tradizione in architettura”, 45-52.

10 Albini, “Un dibattito sulla tradizione in architettura”, 45.

11 Rogers, “L’architettura moderna dopo la generazione dei maestri”, 3.

12 El grupo BBPR, formado por Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers, conservó las iniciales del apellido de Banfi, en memoria de su fallecimiento en el campo de concentración de Gusen.



Figura 4. BBPR Restauración y sobreelevación del Palazzo Ponti, Via Bigli, Milán, 1950. Fuente: Piva, Antonio (ed) BBPR a Milano.



Figura 5. BBPR Restauración Palazzina Mayer, Milán, 1960. Fuente: Piva, Antonio (ed.) BBPR a Milano.



Figura 6. BBPR Restauración Palazzina Mayer, Milán, 1960. Vestíbulo de ingreso con los graffitis de Saul Steinberg. Fotografía: Jorge Torres.



Figura 7. BBPR Casa Lurani-Cernuschi en la vía Capuccio (1951-1961). Restauración y sobreelevación. Fachada al jardín interior. Fotografía: Jorge Torres.



Figura 8. BBPR Casa Lurani-Cernuschi (1951-1961). Nueva edificación. Fotografía: Jorge Torres.

manual y artesana, sus proporciones, texturas, vibraciones y tonalidades cromáticas evocan la arquitectura preexistente, pero evitando la imitación estilística. En esta tensión entre presencia histórica e invención radica su concepción de lo que significa el proyecto de modernidad.

Estos proyectos ejemplifican que el concepto de preexistencia ambiental no es estilístico, sino metodológico, como una forma de abrir un diálogo con la memoria de la ciudad: "considerar el ambiente significa considerar la historia". Rogers hace una hipótesis comprensiva de la historia, donde cada época no debe rechazar la tradición precedente, sino que el proyecto moderno forma parte de esa tradición, bajo el principio ético de coherencia, de respeto al hombre y su entorno, de compromiso moral y responsabilidad del arquitecto.

La historia, pues, adquiere un papel fundamental para Rogers, porque en el ambiente, en la determinación espacial hay una conciencia del tiempo, tiempo vivido, presente y futuro. Un tiempo fenomenológico en el que el presente no es autónomo en oposición a un pasado concluido, sino como continua mutación: el presente contiene el pasado y, al mismo tiempo, tiene una intencionalidad de futuro.

El corolario es evidente: es imprescindible el conocimiento histórico. De hecho, en su único libro como tal, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, concluye con dos asuntos esenciales: la actitud crítica, ligada a nuestra propia experiencia y a la responsabilidad ante nuestras propias elecciones, y encaminada a abrir nuevas perspectivas y horizontes inexplorados. El segundo, en la acción creativa y en la pedagogía, donde es necesario "dar un paso", liberarse de complejos e insistir que "conocer la historia es esencial en la formación del arquitecto", para insertar su propia obra en las preexistencias ambientales y tenerlas dialécticamente en cuenta:

No parezca, entonces, una paradoja si afirmo que es necesario conocer la historia para poder olvidarla y ser uno mismo. En efecto es evidente que olvidar

no es un olvido, un desvanecerse, sino el acto de una consciente actividad crítica. Es casi un perder o mejor un renunciar a bienes adquiridos para encontrarse uno mismo y mejor disponer de sí.¹³

Esta decidida declaración a favor del aprendizaje histórico ya había asumido matices polémicos en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM) VII celebrado en Bérgamo, en julio de 1949. Organizado por Enrico Peressutti, Piero Bottoni y Rogers, es el primero en que se inician ciertas tensiones que en 1959 desembocan en la disolución de los CIAM. El programa se articuló en tres secciones: "Aplicación de la Carta de Atenas", presidida por Le Corbusier, Cornelis van Eesteren y Josep Lluís Sert; "Relación con las artes plásticas", dirigida por Sigfried Giedion, y "Reforma de la enseñanza de la arquitectura y el urbanismo", organizada por Rogers. Frente a las reticencias de Walter Gropius respecto al problema de la enseñanza de la historia, Philip Drew y Rogers afirmaban que el estudio de la historia "debe servir esencialmente a comprender mejor el presente y ser fieles a él expresándolo con sus propias formas".¹⁴

La cuestión de la historia aflora inmediatamente en el campo de la restauración y, especialmente, en el museo, donde se hacen evidentes las interferencias entre memoria y actualidad, historia y presente, lo cual obliga a una posición conscientemente cultural. En 1949, Giulio Carlo Argan se declaraba contra el coleccionismo en favor de un "museo attivo", pues solo con el estudio y la educación a través del arte y su historia se puede pasar al momento de su producción.¹⁵ Este fue un punto de partida para su proyecto del Museo del Castello Sforzesco de Milán: un museo didáctico obtenido mediante la manipulación de repertorios, imágenes plásticas o formas históricas, alusivas o literarias, para alcanzar una mayor capacidad expresiva. Esta ansia comunicativa se debía conseguir con una mayor resonancia entre obra de arte y la cavidad expositiva: objetos artísticos, montaje museográfico y edificio no podían considerarse separadamente. La *Vergine orante*, en la capilla Ducale, rezando como una persona viva, o el nicho y

13 Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, 112. Este libro fue redactado para las oposiciones de cátedra, en 1961, e impreso por la editorial Laterza, mas nunca fue distribuido en gran medida por el carácter dubitativo de su autor, que lo llevaba a repensar todo de cero.

14 "Les actes officiels du VIIe C.I.A.M.", 49-72.

15 Argan, "Il museo come Scuola".

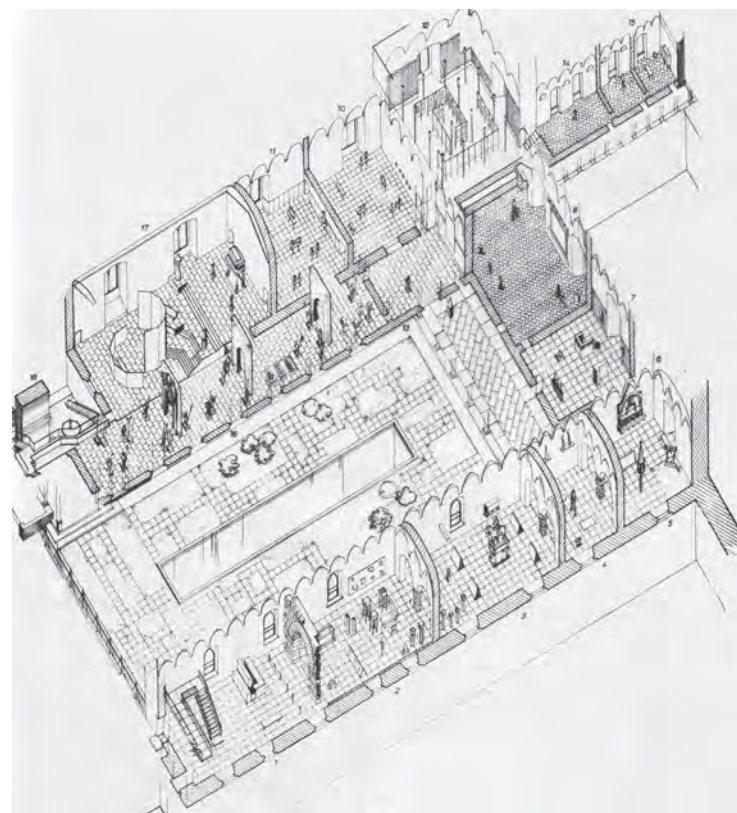


Figura 9. BBPR Museo del Castello Sforcesco. Milán. Axonométrica. Fuente: Antonio Piva (ed.), *BBPR a Milano*.

gradas en torno a la *Pietà Rondanini*, así como el diseño de soportes, peanas, vitrinas o luminarias, son claros ejemplos de la reconstrucción de fragmentos de historia, donde se pone en relación una "memoria privada" (la de los intelectuales) con una memoria colectiva y popular.

En la Torre Velasca (1956-1958) se concentran todas estas cuestiones: la tradición, las preexistencias ambientales y la memoria histórica. En la presentación del edificio en *Casabella-continuità* explicaban los dos momentos en los que concibe el proyecto. El primero se correspondía con la elección tipológica (la torre) y volumétrica (cuerpo de base, fuste y capitel) que obedecían a la "objetividad técnica de los problemas" como son funciones (oficinas y viviendas), estructura y "la objetividad histórica (el ambiente) donde se inserta la obra nueva". El segundo respondía a la pérdida de estos datos tecnológicos o funcionales como apoyo al diseño, para quedar las fachadas como laboratorio de expresión lingüística

en las cuales encontrar un lenguaje alternativo al Estilo Internacional, inteligible para el público, susceptible de comunicar una historia y recoger "la atmósfera de la ciudad de Milán, su inefable y, sin embargo, perceptible característica".¹⁶

La Torre Velasca es una síntesis consciente de modernidad y tradición. Modernidad en los primeros momentos del proyecto, en la elección tipológica de la torre, en su estructura, en su implantación urbanística o en el uso de paneles prefabricados. Sin embargo, las decisiones formales con su fenestration desordenada en "spettinatura", la gran cubierta inclinada o las ménsulas, que remiten a las torres y fortificaciones lombardas,¹⁷ significan "un repliegue, la disimulación de una idea en la que no se soporta toda su carga subversiva".¹⁸

Tras estos proyectos se encuentra una cuestión importante: la selección histórica, que Rogers considera íntimamente unida a la evolución de una arquitectura acorde con las transformaciones



Figura 10. BBPR Museo del Castello Sforcesco. Milán. Fotografía: Jorge Torres.

Figura 11. BBPR Museo del Castello Sforcesco. Milán, 1956, *Vergine orante*. Fotografía: Jorge Torres.



culturales. El antihistoricismo de la modernidad había generado, según Rogers, un distanciamiento con la cultura, que solo podía saldarse con un redescubrimiento de los valores del pasado todavía emergentes. La historia es un patrimonio disponible, una materia prima, susceptible de ser utilizada de acuerdo con las instancias creativas de cada autor, a partir del conocimiento, la experiencia y el aprendizaje que se recibe de este pasado. Este es un punto central de su discurso sobre la enseñanza de la arquitectura: hay que estudiar la historia para "percibir lo esencial" y debe enseñarse desde el principio de los estudios.¹⁹ Pero no solo como historia o como memoria, sino como elementos esenciales del acto de proyectar.

Esta voluntad de rescatar ciertos periodos históricos tiene su punto álgido en la revista *Casabella-Continuità*, especialmente con la creación del Centro di Studi di Casabella, en el que integra a jóvenes como Aldo Rossi, Luciano Semerani, Francesco Tentori y Silvano Tintori, al que se añaden

Aurelio Cortesi, Giorgio Grassi, Guido Canella y Matilde Baffa, que impulsan o participan en ciertos números monográficos dedicados a arquitectos como Adolf Loos, Van de Velde o Behrens, y artículos con carácter histórico como los dedicados a la Escuela de Ámsterdam, el romanticismo europeo en la obra de Antonelli o al Art Nouveau.

Este discurso coincide plenamente con un fenómeno general de revisión histórica que en Italia tiene su punto más candente en el llamado *Neoliberty*,²⁰ que podría definirse como una reactualización de formas, imágenes e, incluso, procesos constructivos artesanales propios del movimiento *Liberty*, de una forma intimista y autobiográfica, como sucede en el caso de los jóvenes Roberto Gabetti y Aimaro Isola, con su célebre Bottega de Erasmo, en Turín. En Italia se identifica con una opción propiamente estilística, un consciente historicismo y un claro rechazo de la arquitectura moderna. Este es el punto de desencuentro con Rogers que, en su nuevo editorial "Continuità

¹⁶ BBPR, "Chiarimento", 5.

¹⁷ Sin embargo, esta filiación histórica no dejó de ser negada por sus autores. En una entrevista realizada en 1989, Ludovico Belgiojoso rechazó cualquier acusación de historicismo, para afirmar que pudiera haber un cierto *feeling* con la arquitectura histórica lombarda, pero que se trató siempre en su oficina como un problema principalmente técnico y funcional: "dicen que se asemeja a una torre medieval. Si se asemeja, nosotros no tenemos nada que ver". (Entrevista con Ludovico Barbiano de Belgiojoso, Milán, 15 de junio de 1989). Torres Cueco, "Italia y Catalunya", tomo 2, 15.

¹⁸ Bonfanti y Porta, *Città, museo e architettura*, 162.

¹⁹ Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, 110.

²⁰ Sobre la polémica sobre el *Neoliberty*, con las intervenciones de Rogers, Vittorio Gregotti, Bruno Zevi, Aldo Rossi o Reyner Banham y sus acusaciones de la "retirada italiana del Movimiento Moderno", véase Torres Cueco, "Italia y Catalunya".




Figura 12. BBPR Museo del Castello Sforzesco. Milán, 1956. Sistematización de la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel. Fotografías: Jorge Torres.



Figura 13. BBPR Torre Velasca. Milán, 1956-1958. Fotografía: Jorge Torres.

o crisis?”, lamentaba el peligro de una involución estilística respecto al Movimiento Moderno, en “una mera apreciación de gusto, inadecuada para expresar las exigencias de la sociedad actual”,²¹ cuando precisamente la apertura a la tradición, el aprendizaje de la historia, como opción metodológica, significaba un enriquecimiento y una profundización de la arquitectura moderna.

Ernesto N. Rogers reclamó el valor de la “historia como amiga” y recuperar el sentido de la tradición implícita en las obras de la arquitectura moderna. Sin embargo, su postura navegaba, *malgré lui*, muy próxima a la revisión historicista. Se trataba de continuar fieles al espíritu del Movimiento Moderno, asumiendo la reflexión histórica para buscar aquellos fundamentos ajenos a los aspectos contingentes de la modernidad. Búsqueda en la que se pretendía estar lejos de cualquier veleidad revivalista, para proponerse como propia metodología. Sin embargo, los resultados mostraban el doble filo de semejante propuesta. La presencia de la Torre Velasca no deja lugar a dudas sobre la pérdida de referencia a una concepción formal moderna para abrir una vía pronto ocupada por reclamos figurativos y directamente históricos. Sin embargo, la conciencia de la continuidad de una tradición viva en la que estamos insertados —a pesar de episódicas rupturas— y la necesidad de su reconocimiento y aprendizaje son dos cuestiones desde entonces plenamente interiorizadas por nuestra cultura.

La arquitectura es fruto de un proceso histórico; nuestra cultura se desarrolla en un espacio temporal que, a su vez, engendra su propia memoria histórica. Frente a las seducciones de la historia, una arquitectura consecuente con su razón histórica debe adoptar una postura crítica. 

Bibliografía

1. AA. VV. “Dibattito sulla tradizione in architettura”. *Casabella-Continuità*, n.º 232 (1955): 45-52.
2. Albini, Franco. “Un dibattito sulla tradizione in architettura”. *Casabella-Continuità*, n.º 205 (1955): 45.
3. Argan, Giulio Carlo. “Il museo come Scuola”. *Comunità*, n.º 3 (1949): 65-67.
4. BBPR. “Chiarimento”. *Casabella-Continuità*, n.º 232 (1959): 5.
5. Bonfanti, Enzo y Marco Porta. *Città, museo e architettura: Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana, 1932-1970*. Florencia: Vallecchi, 1973.
6. De Carlo, G. “Problemi concreti per i giovani delle colonne”. *Casabella-continuità*, n.º 204 (1955): 83.
7. Drew, Philip y Ernesto N. Rogers. “Les actes officiels du VIIe C.I.A.M”. *Metron*, n.º 33-34 (1949): 49-72.
8. Elliot, Thomas S. “La tradición y talento individual”. En *El bosque sagrado*. San Lorenzo del Escorial: Bilingües de Base, 2004.
9. Le Corbusier. *Precisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Les Éditions G. Crés et Cie, 1930.
10. Pací, Enzo. “Problemática dell'architettura contemporanea”. *Casabella-Continuità*, n.º 209, (1956): 41-46.
11. Piva, Antonio, ed. *BBPR a Milano*. Milán: Electa, 1982.
12. Rogers, Ernesto N. “Continuità”. *Casabella-Continuità*, n.º 199 (1954): 2-3.
13. Rogers, Ernesto N. “Continuità o crisi?”. *Casabella-Continuità*, n.º 215 (1957): 2-3.
14. Rogers, Ernesto N. *Esperienza dell'architettura*. Turín: Einaudi, 1958.
15. Rogers, Ernesto N. *Gli elementi del fenomeno architettonico*. Napoli: Guida, 1981.
16. Rogers, Ernesto N. “Il mestiere dell'architetto”. En *Esperienza dell'architettura*. Turín: Einaudi, 1958.
17. Rogers, Ernesto N. “L'architettura moderna dopo la generazione dei maestri”. *Casabella-Continuità*, n.º 211 (1956): 2-3.
18. Rogers, Ernesto N. “La responsabilità verso la tradizione”. *Casabella-Continuità*, n.º 202 (1954): 2-3.
19. Torres Cueco, Jorge. “Italia y Catalunya: relaciones e influencias en la arquitectura, 1945-1968”. Tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 1991.

²¹ Rogers, “Continuità o crisi?”, 3.