

02 | Dice Cabrero: “...yo he visto en Italia una cosa muy distinta...” Monumentalidad exterior frente a monumentalidad interior a través de la Casa Sindical _Eduardo Blanes Pérez



[1]

La idea de “monumento” ha formado parte del debate arquitectónico, de forma intensa, desde sus inicios y alcanza un punto central dentro de la trayectoria de dos arquitectos mediterráneos como Libera y Cabrero que establecen una línea paralela a la modernidad más ortodoxa. En una primera lectura, el término “monumento” tiene una doble condición, por un lado, contiene aspectos absolutamente positivos del término como pueden ser lo verdadero, lo objetivo, lo útil, lo propicio y, por otro lado, una serie de cualidades que hablan de la negatividad del término como lo falso, lo grandilocuente o lo irracional.

La convivencia entre ambos aspectos ha deteriorado el término que se ha heredado por lo que se hace necesario acudir al origen etimológico de la palabra “monumento” y poder comprender toda la complejidad que el término engloba. Su origen se encuentra en la palabra latina “*mōnumentum*”, que está constituida morfológicamente por un lexema ¹ “men- / mon-” y por un sufijo ² combinado “-men -tu (m)”. La parte que contiene el significado, el lexema “men- / mon-” se puede encontrar en verbos como “*mōnēo*” que significa advertir, para recordar, informar, sugerir o inspirar, o en sustantivos como “*mens*” que significa intelecto, mente, señal, mientras que el sufijo “-men -tu (m)” sirve para constituir el sustantivo a partir del verbo. De este primer análisis etimológico se puede establecer un punto de partida sobre el significado de la palabra “monumento”.

Si se continúa con la búsqueda iniciada, y se acude al Breve Diccionario de Joan Corominas ³, se observa cómo el origen de la palabra “monumento” se remonta al año 1140, siendo tomada de la palabra latina “*monumentum*” ⁴ anteriormente descrita y referida a un “monumento conmemorativo”, que se deriva de “*mōnēre*”, es decir, advertir. En sus diferentes acepciones se añade “lo perteneciente o relativo a un monumento”, referido a una “obra pública”, u “objeto de gran valor para la historia”, algo que además es considerado coloquialmente como “muy grande”. El monumento, esencialmente, tras esta primera investigación, podría definirse de la siguiente forma: “es una obra, objeto o construcción que contiene diversos valores, artísticos, históricos, científicos o literarios cuyos significados buscan permanecer en la memoria”.

Resumen pág 50 | Bibliografía pág 56

Eduardo Blanes Pérez. Universidad Politécnica de Madrid. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, ETSAG y Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, ETSAM. Actualmente, desarrolla su Tesis Doctoral, titulada “La desacralización del templo en la arquitectura de Adalberto Libera”, en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM. Sus artículos y proyectos han sido publicados en diferentes publicaciones nacionales e internacionales, colaborando profesionalmente con el arquitecto Jesús Aparicio y a nivel docente con las unidades de Jesús Aparicio y José Ignacio Linazasoro en la ETSAM. eblanesperez@gmail.com

Palabras clave

Libera, sindicatos, *ricevimenti*, cubo, Roma, Cabrero.

[1] Veduta di Roma. Gian Battista Piranesi. 1760

Por tanto, en el origen etimológico de la propia palabra, se descubre la razón de ser del "monumento", convirtiéndose desde sus inicios en un medio destinado a permanecer en el recuerdo o en la memoria. En la disciplina arquitectónica, se tiende a relacionar los aspectos conmemorativos, grandilocuentes o históricos de una determinada pieza de arquitectura con su expresión formal. En determinados momentos de la historia de la arquitectura, como sucedió con las vanguardias en el periodo moderno, se consideró que este concepto era un elemento prescindible de la arquitectura por su elocuente evocación del pasado. Pero, ¿la expresión monumental se mantuvo completamente al margen de todas las líneas de investigación modernas?, ¿a qué rasgos responde esta forma de entender la arquitectura?

Entender los rasgos de esta forma arquitectónica determinada ha sido el motor de gran parte de la arquitectura y numerosos los intentos por acotarlos. Existe una sorprendente cita de Miguel Ángel, para referirse a la escultura pero que también se puede emplear para hablar de arquitectura, que viene a decir: "toda bella estatua o monumento tiene que poder rodar por un monte, sin perder nada importante"⁵. En ella, Miguel Ángel establece un claro paralelismo entre ley constructiva y arquitectónica, presente en las grandes obras de la arquitectura. Cualidades, claramente constructivas, como la estabilidad, la materialidad, la continuidad o la durabilidad de la obra arquitectónica se conjugan y se revelan a través de su forma, de la forma evocativa del "monumento". Todos estos conceptos le aportan un significado singular al monumento como intérprete único y legítimo del mundo de la arquitectura.

Una vez entendida la importancia del sustantivo determinado "monumento", aparecen en continuidad otros dos términos derivados que son el adjetivo "monumental" y el sustantivo indeterminado "monumentalidad", tantas veces empleados y que poseen la difícil misión de expresar el significado de ideales perseguidos, de forma tenaz, a lo largo de la historia de la arquitectura. En muchas ocasiones, han tratado de expresar la esencialidad de unos conceptos parcialmente difusos, pero no por ello menos reales. La interminable erosión del uso, producido a lo largo de todo el siglo XIX, generó un importante desgaste, construyéndose en ocasiones un espacio vacío, una ausencia de significado en el empleo de las palabras anteriores.

Para paliar esta situación y poner orden en la misma, aparecen arquitectos, muchos a lo largo de la historia y, entre ellos, Libera y Cabrero, que desde el convencimiento más absoluto se manifiestan a favor de una arquitectura sin tiempo, de una historia de la arquitectura que es entendida como depósito de experiencias y episodios que reviven y que reaparecen al pasar sus páginas.

Una ciudad, un dibujo y dos arquitectos. En búsqueda de una monumentalidad moderna

La relación, entre ambos arquitectos, nace a través del viaje realizado por Cabrero en 1941 a Roma [1], ciudad a la que solía referirse siempre con esta frase, "A Roma, hay que ir a ver Roma"⁶. Se trataba de un momento en el que Libera estaba terminando de construir, hasta que la entrada de Italia en la segunda guerra mundial lo paralizó, el edificio del Palacio de Recepciones y de Congresos, con motivo de la Exposición Universal de Roma, en 1942. Pero la relación de Libera con la ciudad de Roma surge dieciséis años antes, cuando un joven estudiante de arquitectura sigue las palabras pronunciadas por Carlo Belli a su vuelta de un viaje por el sur de Italia, en las que decía lo siguiente a los jóvenes de Trento: "¡Vamos, vamos! A Roma, a Florencia, a viajar, a ver, a aprender, a adorar aquellas playas magníficas que son los únicos terrores de espíritu"⁷.

En ella, se encontró rodeado de todo aquello que constituía el mundo con el cual había querido medirse desde siempre, como hicieron todos los grandes arquitectos y artistas de la Historia, desde el gran Alberti, pasando por Palladio hasta llegar a Piranesi. Roma, con su extraordinario legado y su condición de testimonio todavía vivo de un pasado glorioso, se convierte en el gran libro con el que asentar su periodo formativo. Pronostica un mundo nuevo a partir del mundo como era, del aprendizaje del pasado romano, retornando al grado cero de la arquitectura, donde reconoce que ha existido un momento particularmente feliz, un momento en el que parece que han estado muchas de las respuestas que simplemente están expectantes por ser redescubiertas.

Con este nuevo periodo, se abre una etapa de encuentro con las raíces mismas de nuestra civilización, en la cual todo parece que ha sabido adquirir su forma final, en la que la ciudad parece que haya asumido su definitiva fisonomía y su propia arquitectura. Los monumentos romanos son entendidos como verdaderos consejeros y como absolutas confirmaciones, que se le presentan como sorprendentes obras incompletas, abiertos a nuevas respuestas e interpretaciones.

Todas estas consideraciones fueron tenidas en cuenta por Libera, que emulando a De Chirico, decidió: "era aquí donde quiero quedarme a trabajar, a trabajar duramente, a trabajar siempre mejorando, a trabajar para mi gloria y por vuestra condena"⁸. De repente, la ciudad de Roma como proyecto continuo, como lugar eterno, se encontraba de frente a una mirada limpia des-

¹ Según la RAE, Del gr. λέξις léxis "palabra" y -ema. Unidad mínima con significado léxico que no presenta morfemas gramaticales.

² Según la RAE, Del lat. suffixus, part. pas. de suffixere "fijar por debajo". Va pospuesto al lexema.

³ COROMINAS, Joan. *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Ed. Gredos, 2008.

⁴ Expone Juan Miguel Hernández León el origen de *monumentum* como objeto de dimensión documental. "La idea de *monumentum*, que el mismo Cicerón sitúa en la frase de Catón el Viejo (*omnia antiquitatis monumenta colligio*) tiene su equivalencia en el título de *Monumenta* con el que el cónsul Manio Manilio había recopilado las leyes de Numa... en su origen, aquel término se refería a las fuentes escritas que reunían los anticuarios, y los desplazamientos semánticos posteriores no abandonan... esta dimensión documental". HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. *Autenticidad y Monumento: Del mito de Lázaro al de Pigmalión*. Abada Editores, 2013.

⁵ GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, Barcelona: Del Serbal, 2003. p.154.

⁶ CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís. *Los Cuatro Libros de la Arquitectura*. Madrid: Fundación COAM, 2007.

⁷ MELIS, Paulo. *Adalberto Libera. I luoghi e le date di una vita, 1903-1963*, Villa Lagarina, Nicolodi, 2003. p.79.

prejuiciada, capaz de trabajar con el pasado como elemento activo del proyecto, con el objetivo último de establecer un nuevo orden sobre el que fundar las bases de su propia arquitectura y la de sus seguidores como Cabrero. Porque en ese nuevo contexto, se establece la primera lección de arquitectura, donde Libera afirma que "toda la arquitectura que ha hecho glorioso el nombre de Roma en el mundo se ha basado sobre cuatro o cinco tipos arquitectónicos: el templo, la basílica, el circo, la rotonda y la cúpula, la estructura termal. Y toda su fuerza se encuentra en haber mantenido estos esquemas, repitiéndolos hasta las más lejanas provincias y por haberlos perfeccionado por un método selectivo"⁸. Esta identificación de la arquitectura romana con una arquitectura casi prefabricada o que respondía a unos cánones preestablecidos será definitiva para la trayectoria de Libera y de su seguidor Cabrero.

A partir de este postulado inicial, cobra absolutamente sentido el pequeño dibujo-manifiesto titulado el *Panteón en hormigón armado*¹⁰ [2] realizado en 1926, apenas unos meses más tarde de haber llegado a Roma, lo que demuestra la madurez con la que se presentó en la ciudad. Si se observa con detenimiento el dibujo realizado por Libera, la atención se dirigirá, por un lado, hacia los trazos y, por otro, hacia las anotaciones. En el primero de los casos, lo que sorprende inicialmente es la solución constructiva que aporta Libera, donde acepta la forma arquitectónica del Panteón, añadiéndole la técnica del momento. Acepta la condición arquetípica del espacio central y la cúpula, pero implementando la situación de partida. De esta forma, la proporción entre el primero y segundo nivel de nichos respecto a la cúpula se deforma, estableciéndose una condición espacial nueva. Parece como si la cúpula se hinchase al aligerarse respecto de la solución romana, es decir, se pasa de una cúpula pesante a una solución aligerada que parece empujar hacia arriba en vez de hacia abajo cambiando la percepción del espacio. Esta nueva situación espacial es posible por la sustitución de un sistema de masas por una solución de costillas o nervios de hormigón armado que, en consecuencia, aligeran, haciendo disminuir la sección de la misma, a través de un conjunto de casetones que son entendidos como elemento de relleno.

Esta manipulación del espacio arquitectónico cobra aún más sentido al interpretar las anotaciones que aparecen junto al dibujo. Justo debajo del dibujo principal aparece una pequeña anotación en la que habla de "un gran vestíbulo" y en la siguiente línea "pabellón de exposición", de tal manera que se establece una clara reflexión sobre el concepto programático del arquetipo. Es decir, si con anterioridad, se ha establecido una actualización de la solución constructiva, ahora, se realiza una modernización de la solución programática. Libera, con este dibujo, piensa en la desacralización del templo como estrategia proyectual y como posibilidad más real de establecer una línea de continuidad con el pasado romano, aceptando el mecanismo de repetición creadora, como valor seguro de separación entre lo anecdótico, lo superficial y aquellas cualidades intrínsecas a la obra de arquitectura. A este valor seguro que aporta la repetición o la imitación de formas pasadas, se referirá Marc Bloch, al exponer que "si queremos proyectar algo que sea sano y sincero, ante todo hemos de librarnos de lo característico

⁸ DE CHIRICO, Giorgio. 1918-1925. *Ricordi di Roma*. Roma: Ed. Cometa, 1988.

⁹ LIBERA, Adalberto, "Architettura I", en *La mia esperienza di architetto*, Lavis: Ed. La Finestra, 2008.

¹⁰ Extraídos estos datos del original localizado en el Centro Pompidou, París, dentro de la serie *Studente*, con el nombre *Esquisses, 1926*, donados por Paola y Alessandro Libera en el año 2002, con número de inventario AM 2002-2-440 (0014).

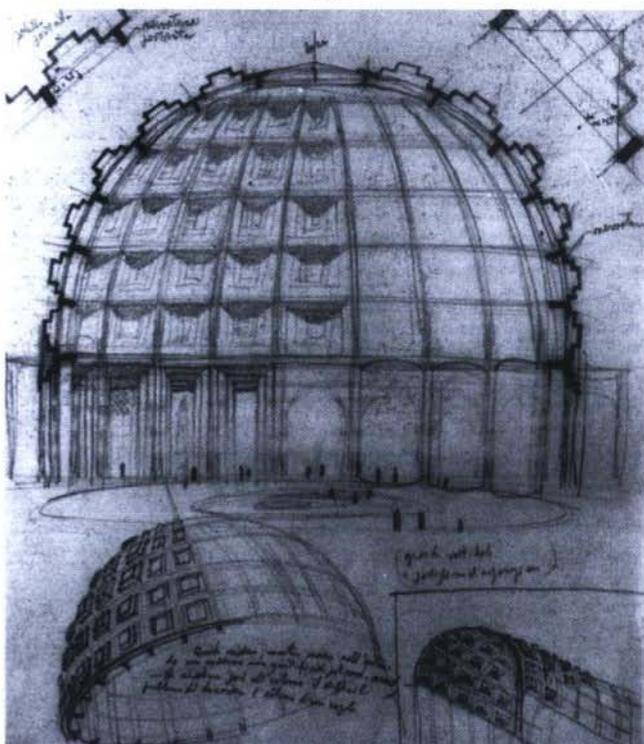
¹¹ BLOCH, Marc. *Introducción a la historia*. Ed. Fondo de Cultura Económica. 2011.

¹² AA.VV. *Adalberto Libera, Opera Completa*. Milán: Electa, 1989.

¹³ Libera, Adalberto. Lámina extraída del proyecto de Pabellón para Aguas Minerales, presente en la exposición "Adalberto Libera. La ciudad ideal", llevada a cabo en el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (MART), en Rovereto, Italia, a cuya inauguración asistió el autor de esta tesis doctoral el 22 de junio de 2013.

¹⁴ Textos autógrafos leídos sobre los propios dibujos realizados por Libera como estudiante.

[2]



[2] El Panteón en hormigón armado. 1925.

y nunca de lo habitual o de la repetición que, en ambos casos, llevan consigo una verdadera explicación" ¹¹.

Con la eliminación del carácter sagrado del Panteón, transporta el arquetipo a la colectividad, a la gran sala colectiva, asegurando siempre los valores intrínsecos presentes en el arquetipo. Con este dibujo, Libera interpreta un camino propio por el que se apropia del grado cero de la arquitectura, donde la condición representativa se encontraba presente, encontrando un camino de modernización a través del plano constructivo y programático ofrecidos por la modernidad. El propio Libera explicaría esta circunstancia al considerar que "entre nosotros existe un determinado sustrato clásico, el espíritu de la tradición es tan profundo en Italia que, evidentemente, la nueva arquitectura no podrá dejar de conservar una impronta típicamente nuestra. Y esto es ya una gran fuerza porque la tradición, como se ha dicho, no desaparece sino que cambia de aspecto" ¹².

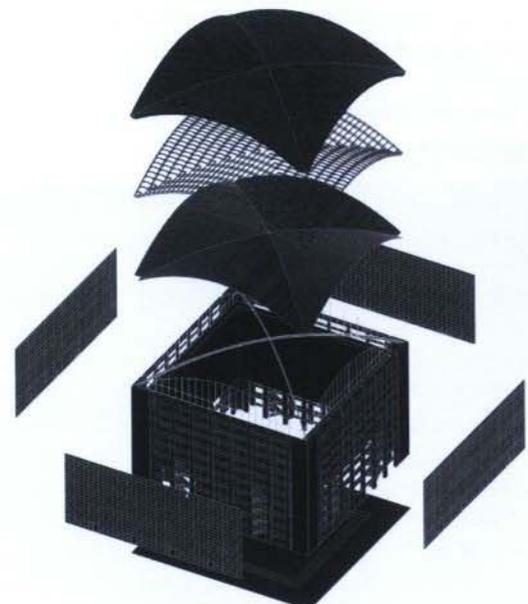
Un arquitecto de espacio interior

En 1927, Libera escribe una serie de notas en torno al proyecto de Pabellón para Aguas Minerales, presentado en la primera exposición italiana de Arquitectura Racionalista (MIAR), de 1928. En estas notas explica que "el criterio diferencial en el desarrollo de las arquitecturas a través de los tiempos es que, mientras hace un tiempo el hombre vivía "entre" los volúmenes arquitectónicos, ahora vive "dentro de" los volúmenes hechos arquitectura. Este gradual paso de lo construido hacia lo vacío se acentúa con la aparición del hormigón armado, donde las dos dimensiones son superadas por la tercera (el espesor). El sentido decorativo-arquitectónico se busca en un sabio juego prospectivo de planos. El color tiende a subrayar los valores constructivos" ¹³.

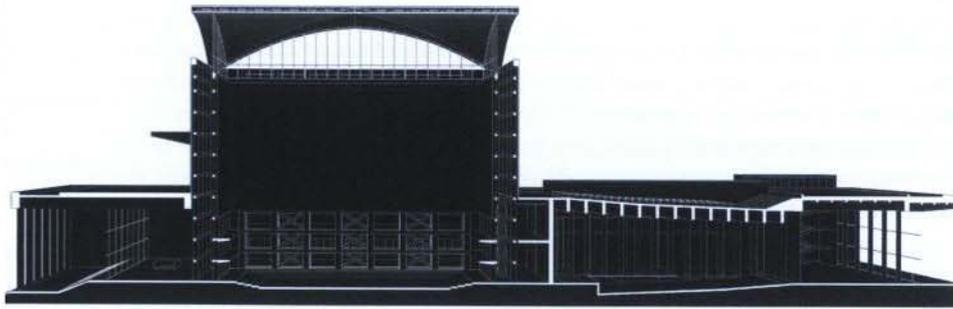
En las dos preposiciones subrayadas por el propio Libera se encuentra el significado de su propia arquitectura y de la sala de Recepciones [3], presente en el Palacio de Recepciones y de Congresos. Se produce una traslación desde la valoración del espacio urbano, de la polis, de la calle, donde el espacio delimitado es contemplado atentamente, hacia el espacio libre, el aire, el reverso del espacio, la condición interior de la arquitectura que se encontraba presente en el dibujo del *Panteón en hormigón armado* y que encuentra su máxima expresión con la construcción de la sala de Recepciones.

Libera propone un espacio "interior de salón sugestivo y místico, en el cual la luz entra indirectamente desde lo alto" ¹⁴, es decir, un espacio que, surgiendo del prototipo creado por el propio Libera a través de su *Panteón en hormigón armado*, desacraliza el mayor templo de la Antigüedad. Pero no solo eso, sino que convierte el arquetipo, presente en el Panteón, de espacio central y cúpula, en un laboratorio de luz. En un modelo sobre el cual aplicar transformaciones que impli-

[3]



[3] Sala de Recepciones. Palacio de Recepciones y de Congresos. Exposición Universal, 1942.



[4]

can modificaciones en el espacio arquitectónico y la percepción del mismo. De esta forma, surge la línea de continuidad entre ese primer dibujo y el edificio construido trece años más tarde.

La sala de Recepciones, con unas dimensiones totales interiores de 40 m de longitud por 40 m de anchura y una altura total de 38,60 m, posee la capacidad de poder englobar en su interior al propio Panteón. Se construye un lugar público capaz de incorporar en su interior el prototipo que dirige su trayectoria. De esta forma, la sala construye un vacío central a través de un doble anillo estructural conformado por machones, pilares y vigas de hormigón que surgen desde el *plano nobile* del edificio. Esta retícula estructural que conforma las paredes del espacio de la sala se distribuye durante los tres primeros niveles hasta una altura de 9 m, configurándose un carácter poroso y pasante a lo largo de cada una de las paredes inmateriales. Desde este nivel, la estructura reticular de machones, pilares y vigas se colmata de material, se plementa, surgiendo los cuatro lienzos decorados que completarían la operación de la sala de Recepciones hasta una altura final de 30 m respecto del plano del suelo. Por tanto, la sección en altura establece un estrato poroso situado en un primer nivel hasta una altura de 9 m, posteriormente, los cuatro lienzos decorados que ocupan una dimensión de 21 m, de esta forma, se alcanza una altura de 30 m respecto al plano del suelo y, finalmente, la cubierta que llega hasta la altura de 38,60 m de coronación. Asimismo, la condición vertical del espacio se enfatiza con la depresión que sufre, hacia el centro de la sala, el plano del suelo que se encuentra 75 cm por debajo del *plano nobile* del edificio.

[4] Palacio de Recepciones y de Congresos. Exposición Universal, 1942.

Esta diversificación a lo largo de los diferentes cortes realizados en altura, provoca una interpretación del espacio muy concreta. Un primer estrato de luz interrumpida por la propia estructura que permite que el espacio se lea en todas las direcciones, es decir, que sea penetrable desde todos los puntos y, a su vez, pasante en todas las direcciones. Por tanto, en este primer nivel se concentra un halo de luz discontinua que termina unificándose por la isotropía del espacio. Sobre este lugar [4], habitado por el hombre, emergen cuatro paredes de 40 m de longitud y 21 m de altura, que, como se estudiará más adelante, la pintura de Quaroni protagoniza. Una pintura oscura, la de este pintor, que generaría un halo de penumbra superior. De esta forma, frente al primer nivel protagonizado por una luz casi continua y uniforme, emerge una bolsa de luz en penumbra que prácticamente se encuentra flotando sobre el espacio inferior. En cambio, esta penumbra superior se enriquece por la cubierta. Un mecanismo de luz lateral que, frente a la solidez lumínica del Panteón, ilumina las cuatro grandes paredes decoradas de una determinada forma. Esta luz superior y lateral no se dirige hacia el suelo sino que, prácticamente, establece un nivel de luz por encima de la penumbra.

De esta forma, surge, en el espacio de la sala de Recepciones, una condición representativa de la propia arquitectura. Un espacio sin función¹⁵ aparente más allá de la mera representación. Es decir, frente a una mirada funcionalista, presente en el mundo moderno, resurge "una intersección o congruencia entre lenguaje y representación"¹⁶, convirtiéndose la arquitectura de la sala de Recepciones en un verdadero lugar cívico, con una fuerte "capacidad civilizadora"¹⁷, como sucede con la perspectiva realizada por Libera donde centenares de personas se sientan en torno a un espacio central. Se produce un encapsulamiento de la vida cívica en esta perspectiva sin título que, a posteriori, se llama "ciudad ideal"¹⁸ [5]. Surge este dibujo como el de las puertas exteriores de *El jardín de las delicias* de El Bosco, en el que se extrae el factor tiempo del mismo. El tríptico cerrado representa el tercer día de la creación del mundo, con Dios Padre como Creador, según sendas inscripciones en cada tabla: "Él mismo lo dijo y todo fue hecho" y "Él mismo lo ordenó y todo fue creado"¹⁹. El caso de Libera es nuevamente una gran burbuja o esfera que describe un determinado "mundo ideal", en el que un gran pavimento de forma circular, de dimensiones casi territoriales, se encuentra delimitado en su perímetro por una lámina de agua. En el centro de la

¹⁵ Bronislaw Malonowski, en 1926, comenta que "la visión funcionalista...insiste en el principio de que, en cada tipo de civilización, toda costumbre, objeto material, idea y creencia cumple alguna función vital...dentro del funcionamiento conjunto". Extraído de MALINOWSKI, Bronislaw, "Anthropology", Encyclopaedia Britannica, Chicago, 1926.

¹⁶ EISENMAN, Peter, "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", *Perspecta*, vol. 21, 1984.

¹⁷ SEMPER, Gottfried, *Sullo stile architettonico*, discurso llevado a cabo en Zúrich en 1869.

¹⁸ Este nombre fue propuesto por el actual director de la revista *Domus*, Nicola Di Battista, de cara a la exposición titulada "Adalberto Libera. La città ideale", que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno y Arte Contemporáneo de Trento y Rovereto, en Italia, durante el año 2013.

¹⁹ Génesis (1:9-13).

²⁰ GRASSI, Giorgio, *La costruzione logica dell'architettura*, Milán: Ed. Franco Angeli, 1967.

perspectiva una pequeña pasarela sirve para saltar la lámina de agua y acceder a la gran sala central cuyo espacio principal está protagonizado por un espacio vacío que, casi con seguridad, debería de haber alojado el fuego, en torno al cual, se sientan el conjunto de las personas.

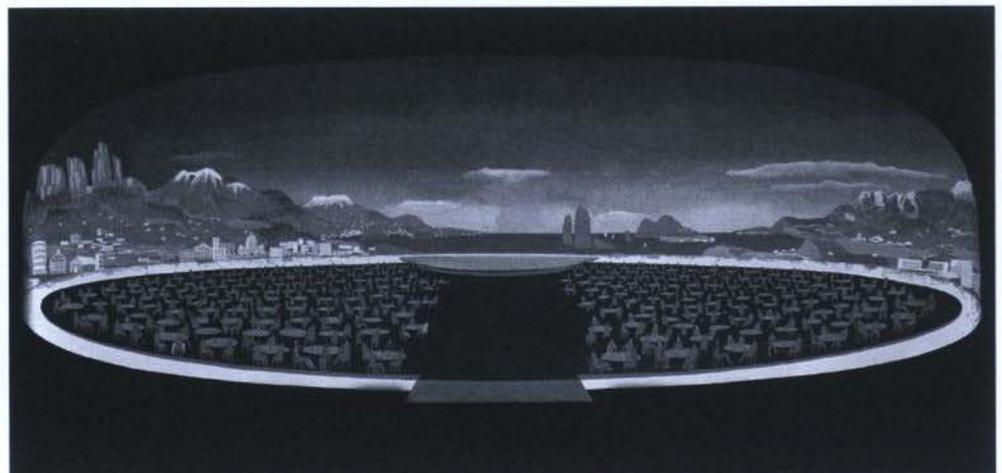
Esta relación entre espacio central y fondo escénico encuentra su relación más directa con un viaje realizado por Libera a través del archipiélago de Svalbard, en la isla de Spitzbergen, situada en Noruega, a mitad de los años treinta. Dentro del archivo de Libera, aparecen dos fotografías de este viaje; en la primera de ellas, tres estratos diferentes: por un lado, un plano del suelo descendente donde decenas de personas discurren hacia las proximidades de un glaciar, por otro lado, un conjunto montañoso que emerge como fondo escénico fusionándose con el tercer estrato del conjunto, protagonizado por un cielo difuso. En cambio, en la segunda de las fotografías, aparece Libera. Desaparece la idea de conjunto estratificado y surge la proximidad de Libera junto a las grandes piedras de hielo. Lo interesante de la primera fotografía es la traslación de un modelo fotografiado a una perspectiva dibujada. Porque la concavidad del plano del suelo frente al fondo escénico protagonizado por el conjunto montañoso, produce una determinada atemporalidad en la que las decenas de personas disminuyen dimensionalmente en función de la perspectiva. El paisaje immaculado, atemporal, se visita, se protagoniza por la colectividad. Y, ese es el punto donde Libera establece la línea de continuidad entre espacio y civilización porque es capaz de habitar espacios atemporales.

Miles de personas sentadas, unas junto a otras, en pequeños grupos. Lo simbólico se encuentra en el poder de la sala, de la "habitación", el poder estar reunidos en un escenario imaginario. Este fondo del espacio no es un elemento configurado por una arquitectura, sino por una naturaleza que es el origen propio de cualquier realidad posible, donde las paredes son constituidas por un interminable retablo en el que se suceden Capri y los Dolomitas, ciudades, monumentos, casas, San Pedro o la Torre de Pisa. Se trata casi de un arca de Noé de la Arquitectura en torno al cual miles de personas conversan. La esfera representada se completa con un cielo construido de múltiples interpretaciones. Esta perspectiva reproduce un lugar imaginario, nunca entendido como una utopía, sino como una realidad desprovista del factor tiempo. Por tanto, se recrea una colectividad en torno a un determinado centro. Una gran sala capaz de sintetizar un mundo. Un gran espacio capaz de construirse por la ausencia de apoyos intermedios, que superando la condición trilitica de la arquitectura griega, abraza la unidad del espacio arquitectónico que no es otra cosa que el espacio de la sala de Recepciones.

Un arquitecto de espacio exterior

Frente a la cavidad interior de Libera, Cabrero responde en el edificio de la Casa Sindical con el espacio exterior, con el lugar de la polis, como bien había indicado el propio Libera al establecer el desplazamiento en la frase introductoria del epígrafe anterior. En 1951, diez años más tarde de su viaje a Roma, Cabrero toma como referencia el aprendizaje romano a través del interés por el edificio público que se había desencadenado a principios de la década de los años 30. La ciudad, en ese momento, requiere nuevos usos y, por tanto, se ha de dar una reactualización de la forma arquitectónica a través de la cuestión programática y de las nuevas soluciones constructivas. Surge, por tanto, el edificio público como respuesta a una demanda colectiva que "hasta el momento de Boullée nunca había significado un problema por sí mismo, porque siempre se había tratado como una cuestión técnica, dependiente de temas constructivos o tipológicos que le ayudaban a seleccionar aquellas formas que se encontraban fuera de toda discusión"²⁰.

[5]



[5] Città ideale, Adalberto Libera, 1937

El gran referente de ese momento para Cabrero no será el Palacio de Recepciones y de Congresos con su sala de Recepciones, sino la sede postal del Aventino [6], situada en la vía Marmorata, que se inicia a mediados de 1933. Frente a la solidez del primer cuerpo, se define el vacío del edificio con forma de C a través de la participación de dos elementos; por un lado, un lucernario con planta elíptica revestido de vidrios traslúcidos y, por otro lado, un gran pórtico que oculta su encuentro con el paramento vertical. De esta forma, el lucernario flota sobre la composición. Frente a una posible idea de frontalidad, el gran volumen central que se encuentra, posteriormente, presente en el edificio de la Casa Sindical [7] viene sustituido por la ausencia de él. Es decir, donde más tarde, tras el pórtico, se posicionará un elemento de gran dimensión, ahora Libera posiciona un vacío, sencillamente definido por un lucernario. La distancia existente, a priori, entre ambas posiciones, es decir, entre el gran volumen que se superpone al pórtico de forma vertical, en contraste con la horizontalidad de este, y la ausencia de él, se aproxima, en una segunda instancia, en el momento en el que el volumen construye su ausencia a través de la forma tipológica de la C, porque los dos testeros junto al pórtico y el paño más alejado definen un diedro de aire acotado. Este volumen de aire no se deja ausente sino que se ocupa mediante la incorporación del lucernario que es capaz de capturar la luz cenital y distribuirla de forma homogénea en su interior, ampliando los límites superiores de la gran sala del edificio.

Aún mantenía la condición interior de su arquitectura, de tal manera que Cabrero adopta únicamente la configuración en forma de C como sistema de implantación. Frente a la horizontalidad propia de la sede postal del Aventino, Cabrero levanta el gran volumen central que establece el diálogo pertinente con el Museo del Prado. No adopta la condición autónoma e independiente del edificio de Libera, construido sin entrar en resonancia con los monumentos próximos. Cabrero, en cambio, sí establece relaciones, como indica Capitel al señalar que "en el edificio de la Delegación Nacional de Sindicatos se logra una idea monumental de gran pureza, preparada tanto para la gran escala urbana del Paseo como para la inmediata de su gran frente, y servidas ambas cuestiones con la regularidad, la pureza formal y la simetría a pesar de insertarse en un terreno irregular de la ciudad vieja"²¹. De esta forma, introduce la posibilidad de moldear la monumentalidad presente en un edificio público, considerándose un avance respecto a la idea de monumentalidad planteada por Libera en la sede postal del Aventino.

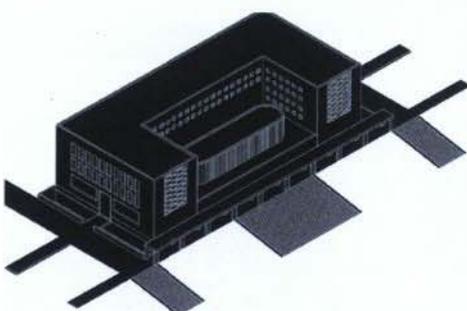
En esta misma dirección, surge el espacio colectivo previo presente en el edificio de la Casa Sindical [8]. Bajo esa fuerte condición urbana, representativa y escenográfica, el espacio libre conformado por la C construida, establece dos elementos diferenciados; por un lado, un gran basamento de gran altura que se relaciona con los edificios aledaños y, por otro lado, el gran volumen horadado que se encuentra retranqueado respecto al eje del Paseo del Prado. A través de este mecanismo, se crean dos planos verticales de referencia, lo suficientemente distanciados, que introducen en el edificio el concepto de espacio colectivo previo, en relación con un frente de fachada de gran dimensión. Ante la presión programática interior del edificio, surge el verdadero espacio colectivo del conjunto arquitectónico. Porque si se establece la comparación entre el Palacio de Recepciones y de Congresos de Libera y el edificio de la Casa Sindical, se entiende, perfectamente, cómo se invierte la relación entre ambos volúmenes que surgen apoyados sobre dos grandes basamentos. Si en el edificio de Roma el cubo construido es perímetro, vaciándose hacia el interior para alojar aire, en el edificio de Madrid, el cubo se colmata de programa, aligerándose de materia al horadarse su perímetro.

²¹ CAPITEL, Antón. "Abstracción plástica y significado en la obra de arquitectura de Francisco Cabrero". *Arquitectos*, n° 118, Madrid, 1990.

²² ZEVI, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón, 1976.

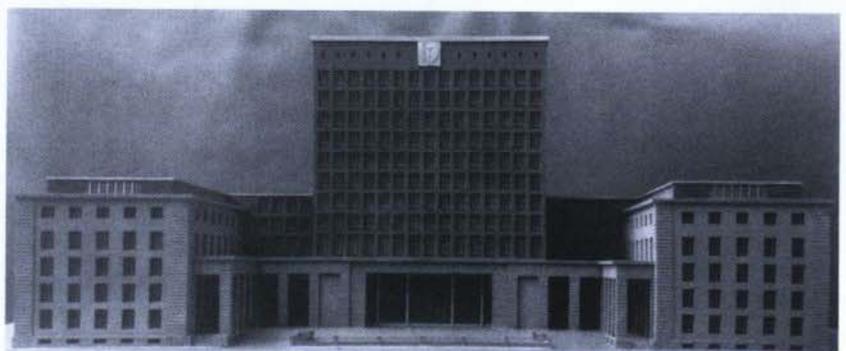
²³ CABRERO TORRES-QUEVEDO, Francisco de Asís. *Los Cuatro Libros de la Arquitectura*. Madrid: Fundación COAM, 2007.

[6]



[6] Sede Postal via Marmorata, Aventino, Roma, 1932

[7]



[7] Maqueta Casa Sindical



[8]

[8] Vista del cubo horadado de la Casa Sindical

De esta forma, una retícula estructural se habita, estableciéndose una correlación con lo sugerido por Libera a través del dibujo del *Panteón en hormigón armado*, en el que la masa construida se desmaterializa mediante un sistema de nervios estructurales en el que el case-tón queda reducido a un elemento de relleno.

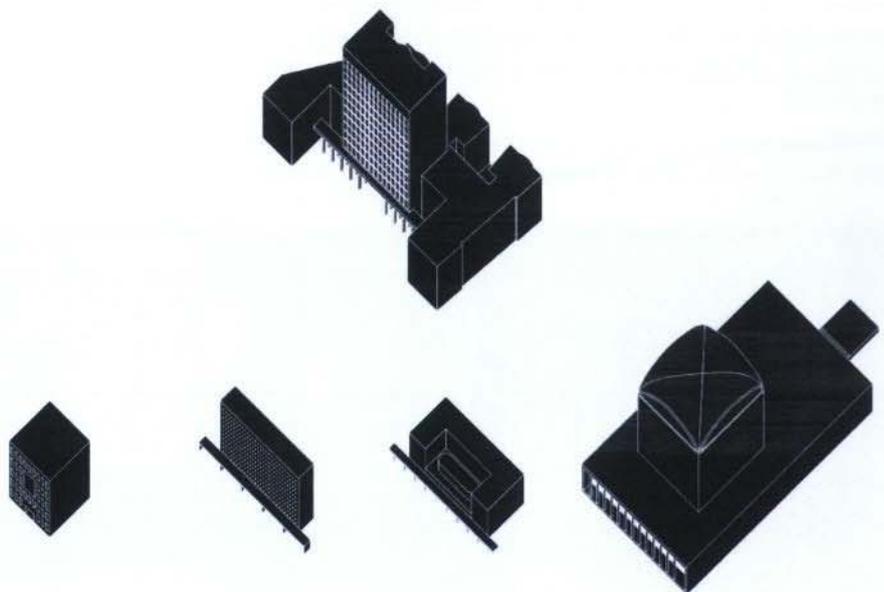
Este elemento de plemento para Cabrero es foco de iluminación que no entra en discusión con la capacidad expresiva del cubo que "representa la integridad, porque sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles y dan al espectador la certeza definitiva y segura" ²². En el cubo, Cabrero encuentra los valores inmutables del plano y la fuerza gravitatoria vertical, pero ya no como un espacio en sí mismo que vive de la vertical, sino como un tipo arquitectónico basado en la contemplación de la vertical. Este desfase entre un vivir y un contemplar es donde se separan las arquitecturas de Libera y Cabrero que responden como paradigmas de una idea de monumentalidad interior y exterior, respectivamente.

Conclusiones

La aparición de la línea argumentada por Libera y por Cabrero supone un camino claro y sólido sobre el cual construir una posible contemporaneidad, donde la permanencia de valores inmutables relacionados con la idea de monumentalidad [9] aseguran la atemporalidad de sus respuestas. Pero lo sorprendente de todos esos valores se encuentra en la capacidad de adaptación al momento histórico en el que se recurre a ellos, es decir, en el que se materializan. Porque, efectivamente, estas cuestiones son capaces de mezclarse con la técnica moderna, de adaptarse a la situación de contexto próximo, de absorber un uso moderno, de relacionarse con el espacio público adherido o de llegar a abstraerse sin perder un ápice de todo el contenido conceptual que todos estos invariantes de la arquitectura poseen.

Se han tratado dos arquitectos que han entendido el valor de la estructura en la arquitectura como un elemento que se funde con la imagen del propio edificio, donde el hecho constructivo ha poseído una expresividad formal propia, donde los procesos técnicos y las necesidades portantes que la construcción lleva consigo han sido protagonistas de ambas arquitecturas. Así lo confirmaba el propio Cabrero en un párrafo de su conocida obra llamada los *Cuatro Libros de la Arquitectura*, al referirse a Adalberto Libera: "paisajes de siempre, urbanos, fabriles, monumentales, arrabaleros, clásicos, descubren problemas arcanos de evidente exaltación estética. Entre las obras de arquitectura inscritas en tan imaginativa tendencia se reconocen las realizadas por Adalberto Libera" ²³. En Libera encontró Cabrero una mirada que aseguraba la relectura de los espacios arquitectónicos del pasado, como ya demostró el primero con ese pequeño dibujo realizado en el año 1925 que se titulaba el *Panteón en hormigón armado*. La vigencia del discurso presente en ese dibujo es el testimonio más claro de la lección arquitectónica presente en las ruinas del pasado que las hace fundirse con las fábricas más absolutas de la historia de la arquitectura.

[9]



[9] Axonometrias Casa Sindical, Ayuntamiento Aprilia, Pabellón Italia, Bruselas, Edificio Postal, Roma, Palazzo dei Ricevimenti e Congressi, Roma