PERSISTENCIAS

Interpretación de los principios clásicos en la composición de fachada en edificios de vivienda de Giuseppe Terragni entre 1927 y 1940

Sara Luciani Mejía

Director: Arq. Juan Carlos Aguilera Rojas

Tesis para optar al título de Magister en Arquitectura en el programa de Investigación

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá

Facultad de Artes

2023

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Persistencias

Interpretación de los principios clásicos en la composición de fachada en edificios de vivienda de Giuseppe Terragni entre 1927 y 1940.

Sara Luciani Mejía

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Arquitectura

Bogotá, Colombia

2023

Persistencias

Interpretación de los principios clásicos en la composición de fachada en edificios de vivienda de Giuseppe Terragni entre 1927 y 1940

Sara Luciani Mejía

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magister en Arquitectura

Director (a):

Arquitecto Juan Carlos Aguilera Rojas

Línea de Investigación:

Proyecto y análisis

Grupo de Investigación:

Proyecto y arquitectura

Universidad Nacional de Colombia

Maestría en Arquitectura

Bogotá, Colombia

2023

Declaración de obra original

Yo declaro lo siguiente:

He leído el Acuerdo 035 de 2003 del Consejo Académico de la Universidad Nacional. «Reglamento sobre propiedad intelectual» y la Normatividad Nacional relacionada al respeto de los derechos de autor. Esta disertación representa mi trabajo original, excepto donde he reconocido las ideas, las palabras, o materiales de otros autores.

Cuando se han presentado ideas o palabras de otros autores en esta disertación, he realizado su respectivo reconocimiento aplicando correctamente los esquemas de citas y referencias bibliográficas en el estilo requerido.

He obtenido el permiso del autor o editor para incluir cualquier material con derechos de autor (por ejemplo, tablas, figuras, instrumentos de encuesta o grandes porciones de texto).

Por último, he sometido esta disertación a la herramienta de integridad académica, definida por la universidad.

_____

Sara Luciani Mejía

Fecha 11/12/2023

Agradecimientos

Un especial agradecimiento a Attilio Terragni y al *Archivio Terragni* en Como, Italia, por abrirme las puertas al mundo de Giuseppe Terragni y permitirme acceder a la información que reposa en el archivo.

También quiero agradecer profundamente a mi director, Juan Carlos Aguilera por la dedicación, guía y apoyo constante en todos los momentos de la investigación y las discusiones académicas que robustecieron la investigación. Al profesor Edison Torres por el apoyo en la elaboración de documento y los ejercicios de escritura que dieron forma a este texto. A María Camila Chaparro y a Carmenza Vargas por el acompañamiento en el desarrollo de la maestría.

Agradezco especialmente a Carlos Niño, Pedro Juan Jaramillo, Germán Ramírez, Edwin Quiroga, Ángela Orbes, Claudia Ruiz, Natalia Correal, Ronal Serrano y Mario Pinilla por las contribuciones académicas y discusiones que fueron muy útiles en el proceso de investigación, así como agradezco profundamente su amistad y apoyo en el transcurso de estos años.

Gracias a mi maravillosa familia, son mi apoyo incondicional, siempre presente de manera comprensiva y amorosa, acompañándome en cada momento de este proceso, gracias por apoyarme en cada paso de mi crecimiento personal y profesional.

Por último, gracias a todos los colegas y compañeros con los que compartimos esta experiencia académica maravillosa y a quienes siguieron y se interesaron por este trabajo de investigación.

Resumen

Persistencias

Interpretación de los principios clásicos en la composición de fachada en edificios de vivienda de Giuseppe Terragni entre 1927 y 1940

Esta tesis de maestría resignifica los principios de la arquitectura clásica y su transformación al lenguaje moderno en la composición de fachada, dado que, esta última expresa en carácter moderno los principios de la composición clásica; en tanto que los elementos en la composición de la fachada adquieren individualidad e identidad, a la vez que configuran un sistema de relaciones armónicas en concordancia con el concepto clásico de *concinnitas;* lo anterior mediante el estudio de los proyectos de vivienda colectiva realizados por Giuseppe Terragni[1] en Milán y Como (Italia) entre 1927 y 1940 puesto que el diseño de los inmuebles de vivienda supone un reto frente a la armonización de diversos factores en la construcción de una imagen de ciudad, así como permite identificar elementos repetitivos en la composición de la fachada y reconocer la autonomía de la fachada y la independencia entre interior y exterior con respecto a la actividad.

Palabras clave: arquitectura clásica, arquitectura moderna, composición, *concinnitas*, fachada, lenguaje arquitectónico, proporción.

[1] Cabe aclarar que los proyectos realizados en Milán, entre los años 1933 y 1935, como la Casa Rustici, Casa Toninello, Casa Ghiringhelli y Casa Lavezzari fueron desarrollados en colaboración con el arquitecto Pietro Lingeri.

Abstract

Persistences

Interpretation of classical principles in the façade composition of residential buildings by Giuseppe Terragni between 1927 and 1940

This master's thesis re-signifies the principles of classical architecture and its transformation into modern language in the façade composition, given that the latter expresses in a modern character the principles of classical composition; while the elements in the façade composition acquire individuality and identity, at the same time as they configure a system of harmonious relations in accordance with the classical concept of *concinnitas*; the above through the study of the collective housing projects carried out by Giuseppe Terragni[2] in Milan and Como (Italy) between 1927 and 1940, since the design of residential buildings is a challenge in terms of harmonising various factors in the construction of a city image, as well as identifying repetitive elements in the composition of the façade and recognising the autonomy of the façade and the independence of the interior and exterior with respect to the activity.

Keywords: Classical architecture, modern architecture, composition, *concinnitas*, façade, architectural language, proportion.

[2] It should be noted that the projects carried out in Milan between 1933 and 1935, such as Casa Rustici, Casa Toninello, Casa Ghiringhelli and Casa Lavezzari, were developed in collaboration with the architect Pietro Lingeri.

Contenido

Introducción **5**

1. De lo clásico a lo moderno **10**

2. Entre lo clásico y lo moderno **24**

2.1 La fachada condicionada 26
Casa Toninello 26
Casa Pedraglio 28
2.2 De la fachada condicionada a la fachada autónoma 33
Novocomum 33
Casa Ghiringhelli 39
Casa Lavezzari 41
Casa Rustici 43
2.3 La fachada autónoma 50
Casa Giuliani Frigerio 50

3. Lo clásico en lo moderno **63**

3.1 La medida entre la arquitectura clásica y moderna 63
3.2 La relación de proporción 76
3.3 Disposición de las partes 86

Referencias Bibliográficas **97**

Introducción

En diciembre de 1926, el *Gruppo 7* publica en *La Rassegna Italiana* una discusión sobre el estado de la arquitectura en Italia, en el que manifiesta el nacimiento de un "espíritu nuevo"[1] que reclama un carácter propio consistente con un nuevo orden de ideas, resultante de la perfecta correspondencia de las distintas formas de arte. Tal afirmación se distancia de la mirada de los futuristas, como vanguardia, quienes proponen una ruptura con el pasado. El *Gruppo 7*, conformado por Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Guido Frette, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Gino Pollini y Carlo Enrico Rava, sostiene que no es la ruptura con la historia sino el "conocimiento seguro del pasado"[2] la estructura que fundamenta su arquitectura.

Esta relación con la historia es afianzada al afirmar que "Entre nuestro pasado y nuestro presente no existe incompatibilidad. Nosotros no queremos romper con la tradición: es la tradición la que se transforma, adquiere aspectos nuevos, bajos los cuales pocos la reconocen"[3]. A partir de esta premisa, esta tesis interpreta cómo esos principios clásicos que rigen en la composición de fachada se transforman y son expresados en un lenguaje moderno en los proyectos de vivienda colectiva realizados por Giuseppe Terragni en Milán y Como (Italia) entre 1927 y 1940.

Como punto de partida se reconocen las convergencias o divergencias de los análisis más representativos sobre la obra de Terragni con el enfoque de esta investigación. Algunas de estas interpretaciones han enfatizado en el análisis de la composición de fachada desde los aspectos formales, como el estudio presentado por Peter Eisenman[4] en el que precisa una "lectura textual" de dos proyectos, la *Casa del Fascio* y la *Casa Giuliani Frigerio*, una mirada que hace referencia a "(…) entender la obra como resultado

---

[1] *Architettura I,* publicado en *La Rassegna italiana* en diciembre de 1926, es el primero de cuatro textos que conforman el manifiesto del Gruppo 7, Giuseppe Terragni, "Manifiestos del 'gruppo 7'", en *Manifiesto, memorias, borradores y polémica*, ed. José López Albaladejo, trad. Pere Vegé (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003), 39.

[2] Ibid., 43

[3] Ibid., 43-44

[4] Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques* (New York: The Monacelli Press, Inc., 2003).

indecible de varias fuerzas."[5]; razón por lo cual esta herramienta de análisis de proyecto, aunque útil en otro contexto, dista del interés de este estudio, el cual no está centrado principalmente ni el proceso de diseño, ni en los aspectos formales, sino en cómo las relaciones armónicas en la composición de fachada permiten mediar entre las necesidades del funcionamiento interior, la cotidianidad de vida humana y las condiciones de la ciudad al exterior.

En su estudio, Giorgio Ciucci con "El 'espacio mítico' de Terragni" y Manfredo Tafuri con "El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni", abordan la obra de Giuseppe Terragni desde la aproximación al lenguaje en el que se reconocen principios de la arquitectura clásica. Ciucci, afirma que «Sus edificios hablan de un orden inmutable, aspiran a poseer una armonía clásica, se enfrentan con lo cotidiano y exaltan sus valores eternos»[6] refiriéndose a un equilibrio clásico que se vincula con la representación de lo cotidiano como significante. Mientras que Tafuri expresa la idea de un orden compositivo particular en cada obra en las que se evocan leyes compositivas de la disciplina clásica mediante relaciones numéricas, secciones áureas y ritmos regulares que dotan sus proyectos de una condición atemporal; que además permite a Terragni valerse «De un código de transformaciones que tienen como fundamento unos elementos primarios –muros, columnas, espacios, deslizamientos de planos– presentados como significantes arbitrariamente vinculados a significados»[7]. Esta aproximación sugiere que en la relación de los elementos y en el orden que subyace en su disposición es posible reconocer el tránsito de lo clásico a lo moderno. Si bien estos estudios centran su análisis en las propuestas arquitectónicas realizadas en el marco del concurso para el *Palazzo Littorio* en Roma en 1934, no excluyen, ni profundizan, la relación de los principios clásicos en los proyectos de vivienda colectiva, motivo por el cual son precisados como objetos de análisis en esta investigación.

---

[5] Peter Eisenman, *Diez edificios canónicos 1950-2000*, trad. Moisés Puente (Barcelona: Gustavo Gili, 2011), 28.

[6] Giorgio Ciucci, "El 'espacio mítico' de Terragni", en *Giuseppe Terragni, Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, ed. Antonio Pizza (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 43.

[7] Manfredo Tafuri, "El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni", en *Giuseppe Terragni, Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, ed. Antonio Pizza (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997), 112.

Otros estudios, más de carácter monográfico, como los de Zevi[8], Saggio[9] y Lahuerta[10], recogen aspectos generales sobre la composición de fachada en los proyectos de Terragni; en los últimos dos casos desde el concepto de abstracción y la idea del telar en la arquitectura; análisis que, aunque no están precisamente centrados en los principios clásicos, ni en el papel de los elementos arquitectónicos, constituyen un importante insumo para el desarrollo de esta investigación por la información contextual que permite comprender tanto generalidades como algunas particularidades de los objeto de estudio.

Así mismo, se considera relevante, el reciente estudio publicado por Mosco[11] sobre la etapa final de la producción de Terragni, que aunque no centra su interés en el análisis compositivo de las fachadas de los proyectos objeto de estudio de esta investigación, sí aborda la influencia que significó la experiencia vivida por Terragni en el frente ruso de la segunda guerra mundial en el lenguaje arquitectónico de sus últimos proyectos; así como también esboza la idea de una transfiguración en su obra vinculada al papel de los elementos de la arquitectura, por lo cual constituye una fuente fundamental en la comprensión de las transformación de los elementos en la composición.

En lo anterior, se fundamenta la pertinencia de estudiar en la actualidad la obra de Giuseppe Terragni, en tanto que, por una parte, representa el espíritu de la arquitectura moderna en Italia y los debates, algunos vigentes todavía, que se dieron en este contexto histórico. Por otra parte, porque su arquitectura reconoce y exalta el valor de la tradición en el ejercicio proyectual lo que le permite hacer una arquitectura pertinente con el contexto, así como entender el papel de los elementos en la composición de la fachada, no solo para mantener la unidad de conjunto en el lenguaje del proyecto sino también como mediación entre la vida doméstica y la vida urbana en favor de aportar a la relación con el paisaje y la construcción de la imagen de la ciudad.

---

[8] Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

[9] Antonino Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere* (Roma: Gius. Laterza & Figli Spa, 2011).

[10] Juan José Lahuerta, *1927 La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras* (Barcelona: Editorial Anthropos, 1989).

[11] Valerio Paolo Mosco, *Giuseppe Terragni: la guerra, la fine* (Firenze: Forma Edizioni srl, 2020).

Conviene señalar ahora que, para analizar la relación entre los elementos en función de expresar un nuevo carácter en completa armonía en las fachadas de los edificios de vivienda, desarrollados por Giuseppe Terragni; es preciso comprender el lenguaje arquitectónico como un sistema de presentación de los edificios que enuncia una identidad desde la identificación de los elementos en ese sistema[12].

Si se remite al lenguaje arquitectónico en el Renacimiento, surgen los órdenes, entendidos como un conjunto de reglas, o convenciones universales, que rigen la construcción de las edificaciones, desde la resolución de la columna y las relaciones proporcionales con los demás elementos, en referencia a las formas mismas de la naturaleza; de modo que «Las relaciones proporcionales, la *concinnitas*, la teoría del *nihil addi* de Alberti, se refieren a la reproducción en arquitectura de los conceptos de individualidad de los elementos y de armonía de las formas, tomados de las formas naturales.»[13]

No obstante, el paso a una nueva época exige, tal como expresa Monestiroli, un conocimiento científico que diferencia la esencia de la apariencia, en la búsqueda de "significados"; de forma que la relación con la naturaleza no se da sólo a través de relaciones armónicas sino también a través de "relaciones significativas"; análogamente, tal «como en la naturaleza el significado es revelado por las relaciones entre las formas, en arquitectura las relaciones entre las formas tienen el propósito de representar el significado de los edificios.»[14]

Es así que, persiste el concepto de *concinnitas* no sólo como analogía entre arquitectura y naturaleza, sino como sistema de relaciones, de relaciones armónicas y significativas, que forjan una identidad; un concepto que implica a su vez un sistema de proporción para definir el orden de las partes, a fin de consolidar una totalidad; por tanto, es la noción de proporción la que permanece y permite la analogía con la naturaleza a través del tiempo, porque «Es la proporción entre las partes lo que hace inteligible el todo. Este principio,

---

[12] Antonio Monestiroli, *La arquitectura de la realidad* (Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones del Serbal, 1993), 192.

[13] Ibid., 203

[14] Ibid., 206

establecido con la arquitectura de la Ilustración y que continuará vigente hasta la arquitectura moderna, será *el único principio de su construcción*.»[15]

De modo que, construir una interpretación sobre la composición de fachada en los proyectos de Giuseppe Terragni a partir del reconocimiento de los elementos que conforman una unidad desde la teoría Albertiana, resulta pertinente no solo por la influencia de Leon Battista Alberti en la tradición italiana y en los arquitectos formados en tal tradición; sino también por atribuir a la disposición de las partes la razón de la composición y la belleza como la relación armónica dentro de un organismo para conformar una totalidad, dentro de una ley principal de la naturaleza que Alberti denomina *concinnitas.*

Para comprender la noción de *concinnitas* es necesario precisar cómo los principios que la componen, denominados *numerus, finitio y collocatio* son interpretados en la lectura de las fachadas de Terragni, por lo cual se proponen tres secciones que estructuran esta investigación, la primera referida al *numerus* desde el hombre como medida del espacio, la segunda alusiva al *finitio* como principio de relación de proporción y la tercera sobre la disposición de las partes entendida como *collocatio*.

La sección sobre el hombre como medida del espacio aborda la definición del número o *numerus* como la subdivisión, la medida, el número adecuado de las diversas partes para comprender cómo mediante el ritmo, la repetición y el número de los elementos y las partes se consolidan aspectos predominantes y recurrentes en la composición de la fachada.

La sección sobre la relación de proporción profundiza sobre la delimitación o *finitio*, entendida como la correspondencia entre las dimensiones que definen el volumen, tales como la longitud, el ancho y la altura; a fin de reconocer el orden y la lógica que les confiere armonía a las fachadas de los proyectos objeto de este estudio.

La sección sobre la disposición de las partes indaga sobre la colocación o *collocatio*, que corresponde a la ubicación y disposición de las partes con pertinencia en la composición,

[15] Ibid., 208

con el propósito de entender cómo la posición de los elementos en la fachada aporta en la atribución del carácter en los proyectos de vivienda colectiva diseñados por Terragni.

Es así como la interpretación de estos tres principios derivados de la teoría clásica permite no solo comprender la lógica que da orden y armonía a todas las partes del conjunto para entender la fachada como una totalidad sino además reconocer como la tradición aquí presente adquiere nuevas formas bajo el aspecto de arquitectura moderna.

1. De lo clásico a lo moderno

Con el propósito de establecer una interpretación de los rasgos clásicos en los proyectos seleccionados como objeto de estudio en esta investigación, los cuales se enmarcan en un contexto de lo moderno; es preciso trazar someramente los momentos de inflexión de los principios que fundamentaron la arquitectura clásica y comprender cómo estos evolucionaron al lenguaje moderno. Si bien la intención de este apartado no es establecer históricamente la evolución de los principios clásicos, pues como indican Tzonis, Lefaivre y Bilodeau "el clasicismo es un fenómeno social y cultural"[1] y, por tanto, las reglas pueden ser confusas a causa de que no se enunciaron nunca de un modo definitivo o porque se adaptaron según una situación temporal[2]; sí corresponde enunciar cuáles principios clásicos persisten y cómo pueden reinterpretarse en un proyecto moderno.

Como punto de partida conviene señalar la relación entre naturaleza y arquitectura, pues será, en un principio, que de la imitación de las formas de la naturaleza se constituyan las bases del lenguaje de la arquitectura y es posible que en la comprensión diversa de la imitación se encuentre el vínculo entre lo clásico y lo moderno; tal como señala Monestiroli "Hay quien sostiene que la diferencia de fondo entre la arquitectura antigua y la moderna está en el hecho de que la última renuncia a ser mimética. En mi opinión, si reconocemos la mímesis como una forma de analogía, podemos afirmar una vez más

[1]Alexander Tzonis, Liane Lefaivre, y Denis Bilodeau, *El clasicismo en arquitectura: la poética del orden* (Madrid: Hermann Blume, 1984), 6.

[2] Ibid., 120.

que la analogía con la naturaleza y con las formas históricas constituye la base de la arquitectura moderna."[3]

Pero para entender cómo la cualidad de la arquitectura de ser mimética es la que vincula la arquitectura antigua con la arquitectura moderna es necesario examinar la doble acepción del término enunciada por Quatremère de Quincy cuando expone que "hemos reconocido que hay en la arquitectura dos especies de imitaciones, una sensible y otra abstracta: una se apoya sobre los primeros modelos de las habitaciones originarias en cada país, la otra tiene como base el conocimiento de las leyes de la naturaleza y de las impresiones que nuestra alma recibe de la visión y de las relaciones de los objetos."[4]. Esta segunda relación con la naturaleza es la que interesa en este estudio, pues no es la reproducción a similitud lo que persiste en la arquitectura a través del tiempo sino la apropiación "de los principios que sirven de regla a esta obra, de su espíritu, de sus intenciones y de sus leyes"[5] que "ha seguido y vuelto perceptible a nuestros ojos y a nuestro espíritu el sistema de armonía, de conjunto, de razones y de verdad del cual la naturaleza dio el modelo en todas las obras."[6]

Al respecto, el mismo autor sostiene que es por medio del estudio del cuerpo humano que se han identificado las variaciones de las formas y las relaciones armónicas entre las partes como principios que pueden aplicarse a las obras. De ahí que deviene para la arquitectura un modelo a seguir de la naturaleza, puesto que el cuerpo humano dictaba principios de orden y proporción, y la correspondencia analógica de esas cualidades sustentó la formación de los órdenes arquitectónicos[7].

Interesa particularmente, sobre la analogía entre cuerpo humano y arquitectura que establece Quatremère de Quincy en su definición de arquitectura, cuando indica que es a partir del sistema de organización del cuerpo humano que se establecen las escalas de

---

[3] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 193.

[4] Georges Teyssot, "Mímesis", en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas* (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 29.

[5] Quatremère de Quincy, "Imitación", en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, ed. Jorge Sarquis, trad. Fernando Aliata y Claudia Schmidt, Serie Textos teóricos (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 173.

[6] Ibid., 174.

[7] Ibid., 174-175

proporción, los principios de relación entre las partes y el todo y el sentido de orden que posteriormente se trasladará a la lógica del lenguaje arquitectónico. De esta manera,

> El efecto de las consecuencias de esta imitación fue que un edificio se convirtió, por el espíritu y la razón, en una especie de ser o de cuerpo organizado, sobrepuesto a leyes tanto más constantes, en tanto estas leyes encontraban en sí mismas su principio. Se formó un código de proporciones, en el que cada parte encontró su medida y su relación en razón de las modificaciones prescriptas por el carácter del conjunto. El todo y cada parte se encuentra en una dependencia recíproca, de la cual debía resultar un acuerdo inalterable.[8]

Ese dependencia recíproca como el orden que rige las partes puede asociarse con el principio de la *taxis* de Vitruvio en *De Architectura* definida como "«la medida que corresponde a las distintas partes de la obra y su relación con las proporciones del conjunto»."[9]; pues como sostienen Tzonis et al., "una obra de arquitectura debe llegar a entenderse como un mundo dentro de un mundo; las fronteras entre estos dos mundos -la obra y su entorno- deben ser completas y estar alejadas de la discontinuidad, deben manifestar su unidad."[10]; y es la *taxis,* la que garantiza que no se dé la ruptura entre las partes.

En ese orden de ideas, los mismos autores señalan que "El «todo», según Aristóteles, es «tripartito»: tiene un «principio, un intermedio y un final». Tiene también «una disposición ordenada de las partes». Estos dos imperativos generales constituyen lo que se denomina *taxis*."[11]; de manera que la organización tripartita se vale del ritmo, la armonía y el metro para establecer la coherencia entre las partes entre sí y de las partes con el todo como unidad.

Este principio de tripartición puede trasladarse entonces no solo a la visión antropomórfica propia del humanismo de la interpretación de las partes del edificio como

---

[8] Quatremère de Quincy, "Arquitectura", en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, ed. Jorge Sarquis, trad. Fernando Aliata y Claudia Schmidt, Serie Textos teóricos (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 86.

[9] Tzonis, Lefaivre, y Bilodeau, *El clasicismo en arquitectura: la poética del orden*, 16.

[10] Ibid., 6

[11] Ibidem.

la cabeza, el cuerpo y los pies que, en la fachada de un edificio, en sentido horizontal, puede asociarse al basamento, el cuerpo de la edificación y el remate del mismo en cornisa, y en sentido vertical con la relación entre las partes como miembros del cuerpo que componen la unidad. Sino también admite la disociación del "esquema global de los edificios -sección, planta y vista frontal- en tres unidades subordinadas."[12], en el cual como los miembros autónomos de un organismo que conforman una totalidad deben ordenarse con coherencia entre sí.

Tal autonomía de las partes de la edificación y su papel dentro del sistema de orden como organismo vivo es lo que Monestiroli denomina el concepto de la individualidad de las formas naturales y de las arquitectónicas en el que refiriéndose a los órdenes arquitectónicos argumenta que "Cada parte tiene un papel propio y todas, en conjunto, participan en la construcción de una unidad superior que es justamente la columna. Interviniendo en estas partes, modificando sus medidas y las relaciones, puede intervenirse sobre el carácter de cada orden."[13]; es decir que las diversas relaciones de proporciones entre los elementos que constituyen cada orden es el que conduce a que este manifieste un carácter diferente.

En este sentido, como afirma Monestiroli, desde el renacimiento hasta el siglo XIX, aunque los órdenes constituyen la base del "sistema formal indiscutible que comprende todos los elementos del lenguaje arquitectónico." [14] ; la armonía y las relaciones proporcionales adquieren relevancia para expresar el sentido de lo clásico pues "la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes."[15]. Pero si según Summerson, la armonía de una estructura "se consigue mediante las proporciones, es decir, asegurando que las relaciones entre las diversas dimensiones de un edificio sean funciones aritméticas simples y que los cocientes numéricos entre las diversas partes del edificio sean los mismos o estén relacionados

---

[12] Ibid., 15

[13] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 203.

[14] Ibidem.

[15] John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, 9ª edición (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994), 141.

entre sí de modo muy directo."[16] y esta armonía se evidencia a través de los órdenes como elementos predominantes de la composición; surge entonces la cuestión sobre cómo se interpretan los principios clásicos ante la pérdida de significado de los órdenes.

Cabe aclarar a este punto que, aunque persiste la analogía entre naturaleza y arquitectura se presenta un cambio de paradigma en el tránsito entre el Renacimiento y la Ilustración pues en este último "el conocimiento científico de la naturaleza se funda en la diferenciación entre «esencia y apariencia»"[17], es decir que se profundiza en el significado. De modo que "Si, en el Renacimiento, la naturaleza se describe y se mide continuamente, en la Ilustración se buscan sus leyes constitutivas. La teoría de Diderot sobre la belleza, como la de las relaciones significativas, marca este cambio. Para Diderot, así como la naturaleza contiene significados ocultos que hay que conocer, la arquitectura debe construirse sobre el significado de los edificios."[18]. En correspondencia, la condición significante del edificio viene concedido por la noción de carácter definido como "la impresión de la individualidad artística y la expresión, simbólica o funcional, de la finalidad a la que el edificio está destinado"[19], esto condujo a "la búsqueda de las pequeñas combinaciones propias no ya para apagar las necesidades reales, sino para crear incesantemente nuevas tanto en el orden físico como en el moral"[20] y en consecuencia los órdenes se relativizan y se regionalizan para luego desaparecer[21].

Por otra parte, en cuanto

> La abstracción como momento del conocimiento establece una nueva relación con la naturaleza que, llevada a las últimas consecuencias, conducirá al definitivo abandono de toda referencia formal con ésta. Lo que importa es la belleza de la forma abstracta:

---

[16] Ibid., 11

[17] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 205.

[18] Ibid., 206

[19] Colin Rowe, *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1999), 65.

[20] Quatremère de Quincy, "Carácter", en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, ed. Jorge Sarquis, trad. Fernando Aliata y Claudia Schmidt, Serie Textos teóricos (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 111.

[21] Roberto Masiero, *Estética de la arquitectura* (Madrid: La balsa de la Medusa, 2003), 118.

> los conceptos de regularidad, armonía, simetría, se extraen de la naturaleza y continúan siendo los únicos términos de referencia de cualquier relación con ésta.[22]

De manera que, aunque los órdenes dejan de ser el sistema directo de referencia del lenguaje arquitectónico, los principios de armonía, simetría y proporción persisten a tal punto que "Es la proporción entre las partes lo que hace inteligible el todo. Este principio, establecido con la arquitectura de la Ilustración y que continuará vigente hasta la arquitectura moderna, será el único principio de su construcción."[23]

En concordancia, Martín Hernández considera que no es pertinente hacer uso de la referencia de los órdenes para definir lo clásico y sostiene que

> Creo que es mucho mejor referirlo —aunque sea sólo como contraposición al uso de los órdenes— a la *armonía* en su sentido amplio —y recuérdese que no otra cosa era la *concinnitas* albertiana— la armonía era, a través del método formal de la *symmetria* vitruviana, el sistema "clásico por excelencia para la imposición de un orden y, por otra, la relación más clara deducida de una naturaleza (la humana, sobre todo) a la que se pretendía imitar.[24]

De lo anterior se infiere no solo que perdura el concepto de armonía, simetría y por ende proporción como principios de la composición cuando los órdenes ya no comunican la esencia de la arquitectura, sino que además tales principios se pueden considerar instrumentos de representación o de analogía de la naturaleza como sistema de relaciones. Es, por tanto, que al establecer como base la premisa que "La relación entre naturaleza y arquitectura a través de la noción de *concinnitas* es una forma de analogía que, más allá de cualquier modelo interpretativo y estableciéndose directamente en la observación de la naturaleza, es permanente."[25], puede resultar procedente retomar esta noción como principio de lo clásico verificable en un proyecto moderno.

---

[22] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 206.

[23] Ibid., 208

[24] Manuel J. Martín Hernández, *La Invención de la Arquitectura* (Madrid: Celeste Ediciones, 1997), 78.

[25] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 207.

Pero en la persistencia de establecer las reglas de la composición de las lógicas de la naturaleza que ordenan las formas arquitectónicas, subsisten principios como simetría, euritmia, armonía y proporción, los cuales se han replanteado en el tiempo y por lo cual cabe aquí precisar algunas definiciones y diferenciaciones de los términos que permitan comprender a *posteriori* las interpretaciones que de ellos se haga en el análisis de los proyectos.

El primer término por definir es la simetría, pues resulta un concepto clave dado que tiene una relación directa con la noción de euritmia y proporción. De hecho, tanto Quatremère de Quincy como Claude Perrault se preocuparon por precisar el significado de simetría y euritmia, e incluso Quatremère de Quincy estableció en su definición de simetría una relación directa del término con la idea de proporción.

Los dos autores parten de enunciar la definición de simetría del texto *De Architectura* de Vitruvio el cual establece que "La simetría es un acuerdo uniforme entre los miembros de la misma obra y una correspondencia de cada uno de los mismos separadamente a toda la obra entera: como en el cuerpo humano hay simetría entre el brazo, el pie, la mano, el dedo y las otras partes, lo mismo sucede en cada obra perfecta. Y primeramente en los templos se extrae el módulo del ancho de las columnas y del triglifo, etc.".[26]

Esta definición de simetría se asocia con la medida y lo numérico, en referencia al sistema de relaciones que se encuentran en el cuerpo humano y la correspondencia de las partes. Al respecto Quincy afirma que “De hecho la simetría o la proporción, como la explica Vitruvio y como la misma palabra lo define, encuentra en la naturaleza un tipo preciso, un regulador constante del cual no se puede desconocer la evidencia: es él mismo que somete cada parte de un orden al todo por una correspondencia recíproca, de manera tal que la parte haga conocer la medida del todo, como el todo indica la medida de cada parte.”[27]. En esta precisión el autor no sólo establece que simetría y proporción son sinónimos, sino que presenta además el punto de partida del distanciamiento entre simetría y euritmia al enfatizar que la primera se basa en la medida.

---

[26] Quatremère de Quincy, “Simetría”, en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, ed. Jorge Sarquis, trad. Fernando Aliata y Claudia Schmidt, Serie Textos teóricos (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 226.

[27] Ibid., 226

Según Masiero “Lo simétrico vale también para lo hecho con medida y proporción. Es complementario de bello (*kalós*) y armonía (*eurhythmia*). Euritmia significa precisamente el justo (eu) ritmo. La diferencia entre simetría y euritmia es la que deriva de la analogía entre *métron* y *rhythmos*.”[28]; es decir que mientras la primera puede asociarse a la regla como medida que regula el todo, la segunda es comprendida desde una perspectiva subjetiva ligada al gusto y a la percepción.

En contraposición, Perrault sostiene que los tres términos simetría, euritmia y proporción corresponden a un mismo significado[29] y precisa una acepción antigua y moderna del término en la que “La simetría de los antiguos representa, en consecuencia, «la relación de razón de las partes proporcionadas», y la de los franceses, «la relación de igualdad» en el interior de la cual se pueden distinguir dos clases: la relación de paridad (la simetría entre la izquierda y la derecha, por ejemplo) y la relación de contraste”[30]. De aquí deriva la interpretación contemporánea de la simetría como la igualdad de las partes ya sea en sentido vertical u horizontal.

Sin embargo, otros autores como Blondel se opondrán a la comprensión de los tres términos bajo la misma definición al establecer que la euritmia “es la forma o el aspecto agradable y de buena gracia de un edificio en la composición de sus partes, la cual nace cuando sus partes tienen entre sí una relación correcta de la altura a la anchura y a la longitud, Y, en una palabra, todo está en simetría.”[31]; mientras que “la simetría consiste en la unión y en la conformidad de la relación de los miembros de una obra y de cada una de sus partes por separado con la belleza toda entera de la masa, en relación a una cierta medida (…)”[32]; por último sobre la proporción indica que “La simetría nace, (…), de la proporción que los griegos llaman analogía, que es una relación de conveniencia entre todas las partes de un edificio y de su todo con una cierta medida, de donde depende la

[28] Masiero, *Estética de la arquitectura*, 42.

[29] Werner Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*, trad. Juan A. Calatrava (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1993), 87.

[30] Ibid., 89

[31] Ibidem.

[32] Ibidem.

naturaleza de la simetría."[33]; es decir que "La euritmia incluye la simetría, cuya naturaleza depende de la proporción."[34].

Cabe resaltar que aspectos como "la correcta relación de la altura, a la anchura y la longitud", "la unión y en la conformidad de la relación de los miembros de una obra y de cada una de sus partes por separado con la belleza toda entera de la masa, en relación a una cierta medida" y la "conveniencia entre todas las partes de un edificio y de su todo con una cierta medida" tomados de la definición de Blondel son propios de la definición de *concinnitas* de Alberti quien establece que "la belleza es la armonía entre todas las partes de un conjunto, conforme a una norma determinada, de forma que no sea posible reducir o cambiar nada sin que el todo se vuelva más imperfecto"[35]. Esta definición, sostiene Masiero, es un paradigma de la belleza arquitectónica válido hasta hoy, pero es también una definición de la armonía.

Para la definición de *concinnitas*, Alberti se vale inicialmente de la precisión acuñada por Cicerón quien lo emplea en la prosa literaria latina como un principio de correspondencia entre las partes que constituyen el discurso, para garantizar la coherencia lógico-sintáctica, la secuencia expositiva y argumentativa y la concordancia y claridad expresiva de las ideas y la palabra en el ejercicio comunicativo, para luego trasladarlo al ámbito arquitectónico[36].

Posteriormente, en el tratado *Della Famiglia,* Alberti vincula el término *concinnitas* a la naturaleza, en la cual es comprendida como integridad y concordancia de los miembros que constituyen un organismo[37]. Esta aproximación de la armonía de las partes en un organismo tiene implicación directa con las relaciones en el cuerpo humano que reflejan las proporciones de la naturaleza, de ahí surge la analogía entre cuerpo humano y edificación "donde cada elemento no debe descuidar su correspondencia funcional y al mismo tiempo debe garantizar que la belleza impregne todas sus partes en un acuerdo

---

[33] Ibid., 90

[34] Ibidem.

[35] Masiero, *Estética de la arquitectura*, 106.

[36] Tiziana Proietti, *Concinnitas. Principi di estetica nell'opera di Leon Battista Alberti* (Lulu Press, Inc., 2010).

[37] Ibid., 28

global.”[38]; de modo que “la *concinnitas*, traducción latina de la *symmetria* griega, no es, pues, la simple armonía. No sólo exige que las partes de los edificios «respondan a un número preciso, a una proporción y a una colocación», y, por tanto, al *numerus, finitio* y *collocatio,* sino que se caracteriza, además, por el «principio de organicidad»[39].

En relación con lo anterior, Portoghesi afirma sobre la poética del organismo de Alberti que «Ya en el primer libro (I,9), a propósito de la subdivisión, se afirma el principio de que “como en el organismo animal todo miembro está de acuerdo con los demás, igualmente en el edificio cada parte debe estar de acuerdo con las otras” y el acuerdo se aclara como la presencia de una ley jerárquica que ordena la estructura.»[40]; tal analogía sugiere la relevancia en la definición de la jerarquía de las partes, las funciones que estas partes cumplen en una totalidad, pero en especial la comprensión del todo a las partes para conformar una unidad.[41]

Es posible inferir entonces que el sistema de relación que rige la naturaleza, patente en la idea de organismo, conforma la definición de belleza de Alberti precisada como «la armonía y concordancia de todas las partes, lograda de tal modo que no sea posible agregar ni quitar nada ni efectuar cambio alguno sin disminuir su valor.»[42], también comprendida como *Concinnitas*, que deriva en un sistema de proporción para definir el orden de las partes a fin de consolidar una totalidad armoniosa.

En el tratado *De re Aedificatoria* Alberti no sólo establece la relación directa entre cuerpo y edificio, sino que establece que el cometido y función de la *concinnitas* es «ordenar según un determinado método las partes que, de otra forma, son distintas entre sí por naturaleza, de modo que exista una mutua correspondencia entre ellas en lo que al

---

[38] Ibid., 38

[39] Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*, 83.

[40] Paolo Portoghesi, *El Ángel de la historia*, trad. Jorge Sainz Avia (Madrid: Hermann Blume, 1985), 46.

[41] Fragmento tomado de la ponencia presentada por el autor en 2018 en el simposio Universidad Nacional.

[42] Rudolf Wittkower, *La arquitectura en la edad del Humanismo* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968), 39.

aspecto se refiere.»[43]. Es decir que asume en este sistema de relación una suerte de método matemático que determina el orden de los elementos y las partes.

En concordancia, Martín Hernández[44] afirma que Alberti realiza una declaración de fundamentos metodológicos cuando establece que la "La belleza es un cierto acuerdo y una cierta unión de las partes dentro del organismo del que forman parte, conforme a una delimitación y una colocación de acuerdo con un número determinado, tal como lo exigiere la armonía, esto es la ley perfecta y principal de la naturaleza. A este último concepto, a la armonía, se ciñe el arte de la construcción lo más posible; de ella obtiene la dignidad, el encanto, la autoridad y el valor que posee"[45]. Así, la relación de *concinnitas* con la naturaleza considera como presupuesto que en la naturaleza no hay arbitrariedad y que como en un organismo vivo todas las partes cumplen una función en relación con otras en perfecta armonía, un principio que es posible trasladar al ámbito de la arquitectura.

La alusión a una ley que expresa el orden y la belleza existente de la naturaleza mediante la relación de tres términos como el número (*numerus*) de las partes, la delimitación (*finitio*) y la colocación (*collocatio*) o disposición de estas, supone que es posible, desde un enfoque cuantitativo y desde el uso de la proporción geométrica, que la arquitectura puede entonces representar la belleza existente en la naturaleza.

Así la *concinnitas* como armonía está sujeta a la simetría, la cual a su vez está regida por la proporción, vínculo que conduce nuevamente a la definición de simetría como sinónimo de proporción como lo establece Quatremère de Quincy, cuando indica que "Si se tratara, como suele hacerse en teoría, de darle la razón de la palabra *simetría* confrontándola con aquella de *euritmia*, nosotros podríamos remitir al lector a la voz *proporción*, la cual es la traducción y exacto correlato de simetría."[46]; es decir que la simetría ya no se entiende como definición a la medida entre dos objetos sino que es comprendida como

---

[43] Leon Battista Alberti, *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria*, trad. Javier Fresnillo Núñez (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2007), 384.

[44] Martín Hernández, *La Invención de la Arquitectura*.

[45] Alberti. D.R.A IX, 5; 384.

[46] de Quincy, "Simetría", 222.

“un sistema de correlaciones, mediante el cual una parte sola indica la medida del todo, como el todo indica la medida de cada una de las partes.”[47].

Es entonces que la noción de proporción prevalece sobre el principio de simetría no solo en la arquitectura francesa sino en general en el lenguaje de la arquitectura. La proporción “se ha considerado el instrumento fundamental de la arquitectura —la arquitectura es siempre proporción entre las partes de un edificio—, y sin embargo, se entiende de modo diverso en las diferentes épocas del clasicismo. Podemos decir que la proporción es el instrumento que convierte en operante la analogía con la naturaleza en las diversas épocas históricas.”[48]; y es por tanto que la proporción como sistema de relación entre la parte y la simetría como principio de orden serán la base de la interpretación de los principios clásicos aun en proyectos modernos pues estos “los dos instrumentos de construcción de la arquitectura clásica que no varían con el tiempo. Restablecen en cada época, la relación de analogía con la naturaleza incluso cuando parece haberse perdido.”[49]

Resta entonces establecer el tránsito de la relación analógica entre arquitectura y naturaleza en la arquitectura moderna para entender las interpretaciones de los principios clásicos que subsisten en el lenguaje arquitectónico moderno. Este último se entiende como la “revelación de las leyes constructivas (lenguaje técnico) y evocación de otros mundos formales como las formas naturales o las formas históricas (lenguaje evocador), pero también, como sistema de identificación de los elementos, y como conocimiento y representación de su *identidad*.” [50]; es decir que cada elemento arquitectónico es reconocible en la composición y representa una identidad a partir del papel que desempeña en la construcción. De lo anterior se infiere que, aunque las leyes de orden permanecen, es en la disposición y relación de los elementos que se pueden crear nuevos significados.

---

[47] Ibidem.

[48] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 207.

[49] Ibid., 209

[50] Ibid., 192

Un ejemplo de esto es la organización tripartita, este principio “continuamente evocado por los arquitectos del Renacimiento, es aún utilizado por los arquitectos modernos, una continua reflexión sobre la relación entre los elementos, sobre sus medidas, sobre sus proporciones recíprocas; la construcción consiguiente asimila los arquitectos de todos los tiempos en la confirmación de esta ley. Pero los elementos, con el tiempo, se modifican y su modificación se da a través de la crítica de sus formas históricas.”[51]

En otros casos, como establece Summerson, la existencia de los principios clásicos “solamente es identificable cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal que sea, a los «órdenes» antiguos. Esta alusión puede no ser más que una acanaladura o algún saledizo que surgiera la idea de una cornisa, o incluso una disposición de ventanas que sugiera la razón del pedestal a la columna, o de la columna al entablamento. Algunos edificios modernos -especialmente los del fallecido Auguste Perret y sus imitadores- son clásicos. En este sentido, es decir, están concebidos con materiales modernos, pero en el espíritu clásico y su sello clásico estriba únicamente en estos minúsculos gestos alusivos.”[52].

Asimismo, Le Corbusier logra evocar el espíritu de lo clásico al retomar el orden matemático, la sección áurea, la percepción de la armonía por relaciones proporcionales y la analogía con la naturaleza en su definición de la arquitectura como “la primera manifestación del hombre que crea su universo, que lo crea a imagen de la naturaleza, sometiéndose a las leyes de la naturaleza, a las leyes que rigen nuestra naturaleza, nuestro universo.”[53], así como en la definición de los trazados reguladores cuando establece que “Un trazado regulador es un seguro contra la arbitrariedad, es la operación de verificación que aprueba todo trabajo creado en el entusiasmo, (…). El trazado regulador es una satisfacción de orden espiritual que conduce a la búsqueda de relaciones ingeniosas y de relaciones armoniosas. Confiere euritmia a la obra. El trazado regulador aporta esta matemática sensible que proporciona la percepción bienhechora

[51] Ibid., 220

[52] Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, 12.

[53] Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, trad. Josefina Martínez Alinari (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2016), 72.

del orden. La elección de un trazado regulador, fija la geometría fundamental de la obra, y, por lo tanto, determina una de las impresiones fundamentales. La elección de un trazado regulador es uno de los momentos decisivos de la inspiración, es una de las operaciones capitales de la arquitectura.”[54]. Con lo anterior se establece el vínculo entre lo clásico y lo moderno en su obra.

Conviene ahora recoger que, en el transcurso de la arquitectura clásica a la arquitectura moderna persiste una relación constante con la naturaleza; no obstante, la analogía evolucionará en concordancia con las formas de conocimiento y es aquí donde se establece el vínculo con la historia; pues como bien afirma Monestiroli “cada proyecto de arquitectura es un punto de vista histórico sobre la naturaleza”[55].

Por otra parte, una última interpretación de la idea de lo clásico puede resultar útil para dilucidar la hipótesis de esta investigación, esta consiste en que “El carácter de clasicidad permite a lo que esté dotado de ello convivir con los objetos del presente: consigue vencer al tiempo y permite al pasado "mediar" en el presente, precisamente porque - y seguimos con Gadamer- la tarea del presente es la comprensión hermenéutica de ese pasado. Cuando "en el momento vacilante haya algo que permanezca" estaremos en presencia de lo clásico; y posiblemente también ante el arte»”[56]; tal vez esta comprensión explique el carácter de atemporalidad de los proyectos objeto de este estudio.

Lo cual en definitiva será materia de los siguientes capítulos, descifrar el vínculo con la historia y la naturaleza en la interpretación de la obra de Terragni, así como establecer la mediación entre pasado y presente desde el sentido de lo clásico.

---

[54] Ibid., 73

[55] Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, 221.

[56] Martín Hernández, *La Invención de la Arquitectura*, 83–84.

2. Entre lo clásico y lo moderno

Para entender la fachada como un instrumento que media entre la arquitectura, ciudad y el paisaje, resulta necesario presentar los aspectos generales de los proyectos a fin de comprender las consideraciones que, directa o indirectamente, dieron forma o influyeron en la respuesta de cada uno de estos. El reconocimiento de las condicionantes del contexto, así como la interpretación del lenguaje arquitectónico de las edificaciones preexistentes en un entorno vinculado a la historia, puede reconocerse dentro de los mecanismos de ese sistema de relaciones.

Hecha esta precisión, son tres secciones las que estructuran este apartado, cada una asociada a un tipo de inserción de la edificación en la ciudad (proyectos entre medianeras, proyectos con tres frentes que conforman una esquina de manzana y proyectos exentos); la primera sección referida a las fachadas condicionadas por las determinantes del contexto preexistente; la segunda alude a la articulación de fachadas que aunque condicionadas por las preexistencias enuncian transformaciones del lenguaje hacia una idea de autonomía; y la tercera sección expresa la autonomía de las fachadas hacia la conformación de la unidad.

La primera sección, comprende la resolución de las fachadas condicionadas por las determinantes de un contexto existente y el papel de los elementos en la conformación de las fachadas de los edificios entre medianeras como la *Casa Toninello* (1933-1935) y la *Casa Pedraglio* (1935-1937), proyectos en los cuales la respuesta a la ciudad, al paisaje y a la arquitectura es expresada en un solo frente, lo que demanda una mayor exigencia para armonizar los aspectos de la cotidianidad de la vida privada con las demás condicionantes del ámbito colectivo.

La segunda sección, sobre la articulación de las fachadas correspondientes con los diversos frentes, aborda la relación de las partes para constituir una unidad en los proyectos a pesar de las particularidades que demanda cada frente en sus dinámicas urbanas, arquitectónicas y de paisaje. Se abordan aquí los proyectos que conforman esquinas como el *Novocomum* (1927-1929), la *Casa Ghiringhelli* (1933-1935), la *Casa Lavezzari* (1934-1936) y la *Casa Rustici* (1933-1936).

La tercera sección, sobre la autonomía de las fachadas, indaga cómo dentro de la lógica compositiva de cada frente en proyecto exentos, como el proyecto *Giuliani Frigerio* (1939-1940), los elementos aportan a la conformación de la unidad de lenguaje hacia la totalidad de la obra.

Estas tres aproximaciones señalan la complejidad compositiva de las fachadas proyectadas por Terragni, las cuales dan cuenta de una lectura en detalle de todos sus componentes para develar que, más allá de la profundidad conceptual y material en sus fachadas señalada por Lanini[1], es en la relación de los elementos donde radica el carácter propio de su arquitectura.

Cabe aclarar que la información presentada se basa principalmente en planos existentes que reposan en el *Archivio Terragni* en Como, Italia. En el caso de los proyectos realizados en Como tales como el *Novocomum*, *Casa Pedraglio* y *Casa Giuliani Frigerio* la información permite identificar las diversas versiones de proyecto, mientras que la situación difiere con los proyectos realizados en colaboración con Pietro Lingeri, pues como afirma Saggio "el estudio Lingeri conservó la mayor parte de los documentos relativos a las obras realizadas en colaboración"[2] que concierne a los proyectos realizados en Milán como la *Casa Toninello*, *Casa Ghiringhelli, Casa Lavezzari* y *Casa Rustici*, por lo cual en el *Archivio Terragni* la información de esto proyectos es escasa. Por otra parte, los análisis presentados están centrados en la versión construida inicial y no en las modificaciones posteriores que escapan del control de Terragni y están fuera de la idea de proyecto original, salvo en la *Casa Pedraglio* en la cual algunos análisis retoman la versión de diseño inicial en la que se expresa la idea completa de fachada.

[1] Luca Lanini, "La versione di Zuccoli", en *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, ed. Luca Lanini, 1ª (Melfi: Casa Editrice Libria, 2015), XV.

[2] Cita en idioma original: Così, lo studio Lingeri custodiva la maggior parte dei documenti riguardanti le opere realizzate in collaborazione. Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 60.

2.1 La fachada condicionada

Esta sección tiene como propósito presentar los proyectos en los cuales la fachada es considerada un plano condicionado por las determinantes del contexto preexistente debido a su inserción entre medianeras. Esta situación del proyecto demanda no solo la comprensión de las características normativas y estilísticas de la ciudad, que Terragni interpretará en clave moderna en la resolución de una fachada coherente con el entorno; sino que presupone además un desafío ulterior en la disposición del orden de los elementos y las partes tanto en la composición de la fachada como en la distribución del programa en la planta para la inserción armónica del proyecto con la ciudad y el paisaje.

Aunque estrictamente solo el proyecto de la *Casa Toninello* se ubica entre medianeras, se ha considerado pertinente incluir en esta condición también la *Casa Pedraglio* debido a que, a pesar de su desarrollo por etapas, de las cuales solo se ejecutó la primera, el proyecto total fue concebido con una sola fachada hacia la calle lo que conduce a una resolución similar a la de la *Casa Toninello*.

Casa Toninello

El proyecto *Casa Toninello,* construido en Milán entre 1933 y 1935 en colaboración con Pietro Lingeri, tiene como particularidad, entre el conjunto de los proyectos de vivienda desarrollados por Terragni, que es el único edificio construido entre medianeras en un predio estrecho y profundo, con un único frente de fachada hacia la vía *Perasto* de 12,00 m y un fondo de 28,00 m hacia el centro de manzana; tal condición determina la distribución espacial y formal del proyecto. **(Fig. 1)**

La solución propuesta consiste en dos bloques paralelos que ocupan el frente anterior y posterior del predio, mediados por un vacío central y la disposición de la escalera al costado derecho que conforma una ocupación en forma de C. La distribución centrífuga de las unidades de vivienda hacia la fachada anterior y posterior y la ubicación de los espacios de servicios hacia el vacío central concierne a aspectos de iluminación y ventilación natural en las unidades de vivienda. **(Fig. 2)**

La relación de las partes en la fachada admite una lectura en sentido horizontal que se remiten al principio clásico del sistema tripartito, así como una lectura orientada a la

relación vertical en la que prima la idea de simetría. En la lectura horizontal las tres partes del volumen: el basamento, el cuerpo y el remate de la edificación se encuentran diferenciadas en la composición, no obstante, parece haber una inversión parcial de los valores clásicos de estas tres partes en la propuesta de Terragni. **(Fig. 3)**

En este caso la planta baja no comunica en su totalidad la idea de solidez constructiva de la edificación debido en parte a los retrocesos en las dos crujías laterales, entre las cuales está dispuesto el acceso principal y dado al volumen central, el cual adquiere mayor peso en la composición no solo porque sobresale con respecto al límite de la fachada establecido en primera planta de manera consecuente con las edificaciones contiguas sino también por su aspecto estereotómico en contraste con los balcones de las crujías laterales.

El cuerpo de la edificación presenta un principio de simetría a diferencia de la planta baja que por la disposición del acceso y la distribución interior confiere características diversas en la composición de la fachada en las dos crujías laterales. Asimismo, aunque en los siguientes tres niveles (pisos 1,2,3) los espacios que conforman la fachada principal permiten el uso tanto como para áreas sociales y como de habitación, su respuesta compositiva es distinta, lo que permite inferir que la fachada se ha pensado en términos compositivos como una mediación entre las condiciones de la ciudad en el ámbito exterior y las vicisitudes del ámbito doméstico del interior.

La idea de la cornisa como elemento que corona la edificación es interpretada a través de una viga que a modo de cinta completa la fachada delimitando el vacío, que deja el retroceso del volumen para conformar una terraza en la última planta, una especie de delimitación virtual del espacio. Una perspectiva del proyecto en la que corresponde la altura del volumen central con las edificaciones cercanas permite entrever una intención por reconocer el contexto en la composición de la fachada, un gesto que se sustenta en la coincidencia de la altura de la viga que conforma la cornisa con la altura de las edificaciones que consolidan las esquinas de este frente de manzana. **(Fig. 4)**

La relación de las partes en sentido vertical también consta de un esquema tripartito con tres crujías iguales en proporción y en directa simetría; constituidas en los laterales por una serie de balcones que retroceden y en contraposición un volumen central que

sobresale del plano de la fachada con una serie de ventanas “corridas” dispuestas en el centro que sugieren contener una actividad de mayor privacidad en su interior. El uso de la piedra negra serpentina en la franja central de la planta baja, además del retroceso de los balcones laterales y la continuidad de los muros laterales que a modo de marco delimitan también el remate de la edificación son algunos de los gestos que acentúan el contraste y dan relevancia del volumen central en la composición. **(Fig. 5)**

En términos de la relación entre la fachada y la disposición en planta, conviene subrayar que las tres crujías de la fachada corresponden directamente en planta con los espacios sociales que constituyen las bandas laterales de los balcones y de habitación en el centro, demostrando una correspondencia en esa primera franja de espacios en planta que resultan a la fachada a diferencia del resto de la distribución espacial de la planta que no denota la misma proporción y simetría, por lo cual es posible inferir que la fachada no es consecuencia directa de la distribución espacial sino un elemento de mediación entre interior y exterior regida por unos principios de composición y orden que le confieren cierta autonomía. **(Fig. 6)**

Casa Pedraglio

El proyecto construido de la *Casa Pedraglio* localizado en la vía *Mentana 6* en Como, Italia, consta de dos de las tres partes de la versión inicial de diseño proyectada por Giuseppe Terragni en 1935. El plano número 2 datado del 12 de marzo de 1935 contiene un extracto de un plano a escala 1:2000 que representa la división predial del costado occidental de la vía *Mentana* y dos convenciones de sombreado que indican la intención de realizar el proyecto en dos tiempos, un primer momento de construcción del bloque a iniciar inmediato sobre la vía y un bloque posterior hacia el interior de la manzana que completaría el proyecto en forma de L, para desarrollar en un segundo momento. **(Fig. 7)**

Los esquemas realizados en los planos de la planta baja evidencian otra condición particular del emplazamiento del proyecto, pues revelan una conexión con la planta baja del edificio contiguo hacia el costado norte, con la disposición de un espacio de portería; así, el acceso a la *Casa Pedraglio* resulta un porche de ingreso común para dos edificaciones sobre la vía Mentana y posiblemente también para una tercera construcción

que completa la manzana hacia el costado noroccidental y que se vincula mediante un patio central. **(Fig. 8-9**).

Hacia el costado sur, tanto la disposición de un aislamiento consecuente con el aislamiento del edificio contiguo, que le permitiría el acceso al bloque de la segunda etapa hacia el interior de la manzana; así como la altura de la planta baja y los balcones concordantes con las directrices preexistentes del costado sur de la manzana; son gestos que denotan la intención de respeto a las condiciones existentes y aspectos normativos para interpretarlos en la fachada como esa herramienta de mediación entre la arquitectura, la ciudad y el paisaje. **(Fig. 10)**

La reconstrucción cronológica de la información del proyecto existente en el *Archivio Terragni* permitió identificar que el escenario de la construcción del proyecto por etapas no suponía una condición a evidenciar en la fachada; así que para mantener la unidad de conjunto en la fachada completa fue necesario disponer accesos independientes en los tres bloques del proyecto y conferir cierta autonomía a los mismos en la distribución de las actividades en el interior.

En concordancia, el plano número 3 del 12 de marzo de 1935 presenta una versión de la planta baja en la que hay una definición de las actividades de la portería en el espacio correspondiente al edificio contiguo del costado norte y se precisan las dimensiones de los locales comerciales con sus respectivos espacios de servicio para conformar un volumen de 26,00 m de frente, por 12,00 m de fondo y 17,40m de altura entre la planta baja y cuatro pisos de apartamentos, de los cuales solo se construirían 17,29 m de frente de fachada para albergar tres locales comerciales de los cinco previstos inicialmente en la planta baja. **(Fig. 11)**

En términos de la fachada es preciso mencionar que, aunque parece haber cierta claridad en la composición de la fachada desde el momento inicial del proyecto, lo que explicaría porque los planos #7 con fecha del 12 de marzo de 1935 y el plano #19 del 6 de junio del mismo año son equivalentes **(Fig. 12)**; hay dos instancias que constan de modificaciones en el proceso de composición de la fachada.

La primera, está centrada en la resolución de la puerta y la cenefa de bloques de vidrio en la franja lateral de los balcones. La perspectiva en el plano #15 del 26 de marzo presenta una solución distinta al costado izquierdo, en la que la puerta predomina, alcanza la altura del borde inferior del balcón superior y las dos líneas de bloque de vidrio laterales se interrumpen con el marco de la puerta; mientras que, en la solución del costado derecho son las dos líneas de vidrio que predominan y tiene continuidad limitando la altura de la puerta del balcón **(Fig. 13).** Estas exploraciones explicarían por qué el plano siguiente en numeración (plano #16 del 27 de marzo de 1935) contiene un detalle de esa intención de continuidad de los bloques de vidrio y un detalle de la fachada (sin fecha) presenta la versión de la puerta que predomina en altura, tal como se dibujó en el plano #19 **(Fig. 12)** y como posteriormente se construiría. **(Fig.14-15)**

La segunda, está centrada en la evolución de la cornisa como elemento de la edificación. Aunque tanto el plano de fachada **(Fig. 12),** como la perspectiva mencionada **(Fig. 13)** dan cuenta desde el inicio del proyecto de la intención de retroceder 1,80 m el volumen con respecto al límite de la fachada parece incluso en la perspectiva que la última franja, donde está el retroceso, es casi una superficie continua de losas de revestimiento. No será sino hasta el plano #20 datado del 1 de mayo de 1935 **(Fig. 16)** cuando esboza en la planta del cuarto piso la idea de incorporar tres elementos perpendiculares que empatan con una cinta, que a modo de cornisa encierra un límite virtual que completa la fachada, una solución similar a la que habría resuelto para el proyecto *Toninello* y la *Casa Rustici* y que retomaría en el *Giuliani Frigerio*. **(Fig. 17)**

Ahora bien, aunque en la versión construida no se completó con la segunda etapa, la relación entre las partes ordenadas permite una legibilidad de la fachada tanto en sentido horizontal como vertical para el entendimiento de la unidad.

Una lectura en sentido horizontal, revela una estructura en tres partes compuesta por un basamento, el cuerpo de la edificación y el remate **(Fig. 18)**; la primera se refuerza con la existencia de cinco aberturas que corresponden a las vitrinas de los locales propuestos en la planta baja y el acceso hacia el costado derecho de la edificación; la segunda contiene doce aberturas de forma cuadrada distribuidas de manera equidistante, además de tres balcones respectivamente en cada costado; la última parte se enmarca en la

saliente que indica la finalización de la superficie del cuerpo de la edificación, junto con la sustracción de masa que constituye la terraza rematada por una cornisa sostenida sobre pilares en concordancia con la modulación de la fachada **(Fig. 19).**

El orden tripartito se refuerza en la distribución de las aberturas que da cuenta de dos proporciones distintas en sentido horizontal, una primera que corresponde a la planta baja y a la última planta; y una segunda con tres partes iguales que contienen las aberturas de las ventanas de la primera, segunda y tercera planta las cuales conforma el cuerpo de la edificación **(Fig. 20).**

Algo parecido ocurre en sentido vertical, la fachada completa también consta de tres partes, dos franjas laterales constituidas de los balcones, como un marco que contiene toda la fachada, y una parte central que a su vez se divide en cuatro bandas simétricas con respecto al centro. La interpretación de la fracción central como parte se ve reforzada por la particularidad de la abertura de las vitrinas ubicada en la segunda y quinta franja de izquierda a derecha, las cual se reducen para coincidir con las aberturas superiores y consolidar una franja de superficie continua hasta la planta baja que difieren en proporción de las otras dos vitrinas centrales **(Fig. 21).**

Cabe aclarar que, aunque la versión construida contiene dos de las tres partes propuestas en la versión inicial, el número, el orden y la relación entre las partes no insinúa una fachada incompleta, ni corrompe la armonía del conjunto, lo que explicaría porqué la modificación del encargo no supuso un nuevo diseño de la fachada sino un recorte de esta que aún expresa la dignidad y el valor que la *concinnitas* le confiere a la arquitectura. **(Fig. 22)**

En el conjunto armónico, el balcón es uno de los elementos predominantes no solo porque enmarca los límites del proyecto como borde y mecanismo de mediación entre las actividades del interior de la vivienda con la ciudad y el paisaje; sino además por los detalles constructivos y la materialidad que los convierte en elementos característicos de la fachada. La losa de suelo de los balcones está interrumpida por una franja de seis segmentos cada uno con 35 bloques de vidrio que conforman un borde translúcido que, junto con la hilera del mismo material en la pared del piso inferior, permiten un paso mayor de la luz a las habitaciones inferiores**. (Fig. 23)**

Del mismo modo, el principio de unidad de conjunto en la fachada se refuerza con la autonomía de las actividades en la planta, pues, aunque el edificio en fachada se leería como uno solo, a pesar de la construcción en tiempos diferentes, el proyecto al interior contiene tiene tres bloques con diversos accesos y sistemas de circulación independientes. Lo anterior explica el aislamiento de 1,50 m dispuesto al costado sur para el acceso tanto al bloque posterior como al bloque que completaría la fachada en el mismo costado (fragmento de la fachada que no se construyó). De modo que la solución propuesta contempla la condición del tiempo en el funcionamiento en planta por la construcción en etapas bajo la idea de una fachada compuesta como totalidad que no pretende dar cuenta de la autonomía de los bloques al interior. **(Fig. 24)**

*

A modo de conclusión, es posible afirmar que en la condición de inserción en predios limitados por construcciones en uno o dos de los costados, como es el caso de los dos proyectos presentados, la lectura de la fachada tripartita en sentido vertical y horizontal permite consolidar las partes laterales como bordes de transición con el entorno existente a través de los balcones, que a veces sobresalen y a veces retroceden para enfatizar el centro, bajo un principio de simetría que da armonía al conjunto de la fachada como elemento que media entre los aspectos relativos a la arquitectura, la ciudad y el paisaje.

2.2 De la fachada condicionada a la fachada autónoma

De la inserción del proyecto en el contexto es posible inferir una segunda categoría que contiene fachadas condicionadas, en las que la composición de los planos laterales que conforman la esquina son armonizados para mediar con lo existente; en tanto que el plano de fachada que constituye el frente adquiere cierta autonomía en la interpretación de los principios clásicos expresados en clave moderna. En esta categoría se encuentran los proyectos con tres frentes en los que la esquina desempeña un papel fundamental en la articulación de los planos de fachada como es el caso del *Novocomum* (1927-1929), la *Casa Ghiringhelli* (1933-1935), la *Casa Lavezzari* (1934-1936) y la *Casa Rustici* (1933-1936).

Novocomum

El edificio *Novocomum* hace parte de una serie de edificaciones proyectadas al costado sur occidental del lago de Como a modo de mediación entre la ciudad antigua y el *Borgo Vico*, bajo el ideal de conformar en la ciudad un espacio para el deporte y el ocio. Desde esta condición se concibió el *Novocomum* como "mediador burgués entre las casas municipales al sur de la frontera y las villas adineradas que daban al lago al norte."[3] **(Fig. 25)**

El entorno inmediato del *Novocomum* estaba delimitado al costado norte por el proyecto en construcción del estadio *"Giuseppe Sinigaglia"* que completaría la propuesta de una zona de equipamientos deportivos y de disfrute proyectados sobre la orilla del lago; al costado sur con la *Via XXVII Maggio;* al costado oriental con los jardines públicos separados por el denominado *Viale Vittorio Veneto* y al costado occidental con el *Viale allo stadium* actualmente denominado *Via Adolfo Vacchi*. **(Fig. 26)**

El solar donde se emplaza el proyecto tiene como preexistencia un edificio construido unos años antes por el arquitecto Caranchini, en forma de "C", que ocupa la mitad de la manzana, caracterizado por un lenguaje de finales del siglo XIX, lo cual constituye uno

[3] Aurelio Pezzola, "Verso Giuseppe Terragni", en *Il mutevole permanere dell'antico. Giuseppe Terragni e gli architetti del Razionalismo Comasco*, ed. Alberto Novati y Aurelio Pezzola (Bra: Araba Fenice, 2012), 156.

de los tres problemas fundamentales que, según Zuccoli[4], Terragni proponía resolver con este encargo; el primero, la inserción de un nuevo edificio que debía completar la manzana existente, la cual contenía un edificio de carácter tipológico y estilístico de finales del siglo XIX; asunto resuelto por Terragni entre otras operaciones como la reinterpretación de elementos como la esquina y la continuidad de ritmos y proporciones en fachada. **(Fig. 27-28.)**

De modo que como menciona Zuccoli, las curvas del *Novocomum* no nacieron por referencias a arquitecturas ya hechas en Alemania o en Checoslovaquia, sino por una necesidad considerada racional de encontrar una conexión mínima con la arquitectura ya existente del otro edificio que completó el bloque y que fue construido unos años antes. Así, Terragni resolvió las concesiones a las curvas del edificio Caranchini con la conexión curvilínea del primer piso entre la fachada principal y las laterales y con los cilindros insertados en el entrepiso y los pisos superiores, mientras que las escaleras que conducen al entrepiso y los voladizos en el piso superior llevaron el edificio de vuelta al paralelepípedo que cerraba el volumen hacia las calles circundantes[5]. **(Fig. 29)**

El segundo problema asociado a la actividad consistió en la distribución de los pisos planificados con el uso de oficinas y vivienda, el cual Terragni resolvió con la definición de una planta baja de locales y cinco pisos de vivienda. El tercer problema por resolver consistía en la definición volumétrica como conjunto incluyendo algunos volúmenes técnicos que retroceden en la terraza, para priorizar la relación con el paisaje y la vista a la primera cuenca del lago de Como. Estos últimos dos aspectos, dan cuenta de la importancia de la fachada como unidad y como elemento de mediación entre el interior entendido como arquitectura con la ciudad y el paisaje. **(Fig. 30)**

La versión inicial del proyecto casi terminada en noviembre de 1927 aunque fue proyectada con un lenguaje racional se encubrió con elementos de arquitectura clásica

---

[4] Zuccoli 1981, *Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni* fue publicado por primera vez en 1981 por la editorial Editrice Cesare Nani de Como. Citado en Lanini, "La versione di Zuccoli", VIII.

[5] Luigi Zuccoli, "Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.", en *Luigi Zuccoli. Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, ed. Luca Lanini, 1ª (Melfi: Casa editrice Libria, 2015), 10.

como frontones sobre las ventanas, pilastras, bandas que acentúan las horizontales, cornisas y marcos a fin de recibir la aprobación para su construcción[6], que de otra manera sería negado debido a la resistencia frente a la arquitectura racional tildada de antinacional según Zuccoli en Lanini[7]. **(Fig. 31).**

Esta primera versión se caracteriza, en la fachada más larga sobre *Viale Giuseppe Sinigaglia,* por un eje central acentuado por el acceso constituido por dos pilastras, que sostienen una cornisa continua en planta baja, interrumpida a su vez solo por dos franjas verticales de muro que dividen las secciones de las esquinas; esta cornisa se reduce en el paso de la primera a la segunda planta y en el paso de la tercera a la cuarta planta a solo una sección bajo la serie de ventanas continuas en sentido vertical, que terminan por enfatizar el centro de la fachada.

Una perspectiva encontrada en los esquemas del proyecto revela una versión que oscila entre el lenguaje clásico de los elementos en la planta baja y primera planta, aun resonantes de la versión presentada al ayuntamiento para la solicitud de la licencia de obra y de los cuales se despoja en la segunda y tercera planta; hasta la inserción de unos primeros gestos de lenguaje racional con la manifestación de un cilindro y la esquina de la última planta circular que transgrede la pureza del volumen, posiblemente como solución al problema de la definición volumétrica como conjunto mediante volúmenes técnicos en la terraza, para priorizar la relación con el paisaje y la vista a la cuenca del lago de Como. Este elemento cilíndrico toma fuerza en una versión posterior y luego desaparece retornando a la forma pura del paralelepípedo en el que la esquina conforma un ángulo de 90º grados. **(Fig. 32).**

---

[6] "(…) Para obtener la licencia de obra, Terragni presentó astutamente una versión al estilo de la redactada por el propio Zuccoli, (…)."A los veintitrés años, el gesto revolucionario, explosivo, llevado a cabo ilegalmente, presentando un proyecto de enfoque clasicista y construyendo, por sorpresa, un edificio que se injertaba en la vanguardia europea" (cf. B. Zevi (ed.), op. cit., p. 24); (…). Así, en cuanto se levantaron los andamios y apareció la anómala silueta coloreada, apodada inmediatamente "el transatlántico", estalló el escándalo. "Feo", lleno de "dureza formal germanizante", en absoluto acorde con el "excelente" diseño presentado al ayuntamiento para su aprobación, el Novocomum fue sometido al juicio de una comisión especial para determinar si "desfiguraba" la zona y debía, por tanto, "mejorarse" para que encajara en el entorno. (…). Terragni triunfa y el Novocomum permanece inalterado. Luca Lanini, “Commento”, en *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, ed. Luca Lanini, 1ª (Melfi: Casa editrice Libria, 2015), 101.

[7] Ibid., 97

En la versión posterior las cornisas sobre la fachada principal, antes discontinuas, son regularizadas y ampliadas para tomar forma de balcones que enmarcan el ritmo de cada nivel en sentido horizontal, el cual se interrumpe por un volumen semicircular que sobresale para enfatizar el centro y por las franjas verticales de muro que divide las secciones de las esquinas. El volumen central semicircular es desplazado un piso en sentido vertical, de manera que en la planta baja se vacía este espacio para dar paso al acceso, mientras que sobre la quinta planta se eleva un nivel más, articulado con el volumen retrocedido en la terraza. Cabe señalar que la fachada frente a la *Via Adolfo Vacchi* presenta una serie de elementos tectónicos que consolidan cuatro franjas, mientras atraviesan desde la planta baja hasta el remate de la edificación, lo que acentúa la relación vertical en contraposición con el sentido horizontal de la fachada sobre *Viale Giuseppe Sinigaglia.* **(Fig. 33).**

Una versión intermedia enfatiza la idea de centro ya no por el volumen cilíndrico sino por la ausencia de este que deja una franja continua de muro en el cuerpo del volumen que remata en la planta baja con el acceso principal como elemento fundamental en la composición, en contraposición con los accesos laterales que demarcan la dirección de las escaleras hacia el centro del proyecto, un aspecto a modificar en la versión posterior. **(Fig. 34).**

La evolución de la versión anterior radica en tres aspectos relevantes; el primer aspecto se refiere a la continuidad de los balcones en primera, segunda y tercera planta, que trasciende el giro de las esquinas para vincular las fachadas laterales con la fachada principal, a la vez que desaparecen las franjas verticales de muro que dividen la sección central de las esquinas en la fachada principal. El segundo aspecto considera la sustracción del volumen central semicircular, ubicado en la fachada frente al *Viale Giuseppe Sinigaglia,* que termina por enfatizar el sentido horizontal y permite la continuidad de cada banda que se sobrepone, desde la planta baja hasta la última planta del bloque. El tercer aspecto reconoce la relación de proporción y la distribución de las ventanas con respecto a la superficie construida, así como la diversificación de la distribución de las ventanas dispuestas en el cuerpo de la edificación frente al último nivel

en las fachadas laterales, ubicadas frente a la *Via Adolfo Vacchi* y el *Viale Vittorio Veneto.* **(Fig. 35)**.

En la versión construida cobran importancia los elementos y bloques que retroceden y sobresalen para otorgar unidad al volumen; de manera que la fachada sobre la *Via Adolfo Vacchi*, ubicada al costado sur del proyecto, se paramenta con el límite de la fachada del edificio contiguo, pero a diferencia de este, la fachada sobre la *Via Adolfo Vacchi* no contiene balcones que sobresalen; por el contrario, los balcones que hacen parte del bloque y que retroceden de la fachada adosada al edificio preexistente, se convierten en una esbelta línea horizontal que media entre el lenguaje de las dos edificaciones expresando una continuidad del ritmo en sentido horizontal del edificio Caranchini, a la vez que establece una pauta entre las dos edificaciones en sentido vertical. En esta última versión, los elementos tectónicos que consolidaban cuatro franjas de ventanas en la fachada frente a la *Via Adolfo Vacchi* se disuelven para unificar la distribución de las ventanas desde la planta baja hasta el último nivel. **(Fig. 36).**

Ahora bien, es posible comprender la composición de la fachada a partir de un sólido primario sobre el cual se realizan operaciones de sustracción y adición, entre otras, para configurar una compleja estructura de fachada en capas que conforman una unidad a través de la relación entre los elementos. **(Fig. 37).**

Así, la clásica composición de fachada compuesta por un basamento, un cuerpo y un remate, que diferencia las partes del edificio es un enunciado presente en el *Novocomum*, desde la elevación de los accesos sobre el nivel de la calle, y el retroceso de la primera franja sobre el basamento en dos de las tres fachadas, además del retranqueo de la cubierta que acentúa esta disposición en tres partes. **(Fig. 38).**

En términos formales, la esquina es uno de los elementos predominantes que caracteriza la fachada del *Novocomum*, conformada a través de una operación de sustracción de masa que acentúa el ángulo recto de la respectiva franja superior, de forma opuesta a la adición de masa en la última planta que conforma la cubierta, la cual debido a su ubicación retrocedida del cuerpo central de la edificación es casi imperceptible a la altura del observador desde las vías que circundan la misma (**Fig. 39**).

En consecuencia, con la conformación de la esquina, posterior a la extracción de la masa en el segundo, cuarto y quinto segmento, se extruye la tercera franja de modo que sobresale sobre el nivel de fachada y crea continuidad entre las tres fachadas, así como se da la continuidad en sentido vertical por los elementos circulares que constituyen los accesos laterales en la planta baja, y balcones en segunda y tercera planta (**Fig. 40**).

La constitución de las formas cilíndricas en los accesos laterales, posiblemente desde la reinterpretación del lenguaje clásico expresado en los accesos del edificio contiguo, contiene un elemento superior equivalente al entablamento en el orden clásico, que se soporta sobre dos pilares, que enmarcan la puerta de vidrio y metal al sobresalir ligeramente sobre el nivel del entablamento; mientras que las formas cilíndricas que conforman los balcones en segunda y tercera planta el elemento superior se funde con los pilares como una sola pieza, sin distinción de estos elementos que la conforman (**Fig. 41**).

En este sentido, aunque es posible hacer una lectura de la esquina como un elemento autónomo, también es posible comprenderlo como un dispositivo que articula las tres fachadas de forma continua, gracias al giro de la franja en primera planta que sobresale del volumen en la fachada de mayor longitud y se paramenta con las fachadas laterales de menor longitud, y gracias también a que esta franja, que da continuidad, conserva la proporción y ritmo de los elementos presentes en las franjas superiores de la esquina (**Fig. 42**).

Con respecto a la relación del alzado con la planta persiste la correspondencia de simetría en la franja de espacio inmediato en la fachada con la disposición de áreas sociales que incluyen sala y comedor y las habitaciones; mientras que hacia la franja posterior con frente al interior de manzana están ubicadas las áreas de servicio procurando el acceso a ventilación e iluminación natural en la mayor parte de las viviendas. Las fachadas laterales por su parte ni son simétricas entre sí, ni en la disposición de los elementos al interior de cada una, posiblemente dado a que deben responder a dimensiones diversas derivadas de la diagonal del predio sobre la *Via XXVII Maggio* hoy denominada *viale Fratelli Rosselli*. **(Fig. 43)**

Casa Ghiringhelli

La *Casa Ghiringhelli* construida en Milán en 1933 fue proyectada bajo el esquema de un edificio mixto con seis locales comerciales en planta baja, seis pisos de vivienda compuesto por cuatro apartamentos entre dos a cinco habitaciones y un apartamento en el último piso con espacio para taller de pintura para el propietario.

En este proyecto es la fachada central, que hace frente al *Piazzale Lagosta*, la parte con mayor autonomía en la composición del conjunto, que, junto con dos fachadas laterales de igual proporción entre ellas, una hacia el costado oeste sobre la *Via Garigliano* y otro hacia el costado este sobre la *Via Volturno,* establecen una conexión con el entorno existente y conforman la esquina achaflanada de una manzana triangular. **(Fig. 44)**

De manera similar a los proyectos anteriores persiste la lectura clásica tripartita con un basamento que alberga actividad comercial y el acceso a nivel de la calle, el cual contrasta con el cuerpo de la edificación tanto por el revestimiento de piedra serpentina negra, como por los ángulos redondeados de las esquinas para suavizar el giro en la planta baja. El cuerpo de la edificación regulariza, con la composición simétrica y ortogonal, las diferencias de las fachadas laterales que giran en un ángulo diverso en correspondencia con las vías a las que hacen frente. Por su parte, el remate de la edificación presenta un retranqueo del plano de la fachada para dar paso a un balcón en la franja central y unos vacíos laterales que conforman terrazas. Estos elementos manifiestan una condición de ocupación diversa en la última planta, pues esta contiene la vivienda y el taller del artista y propietario de la edificación Gino Ghiringhelli, un gesto que se repetirá en otros edificios de renta tales como la *Casa Rustici*, *Rustici-Comolli* y *Toninello* [8]. **(Fig. 45)**

En la composición, la fachada principal de forma ortogonal y disposición simétrica de sus elementos está delimitada por un marco que sobresale ligeramente del nivel del plano

[8] Cita original: Gli incarichi che portano alla realizzazione di edifici si concentrano unicamente in Case da reddito (edifici multipiano ad appartamenti, che prendono il nome dal proprietario che in genere vi risiede all'attico) e contano cinque opere: la Casa Rustici (1933-1935), la Ghiringhelli (1933), la Toninello (1939, la Lavezzari (1934-1935) la Rustici-Comolli (1934-1935). Eccetto la Lavezzari, sono progettazioni che arrivano dall'entourage dei pittori milanesi che sia Terragni che Lingeri frequentavano assiduamente. Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 56.

principal y es reforzado tanto por el retroceso del volumen en la planta baja como en la última planta; a la vez que una serie de ventanas en sentido vertical, en cada costado del plano general de fachada, parece duplicarse para contener un segundo bloque que sobresale como voladizo sobre el centro de la edificación. Estas dos franjas lineales de ventanas delimitan una retícula de ligeras placas y un muro central en el que la masa retrocede para dar lugar a una serie de balcones que hacen referencia al vacío en contraposición con los costados en que predomina el muro.

Las fachadas laterales, por su parte, responden a una lógica distinta en la medida en que están dispuestas a 58º en el costado de la *Via Volturno* y a 101º en el costado de la *Via Garigliano* con respecto a la fachada principal en correspondencia con la forma triangular de la manzana. Estas se vinculan al marco que contiene la fachada principal a través de una estrecha franja del volumen que retrocede, como una hendidura sobre la cual sobresale una serie de balcones, que acentúan el punto de giro de las fachadas laterales y funcionan como una rótula que mediante un retranqueo del volumen y las salientes de los balcones sugiere la articulación de las tres partes y le confiere unidad al conjunto edificado. **(Fig. 46)**

Conviene subrayar que en la fachada principal de este proyecto se retoman dos operaciones compositivas realizadas en la *Casa Toninello*, la cual no solo se proyectó en el mismo periodo, sino que además está ubicada a 65,00 m de distancia aproximadamente hacia el costado occidental. La primera consiste en enfatizar el centro mediante un volumen que sobresale con respecto al perímetro del cuerpo de la edificación y refuerza este efecto con la disposición inicial de una franja de ventanas angostas continuas, como es dibujado en una perspectiva, que finalmente se construirían discontinuas. **(Fig. 47)**

La segunda operación radica en consolidar un borde en la totalidad de la fachada principal a través de un relieve en los costados del cuerpo de la edificación, que se materializa de manera contundente con el retranqueo del volumen en la última planta para componer un marco contenedor del conjunto de elementos que constituyen la fachada.

Ahora bien, en referencia a la relación de la distribución de las actividades en planta con la composición de la fachada cabe destacar que el esquema simétrico trasciende a la

planta gracias a la disposición de un vestíbulo central que conduce en la planta baja a un patio posterior y a dos alas laterales, cada una con un punto de circulación vertical que absorben el giro del volumen en una solución similar a la adoptada previamente en el proyecto *Novocomum*. Además, persiste la lógica de distribución de actividades presentada en los proyectos anteriores con la ubicación de los espacios sociales y habitaciones hacia la fachada principal, mientras que las áreas de servicio convergen en la fachada posterior para garantizar la ventilación e iluminación natural.

Casa Lavezzari

En el proyecto *Lavezzari*, construido para Pietro Lavezzari en Milán en 1934, la fachada principal que conforma la esquina ubicada sobre el *Piazzale Morbegno* es la más corta de las tres con una curvatura en el centro en respuesta tanto a la forma circular de la plaza, como a la morfología irregular de la manzana que está condicionada por la confluencia de dos vías, la *Via L. Varanini* y la *Via N. Oxilia;* lo que presupone una dificultad puesto que del ángulo agudo de las dos calles resulta un frente estrecho. De manera que, al igual que en la *Casa Ghiringhelli* y en la *Casa Rustici*, la condición del predio conduce a la disposición de dos bloques que se vinculan entre sí, ya no por pasarelas como en la *Casa Rustici* o una fachada que regulariza los tres frentes como en la *Casa Ghiringhelli*, sino por una serie de balcones que sobresalen sobre la superficie ciega y curva que constituye el punto de contacto y el acento en la composición. **(Fig. 48)**

De la información existente es posible identificar dos momentos de diseño con variaciones sobre la versión construida. El primer momento se presenta en la planta baja de la fachada sur, sobre la *Via N. Oxilia,* un esquema de fachada cerrada con ventanas altas y vanos inferiores, probablemente para iluminar un espacio de semisótano, como se implementó previamente en el *Novocomum* y se emplearía posteriormente en la *Casa Rustici*; mientras que la fachada de la planta baja del costado norte, sobre *Via L. Varanini*, contenía vitrinas de piso a techo para locales comerciales. En esta versión el diseño de los balcones consta de elementos tubulares en los costados y una superficie ciega en el frente. **(Fig. 49)**

El segundo momento refleja variaciones en los mismos aspectos; la fachada de la planta baja, sobre la *Via N. Oxilia,* ahora consta de vitrinas para locales comerciales, mientras

que la fachada de la planta baja del costado norte, sobre *Via L. Varanini*, es proyectada con un acceso y seis ventanas rectangulares de proporciones reducidas minimizando el contacto entre interior y exterior. Asimismo, el diseño de los balcones también se invierte de superficies laterales ciegas a elementos tubulares que constituyen el frente, lo cual resultará significativo para el contraste de los balcones con las superficies opacas de la fachada principal sobre el *Piazzale Morbegno.* **(Fig. 50)**

Las dos versiones anteriores proyectan el acceso principal elevado del nivel del suelo; sin embargo, una perspectiva posterior mostraría la versión más cercana a la construcción en que la fachada norte contempla las vitrinas de los locales y el acceso se encuentra a nivel, aunque los balcones aun no lucen como se construirían finalmente. **(Fig. 51)**

Con respecto a la relación entre las partes, en la fachada principal sobre el *Piazzale Morbegno*, el plano de un prisma ha sido seccionado en tres partes, dos opacas direccionadas a un centro que retrocede para enfatizar la tensión de un volumen que parece romperse; no obstante, surge de esa hendidura una sucesión de balcones que refuerzan esa línea de ruptura hasta la primera planta para enmarcar el acceso a la edificación. **(Fig. 52)**

Y es justamente la tensión de los balcones ubicados en las esquinas de las fachadas más largas, que hacen frente por el costado norte a la *Via L. Varanini* y al costado sur por la *Via N. Oxilia,* lo que da continuidad en sentido horizontal a las tres fachadas y permite comprender como la fachada más corta sobre la plaza ha debido curvarse para vincular los dos bloques.

Las dos fachadas laterales, correspondientes entre sí por composición en espejo, se diferencian únicamente en la resolución de la fachada de la planta baja que aparentemente responde a actividades de naturaleza distinta, en tanto que la planta baja del costado norte alberga uso de salud y la del costado sur alberga comercio. Cada una de estas fachadas contiene un juego altimétrico entre los dos volúmenes que la conforman, de manera que el bloque más bajo se adosa a los edificios aledaños mediando entre la altura del entorno existente y la altura del volumen más alto sobre el

Piazzale Morbegno, el cual corresponde con la altura de las edificaciones que hacen frente a la plaza. **(Fig. 53)**

Conviene advertir sobre la relación de la fachada con la disposición de las actividades en planta que este proyecto presenta un cambio frente al esquema empleado en los proyectos anteriores. El carácter irregular del solar favorece la distribución en forma de U con la ubicación central de la escalera iluminada por una franja de bloques de vidrio colindante con un pequeño patio posterior en el que converge sólo una parte de las áreas de servicio de dos de los tres apartamentos dispuestos por piso. Las demás áreas de servicio están ubicadas entre los espacios sociales y de habitación orientadas hacia el balcón para favorecer el acceso de ventilación e iluminación natural. **(Fig. 54)**

Este esquema de distribución simétrico se repite en los cinco pisos, cada piso contiene tres apartamentos, dos en espejo, dispuestos hacia las vías *L. Varanini* y *N. Oxilia* consta de tres habitaciones y un apartamento de cinco habitaciones que constituye la esquina y el frente hacia el *Piazzale Morbegno,* para un total de 15 unidades de vivienda. La planta baja a diferencia de las otras plantas no cuenta con una distribución simétrica.

Casa Rustici

El proyecto de la *Casa Rustici* proyectado en Milán entre 1933 y 1935 surge por encargo inicial de Vittorio Rustici de construir una casa de dos plantas, propuesta que evolucionaría posteriormente, en concordancia con las dinámicas inmobiliarias de aquel momento en Milán[9], hacia la construcción de un edificio de renta de vivienda y oficinas, con una villa en la última planta perteneciente al propietario de la edificación.

[9] Francesco Repishti, “1933: Casa Rustici di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni”, en *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, ed. Giuseppe Marinoni, Kindle, vol. 9, European Practice (Milano: Smown Publishing, 2015), 78, https://a.co/9a7dgUY.

Autores como Giuseppe Marinoni[10], Alessandra Coppa[11] y Antonino Saggio[12], se refieren a la *Casa Rustici* como un "edificio urbano" y sostienen que este proyecto significó una innovación en la respuesta urbana y arquitectónica con la apuesta por la "investigación de la pureza del lenguaje, en la escritura de la fachada, la sección del edificio y su inserción en la ciudad"[13]. De hecho, Saggio establece que algunos de los temas de investigación sobre la composición de la fachada [14] planteados de manera más experimental en este proyecto, por ser el primero de la serie de las cinco casas milanesas (serie compuesta por los edificios de renta en Milán que incluye la *Casa Rustici, Casa Toninello*, *Casa Ghiringhelli*, *Casa Lavezzari* y *Rustici-Comolli),* se retomarán y se desarrollarán con mayor profundidad en los siguientes proyectos de vivienda en Milán.

No obstante, en relación con lo urbano es preciso indicar que la originalidad del proyecto radica por una parte en la comprensión de las condiciones del contexto, sobre la cual Marinoni indica que

> *Corso Sempione* era entonces un bulevar arbolado a las afueras de la ciudad. A lo largo de su trazado había sobre todo campos, los pocos edificios dejaban sus bordes deshilachados. Sin embargo, el cinturón ferroviario desmantelado, que bordeaba la parcela de Casa Rustici por el norte, presagiaba la futura urbanización de "un espléndido barrio moderno".[15]

Lo anterior refuerza la situación de un sector de la ciudad aún en desarrollo, el cual hacía parte del aprobado plan ordenador Albertini de 1934 que favoreció la especulación

---

[10] Giuseppe Marinoni, "Introduzione - La contemporanea urbanità di Casa Rustici", en *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, ed. Giuseppe Marinoni, Kindle, vol. 9, European Practice (Milano: Smown Publishing, 2015), 17–65, https://a.co/9a7dgUY.

[11] Alessandra Coppa, "Terragni e Lingeri, Le cinque case milanesi", en *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, ed. Giuseppe Marinoni, Kindle, vol. 9, European Practice (Milano: Smown Publishing, 2015), 129–229, https://a.co/9a7dgUY.

[12] Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*.

[13] Coppa, "Terragni e Lingeri, Le cinque case milanesi", 150.

[14] Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 59.

[15] Cita original: Quando nel 1933 Lingeri e Terragni si accingevano a erigere Casa Rustici, corso Sempione era ancora un viale alberato fuori dalla città. Lungo il suo tracciato c'erano prevalentemente campi, le poche costruzioni ne lasciavano sfrangiati i bordi. La cintura ferroviaria in dismissione, che lambiva a nord il lotto di Casa Rustici, faceva però presagire la futura urbanizzazione di 'uno splendido modernissimo quartiere'. Marinoni, "Introduzione - La contemporanea urbanità di Casa Rustici".

inmobiliaria[16] a la vez que introdujo la tipología de edificios de siete u ocho plantas[17]. Estas dificultades son las que expresa Saggio al sostener que

> La batalla por la aprobación del proyecto se tornó especialmente difícil no sólo por la normativa de edificación diseñada a medida de la solución de bloque cerrado y por las opciones expresivas no tradicionales de los proyectistas, que chocaban con las convicciones de la Comisión de Edificación, sino también por la necesidad de construir lo máximo posible, dado el carácter privado de la iniciativa. La combinación de estas limitaciones con las aspiraciones de los diseñadores dio lugar al laborioso proceso de la obra, al hecho de que el proyecto fuera rechazado en repetidas ocasiones y sólo gracias a la tenacidad de los diseñadores y del cliente consiguieron finalmente realizarlo.[18]

En concordancia la solución concebida consistió en dos bloques de 12 m de ancho por 26 m de largo aproximadamente, paralelos entre sí y perpendiculares al *corso Sempione,* dispuestos en una manzana de forma trapezoidal **(Fig. 55)**, vinculados por una serie de pasarelas-puentes que dan continuidad y transparencia a la fachada suspendida en el vacío central con el propósito de iluminar y ventilar los espacios domésticos; así como de crear una relación directa con la calle exaltando el paisaje y la condición urbana del edificio. **(Fig. 56)**

Las fachadas laterales que delimitan hacia el oriente con la *Via Procaccini*, una antigua vía férrea, y hacia el occidente con la *vía Giuseppe Mussi,* a pesar de tener condiciones diversas, pues la primera responde a un trazado urbano ortogonal, mientras la segunda es diagonal, tienen una respuesta de fachada correlacionadas directamente en la primera mitad de los dos bloques y se diferencia en la segunda mitad por la inserción de una torre

---

[16] Giovanna Massidda, “Milano Idroscalo. Sulla ex darsena nuovi spazi per sport e tempo libero” (Politecnico de Milano, 2016), https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/132438.

[17] Ibídem.

[18] Cita original: La battaglia per l'approvazione del progetto è resa particolarmente difficile, oltre che dal regolamento edilizio concepito a misura della soluzione a blocco chiuso, e dalle scelte espressive non tradizionali dei progettisti che urtavano con le convinzioni della Commissione edilizia, anche dalla necessità di edificare il massimo consentito, dato il carattere privato dell'iniziativa. Dalla combinazione di questi vincoli con le aspirazioni dei progettisti nasce il faticosissimo iter dell'opera, il fatto che il progetto venga respinto ripetutamente e solo grazie alla tenacia dei progettisti e del committente si sia finalmente riuscito a realizzare. Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 61.

al costado occidental para el aprovechamiento del área irregular del predio de intervención. **(Fig. 57)**

Las esquinas de las fachadas laterales están constituidas por unas bandas en mármol que corresponden a la profundidad de las pasarelas reafirmando la idea del marco que contiene la fachada principal. Asimismo, se mantiene el entramado entre la pared de color rosa y las líneas de mármol blanco que se interrumpe para dar paso a una franja vertical de balcones en la fachada sobre la *Via Procaccini,* del mismo modo que sobre la fachada frente a la *vía Giuseppe Mussi,* la franja vertical de balcones perfora el volumen prismático que sobresale del resto de la edificación a la vez que se articula en los dos costados con unos balcones retrocedidos. **(Fig. 58-59)**

Por su parte, la composición de la fachada sobre el *Corso Sempione* se estructura mediante un entramado constituido de una serie de capas en sentido vertical y horizontal que conforman la unidad **(Fig. 60)**. En sentido vertical es posible develar tres capas hacia la desmaterialización del centro, de modo que la primera capa delimita el marco del volumen ortogonal y contiene a los dos costados, con una distribución simétrica, una franja de ventanas dispuestas en el centro de una cuadrícula que se vislumbra sobre la pared rosa y las líneas de mármol blanco que indican la distribución de cada nivel. La segunda capa retrocedida del límite del volumen contiene una franja fragmentada en dos partes de proporciones iguales, una con una serie de cuatro ventanas de piso a techo y luego una franja continua ciega en mármol. La última capa está conformada por las dos franjas de vacío que se encuentran sutilmente en un panel de perfil metálico y un entramado de vidrio traslúcido que divide la pasarela-puente y exalta el eje central de la edificación. **(Fig. 61)**

En sentido horizontal el entramado que vincula los tres niveles verticales está constituido por las líneas de mármol blanco que componen el marco del volumen, a la vez que diferencia cada uno de los niveles de los pisos y adquieren profundidad para dar forma a unas pasarelas que configuran el frente de la fachada y dan continuidad a los dos bloques paralelos para conformar la unidad de la fachada en sí misma, como la unidad de la fachada principal con las fachadas laterales.

La división clásica tripartita se enuncia en primera instancia con el retroceso de la planta baja de la fachada principal y la elevación del acceso sobre el nivel de la calle, espacio análogo a la “sala de paso” del palacio típico veneciano[19]. Esta primera operación es recurrente en proyectos como el *Novocomum*, *Casa Toninello* y *Casa Ghiringhelli.* En segunda instancia con la disposición del marco que contiene el cuerpo de la edificación y el entramado de capas y pasarelas-puente que constituyen virtualmente la fachada sobre el vacío, de manera inversa a la *Casa Toninello*, pues en este predomina el centro con un volumen de masa en oposición al vacío. Y en tercera instancia con la resolución de la última planta pues la ausencia del entramado de capas en la fachada de este nivel sugiere una ocupación diversa a los pisos inferiores por el desarrollo de la villa del propietario de la edificación, que ocupa parcialmente las plantas superiores de los dos bloques sobre el *Corso Sempione* vinculados entre sí por un corredor elevado sobre el vacío central. **(Fig. 62)**

La pasarela-puente es uno de los elementos predominantes de la composición de la fachada no solo porque vincula los dos volúmenes mediante un juego de transparencia y captura del vacío sino porque favorece a su vez la relación entre la arquitectura entendida como el espacio doméstico, la ciudad desde lo urbano y el paisaje **(Fig. 63)**. Tal como afirma Marinoni:

> Los esbeltos "balcones-puente" se convierten en una pantalla virtual abstracta, transparente, que permite ver en profundidad la estructura de la manzana, y así, de fachada del edificio, la fachada se convierte también en un dispositivo para revelar la ciudad en todo su espesor en sección. Un edificio urbano, pero que sabe acoger en su interior los valores paisajísticos del Parco Sempione que han llegado hasta allí con los árboles del *Corso*.[20]

[19] Repishti, “1933: Casa Rustici di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni”, 99.

[20] Cita original: Le filanti "balconate a ponte" divengono un astratto schermo virtuale, trasparente, che lascia cogliere in profondità la struttura dell'isolato, e così, da facciata dell'edificio, il fronte diviene anche dispositivo per rivelare in sezione la città in tutto il suo spessore. Palazzo di città, che sa però accogliere al suo interno le valenze paesaggistiche di Parco Sempione arrivate fin lì con le alberature del corso. Marinoni, “Introduzione - La contemporanea urbanità di Casa Rustici”, 26.

Pero la contribución de este proyecto a la arquitectura milanesa de ese entonces no deviene sólo de la composición de la fachada que opera bajo un esquema clásico, aunque con lenguaje moderno; alcanza también la investigación del espacio doméstico manifiesta en las configuraciones y posibilidades espaciales.

La primera contribución se relaciona con la disposición de tres franjas de las mismas dimensiones dos construidas a los extremos y la central libre para garantizar la ventilación cruzada y la doble iluminación, pues los apartamentos de cada bloque tienen relación con la calle y con el vacío central. Frente a lo anterior Saggio sostiene que, por una parte, nunca se había propuesto nada semejante ni distributiva ni, formalmente; por otra, esta distribución demostraba la superación de la disposición en patio lo que representaba en aquella época una investigación de gran importancia para un arquitecto funcionalista, tanto en términos de los beneficios distributivos e higiénicos para las viviendas y, al mismo tiempo, como premisa de un urbanismo moderno[21]

Cabe resaltar que, aunque la distribución de las plantas en los pisos tipo es asimétrica en los dos bloques, salvo en la primera franja sobre el *Corso Sempione*, constituida de habitaciones y espacios sociales, que es la que proyecta ese principio de simetría en la fachada principal; si existe una lógica similar de repartición tripartita del espacio a través de la escalera central que conduce al espacio de circulación que media y reparte a una franja exterior de relación con la calle donde se ubican predominantemente espacios sociales y de habitaciones y hacia el costado opuesta una franja de relación con el vacío interior que contiene principalmente espacios de servicios y en algunos casos habitaciones. **(Fig. 64)**.

Pero mientras en la planta baja, a la cual se accede por una escalera desde la calle **(Fig. 65)**, y en el sótano se sitúan espacios de trabajo abiertos, oficinas, depósitos, dependencias del conserje y estacionamientos; la última planta se proyecta como una “villa unifamiliar elevada” encargada por Vittorio Rustici, dispuesta en dos volúmenes asimétricos retrocedidos de las pasarelas-puente que conforman la fachada sobre el *Corso Sempione* pero vinculadas mediante un puente cubierto como espacio de

[21] Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 57–58.

transición entre el área de dormitorio y el área social. El espacio restante tiene la particularidad de ser concebido como una terraza-jardín aislada de la ciudad como si "estuviera a ras de suelo y no a 25m de altura"[22] con árboles, césped, vegetación y una piscina de mármol en el centro. **(Fig. 66-67)**.

Es así como las exploraciones plasmadas en este proyecto en términos de lenguaje de fachada, emplazamiento, resolución volumétrica y distribución programática no sólo dieron forma a la *Casa Rustici*, sino que la consolidaron además como ejemplo patente de la intención de Terragni y Lingeri de concebir el edificio de vivienda como medio de relación "entre lo privado de la casa y lo público de la ciudad."[23] y la fachada como instrumento de mediación entre la arquitectura, la ciudad y el paisaje. **(Fig. 68).**

*

De la revisión de los proyectos aquí presentados se deduce que, mientras las fachadas laterales asumen en su composición la transición con la ciudad presente que en cierta medida las condiciona, la fachada principal adquiere mayor autonomía y por tanto puede ser el escenario de exploraciones compositivas en las que, aunque persiste el sentido de lo clásico toman forma bajo una expresión moderna. Por otra parte, la esquina resulta ser un elemento clave en la articulación de los tres frentes para una lectura de conjunto.

[22] Fulvio Irace y Luigi Spinelli, *Domus 1928-1939*, ed. Charlotte Fiell y Peter Fiell (Taschen, 2008), 447.

[23] Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 59.

2.3 La fachada autónoma

A diferencia de los dos apartados anteriores en los que las fachadas están condicionadas en cierta medida por las determinantes del contexto; en esta categoría por la disposición exenta del volumen cada fachada adquiere autonomía, no obstante, y a pesar de esto, persiste la noción de lo clásico, ya no en su esencia pura sino en la interpretación de principios que le permiten a Terragni racionalizar el sentido de lo clásico. En esta categoría se encuentra la *Casa Giuliani Frigerio*, relevante no solo porque será el último proyecto construido y el único de los proyectos de vivienda colectiva con cuatro fachadas sino también porque expresa la maestría adquirida en el desarrollo de las casas milanesas.

Casa Giuliani Frigerio

Este último proyecto cuenta con varias condiciones que lo tornan particular, no solo porque es la última obra realizada por Terragni[24] y en la que, como bien expresa Zuccoli, Terragni había llegado con este proyecto a demostrar una evolución de su arte, en el que "habría sido interesante ver los resultados si la muerte no le hubiera aplastado en un momento tan delicado de su creatividad."[25]; pero también porque "con absoluta precisión del destino"[26] el *Giuliani Frigerio* se emplazaría a aproximadamente 150 metros del *Novocomum*, realizado 12 años antes, como manifiesto de arquitectura racional en Italia; una contraposición en la misma porción de territorio de la evolución de su arquitectura.

Asimismo, este proyecto no estuvo exento de las vicisitudes propias de una obra arquitectónica, por una parte, las dificultades en términos de costos y tiempo de ejecución, pues se esperaba el desarrollo del proyecto en un corto periodo de tiempo y

[24] El Giuliani Frigerio fue proyectado en 1939-1940 y construido en 1941-1942 mientras Terragni cumplía el servicio militar. Es entonces que Luigi Zuccoli asume la dirección de la obra y se hace cargo tanto de la gestión con el propietario, como de la interpretación de los bocetos que Terragni le enviaba por correo. Véase Lanini, "Commento", 131.

[25] Cita en el idioma original: "Mi pare che Terragni fosse giunto con la Casa Giuliani in un momento di evoluzione della sua arte e certo sarebbe stato interessante vederne i risultati se la morte non lo avesse stroncato in un momento tanto delicato della sua creatività." Zuccoli, "Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.", 41.

[26] Lanini, "Commento", 131.

de presupuesto reducido[27], lo que condujo a tensiones con la señora Giuliani-Frigerio, puesto que el proyecto superaría en un 75% los costos presupuestados[28]. Por otra, tanto las estrictas limitaciones en aquella época del uso del hierro y del hormigón armado, como las condiciones normativas con respeto a la altura para conseguir la máxima densidad de construcción en un predio de 17 x 28,00 m aproximadamente y disponer una "villa" en la última planta; fueron razones por las que como indica Zuccoli,

> Terragni optó por una solución que abarcaba casi toda la superficie, insertando los apartamentos transversalmente y en plantas escalonadas, de modo que la única escalera pudiera darles servicio desde los dos rellanos opuestos, con el ascensor insertado a mitad de la rampa, lo que obligaba a bajar o subir algunos escalones para llegar a las plantas. La estructura diseñada por mi amigo, el ingeniero Renato Uslenghi, consta de finos muros de hormigón con poco refuerzo y pilares redondeados en las cabezas, también con poco refuerzo.[29]

A diferencia de los proyectos anteriores y de las casas milanesas, este proyecto no colinda en ninguno de sus frentes con edificaciones existentes, de modo que, con cierta libertad al respecto, evidente en el diseño de las cuatro fachadas, el volumen se inserta con la fachada norte sobre el *Viale Sinigaglia*, la fachada sur sobre la *Via Malta*, la fachada este sobre el *Viale Duca D'Aosta* y la fachada oeste sobre el *Viale Prato Pasque* **(Fig. 69)**. Esta condición de proyecto exento permite el desarrollo de cada fachada con cierta autonomía en la relación de conjunto, razón por la cual se considera necesario reconocer en cada una de estas la lógica de su composición.

Para este propósito y como antecedente de análisis de este proyecto se encuentra el estudio realizado por Eisenman[30], el cual se tomará como base en aspectos tales como

---

[27] Véase Mosco, *Giuseppe Terragni: la guerra, la fine*, 19.

[28] Lanini, "Commento", 131.

[29] Cita original: "Terragni optò per una soluzione che copre quasi tutta l'area inserendo gli alloggi in senso trasversale e a piani sfalsati affinché l'unica scala possa servirli dai due pianerottoli opposti con l'ascensore inserito a metà rampa, con la necessità quindi per raggiungere i piani di scendere o salire alcuni gradini. La struttura studiata dall'amico ing. Renato Uslenghi è costituita da muri sottili in calcestruzzo poco armati e da pilastri arrotondati alle testate essi pure poco armati". Zuccoli, "Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.", 39.

[30] Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

las denominaciones de las versiones y algunos aspectos claves del análisis que se indicarán conforme avance la descripción; no obstante, es importante mencionar que en esta descripción serán incluidas algunas versiones encontradas en el Archivo Terragni y que coinciden con versiones intermedias que en algunos casos no son consideradas en las etapas establecidas por Eisenman. También cabe aclarar que, este apartado no tiene como propósito cuestionar las reconstrucciones y reinterpretaciones que este autor realiza sobre el proyecto, pues mientras su investigación se centra en construir lecturas textuales y casi desandar[31] los pasos en el proceso proyectual; esta descripción pretende trazar las relaciones entre los elementos y las partes que conforman en el proyecto en su totalidad, para posteriormente establecer vestigios de principios clásicos.

Como sostiene Lanini "La casa Giuliani-Frigerio se resiste a una interpretación clara y no se deja integrar; es fácil leer sus elementos como autónomos, aunque sean entidades interdependientes implicadas entre sí."[32]; es por tanto que para esta presentación resulta pertinente abordar cada fachada de manera precisa para luego trazar las relaciones que las vinculan.

Sobre la fachada norte, ubicada frente la *Vía Sinigaglia*, pueden identificarse siete variaciones de la composición[33], la primera de estas, denominada 1a, presenta en sentido horizontal tres partes, conformadas en planta baja por una ventana horizontal continua que de derecha a izquierda tiene siete secciones iguales y una octava sección equivalente a la mitad de las secciones anteriores. Una segunda parte central correspondiente a tres pisos de altura, con tres bandas de ventanas, cada una con cuatro crujías, que rematan hacia el costado izquierdo con un balcón como único elemento que sobresale sobre el plano de fachada. La tercera parte, que alberga la terraza de la villa en la última planta, consta de un antepecho y una viga que delimitan un vano continuo de borde a borde **(Fig. 70)**.

---

[31] Véase Lanini, "Commento", 132.

[32] Lanini, 133.

[33] En el análisis de Peter Eisenman sobre la fachada norte se presentan los esquemas 1a, 2a, 3a, 3b y 4. Los esquemas 1b y 3a variación se incorporan por la autora a partir de la información existente en el *Archivio Terragni*. Véase Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

En sentido vertical persiste la estructura tripartita conformada por un segmento al costado derecho con cuatro crujías de la misma dimensión continuas desde la planta baja hasta la cubierta, seguido de una franja de tres balcones y una superficie ciega al costado izquierdo **(Fig. 71)**. Interesa destacar dos aspectos de lo anterior, el primero referido a la asimetría, pues aunque la disposición de la franja de balcones como segmento de transición entre la parte ciega a la izquierda y la parte derecha con las ventanas horizontales marca un eje asimétrico con respecto al centro; la cuarta crujía de ventanas de derecha a izquierda es la única que incluye una línea divisoria correspondiente a un muro divisorio que en planta se proyecta virtualmente hasta la fachada sur lo que determina la idea de centro en los dos planos. El segundo aspecto que se revela en esta primera versión es la disyunción entre la fachada y la planta, pues a diferencia de los anteriores proyectos de vivienda, la distribución espacial no corresponde con la disposición de los elementos en fachada, idea sobre la que se basa Eisenman para afirmar que las fachadas de la *Casa Giuliani Frigerio* enmascaran las actividades del interior[34] **(Fig. 72)**.

En la versión posterior 1b, las sutiles modificaciones se centran en la subdivisión de las ventanas de la tercera crujía de derecha a izquierda en los tres pisos hasta la fachada de la villa y la primera idea de la resolución del remate con el alero retranqueado en la esquina noreste. **(Fig. 73)**.

En la versión 2a persiste el esquema tripartito, aunque este se materializa de manera diversa. En sentido horizontal la planta baja ahora es una superficie maciza con siete ventanas altas y estrechas que concuerdan con las seis crujías superiores de ventanas y una crujía de balcones que ha pasado de ser la franja de transición entre la superficie maciza ahora al costado derecho y los seis segmentos de ventanas que se transformaron de bandas horizontales a una cuadrícula de ventanas de piso a techo. En la última planta permanece el retranqueo de la esquina noreste y se regulariza la dimensión de los vanos en diez partes iguales. En sentido vertical las seis franjas de ventanas se ubican al costado izquierdo mediadas por una crujía de balcones y tres franjas ciegas, que como destaca Eisenman, corresponden al esquema tripartito, de derecha a izquierda, sólido-

[34] Ibid., 163.

vacío-vacío entendiendo por vacío los segmentos de ventanas planas y de balcones proyectados que sobresalen del plano de fachada, esquema que se repetirá también en la fachada sur. **(Fig. 74)**.

Una versión posterior, la versión 3a, varía esencialmente en el número y en la disposición de las crujías en los dos sentidos. En sentido vertical se establecen ocho franjas, que, de izquierda a derecha, se distribuye entre cinco crujías de ventanas, una crujía de balcón, una crujía de ventanas, que desplaza a la crujía de balcón de su papel de franja de transición entre el segmento sólido y vacío y por último una crujía maciza con una superficie ciega. En sentido horizontal hay un retorno al segmento central de la edificación en tres franjas que corresponden a tres pisos. **(Fig. 75)**.

Una variación de la versión 3a esboza diferencias, en sentido vertical, en las dimensiones y secuencias de las crujías, pues a pesar de que se mantiene las mismas ocho crujías estas varían en secuencia BABABABB, que será la secuencia que permanece en el orden de las crujías de la fachada final construida. Otra variación en este esquema es el retorno a la disposición de la franja de balcones como transición entre el segmento de ventanas y el segmento ciego. **(Fig. 76)**

La versión 3b presenta alteraciones que darán lugar a algunos de los rasgos más representativos de esta fachada. La primera modificación consiste en el espesor que adquiere el segmento izquierdo con las seis crujías de ventanas, pues el borde del plano de fachada sobresale hasta el nivel del balcón dejándolo embebido en el volumen; no obstante, al mantener el espesor de los montantes iniciales del balcón que es un rastro aún legible en la fachada de esta transformación. El ensanchamiento de este plano de fachada para conformar un volumen permitirá la inclusión de una serie de ventanas verticales como ranuras que al estar dispuestas de forma perpendicular al plano de fachada pueden leerse como indica Eisenman como elemento vinculante entre la fachada norte y este y posteriormente entre la esquina noreste y suroeste. **(Fig. 77)**

Por otra parte, como en la versión 1a, vuelve a predominar la disposición horizontal de las ventanas en tres bandas y en consecuencia la distribución de las ocho crujías en sentido vertical se torna casi ilegible, de no ser por las divisiones de las ventanas que coinciden con los elementos verticales que sostienen el marco de la última planta y que

marcan el ritmo en este sentido. Por último, adquiere fuerza la crujía de ventanas verticales como franja de transición entre el volumen que ahora sobresale con las bandas horizontales y el segmento ciego retrocedido en el borde derecho de la fachada. **(Fig. 78)**

En la versión final, el esquema 4, las variaciones se concentran principalmente en el costado derecho de la fachada. Esta difiere de la versión anterior en la definición de algunos elementos de cierre de la última planta, como en el caso de las dos formas de las barandas en las crujías ABB al costado derecho que difieren del resto del segmento del costado izquierdo. Otro cambio significativo se presenta en la crujía B de transición entre el segmento de ventanas en el volumen que sobresale del plano de la fachada y el segmento ciego que constituye el borde noroeste; pues ha perdido su marcado sentido vertical, que podía asumirse como un posible vínculo entre la fachada norte y oeste por la correspondencia con las dimensiones de los balcones que sobresalen de esta última **(Fig. 78)**, para asumir el sentido horizontal de las bandas del segmento izquierdo.**(Fig. 79-80)**

De la fachada sur pueden identificarse ocho versiones[35], de las cuales es tal vez la versión 1a la más distante en comparación con la idea final. Esta primera versión presenta un esquema tripartito, que al igual que en la fachada norte, corresponde a una parte sólida al costado izquierdo y dos partes vacías, la central y la izquierda que contienen elementos similares entre sí y disímiles con la parte del costado izquierdo. De estas tres partes legibles en la fachada en sentido vertical pueden identificarse seis crujías con dos dimensiones en disposición ABABAB, en la que la primera crujía de izquierda a derecha alberga el acceso principal elevado a 1,20 m del nivel del suelo. En sentido horizontal las tres partes se identifican como el basamento que además del acceso lateral incluye tres vanos de la misma proporción; elementos que se repiten en el cuerpo de la edificación conformado por tres pisos, a los que se les suman tres bandas de balcones en el segmento central y derecho; y una última franja que insinúa al igual que en la fachada norte la existencia de una ocupación diversa con una villa. **(Fig. 81)**

[35] En el análisis de Peter Eisenman sobre la fachada sur se presentan los esquemas 1a,1b y 4a, los esquemas 2a, 2b y 3b se presentan en el análisis de Eisenman sobre esquemas de plantas y no de fachadas. El esquema 1c se incorpora por la autora a partir de la información existente en el *Archivio Terragni*. Véase Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

En la versión 1b la fachada cambia de distribución con la disposición de siete crujías iguales, una primera crujía al costado izquierdo que parece tener un acento mayor que las demás, no sólo porque alberga, ya no una escalera, sino una rampa de acceso dispuesta de manera paralela al volumen, sino también porque supera la altura del alero en cubierta. En el segmento central hay cinco crujías iguales cada una con un balcón y una última franja maciza en el borde derecho similar a la estrategia empleada en la fachada norte. **(Fig. 82)**

Una versión posterior denominada 1c, denota la subdivisión en quince crujías iguales de las cuales de izquierda a derecha dos siguen enmarcando el acceso y parecen no contener balcón, seguidas de diez crujías con balcón y tres macizas, por lo cual se consideraría más un esquema bipartito que va del vacío al sólido de izquierda a derecha. En el remate de la edificación también se presenta una modificación en el escalonamiento de los elementos de la cubierta en el que se mantiene una mayor altura al costado izquierdo como en la versión 1b, una altura intermedia correspondiente al piso de la villa y una altura que disminuye a la mitad por cuenta de la baranda que delimita la terraza. Este plano contiene como peculiaridad la inclusión de un esbozo del monumento a los caídos de Sant'Elia al costado derecho del proyecto, lo que reafirma que se trata de una versión de la fachada sur del proyecto *Giuliani Frigerio*. **(Fig. 83)**

La versión 2a puede entenderse como la inversión de la versión 1b, pues se retoman las siete crujías iguales, cinco de las cuales incluyen el balcón, pero la diferencia se centra en que la crujía maciza se ubica ahora en el borde izquierdo mientras que la crujía de ventana y el acceso se ha trasladado al borde derecho como restará hasta la versión final. La solución de la cubierta también parece haberse estabilizado como un único elemento de borde a borde. **(Fig. 84)**

En la versión 2b, aunque hay diferencias visibles en la fachada como la extensión de la crujía maciza del costado izquierdo hasta el borde de la cubierta dejando este segmento como un plano autónomo del segmento central; la mayor transformación se evidencia en la disposición de las cinco crujías centrales de balcones con respecto al plano de fachada, pues los últimos dos balcones ubicados al costado derecho de la fachada sobresalen provocando un escalonamiento gradual de izquierda a derecha. **(Fig. 85)**

En una versión posterior 3b el escalonamiento se pronuncia aún más con el desplazamiento de la superficie ciega ubicada al costado izquierdo que se desprende en la planta baja para dar paso a un vacío a la vez que conforma una franja maciza desde el primer piso hasta la cubierta, similar a la franja de la esquina noreste, pero en esta las hendiduras no contienen vanos, son sólidas. Este desplazamiento del plano ciego al costado izquierdo conlleva también al distanciamiento de los dos segmentos de balcones, pues el primer conjunto de tres balcones ubicados en el segmento central queda embebido casi al mismo nivel de la superficie ciega que conforma la esquina suroeste, mientras que el segmento de balcones ubicados al costado derecho sobresale justo desde el borde de la superficie ciega convirtiendo esta superficie en el punto de referencia para el desplazamiento de los balcones hacia el interior o el exterior. **(Fig. 86)**

Se suma otra modificación en esta versión, la última franja de ventanas ubicada en el borde derecho se agrega también como balcón equilibrando el segmento central y derecho cada uno con tres balcones casi de forma simétrica perceptible desde una vista frontal, pues en perspectiva esa simetría parcial se desvanece al notar que el balcón central del segmento central no tiene superficie de suelo pues funcionalmente corresponde a un baño lo que sugiere que el antepecho se conserva para favorecer la continuidad visual del conjunto, un gesto con el que Zuccoli se manifiesta crítico al mencionar que el antepecho permanece solo con fines decorativos[36]. **(Fig. 87)**

Sobre la versión definitiva 4a se reconoce una última modificación consistente en la disolución de la aparente simetría entre los dos segmentos central y derecho de balcones con la ruptura del alero superior de la primera franja de balcones del segmento del costado derecho, que sobresale hasta el nivel del alero de cubierta. **(Fig. 88)**

Ahora bien, con respecto a las fachadas restantes, es preciso indicar que “los primeros esquemas de las fachadas este y oeste se intercambiaron a partir del esquema 2a, por lo que, a efectos de este análisis de la fachada este, lo que Terragni dibujó inicialmente como fachada oeste se tomará como la este”[37]; esta precisión es necesaria dado que con

[36] Zuccoli, “Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.”, 40.

[37] Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*, 211.

la inversión de estas dos fachadas Eisenman subraya dos condiciones, la primera es que cuando se invierten las dos fachadas, estas no giran alrededor del volumen sino al parecer se desplazan a través de él, pues las partes de las fachadas no se invierten sino por el contrario permanecen en la misma posición, lo cual puede asumirse como indicio que la fachada no es una consecuencia directa de la distribución espacial[38]. Pero, por otra parte, la razón de que no se hayan invertido las partes de las dos fachadas cuando se intercambiaron de frente puede deberse a otras dos situaciones, la primera es que como se indicó, por cuestiones estructurales, la planta desde el primer esquema tiene una distribución en tres partes en sentido este-oeste definida por los muros estructurales, al igual que la distribución en tres segmentos tanto en la fachada este como oeste **(Fig. 89)**; la segunda, se debe a que las actividades distribuidas en planta también se invierten pues tanto la escalera como el corredor de acceso a la vivienda que se ubica sobre el costado sur pasan del costado oeste en la primera versión al este en la segunda. **(Fig. 90)**

Ahora bien, sobre la fachada este se identificaron nueve versiones[39]. La primera denominada 1a presenta un esquema tripartito tanto en sentido horizontal como vertical. En sentido horizontal se reconoce un basamento con un primer segmento al costado izquierdo con ocho ventanas rectangulares que sugieren una condición diversa de los dos segmentos, central y derecho, que contienen cuatro ventanas horizontales como bandas desplazadas en altura hacia arriba para coincidir con los balcones de la fachada sur lo que hace notable el cambio de nivel de estos dos segmentos en relación con el segmento del costado izquierdo. En el cuerpo de la edificación también son legibles tres franjas horizontales que inician al costado derecho del segmento izquierdo con tres ventanas verticales y continua en el segmento central con unos elementos en diagonal, que denotan el cambio de nivel al interior por la presencia de la escalera, vinculados a una ventana al costado izquierdo y un alero superior que coincide con otra serie de tres ventanas horizontales ubicados en el costado izquierdo del segmento derecho. En la

[38] Ibidem.

[39] En el análisis de Peter Eisenman sobre la fachada este presenta los esquemas 1a, 2b, 3a, 3b, 4a y 4b. El esquema 2a se presenta en el análisis de Eisenman sobre esquemas en axonometría y no de fachadas. El esquema 1b, 2a y 2c se incorpora por la autora a partir de la información existente en el *Archivio Terragni*. Véase Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

última planta, como remate de la edificación, aunque se dispone un alero continuo de borde a borde, el vacío del segmento izquierdo y la silueta de la escalera en el segmento central revelan diferencias de nivel al interior y una transición del plano vacío al lleno de izquierda a derecha.

En sentido vertical la legibilidad de las tres partes se refuerza por dos franjas continuas desde el basamento hasta la última planta en los dos costados del segmento central correspondientes con la estructura al interior. Asimismo, las superficies macizas tanto al costado izquierdo del segmento izquierdo, como al costado derecho del segmento derecho, sumado al escalonamiento de los elementos en orden ascendente de izquierda a derecha refuerzan la importancia de ese segmento central como punto de articulación entre las tres partes verticales en fachada y entre los dos niveles en planta por la disposición de las escaleras. **(Fig. 91)**

En la versión 1b se mantiene el esquema tripartito en sentido horizontal, mientras que en sentido vertical parece ahora solo dos partes diferenciadas, una parte que incluye el segmento central e izquierdo, que por la ampliación del segmento central, que es el más ancho de los tres y por la extensión de las bandas de ventanas horizontales alineadas con la superficie inferior del elemento en diagonal central parece haberse unificado y diferenciado del segmento izquierdo en el que predomina una superficie maciza perforada por una serie de ventanas al costado izquierdo. En este esquema ya se ha invertido la escalera en última planta y la disposición de la franja de ventanas con elementos horizontales vinculadas al elemento en diagonal en el segmento central. **(Fig. 92)**

En las versiones sucesivas 2a y 2b las modificaciones con respecto a la primera versión se centran en la regularización de las bandas de ventanas en el segmento izquierdo y central reforzando el sentido vertical de la fachada mediante la continuación de dichas franjas que esconden los cambios de nivel al interior pues el segmento izquierdo se encuentra 1,40 m más abajo que el segmento central y derecho. Los elementos diagonales del segmento central ahora se tornan horizontales. **(Fig. 93-94)**

La versión 2c muestra ya algunos rasgos que se consolidarán en la versión 3a como la inclusión de una serie de elementos rectangulares que se adosan al costado inferior

izquierdo de bandas de ventanas en el segmento izquierdo reforzando la continuidad horizontal en los tres segmentos de fachada. Por otra parte, la serie de ventanas del segmento derecho se desplazan hacia el costado derecho alejándose de la estructura para responder a la distribución interior de las habitaciones. **(Fig. 95)**

En la versión posterior 3a se presenta el desplazamiento de las tres ventanas del segmento izquierdo para alinearse con las franjas del segmento central y reafirmar así la continuidad horizontal entre los tres segmentos de fachada ocultando los cambios de nivel al interior. La resolución del remate de la edificación se manifiesta en estas versiones como una línea discontinua que se escalona en modo descendente hacia el segmento izquierdo, del cual surge un alero en ángulo de 90º que coincide con la estructura hasta el nivel del suelo, donde se evidencia también el retroceso del volumen en la planta baja resultante de las operaciones de la fachada sur. **(Fig. 96)**

En los últimos esquemas de fachada, las versiones 4a y 4b, las principales modificaciones se centran en el ensanchamiento de los elementos rectangulares del segmento izquierdo que adquieren volumen y sobresalen del plano de la fachada. La continuidad de las bandas horizontales se completa con la disposición de una franja de ventanas regulares alineadas con el borde derecho del segmento central y el borde izquierdo de los volúmenes del segmento izquierdo. La ventana de la escalera en el segmento central se convierte en una serie de elementos verticales que permiten ventilar e iluminar el corredor interior que conduce al apartamento ubicado sobre la fachada sur. Y la línea antes discontinua del remate de la edificación ahora se completa hasta el alero de la fachada sur. **(Fig. 97)**

De la fachada restante, la fachada oeste, se reconocen cinco versiones[40], en la primera versión[41] nuevamente al igual que las fachadas anteriores es legible el esquema tripartito en los dos sentidos. En sentido horizontal se encuentra el basamento con el acceso

[40] En el análisis de Peter Eisenman sobre la fachada oeste se presentan los esquemas 1a, 2b y 4b. El esquema 2a y 3a se presentan en el análisis de Eisenman sobre esquemas en planta y axonometría respectivamente y no de fachadas. Los esquemas de fachada 2a y 3a se incorporan a partir de la información existente en el *Archivio Terragni*. Véase Eisenman.

[41] Cabe recordar que en el esquema 1a la fachada este y oeste están invertidas. Ver aclaración en la descripción de la fachada este. Referencia 110 pág. 55.

indicado por una escalera en el segmento izquierdo. El cuerpo de la edificación está conformado por dos franjas horizontales que, por el desplazamiento del cambio de nivel, insinuado por los espacios entre las franjas horizontales en el segmento izquierdo, parecen conformar balcones en el segmento central y derecho mientras sugieren ventanas en el costado opuesto. En la última planta, un plano retrocedido da cuenta de la villa y de la diferencia de nivel que se unifica con un elemento continuo del ancho de la fachada.

En sentido vertical las tres partes iguales en dimensión se enmarcan por cuatro franjas estrechas que van desde el basamento hasta la última planta en correspondencia con la disposición interior de la estructura. Dos de las tres partes, el segmento central y el derecho, cuentan con las mismas modulaciones y disposición de elementos, se diferencian solo por la ubicación de la escalera visible en la última franja del segmento central; mientras que la parte izquierda difiere en los ritmos de las crujías, en la disposición de los elementos y de las superficies en relación con el plano de fachada. **(Fig. 98)**

En las versiones posteriores 2a y 2b los tres segmentos de la fachada se invierten, de manera que las dos partes iguales se ubican ahora en el segmento izquierdo y central y el segmento con el acceso ha sido trasladado al segmento derecho. Por otra parte, al igual que en la fachada este se puede reconocer un esfuerzo por dar mayor continuidad entre las partes de la fachada a través de varias operaciones. La primera consiste en regularizar las crujías con la distribución de nueve franjas iguales de ventanas, tres en cada segmento, legibles por los ritmos de los montantes; asimismo los elementos de los balcones también se disponen de a tres en correspondencia con las ventanas. La segunda operación consiste en alinear los aleros inferiores de las franjas de ventanas del segmento derecho con las placas de los balcones de los segmentos central e izquierdo para dar mayor continuidad horizontal y como afirma Eisenman enmascarar el interior. La tercera operación consiste en unificar aún más el segmento central e izquierdo con la continuidad de una superficie horizontal ciega en la última planta entre la cuarta franja de balcones y el remate de la edificación, no obstante, aún es posible identificar el rastro de

la estructura que divide los dos segmentos tanto en las franjas de balcones como en la fachada de la villa en última planta. **(Fig. 99)**

Las últimas modificaciones que se registran entre las versiones 3a y 4b son las encaminadas a consolidar la composición de la fachada oeste. Estas tienen como propósito dar continuidad entre el segmento central e izquierdo con el segmento de derecho para, como indica Eisenman, enmascarar la diferencia de nivel entre las partes. Se identifican cuatro operaciones, la primera consiste en el retranqueo del plano de fachada de la crujía derecha del segmento central, que es la que colinda con el segmento derecho, posiblemente porque es en el contraste de estos dos bordes donde se hace perceptible el cambio de nivel; para hacer de esta crujía una franja de transición se recorta entonces el último balcón, de izquierda a derecha, del segmento central, y aunque la placa de piso de este último balcón desaparece, la baranda del balcón continúa como para conformar un balcón virtual, de hecho los marcos metálicos de los balcones continúan hasta el borde del plano de fachada que se desprende en la fachada sur pasando incluso sobre las ranuras de la esquina suroeste; así como los aleros inferiores de las franjas de ventanas del segmento derecho, que ahora se han retrocedido del borde izquierdo, continúa hasta el límite del balcón central del segmento central, justo donde comienza el retroceso de la franja de transición. **(Fig. 100-101)**

*

Las variaciones encontradas en el análisis de las fachadas de este proyecto permiten concluir que, no solo cada una de ellas fue proyectada con autonomía en la composición y la disposición de las partes, aunque haya una lógica que rige la unidad de conjunto; sino que el valor de la fachada radica en que constituye una suerte de sistema de mediación entre las actividades de la vida cotidiana al interior y las condiciones de la vida urbana en relación también con el paisaje.

3. Lo clásico en lo moderno

3.1 La medida entre la arquitectura clásica y moderna

> Diceva che «la maggiore difficoltà era quella di far quadrare pianta e alzati continuamente passando da un elemento all'altro fino a che si riusciva a trovare l'armonia voluta nelle facciate e la distribuzione razionale nella pianta»: B + U (bello + utile) come diceva Rogers[1].

En el texto de Lanini sobre la cooperación de Luigi Zuccoli con Giuseppe Terragni, el autor expresa que es la fachada este instrumento arquitectónico con el que Terragni establece un nuevo sistema de relación entre arquitectura, ciudad y paisaje y en correspondencia, es la fachada el lugar en el que se manifiestan todas las tensiones figurativas[2]. Bajo esta afirmación se propone entonces en este apartado reconocer cómo desde el concepto clásico del *numerus* la configuración de los elementos y las partes que componen la fachada, la convierten en el instrumento que media los aspectos relativos a la arquitectura, la ciudad y el paisaje y permite el tránsito de la arquitectura clásica a la moderna.

La premisa propuesta sobre la fachada como sistema de relación no está referida sólo al vínculo del proyecto con su entorno o a la comprensión de unas condiciones dadas posiblemente desde el encargo, sino también a las relaciones entre las partes, y a los elementos que conforman las partes, como decisiones fundamentales en la composición del proyecto arquitectónico. En correspondencia directa con lo anterior, la estructura de este apartado aborda cómo, desde el *numerus* la relación de ensamble y/o autonomía de los elementos arquitectónicos y las partes compositivas, la fachada posibilita la mediación

---

[1] La traducción es de la autora: Decía que "la mayor dificultad consistía en conciliar planta y alzados pasando continuamente de un elemento a otro hasta encontrar la armonía deseada en las fachadas y la distribución racional en la planta": B + U (bello + útil) en palabras de Rogers. Zuccoli, "Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.", 19.

[2] Cita original: Lo strumento architettonico con cui Terragni stabilisce un nuovo sistema relazionale tra architettura, città e paesaggio é la facciata dell'edificio, il luogo in cui si manifestano tutte le tensioni figurative (…). Lanini, "La versione di Zuccoli", XIV.

entre la arquitectura, la ciudad y el paisaje y se consolida a su vez como un instrumento de relación entre arquitecturas.

Ahora bien, para comprender cómo el principio de *numerus* resulta parte de una medida de aproximación entre la arquitectura clásica y la arquitectura moderna manifestada por Terragni, conviene profundizar en la definición del término empleado por Alberti, en el que reconoce la existencia de números pares e impares usados en correspondencia con su función en la naturaleza y en el cuerpo humano como organismo de medida y referencia para la arquitectura, de manera que "Entre los números, pares e impares, algunos hay más frecuentes en la naturaleza y más alabados que otros por los sabios. De tales números se sirvieron los arquitectos en la composición de las partes de los edificios, por la razón fundamental de que poseen alguna propiedad que los distingue entre los demás."[3]

Es decir que este principio en un sentido cuantitativo, alude a la subdivisión y al número adecuado de las diversas partes para la perfecta concordancia entre las mismas, y es expresado como par o impar según las formas de la naturaleza; no obstante, Proietti establece que existe un vínculo entre número y forma, de hecho, el término latino *numerus* se usaba tanto para indicar el significado de número como de forma, y podía traducir tanto el término *arithmos* (número) como el término *rhythmos* (que en griego significa forma, aspecto, modelo). Ambos términos se consideraron como factores delimitadores, por lo que mientras los *rhythmos* tenían el propósito de producir una forma a través de la delimitación del espacio, *arithmos* pudo delimitar, en cierto sentido, el infinito a través de la producción de números y, por lo tanto, de cantidades específicas.[4]

Esta relación entre número y forma de los elementos y las partes en la composición es a la que se refiere Summerson cuando indica que "En la base de este control está la convicción de que en la arquitectura sólo pueden garantizarse unas relaciones armónicas cuando las formas de las habitaciones, los huecos de los muros y en realidad todos los elementos de un edificio se ajustan a ciertas relaciones numéricas que guardan una

---

[3] Josep M. Rovira, *Leon Battista Alberti. Antología* (Barcelona: Textos Cardinales / Ediciones Península, 1988), 278.

[4] Proietti, *Concinnitas. Principi di estetica nell'opera di Leon Battista Alberti*, 38.

vinculación constante con todas las demás del edificio."[5]. Son estas relaciones la expresión de la armonía clásica en los proyectos de Terragni, aunque se presenten en clave de arquitectura moderna.

Bajo esta premisa, la lectura del *numerus* en los proyectos objeto de este estudio considera aspectos tales como la identificación y relación de los elementos y las partes, la correspondencia y la simetría de las partes tanto en la fachada como en la relación de la fachada con la planta y los acentos centrales o subsidiarios, que le confieren carácter a cada uno de los proyectos con el fin de encontrar operaciones comunes que sostengan el papel de la fachada, como elemento que media entre los aspectos relativos a la arquitectura, la ciudad y el paisaje y permite el tránsito de lo clásico a lo moderno.

Cabe aclarar que para este análisis se abordarán primordialmente las fachadas principales sin significar que las fachadas laterales (en el caso de los proyectos con tres frentes como el *Novocomum*, *Casa Ghiringhelli*, *Casa Lavezzari* y *Casa Rustici*) no sean consideradas del todo cuando exalten algún aspecto relevante con relación al número de las partes o los elementos. Por otra parte, dada la condición de proyecto exento del *Giuliani Frigerio* con cuatro fachadas de extrema complejidad se tomará como fachada de referencia la fachada sur, puesto que es la que contiene el acceso y puede asignarse como principal.

Ahora bien, como se ha señalado en las descripciones iniciales de cada proyecto prevalece en términos generales en la totalidad de proyectos la estructura clásica de tres partes tanto en sentido horizontal como vertical e incluso en algunos casos permea hasta la distribución de la planta como se presentará a continuación.

De los estratos horizontales de las fachadas se destaca el basamento, el cual, si bien en no todos los proyectos de esta investigación asume estrictamente el papel tradicional de la arquitectura clásica como podio, sí tiene similitud con el papel que desempeña en el palacio veneciano de servir como sótano o semisótano de servicios, a la vez permite elevar el edificio para favorecer las relaciones visuales hacia el paisaje[6]; sumado a la

---

[5] Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*, 140.

[6] Andrea Palladio, *Los cuatro libros de la arquitectura*, trad. Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo (Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015), 154.

condición que expresa Capitel que “Estos palacios son, pues, una superposición de dos edificios, el de negocios y el doméstico, y la fachada, aun cuando sea algo autónoma, suele reflejarlo sutilmente.”[7]. En concordancia, el basamento de todos los proyectos excepto la *Casa Toninello* se estableció con la idea de contener espacios comerciales como locales, oficinas o estudios para artistas como en la *Casa Rustici*, pero solo en este último y en el *Novocomum* el basamento se eleva del nivel de la calle para conformar semisótanos y para favorecer la relación de las plantas superiores con el paisaje circundante. **(Fig. 102)**

Es preciso exaltar aquí algunos aspectos del basamento de estos dos proyectos, en la *Casa Rustici* el acento del centro alcanzado por el vacío se refuerza por la escalera principal que vincula la calle con el atrio, análogamente similar al *portego*[8] del palacio veneciano como espacio de recibimiento, que adquiere mayor importancia por los dos espacios laterales vacíos que conforman las rampas de acceso vehicular y consolidan la escalera como el elemento central de relación entre el basamento y la vía. **(Fig. 103)**

En el *Novocomum* se puede interpretar como una transformación de los valores clásicos, el acento impuesto a las escalinatas laterales ubicadas en los puntos de giro del volumen central que rematan en accesos, pues con estas se desplaza la atención a los costados y se le resta fuerza al centro, aun cuando es en este que reposa la entrada principal. Por otra parte, como expone Saggio

> El modelo formal recurrente para el edificio de viviendas en la época en que se construyó el Novocomum seguía siendo de origen renacentista y, además de la simetría y el uso de órdenes clásicos, se basaba en la estratificación vertical de partes funcionales y decorativas homogéneas (zócalo, alzado, cornisa y ático). El zócalo y el alzado se superponen, manteniendo la misma línea de muro, la cornisa avanzaba para cubrir el edificio, mientras que el ático -a menudo añadido posteriormente-

[7] Antón Capitel, *La arquitectura de la forma compacta* (Madrid: Abada Editores, 2016), 34.

[8] Sobre el concepto de *portego* véase Monika Schmitter, “The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art”, *Renaissance Quarterly* Vol. 64, nº No. 3 (2011): 693–751, url: http://www.jstor.org/stable/10.1086/662848.

> retrocedía tanto para aligerar la masa como para disminuir la percepción vertical desde la calle.[9]

De lo anterior y como afirma el mismo autor, en el *Novocomum* este esquema de relación entre las partes se invierte; el basamento retrocede de la línea del plano que conforma el cuerpo de la edificación y además sobresale una franja horizontal que es la que perpetúa la continuidad de los tres frentes de fachada, lo que reduce el significado del basamento como elemento que da solidez a la construcción. **(Fig. 104)**

En la fachada principal de la *Casa Ghiringhelli*, *Lavezzari* y *Pedraglio* hay una relación similar entre el basamento y el cuerpo en la medida en que los dos se encuentran en el mismo nivel con respecto al plano de la fachada. La variación se nota en la ubicación de las franjas de balcones que sobresalen, dispuestas en las secciones laterales en la *Casa Pedraglio* y en la sección central en la *Casa Lavezzari* y *Ghiringhelli*. **(Fig. 105)**

Conviene advertir que esta última consta de una característica diversa con respecto a la relación entre el basamento y el cuerpo, consistente en que las esquinas del basamento presentan una curvatura que suaviza el giro entre los tres frentes con la calle, mientras que las esquinas del volumen inmediatamente superior se resuelven con la ortogonalidad de un marco que contiene la fachada principal y refuerza su condición frontal, lo que sugiere que el basamento no asume primordialmente el rol de sustento de la edificación, pues de manera contraria el cuerpo parece ser la parte más pesada de los tres segmentos horizontales; sino que debido a su actividad comercial el basamento asume más el papel de un espacio de transición entre la condición de lo público de la calle y lo doméstico de la vivienda. Análogamente, es posible reconocer este mismo contraste de la curvatura con la esquina en la relación de la última planta del *Novocomum* con el volumen cilíndrico que va desde el basamento hasta la parte superior del cuerpo de la edificación, mientras que aquí la relación se da entre el basamento y el cuerpo. **(Fig. 106)**

En la *Casa Toninello*, aunque también es legible la existencia de un basamento este no comunica la idea de sustento de la edificación debido a que, por una parte, no solo las dos partes laterales en la planta baja retroceden con respecto al plano central, sino que

[9] Saggio, *Giuseppe Terragni, Vita e opere*, 24–25.

además el cuerpo de la edificación sobresale del nivel del plano central de la planta baja con la construcción de un marco que contiene el cuerpo y el remate de la edificación lo que parece además restar importancia al basamento. **(Fig. 107)**

En la *Casa Giuliani Frigerio* el basamento de la fachada sur se ha desmaterializado e impera el vacío, a diferencia de los proyectos anteriores en los que prevalece la masa; una plataforma de aproximadamente 1,20 m sobre el nivel del suelo sostiene seis pilares ubicados a mitad de camino entre el plano de fachada conformado por tres segmentos, uno ciego al costado izquierdo y dos de balcones en el segmento central e izquierdo, y un plano de vidrio que delimita el espacio de recibimiento y servicios en la planta baja; lo que hace de este basamento un espacio intermedio delimitado principalmente por el cuerpo de la edificación. **(Fig. 108)**

La última de las tres franjas identificables en sentido horizontal es el remate de la edificación legible en todos los proyectos a partir de su relación con el cuerpo del volumen. En la mayoría de los proyectos la respuesta resulta más de una operación de sustracción de masa aligerando esta última parte de la edificación. Una respuesta común en los proyectos *Toninello*, *Ghiringhelli*, *Rustici*, *Pedraglio* y *Giuliani Frigerio* radica en la construcción de un marco continuo que vincula el cuerpo y el remate, pero las variaciones se dan con respecto a la disposición del volumen de la última planta en varios casos compuesto por la inserción o disposición de una villa para artistas o para los propietarios de los proyectos como se precisó en las descripciones generales **(Fig. 109,110,111)**. Los proyectos *Novocomum* y *Lavezzari* exponen una condición un tanto distinta.

En los proyectos *Toninello*, *Rustici*, *Pedraglio* y *Giuliani Frigerio* es posible identificar un marco que unifica en el borde el remate de la edificación con el volumen del cuerpo, pero en la última planta, aunque es legible la continuidad de las modulaciones y ritmos de los elementos estructurales que se prolongan hasta el remate, el volumen retrocede del plano de fachada y se crea una franja de vacío entre el dintel y el volumen de la última planta para conformar una terraza. Esta operación en la última planta se puede interpretar, por una parte, como una cuestión visual de otorgar privacidad a las villas dispuestas en la última planta al ocultar el volumen, o como lo menciona Saggio en el sentido clásico “tanto para aligerar la masa como para disminuir la percepción vertical

desde la calle."[10]; por otra, como elementos de relación con el paisaje desde la última planta hacia la ciudad, como ocurre en la *Casa Rustici* en la que además se incluye vegetación para confirmar una terraza-jardín aislada de la ciudad como si "estuviera a ras de suelo y no a 25 metros de altura"[11]; y como instrumento de captura del infinito, similar al empleado en la *Casa del Fascio*, si se aborda visualmente de la perspectiva del peatón a nivel de la calle. **(Fig. 112)**.

En el proyecto *Giuliani Frigerio* puede encontrarse una variación del esquema expuesto, consistente en que el marco que unifica el cuerpo con el remate no es totalmente continuo pues en el costado izquierdo tiene el plano sólido mientras que en el costado derecho el muro que soporta el dintel retrocede en ángulo de 90º, no obstante es legible la idea del marco y la condición de retroceder el volumen de la villa en la última planta para aligerar el volumen y ocultarla desde la perspectiva de la calle. **(Fig. 113)**.

En la *Casa Ghiringhelli* la resolución se distancia un poco de los proyectos anteriores en la medida en que, aunque se mantiene el marco que vincula el cuerpo con el remate, el dintel superior del marco no se recorta para constituir una franja de vacío sino que el vacío se instaura aquí entre el volumen de la última planta y el marco; es decir que, el volumen de la villa en la última planta, aun cuando retrocede del plano de fachada, es visible desde la calle enunciando una ocupación diversa en esta franja del proyecto. Asimismo, la disposición de un balcón sobre el volumen del segmento central del cuerpo de la edificación y el retroceso del volumen de la villa en los segmentos laterales conforman el espacio de la terraza presente también en los proyectos anteriores. **(Fig. 114)**.

La fachada principal de la *Casa Lavezzari* tiene una condición diversa de los anteriores proyectos debido a que, por la curvatura del plano de fachada, estrecho por demás, el remate de la edificación se indica por la existencia de una baranda que retrocede ligeramente de los dos planos curvos laterales completando la serie de balcones del segmento central. Mientras que en las fachadas laterales la respuesta es semejante a la

[10] Ibid., 24-25.

[11] Irace y Spinelli, *Domus 1928-1939*, 447.

Casa Ghiringhelli en cuanto a la disposición de un balcón en la parte superior del volumen que conforma el cuerpo de la edificación y por el retroceso del volumen de la última planta aún visible desde la perspectiva del peatón. **(Fig. 115)**.

En el *Novocomum* la definición del remate de la edificación difiere al responder más a una operación de adición de manera inversa a los demás proyectos, pues las esquinas ortogonales sobre los volúmenes cilíndricos transparentes parecen sumar peso al cuerpo de la edificación. Por otra parte, el retroceso significativo del volumen de las viviendas en la última planta no solo las torna imperceptibles desde la perspectiva del peatón, sino que además conceden una terraza que tiene relación directa con el paisaje del lago de Como. En atención a esto último Pezzola sostiene que en este proyecto "La atención al contexto se manifiesta en la búsqueda de una relación directa con el entorno, con el paisaje, con la naturaleza. En el *Novocomum*, el entablamento de la última planta del edificio es una respuesta a la geografía del lugar: la conquista de la máxima profundidad de perspectiva hacia el lago."[12] **(Fig. 116)**.

En la lectura tripartita en sentido vertical se han identificado dos lógicas de orden y relación de las partes, la primera en función de las partes con la totalidad legibles a través de la alternancia de segmentos sólidos y vacíos que constituyen la fachada; mientras que la segunda se centra en la relación de las partes entre sí en reconocimiento de sus dimensiones y en correspondencia con el centro.

Para abordar la primera lógica de relación es necesario precisar que los segmentos llenos se determinan como franjas ciegas completamente sólidas o en las que predomina la masa; por el contrario, los segmentos vacíos se interpretan como vacíos literales (como en la *Casa Rustici*) o franjas de balcones que aligeran el volumen. Hecha esta precisión, se ha identificado entonces que en proyectos como el *Novocomum*, *Toninello*, *Pedraglio* y fachadas laterales de la *Casa Lavezzari* prevalece el esquema vacío-sólido-vacío por la disposición de las franjas de balcones dispuestas en los costados laterales y la predominancia del segmento central macizo en los tres últimos, mientras que en el *Novocomum* el vacío lateral se considera por la transparencia de los volúmenes

[12] Pezzola, "Verso Giuseppe Terragni", 158.

cilíndricos de las esquinas y el ángulo de 90º pronunciado en la franja superior de remate de la edificación que sugiere la extracción de la masa en las esquinas. **(Fig. 117)**.

Cabe advertir aquí que los dos proyectos entre medianeras, *Casa Toninello* y *Pedraglio*, coinciden en este esquema posiblemente con la intención de emplear las franjas de balcones como segmentos de transición con las construcciones contiguas como ocurre también en la fachada oeste del *Novocomum* en la que se ubica una franja de balcones que retrocede del plano de la fachada y que media con el proyecto existente del arquitecto Caranchini. **(Fig. 104)**.

Por otro lado, proyectos como la *Casa Ghiringhelli*, la fachada principal de la *Casa Lavezzari* y la *Casa Rustici* presentan un esquema sólido-vacío-sólido, por la disposición de los balcones o franjas de vacío en el segmento central que provocan el retroceso del plano central de la fachada como una fuerza de presión sobre el centro que incluso causa la curvatura de la entera fachada en la *Casa Lavezzari* o separa los volúmenes como en la *Casa Rustici.* **(Fig. 117)**.

El proyecto *Giuliani Frigerio* es nuevamente la excepción pues la fachada sur se enmarca en una lógica diferente de tres partes, pero no alternadas sino consecutivas, en el esquema sólido-vacío-vacío, por la disposición de un plano ciego en el segmento izquierdo y dos planos de balcones en el segmento central y derecho que conforman una fachada asimétrica.

En la segunda lógica de orden de la relación de las partes entre sí y en función del centro también se identifican dos esquemas de relación, el primero consistente en la legibilidad de tres partes, dos iguales laterales y una central de mayor dimensión susceptible de subdivisión en dos partes simétricas[13] como es el caso del *Novocomum*, *Casa Ghiringhelli* y el *Pedraglio*. El segundo esquema corresponde a tres partes iguales en dimensión como ocurre en la *Casa Toninello*, *Casa Lavezzari* y *Casa Rustici* que refuerzan el carácter frontal de las fachadas como aspecto que persiste de la arquitectura clásica. Es preciso resaltar que en los dos esquemas el centro siempre es un segmento de referencia y se

[13] Entiéndase aquí la simetría bajo la acepción de los franceses como la relación de igualdad. Ver Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*.

acentúa, ya sea por la subdivisión en dos partes simétricas como en el *Novocomum*, *Casa Ghiringhelli* y el *Pedraglio*, por un volumen central que sobresale del plano de fachada como en la *Casa Toninello* y *Ghiringhelli*, por la curvatura del plano de fachada como en la *Casa Lavezzari*, por un vacío central como en la *Casa Rustici* o por la disposición de franjas de balcones como en la *Casa Ghiringhelli* y *Lavezzari*. En el proyecto *Giuliani Frigerio* no es legible este esquema pues, aunque tiene dos partes iguales no son las laterales y no se acentúa el centro en ninguna de sus fachadas. **(Fig. 118)**.

Sobre la correspondencia entre las partes, la simetría es un principio constante en todas las fachadas principales excepto en las del proyecto *Giuliani Frigerio*[14] y en la planta baja de la *Casa Toninello*, posiblemente debido a que por la forma estrecha y alargada del predio se ha dispuesto el sistema de circulación sobre el costado izquierdo y alrededor del vacío central y, en consecuencia, en la fachada el acceso se desplaza para coincidir con la circulación.

Otra salvedad es la consideración de la simetría en los casos de los proyectos con tres frentes, pues en la lectura de conjunto como totalidad, es decir, en la fachada principal con los elementos que sobresalen de las fachadas laterales, la simetría desaparece, como ocurre en caso del *Novocomum* por los balcones que sobresalen en la fachada este; o en el caso de la *Casa Rustici* por la inclusión de la torre en el costado izquierdo, aunque por la coincidencia de los balcones laterales y las dimensiones de la torre, que corresponde con proporción de las dos primeras franjas de borde de la fachada principal, sugiere que de todos modos hay una relación de las partes considerada en la lectura frontal de la fachada. **(Fig. 119)**.

Ahora bien, la correspondencia de las partes también implica la relación de la fachada con la planta en la que se verifica que el esquema tripartito se traslada a este plano; pues en todos los proyectos la planta conserva la estructura de tres partes, en la que incluso el esquema coincide con la distribución de las actividades, como ocurre el *Novocomum*,

[14] Sobre la simetría en las fachadas del proyecto *Giuliani Frigerio* se sugiere revisar las lecturas presentadas por Peter Eisenman en Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

Ghiringhelli, *Rustici* (en menor medida) y *Pedraglio*, con la disposición de los espacios de habitación y área social hacia las fachadas exteriores, servicios hacia las fachadas interiores o al interior del proyecto y circulación central y en los extremos como en el *Novocomum*, *Ghiringhelli* o solo central como en la *Casa Rustici* y *Pedraglio*. **(Fig. 120)**.

En el caso de la *Casa Toninello* persiste el esquema tripartito en planta continuo desde la fachada principal hasta la fachada posterior coincidente con las tres partes verticales de la fachada; sin embargo la distribución de las actividades del programa parece responder a una subdivisión en sentido paralelo a la fachada, con la disposición de una franja de espacios de habitación y áreas sociales, seguidas de una franja de servicios colindante con el área de circulación en torno al vacío central y una última franja que se compone en las partes laterales y un corredor en el segmento central que conforman la fachada posterior con áreas sociales y de habitación y una porción del segmento central que contiene actividades de servicios hacia el vacío central. A pesar de las diferencias en el esquema de distribución por las condiciones particulares del solar, se mantiene el principio de disponer los servicios hacia el vacío interior del edificio y dejar sobre la fachada principal espacios de actividades sociales o espacios de habitación.

En el caso del *proyecto Lavezzari* debido también a las condiciones particulares del predio en el que se desarrolla el proyecto, se provee una idea distinta de la distribución que aun así trata de favorecer la disposición de áreas sociales y de habitación hacia las fachadas exteriores. La diferencia radica aquí en que, por la forma del volumen con un ángulo tan cerrado, no dispone de espacio suficiente para conformar un vacío central como hace en los otros proyectos y por tanto los servicios deben ubicarse hacia las fachadas externas, de manera que se establecen tres franjas en sentido de la curvatura que produce la esquina, en las que se alternan franjas de áreas sociales y espacios de servicios a la vez que conserva la circulación en el centro definido por la escalera. En esta solución puede identificarse una estrategia que se repetirá más adelante en el proyecto *Giuliani Frigerio* en el que se hace uso de los balcones ubicados en las fachadas laterales para iluminar y ventilar las áreas de servicio sin revelar en la composición de fachada la existencia de estas zonas.

En la *Casa Giuliani Frigerio* también es legible una estructura tripartita en sentido paralelo a la fachada sur que está dada principalmente por la solución técnica con muros estructurales y que define la ubicación de tres apartamentos, el primero ubicado sobre la fachada sur, se encuentra a aproximadamente 1,40 metros más debajo de los otros dos apartamentos; el segundo dispuesto sobre la franja central tiene relación con la fachada oeste en la que se sitúan las habitaciones y áreas sociales y hacia la fachada este contiene los espacios de servicios, los cuales se ventilan mediante un corredor que es el que conduce al primer apartamento sobre la fachada sur y el tercer apartamento se ubica hacia la fachada norte principalmente y sobre este frente se instalan espacios sociales y de habitaciones y un espacios de servicios que tendrán el mismo tratamiento de las áreas de servicios de la *Casa Lavezzari* con la solución de un balcón que oculta su existencia.

En la fachada sur esta estrategia de enmascarar los servicios con balcones avanza hacia la instalación de un balcón que frontalmente tiene con las mismas condiciones de los otros cinco balcones, que conforman el conjunto de los dos segmentos de fachada central e izquierdo, pero desde la perspectiva del peatón se revela que en esta franja el balcón es solo un parapeto sin suelo, que debe su existencia a completar visualmente el conjunto y no a la respuesta de la actividad en el interior.

De la disposición de la actividades al interior se destaca que en todos los proyectos, excepto en el *Giuliani Frigerio*, se propone el vacío como aislamiento posterior hacia el centro de manzana, o un vacío central como en el caso de la *Casa Toninello* que permite ventilar e iluminar de manera natural, incluso en la *Casa Pedraglio* se contempló este espacio en la construcción de la segunda etapa, lo que sugiere que la distribución de las actividades en planta se estableció en función de favorecer las condiciones de confort al interior.

Resta por señalar que la correspondencia simétrica de la fachada está directamente relacionada con la distribución de actividades, de ello resulta que en todos los proyectos la franja inmediata de la planta que conforma la fachada principal está ocupada por espacios de habitación o espacios sociales, posiblemente por cuestiones de confort espacial y visual, pero también porque la ubicación de estos espacios en esta franja permite mayor libertad en la composición de fachada. Es así como, en el *Novocomum*,

Ghiringhelli, *Lavezzari*, *Rustici* y *Pedraglio*, la disposición de la primera franja de actividades colindantes con la fachada principal tiene correspondencia directa y simetría; mientras que en la *Casa Toninello,* aunque no hay simetría directa en la planta sí hay correspondencia de las proporciones de las partes y en el *Giuliani Frigerio* la planta es ya asimétrica, lo que sugiere que, en este último proyecto aunque persisten rastros de principios clásicos en la legibilidad de ritmos y modulaciones, también hay una tendencia mayor a romper las convenciones y a establecer nuevas relaciones entre los elementos y las partes. **(Fig. 121)**.

En definitiva, lo anterior demuestra el esfuerzo de Terragni por "conciliar planta y alzados pasando continuamente de un elemento a otro hasta encontrar la armonía deseada en las fachadas y la distribución racional en la planta"[15] a la vez que manifiesta el valor de la fachada como sistema de mediación entre la vida doméstica, el paisaje y la ciudad.

[15] Zuccoli, "Quindici anni di vita e di lavoro con l'amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.", 19.

3.2 La relación de proporción

> Entre nosotros, en particular, existe un tal substrato clásico, es tan profundo en Italia el espíritu (no las formas, lo cual es bien distinto) de la tradición que evidentemente y casi mecánicamente la nueva arquitectura no podrá no conservar una huella típicamente nuestra. Y ésta es ya una gran fuerza; ya que la tradición, como se ha dicho antes, no desaparece, sino que cambia de aspecto (…). La nueva generación parece proclamar una revolución arquitectónica: revolución aparente. Un deseo de verdad, de lógica, de orden, una lucidez con sabor a helenismo, éste es el verdadero carácter del espíritu nuevo [1].

En el epígrafe anterior Terragni alude a un substrato clásico que hace parte de una tradición arraigada en el espíritu italiano, una tradición que no desaparece, sino que cambia de aspecto y que opera como una nueva fuerza que, aunque induce a una revolución puede valerse de la lógica y el orden para forjar un carácter que exprese un nuevo espíritu. Y es bajo esta premisa que se estructura este apartado, el cual tiene como propósito entender cómo ese sustrato clásico, esa idea de orden y proporción que subsiste en la arquitectura de Terragni le permite dar un nuevo aspecto a la tradición.

En la memoria del proyecto para el *Palazzo dei ricevimenti e delle feste en la EUR 42*[2] es posible interpretar una de las formas en las que Terragni vincula la tradición y el sentido de lo clásico en la composición de este proyecto, pues expone que

> (…) (el sentimiento clásico y monumental, en el sentido puro de actitud del espíritu, deberá, incluso en las formas más modernas y funcionales, ser el fundamento de la inspiración arquitectónica). En la línea de tales premisas Temáticas y con la conciencia de haber luchado y trabajado honestamente durante una década las manifestaciones más avanzadas de la arquitectura moderna, nos hemos convencido de que la profunda substancia de lo clásico, lo que caracteriza nuestra tradición plástica y su continuidad espiritual, y que por ello, debe legítimamente formar parte también de las arquitecturas modernas, está fuera de todo formalismo: el saber organizar siempre los espacios y los

[1] Terragni, “Manifiestos del ‘gruppo 7’”, 47–48.

[2] Giuseppe Terragni, “Proyecto para el Palazzo dei ricevimenti e delle feste en la EUR 42. Memoria primer proyecto. 1938”, en *Manifiesto, memorias, borradores y polémica*, ed. José López Albaladejo, trad. Pere Vegé (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003), 107.

> elementos expresivos en una disciplina geométrica elemental que, siguiendo leyes matemáticas, sobreviva a la ruina de la materia o a la evolución de algunas expresiones o detalles demasiado contingentes del estilo y de la forma de arte que representará a las generaciones futuras. Hemos querido que también este proyecto se someta a las mismas leyes. Sus grandes partes, además de obedecer a las necesidades de funcionamiento interior, están controladas por aquellas relaciones armónicas que encontramos constantemente en las arquitecturas antiguas, de Egipto a Grecia, de Roma al renacimiento.[3]

De manera que en este texto alude a las leyes matemáticas y a las relaciones armónicas presentes en la arquitectura antigua, como un medio para vincular las partes del volumen sin desconocer la importancia de la organización de los espacios al interior desde la necesidad de funcionamiento, un procedimiento que muy posiblemente realizó también en otros proyectos.

Es esto a lo que se refiere Lanini cuando indica que "Terragni encuentra en los sistemas de proporción de control del espacio un lenguaje secreto de la arquitectura que vincula su arquitectura con las monumentales arquitecturas del pasado"[4] pues "Para Terragni existe una convergencia absoluta entre la magnificencia de las grandes arquitecturas de la historia y los procedimientos figurativos de la vanguardia con los que construye su arquitectura, con un extraordinario giro crítico que es el verdadero sello estilístico del italiano moderno: es el arqueólogo del futuro del que habla Zuccoli."[5]

Este sistema de proporciones que adopta Terragni, como "un sistema casi esotérico que regula la belleza independiente de las formas bajo las cuales se representa y de las técnicas con las cuales se construye"[6] y que se manifiesta como lo expresa Tafuri mediante "relaciones numéricas, secciones áureas y ritmos regulares"[7], evoca los

---

[3] Giuseppe Terragni, "Proyecto para el Palazzo dei ricevimenti e delle feste en la EUR 42. Memoria primer proyecto. 1938", en *Manifiesto, memorias, borradores y polémica*, ed. José López Albaladejo, trad. Pere Vegé (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003), 107.

[4] Lanini, "La versione di Zuccoli", XVIII.

[5] Ibid., XV-XVI

[6] Ibid., XVIII

[7] Tafuri, "El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni", 108.

principios clásicos que rigen la construcción de las edificaciones en el Renacimiento, y por tanto es conducente indagar sobre sistemas de proporción, relaciones de las partes y la interpretación en sí misma de la proporción.

Al respecto Scholfield expone que Vitruvio "En su explicación de la *proportio* da como ejemplo el tamaño de las distintas partes de la figura humana comparada con el todo. Parece, pues, razonable distinguir entre "*proportiones*" como tamaños de las partes comparadas con el todo y "*symmetria*" como tamaños de las partes comparadas con una parte más pequeña o módulo."[8]. Esta distinción permitiría entender la diferencia que surge de la forma como se abordan las relaciones de las partes con el conjunto y que deriva en dos sistemas, de la "*proportion* parece surgir el uso de una escala basada en la progresión armónica, mientras que la *symmetria* implicaría el uso de una escala basada en la utilización de una progresión aritmética"[9].

En este primer sistema de progresión armónica "las dimensiones de las partes se expresan por submúltiplos de la dimensión del todo o de una de sus partes principales"[10], es decir que la relación se basa en la subdivisión de las partes y los elementos en función de la lógica del conjunto que se repite o se traslada a las partes más pequeñas de la unidad. Este mismo sistema es empleado por Alberti que como indica Scholfield "no solamente define así las proporciones de los órdenes, sino que sistemáticamente obtiene por este procedimiento las proporciones de los edificios completos. Aún hay más, parece estar claramente convencido de la posible relación entre el uso de la escala armónica y la generación de progresiones geométricas."[11]. Es así que puede establecerse una relación entre este sistema de proporción y la noción de *finitio* en la medida en que este último se define como la recíproca correspondencia entre las líneas que determinan las dimensiones, tales como la longitud, anchura y altitud, así como el límite y la configuración de cada parte; lo que implica no solo entender la lógica de relación entre los planos que

[8] P.H Scholfield, *Teoría de la proporción en arquitectura*, trad. Luis Recasens (Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1971), 33.

[9] Ibid., 38.

[10] Ibid., 54.

[11] Ibidem.

constituyen el conjunto sino de los elementos y las partes que componen en sí los planos para establecer la unidad del conjunto.

Ahora bien, como establece Quincy “Un verdadero sistema de proporciones se basa no solamente sobre relaciones de medidas generales como serían aquellas, por ejemplo, de la altura del cuerpo con su ancho, del largo de la mano con el del brazo, pero sobre todo una relación recíproca e inmutable de las partes principales, de las partes subordinadas y de las mínimas partes entre sí”[12]; es por tanto que, para reconocer la existencia de un sistema de proporción que regula el orden en la composición en los proyectos objeto de este estudio, resulta conveniente no solo establecer ese estrecho vínculo entre el número y la delimitación a través de la identificación de ritmos en las fachadas, sino también verificar la existencia de módulos que regulen y de progresiones geométricas que vinculen las partes y ordenen la composición. **(Fig. 122-123)**.

En relación con los ritmos de las partes se determinan dos esquemas predominantes de relación, el primero con un orden BAAB presente en el *Novocomum* y *Casa Ghiringhelli*, que contienen dos segmentos más angostos en las esquinas y los dos segmentos centrales A pueden a la vez subdividirse cada uno en dos partes iguales, tornándose en una secuencia BCCCCB, que enmarca el centro, ya sea en la lectura de las dos partes iguales A o las cuatro partes C por la disposición en espejo a partir del centro. **(Fig. 124)**.

En la *Casa Pedraglio* aunque la lógica de relación de las partes es la misma, es decir que, son legibles dos segmentos laterales iguales entre sí pero de dimensión diversa a los segmentos centrales y los segmentos centrales se reconocen como dos partes dispuestas en espejo a partir del centro, susceptible a su vez de subdividirse en dos conformando cuatro secciones iguales; hay una inversión de las proporciones en las que los segmentos laterales son más anchos con respecto a los segmentos centrales de modo que la secuencia corresponde a ABBA que por la subdivisión se tornaría en ACCCCA.

[12] Quatremère de Quincy, “Proporción”, en *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, ed. Jorge Sarquis, trad. Fernando Aliata y Claudia Schmidt, Serie Textos teóricos (Buenos Aires: Nobuko, 2007), 210.

El segundo esquema corresponde a secuencias de partes iguales que van desde tres partes como en el caso del *Toninello* y *Lavezzari* hasta seis y siete secciones respectivamente en la *Casa Rustici* y *Giuliani Frigerio*. Al igual que en el anterior esquema la axialidad enfatiza la relación en espejo que da cuenta de la simetría en la fachada. En la secuencia de tres partes AAA en la *Casa Toninello* esta axialidad se denota no solo con el espesor del volumen central sino también con la disposición de una ventana rectangular en el segmento central de la planta y las divisiones de los montantes en el cuerpo. En la *Casa Lavezzari* las tres partes iguales que conforman la fachada principal se duplican en proporción para conformar cada una de las tres partes iguales de las fachadas laterales en secuencia DDD y al igual que en la *Casa Toninello* la axialidad está indicada ya no por los montantes de las ventanas sino por una franja continua desde la primera planta hasta la última, en correspondencia con la estructura al interior, que interrumpe dos secciones de ventanas horizontales.

En la *Casa Rustici* las seis partes iguales presentan una gradación de superficies sólidas en los bordes hacia el vacío en las dos franjas centrales, que se manifiesta también en el retroceso de las dos franjas intermedias, retranqueadas para dar paso a las pasarelas-puente suspendidas sobre el vacío central. La axialidad es enfatizada entonces tanto por el vacío como por los paneles traslúcidos que marcan el punto de encuentro de las dos partes de las pasarelas-puente.

En la *Casa Giuliani Frigerio* las siete partes iguales no se disponen de manera simétrica como en los anteriores proyectos, puesto que la primera franja de izquierda derecha tiene una condición distinta al ser un plano sólido, mientras que las otras dos partes, el segmento central y derecho están constituidas cada una por tres franjas de balcones y es en el encuentro de estos dos segmentos que se evidencia axialidad, no solo por el desplazamiento del segmento derecho de balcones que sobresale del plano de fachada sino también por el tratamiento del dintel de la última franja de ventanas y la correspondencia con el inicio de la escalera de acceso.

El recurrente énfasis en el centro, identificado a través de la definición de los ritmos, es relevante no sólo como principio de la arquitectura clásica sino también porque constituye la pauta de las relaciones de proporciones, pues en casi todos los proyectos, excepto en

la fachada principal de la *Casa Lavezzari*, es a partir del centro que se establece la existencia de rectángulos áureos o rectángulos dinámicos que dan cuenta de la progresión armónica en las fachadas.

En alusión a la proporción y a la relación de las dimensiones de alto y ancho del volumen de fachada se ha identificado que en términos generales en todos los proyectos una relación simetría es visible en la existencia de rectángulos áureos o rectángulos dinámicos que se subdividen progresivamente en los rectángulos raíz de 3, raíz de 4 y raíz de 5. **(Fig. 125)**.

En el caso del *Novocomum* los ritmos C correspondientes a los cuatro segmentos centrales son equivalentes a rectángulos raíz de 4 mientras los segmentos laterales denominados ritmos B equivalen a rectángulos raíz de 5. Asimismo, si se toma el centro como punto de partida y como eje de simetría que divide en dos partes iguales la fachada se identifica cada parte como un rectángulo raíz de 2 en el que el cuadrado inicial coincide con la modulación de las ventanas y la porción que completa el rectángulo corresponde al segmento lateral que enmarca la esquina. Cabe aclarar que en los análisis realizados estas proporciones surgen de la lectura desde el centro hacia los costados y en algunos casos las dimensiones son aproximadas.

A la anterior lectura puede superponerse otra interpretación de la relación de las partes a partir de un módulo definido, ya no desde la totalidad del conjunto, sino desde uno de los cuatro segmentos que se reconocen por los paneles de vidrio verticales, continuos desde la segunda hasta la última planta, que separan los balcones; hasta el borde de la superficie lateral de la esquina que se suprime para dar espacio al volumen cilíndrico. La subdivisión vertical de esta parte corresponde a la dimensión del segmento que conforma la esquina y a su vez la subdivisión de ésta en dos y en tres partes de las ventanas en la franja del volumen que sobresale para dar el giro que vincula las fachadas laterales con la fachada principal en la segunda planta, la cuales corresponden con las dimensiones de las demás ventanas de esta franja.

Cabe mencionar en relación con las modulaciones de la ventanas que, aunque la disposición de las ventanas en la parte central de la franja continua que vincula los tres frentes en el primer piso, no corresponde directamente en proporción con las ventanas

de la planta baja y del segundo, tercer y cuarto piso; la disposición de las mismas es simétrica y coincide parcialmente con los ritmos de las ventanas de la planta baja, las cuales son iguales en proporción debido a que alberga oficinas, frente a la diversidad de las ventanas de las viviendas en las plantas superiores. **(Fig. 126)**.

En el proyecto *Toninello* se repite el esquema de proporción de la fachada en su totalidad a través de dos rectángulos raíz de 5 establecidos desde el centro hacia los bordes y en los que la progresión desde el rectángulo raíz de 2 concuerda con la disposición de elementos como balcones y ventanas en la fachada. También existe una concordancia entre la dimensión del ancho con el alto del cuerpo de edificación, así como la correspondencia de las proporciones de las ventanas que dan cuenta de la modulación de los elementos y las partes para otorgar unidad al conjunto.

En el análisis de la *Casa Ghiringhelli* el centro indica la proporción de dos rectángulos raíz de 2, que dispuesto en sentido vertical desde el basamento, denotan el nivel de la última franja de ventanas y su progresión hasta el rectángulo raíz de 3 que enmarca la totalidad del volumen, lo que sugiere que la disposición de los elementos en la composición está sujetos a un sistema de orden. Es preciso indicar que en el volumen central que sobresale del nivel del basamento existe una coincidencia entre las dimensiones de alto y ancho por lo que se conforma un volumen cuadrado que refuerza la idea de centro.

En este proyecto también se verifica la relación a través de módulos que tienen correspondencia directa con los ritmos, de manera que, si se asume el ritmo C como el módulo, la parte lateral determinada bajo el ritmo B equivale a un módulo y medio. En el mismo sentido actúa la modulación en las ventanas, pues la franja de ventanas que se ubica inmediatamente al borde del volumen central que sobresale equivale a ¼ de la modulación de las ventanas ubicadas en los segmentos laterales.

En la *Casa Lavezzari* es necesario considerar tanto la fachada principal como una de las laterales pues estas son simétricas entre sí. En este orden de ideas, la forma estrecha y alta de la fachada principal más que una lectura desde el centro, que igualmente se encuentra indicado por la franja de balcones, demanda un análisis de las proporciones en sentido vertical, en el que se encuentran dos rectángulos consecutivos uno áureo y

uno raíz de 2; mientras que las fachadas laterales con su configuración también en tres partes, una de ellas con dos pisos menos, coinciden cuando se examinan desde el centro con dos rectángulos raíz de 3 y luego uno de estos rectángulos sigue en progresión armónica hasta raíz de 6 para alcanzar el segmento de mayor altura, colindante con la fachada principal con cinco pisos.

Nuevamente se verifica la existencia de módulos coincidentes con los ritmos que transitan entre la fachada principal y las laterales, pues el ritmo A que se repite tres veces en la fachada principal es el módulo que se duplica para conformar cada una de las tres partes de las fachadas laterales denominadas ritmos D, esto con la finalidad de dar una legibilidad al conjunto y concordancia de las partes.

En la *Casa Rustici* se repite el procedimiento de partir del centro para comprobar las relaciones de proporciones en el que se identifican dos rectángulos áureos, que del centro al borde y desde el basamento hasta el dintel de remate de la edificación, contienen las dos partes en que se subdivide la fachada principal. Ahora bien, si a la fachada principal se le anexa la torre ubicada sobre la fachada lateral oeste, la proporción de este volumen coincide con dos rectángulos raíz de 3 y raíz de 4 en sentido vertical.

Las relaciones de modulación entre las dos partes, la fachada principal y la torre de la fachada lateral izquierda, se verifican tanto por la consistencia de la dimensión de la torre, que, si se toma como módulo, este se repite cuatro veces en la fachada principal; si la relación se traslada a los ritmos A de la fachada principal el módulo corresponde a una parte A y ½ pasando de seis partes en el ritmo a cuatro módulos. Asimismo, en la proporción de los elementos también es legible la subdivisión, pues la serie de balcones ubicados al costado derecho de la torre miden la mitad del ancho de la ventana de la planta baja del borde izquierdo de la fachada principal, lo que evidencia la intención de vincular las partes.

En el estudio de la *Casa Pedraglio* es necesario recalcar que el análisis se realiza sobre el esquema de la fachada completa que se proyectó inicialmente, pues es en esta versión que resulta legible la idea de conjunto y la relación de las partes, aun cuando la versión construida no se concibe inconclusa. Hecho esta precisión, en el esquema de fachada de la *Casa Pedraglio* la proporción del conjunto es legible mediante dos rectángulos raíz

de 2 proyectados desde el centro geométrico que marca la simetría de la fachada bajo la misma lógica del *Novocomum*, *Toninello*, *Ghiringhelli* y *Rustici.*

En este proyecto existe una concordancia de los ritmos con los módulos, pues si se toma como referencia el ritmo C que a su vez se subdivide en cuatro segmentos, existe una correspondencia de las partes laterales A que equivalen a 1 módulo y ¼. Del mismo modo la subdivisión en dos partes del módulo establece no solo la distancia de las superficies ciegas entre las ventanas sino también modula las ventanas del cuerpo de la edificación, las franjas laterales de vidrio verticales que constituyen el balcón de los segmentos laterales y la porción izquierda de las vitrinas en la planta baja de los dos segmentos centrales.

En el caso de proyecto *Giuliani Frigerio* la lectura desde la axialidad es un tanto diversa en la medida en que el centro no es notorio por la disposición de los elementos y las partes de la fachada; no obstante, la regularidad del segmento central y derecho, cada uno con tres franjas de balcones, son un indicio de simetría que se toma como punto de partida para el análisis de la proporción del que resultan dos rectángulos raíz de 4 coincidente con los dos segmentos de balcones en el centro y el costado derecho, mientras que el segmento izquierdo que contiene una superficie sólida desde el basamento hasta la cubierta, está constituido por 4 rectángulos raíz de dos consecutivos.

La relación entre modulación y ritmos es coincidente en siete módulos que se subdividen en tres partes asimétricas en las ventanas del segmento central y en cuatro partes en las ventanas del segmento derecho, nuevamente manifestando asimetría entre las partes; no obstante, se evidencia una correspondencia directa entre las dimensiones del largo y el ancho de la superficie superior de la plataforma de acceso hasta el dintel de remate de la edificación en los segmentos central y derecho, con los que se constituye un cuadrado semejante a un volumen virtual análogo al volumen central de la *Casa Ghiringhelli*, pero esta vez el cuadrado se desplaza para desvanecer la idea de centro.

De esta comprobación se concluye que las relaciones expresadas mediante rectángulos áureos o dinámicos dan cuenta no solo de la proporción de las partes sino también que las progresiones geométricas son un instrumento para dar orden a la disposición de los elementos en la composición, así como las modulaciones manifiestan la existencia tanto

de proporción como de simetría en el sentido expresado por Scholfield en el que “La *symmetria* de un edificio depende de la utilización de dimensiones que puedan ser expresadas por relación al tamaño de una parte determinada o módulo. Pero también depende del principio de *proportion* en el sentido de que las dimensiones de las partes están relacionadas con las dimensiones del conjunto. No debería expresar únicamente las *symmetrias* o tamaños comparativos de las partes de un edificio referidos a un módulo, sino que estos tamaños deberían ser asimismo partes alícuotas del tamaño del todo”.[13]

Por otra parte, y en concordancia con el apartado precedente se reitera la importancia del centro, pues en este análisis no solo es la clave para verificar la existencia de los principios de proporción y simetría, sino que además es a través de la axialidad que se exalta esa “substancia de lo clásico”, “esa disciplina geométrica elemental” y las leyes matemáticas que dan armonía a las partes en la composición y que vinculan “las arquitecturas antiguas y los principios renacentista de Alberti a la arquitectura racional de Terragni porque como sostiene Ciucci “la racionalidad invocada por Terragni es una racionalidad de proporciones áureas, de órdenes invisibles, de relaciones que van más allá de lo físico y que solo pueden ser intuidas”[14] pero también se vincula su interpretación de la arquitectura moderna de Terragni porque “A mediados de los años treinta, lo «clásico» se convierte en un terreno sobre el cual medir la validez y la fiabilidad de la arquitectura moderna italiana”[15]

[13] Scholfield, *Teoría de la proporción en arquitectura*, 38.

[14] Ciucci, “El ‘espacio mítico’ de Terragni”, 41.

[15] Ibid., 47.

3.3 Disposición de las partes

> La piedra y el ladrillo poseen por tradición secular una estética propia, nacida de las posibilidades constructivas y convertida ya en algo instintivo para nosotros. El significado de la arquitectura antigua se encuentra en el esfuerzo para vencer el valor de peso del material, que lo haría tender hacia el suelo. De la superación de esta dificultad estática nacía el ritmo: el ojo se sosegaba ante un elemento o una composición de elementos cuando este o estos aparecían, por su forma y colocación, habiendo alcanzado el perfecto reposo estático. Está claro que, a partir de la búsqueda de este efecto, han nacido las proporciones, los voladizos, las dimensiones tradicionales.
>
> Ahora, con el hormigón armado, esta escala de valores pierde todo sentido y toda razón de ser: de sus nuevas posibilidades (enormes vuelos; grandes aberturas y consiguiente intervención del vidrio como valor de superficie; estratificación horizontal; pilares ligeros) se deriva necesariamente una nueva estética, completamente distinta de la tradicional, y el esqueleto tradicional de la construcción, la distribución rítmica de los macizos y los huecos adquiere formas completamente nuevas.[1]

En el texto referenciado Terragni alude a la forma, la colocación de los elementos, proporciones, ritmos y dimensiones en la composición para contrarrestar el efecto de la pesadez de materiales como la piedra y el ladrillo en la arquitectura tradicional y sostiene que, con la aparición de nuevos materiales como el hormigón, el vidrio y las posibilidades constructivas que estos permiten, se constituye una nueva estética que deriva en nuevas formas. De lo anterior se infiere que, la alusión a la distribución rítmica de los planos sólidos y vacíos, así como a la forma, dimensión, proporción y la disposición de los elementos, no son principios que desaparecen, sino que se reinterpretan porque como expresó en su primer manifiesto “es la tradición la que se transforma, adquiere aspectos nuevos” bajo una nueva estética.

Cabe resaltar que los principios mencionados por Terragni no solo son concordantes con la arquitectura clásica, sino que además corresponden con los principios de *numerus*, *finitio* y *collocatio* que constituyen la noción de *concinnitas* de Alberti como se ha desarrollado en el transcurso de los apartados anteriores; pero en especial, interesa aquí el último de estos tres relativo a la disposición de los elementos sobre la cual también

[1] IV. Una nueva edad arcaica. Publicado en *La Rassegna Italiana*, mayo de 1927.Terragni, “Manifiestos del ‘gruppo 7’”, 74.

Terragni en su idea de “renuncia al individualismo” propone tender hacia un esfuerzo común por la unificación[2*] del estilo, para el nacimiento de una verdadera arquitectura italiana, mediante la composición con los mismos elementos y promueve además “No tener miedo a trabajar sobre una base que pueda parecer árida, con medios que puedan parecer estéticamente limitados. Limitar, más bien, al máximo el número de elementos de los que nos valemos y refinarse con ellos, para llevarlos a su máxima perfección, a la pureza abstracta del ritmo.”[3]

Esta última afirmación sobre limitar el número de los elementos y llevarlos a su máxima expresión es a lo que se refiere Venturi cuando expresa que

> El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan (…). El arquitecto, por lo tanto, mediante la organización de las partes, crea un contexto que les da significado dentro del conjunto. A través de la organización no convencional de las partes convencionales es capaz de crear significados nuevos dentro del conjunto.[4]

Y es justamente en la disposición de los elementos y las partes y en la persistencia del espíritu clásico interpretado a la luz de las nuevas posibilidades materiales que Terragni resignifica las relaciones de los elementos convencionales en la composición, en la medida en que “algunos elementos de sus arquitecturas sufren una mutación de su escala y de su papel dentro de la jerarquía sintáctica general.”[5], para establecer una estética racional propia de la arquitectura italiana.

Esta transformación de los elementos es la razón por la que, tanto Zevi[6] como Mosco lo denominan manierista, pues este último autor expresa que “Terragni era, pues, un manierista, o más bien un manierista de sí mismo, como lo son los artistas maduros, que

---

[2*] Terragni aclara que: Unificación, no nivelación, como ya hemos advertido; a través de la unificación las características personales emergen igualmente. Ibid., 77.

[3] Ibid., 77-78.

[4] Robert Venturi, *Complejidad y contradicción*, trad. Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso, 2ª (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2014), 68.

[5] Lanini, “La versione di Zuccoli”, XV.

[6] Ibid., XV. Véase también Zevi, *Giuseppe Terragni*, 8.

han estabilizado su lenguaje a la espera de algo que lo trascienda”[7] y sostiene además, en el análisis de su último proyecto, el de la catedral, que Terragni compendia esos elementos, para él canónicos, de su arquitectura ensamblados de manera inédita cuando enuncia que “en su último proyecto, aunque los elementos que lo componen son ya conocidos, se ensamblan en una combinación novedosa, que no se conforma en absoluto con la lógica de la composición abstracta: se ensamblan, y ésta es la novedad, para evocar una figura.”[8]

En concordancia, para entender la lógica que subyace en la disposición de los elementos en la composición de Terragni y reconocer cómo a través de esa relación reinterpreta la tradición clásica, es oportuno recurrir a la definición de la colocación (*collocatio*) de Alberti, “la cual, estrechamente vinculada al *finitio*, tiene como objetivo regular las relaciones de posición de los elementos arquitectónicos y la consiguiente relación del edificio con el entorno. De hecho, la identificación de la ubicación correcta en el lugar apropiado resulta ser uno de los principales factores de belleza: si en cambio hubiera un elemento, incluso el más pequeño, en una posición inconveniente, sería objeto de desaprobación y, por lo tanto, de desarmonía (…).”[9], lo cual explica la estrecha relación entre la delimitación y la colocación.

Asimismo, en *De Re Aedificatoria* Alberti establece que en disposición de los elementos en la composición "la primera norma que hemos de respetar es que todo elemento, hasta el más insignificante, esté dispuesto a nivel y alineado en lo que respecta a su número, su forma y su aspecto, de modo que exista una perfecta y recíproca correspondencia entre los elementos de la derecha y los de la izquierda, los de arriba y los de abajo, entre los elementos contiguos, entre las partes iguales con vistas a adornar el propio organismo

[7] Mosco, *Giuseppe Terragni: la guerra, la fine*, 113.

[8] Ibidem.

[9] Cita idioma original: Terza categoria è la collocazione (*collocatio*) la quale, strettamente legata alla *finitio*, mira a regolare i rapporti di posizione degli elementi architettonici e il conseguente rapporto dell'edificio con l'ambiente circostante. Difatti, l'individuazione della giusta localizzazione nel posto più appropriato risulta essere uno dei principali fattori della bellezza: qualora vi fosse invece un elemento, sia pure il più piccolo, in una posizione sconveniente, esso sarebbe oggetto di biasimo e dunque di disarmonia, così come per ogni prodotto della natura: use ad esempio un cagnolino avesse attaccato alla fronte un orecchio d'asino vi sarebbe deformità" (D.R.A. IX, 7). Proietti, *Concinnitas. Principi di estetica nell’opera di Leon Battista Alberti*, 39.

del que van a formar parte."[10]; de manera que reafirma la importancia del principio de simetría para una disposición adecuada de las partes que confieran armonía al conjunto.

Conviene entonces señalar que la colocación de las partes y los elementos en la composición de fachada de los proyectos objeto de este estudio se aborda tanto desde la relación de edificio con el entorno en términos de la disposición de la planta baja, la ocupación del volumen y la disposición del acceso así como el papel de los elementos predominante para acentuar los vínculos del proyecto con el contexto y así conferir carácter y unidad a la fachada como instrumento que media entre la arquitectura, la ciudad y el paisaje.

En ese orden de ideas sobre la relación de los proyectos con el contexto se destacan tres aspectos, el primero aborda la ocupación del volumen en el solar en el que se identifica que en todos los proyectos, excepto en el *Giuliani Frigerio*, hacia el interior de manzana siempre haciendo la mejor ocupación del espacio disponible, se establece un patio que permite ventilar e iluminar naturalmente las viviendas; incluso en la condición de un predio estrecho entre medianeras como ocurre en la *Casa Toninello*, esta condición se resuelve con un vacío central sobre el cual se ubican los espacios de circulación y servicios. **(Fig. 127)**.

El segundo aspecto examina la relación de la planta baja con la calle en la que se establecen dos resoluciones principalmente, la primera corresponde a una planta baja dispuesta al nivel de la calle que es continuo en los tres frentes de fachada y gira con el volumen para conformar la esquina como es el caso de la *Casa Ghiringhelli* y *Lavezzari* o como en la *Casa Pedraglio* y Fachada oeste de la *Casa Giuliani Frigerio*, la relación se da por un único frente de fachada a nivel de la calle; en cualquiera de estos casos es de suma importancia la ubicación de los locales comerciales de escala local que aportan con su actividad a la vitalidad urbana. **(Fig. 128)**.

Por otra parte, la segunda forma de resolución corresponde a una planta baja elevada sobre el nivel de la calle como es el caso del *Novocomum*, *Casa Toninello*, *Casa Rustici* y fachada sur de la *Casa Giuliani Frigerio*, en que la elevación de la planta baja permite la ubicación de semisótanos o zonas de servicios y una relación diversa de aproximación del peatón al volumen a través de escalinatas frontales que, de manera análoga a las

[10] Alberti, *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria*, 394. (D.R.A. IX, 7).

villas palladianas, marcan el acceso principal como en la *Casa Rustici*, mientras que en el *Novocomum* enmarcan los accesos laterales desviando la atención del acceso central.

Y el tercer aspecto abarca la disposición del acceso, que no solo vincula las partes con los elementos, sino que permite también la relación entre lo público del ámbito de la vida urbana y lo privado en el ámbito doméstico, en el que se identifica que predomina la ubicación del acceso centralizado en la fachada principal trazando un eje de axialidad y simetría como ocurre en el *Novocomum*, en la *Casa Ghiringhelli*, en la fachada principal de la *Casa Lavezzari* y en la *Casa Rustici*. **(Fig. 129)**.

En la *Casa Toninello* a diferencia de los edificios que tiene tres frentes el acceso no enmarca el centro, de modo que la idea de simetría es legible desde el cuerpo de la edificación hasta la cubierta, lo anterior debido a que para favorecer la ventilación e iluminación natural de las viviendas debe desplazar la escalera a un costado, lo que ratifica que los aspectos de la vida humana son relevantes para el adecuado funcionamiento de los espacios y que la fachada no es un mero resultado de aspectos formales y estéticos.

En la *Casa Giuliani Frigerio* el acceso es semejante a los accesos laterales del *Novocomum*, los cuales parecen exaltar el predominio de la esquina sobre el centro, pero aquí la escalera no desemboca directamente en el acceso de la edificación, sino que conduce a una plataforma como espacio intermedio entre la calle y el volumen de la planta baja que retrocede, lo que sugiere una aproximación en escorzo.

Por otra parte, en la disposición de los elementos se destaca el valor del balcón como un dispositivo que adquiere cierta autonomía en la medida en que se transforma para asumir nuevos roles en la composición y establecer así relaciones entre las partes del conjunto. En este sentido se han identificado cuatro interpretaciones del papel que desempeña el balcón en la composición, la primera correspondiente al giro en el que el balcón actúa como rótula que articula las partes a la vez que acentúa el desdoblamiento de los volúmenes; la segunda como mecanismo de transición y a la vez contenedor; la tercera como mecanismo de vinculación mediante la axialidad que acentúa el valor del centro y la cuarta como elemento de contraste que acentúa la esquina. Al respecto cabe aclarar que, en cada proyecto el balcón puede asumir diversos roles por lo cual, aunque

predomine uno de estos aspectos pueden encontrarse hasta tres de estos reunidos en la composición. **(Fig. 130, 131, 132)**.

La primera interpretación del balcón como elemento que une, mediante un giro o con el desdoblamiento de los volúmenes, se hace patente en proyectos como el *Novocomum*, la *Casa Ghiringhelli* y la *Casa Lavezzari*. En el primero el balcón funciona como un dispositivo de articulación en sentido horizontal que acopla la fachada principal con las fachadas laterales, para configurar un bloque en forma de u que ocupa la mitad de la manzana y se adosa con el edificio adyacente; así como, articula también en sentido vertical las cinco franjas horizontales que configuran la fachada y desmaterializa la esquina en la primera, tercera y cuarta franja, para volver a acentuar la arista de la segunda y quinta franja en contraposición con la forma circular del balcón.

Aquí la operación del giro se infiere no solo por la banda horizontal en el primer piso continua entre las tres fachadas y el balcón del tercer piso que sobresale en la fachada principal y rodea de forma continua el volumen cilíndrico hasta el borde de las fachadas laterales; sino también por la secuencia entre las tres fachadas exteriores que se vislumbra por los retrocesos y salientes de elementos y bloques otorgando unidad al volumen. Pues en la fachada principal sobre el *Viale Giuseppe Sinigaglia*, la articulación curvilínea de la esquina en primera planta da forma a un volumen que sobresale sobre el límite de la fachada, una idea que se refuerza por los balcones que se desprenden del cilindro en segunda y tercera planta, como la adición de una capa más con respecto a la fachada adosada al edificio preexistente. **(Fig. 133)**.

Una vez más en la esquina ubicada en sentido al *Viale Vittorio Veneto*, el volumen curvilíneo marca el límite de la tercera fachada, que, con un módulo más de extensión con respecto a la primera fachada, también se adosa al edificio preexistente con un bloque retrocedido; pero esta vez no contiene los balcones, los balcones han sido desplazados desde la parte central de la fachada hasta el retroceso del bloque que enmarca el giro y la esquina, previos al adosamiento con el edificio contiguo, haciéndolos coincidir con los balcones que sobresalen del límite de la fachada también en el edificio Caranchini, en un esfuerzo por corresponder a la arquitectura existente sin adoptar el mismo lenguaje.

En la *Casa Ghiringhelli*, nuevamente es el balcón el que permite vincular las tres fachadas, una principal ortogonal que conforma la esquina y dos laterales más cortas que asumen el ángulo de las vías sobre las que se ubican; en consecuencia, el giro hacia los bloques laterales es indicado por una franja de balcones que sobresale justo donde finaliza la superficie lisa que enmarca la fachada principal, aquí, el balcón acentúa el punto de ruptura de masa construida entre los tres bloques, como un grieta que permite la rotación de los mismos.

En la *Casa Lavezzari*, la diferencia radica en la disposición de los volúmenes a vincular pues ya no corresponde a tres partes en ángulo recto como en el *Novocomum*, ni a tres partes en ángulo de 30º como en la *Casa Ghiringhelli*, sino a dos partes a aproximadamente 60º por lo que la operación se asemeja más a un desdoblamiento de volúmenes que un giro; en este sentido, la serie de balcones ubicada en la franja central de la fachada principal curvada en concordancia con la forma de la plaza contigua, asume el papel primordial de articular las dos partes simétricas del volumen triangular que constituye la esquina.

La segunda interpretación de la figura del balcón como mecanismo de transición es predominante en las fachadas principales de proyectos entre medianeras como en la *Casa Toninello* y *Casa Pedraglio* en las que los balcones también proyectan una idea de contenedor de las partes, mientras que en algunas fachadas laterales como en la *Casa Lavezzari*, *Casa Rustici* y *Novocomum* el balcón resulta una mediación entre fachadas del mismo proyecto o con las condiciones preexistentes del contexto.

En la *Casa Toninello* dos de los tres segmentos verticales de la fachada se constituyen por franjas de balcones que sustraen masa con respecto al límite con la vía y al volumen central y se establecen como bordes de transición entre el volumen y las preexistencias; estas franjas de balcones, que enmarcan la edificación hacia los costados, consolidan el perímetro del edificio incluso en la última planta con una terraza y una pérgola que parece separarse del volumen construido solo para indicar el límite virtual de la construcción.

Del mismo modo, en la *Casa Pedraglio* dos franjas de balcones enmarcan la totalidad de la fachada y asimismo demarcan los bordes exteriores de la edificación a modo de segmentos de transición con las construcciones colindantes, pero aquí a diferencia de la *Casa Toninello*, el balcón sobresale del nivel del plano de fachada para denotar la

transparencia a través de los bloques de vidrio que conforman el suelo del mismo y la fuga del espacio en la supresión de la masa en el remate del edificio; lo que manifiesta no solo la relevancia de este elemento en la composición sino que se convierte a su vez en la expresión de las nuevas posibilidades técnicas llevadas a su máximo refinamiento.

Es posible asumir como un indicio del papel de transición de los balcones en este proyecto el hecho de que las dos primeras vitrinas ubicadas en la planta baja inmediatamente junto a la franja de los balcones se desplazan para alinearse con la serie de ventanas en las plantas superiores restando así una superficie solida rectangular que media entre los segmentos laterales y el segmento central a la vez que marca una pauta entre estos.

En las fachadas laterales de la *Casa Lavezzari* nuevamente dos franjas de balcones ubicadas en los dos segmentos laterales enmarcan los bordes de la fachada, pero, a diferencia de los dos proyectos anteriores, el papel de los balcones como franja de transición encuentra dos relaciones, una como transición con los edificios prexistentes que se ubica en el volumen de menor altura y el balcón se alinea con el nivel del plano de fachada y otra como transición entre la fachada principal y lateral en el volumen de mayor altura, en la que los balcones sobresalen del plano de la fachada y se hacen visibles desde la aproximación frontal.

De manera semejante ocurre en la relación de la fachada lateral donde se ubica la torre en la *Casa Rustici*, pues el punto de encuentro de los dos volúmenes se resuelve con una franja de balcones retranqueados del nivel de plano de fachada de la torre, pero visible desde la fachada principal como una transición entre estos dos; asimismo, en la fachada oeste otra franja de balcones se ubica en el borde de la edificación como punto de transición con el proyecto y las construcciones preexistentes.

La tercera interpretación del balcón como mecanismo de vinculación axial es una característica que predomina en las fachadas principales de la *Casa Rustici* y la *Casa Ghiringhelli*, pero también se verifica como rasgo secundario en proyectos como el *Novocomum* y la *Casa Lavezzari*. En ese orden de ideas, en la *Casa Rustici*, el balcón en forma de pasarela-puente es el elemento que consolida dos bloques paralelos bajo una fachada paramentada sobre el *Corso Sempione*, que da continuidad con la calle y delimita el patio interior, a la vez que conforma un plano transparente en el que el espacio

se fuga hacia el vacío; mientras que en las fachadas laterales sobre las vías *Giuseppe Mussi* y *Procaccini*, el balcón sobresale y origina una ruptura en el centro e irrumpe la continuidad del plano de fachada.

En la *Casa Ghiringhelli* dos franjas del segmento central que sobresale del perímetro de la edificación contiene una serie de balcones retranqueados que refuerzan la axialidad como punto de unión entre dos bloques perfectamente simétricos que indican el acceso en la planta baja; asimismo el balcón que se ubica en la parte superior del volumen central, que sobresale del plano de fachada, vincula a su vez la parte central y las laterales de la última planta en una terraza que circunda la villa privada, evidenciando una continuidad horizontal en esta última franja de la edificación.

En el *Novocomum*, aunque predomina el balcón como elemento de giro, el balcón también indica axialidad a la vez que proporciona continuidad horizontal en los segmentos centrales de la segunda, tercera y cuarta planta. En concordancia, las ventanas del segundo, tercer y cuarto piso, están dispuestas simétricamente y en correspondencia directa entre los tres pisos, alternadas con puertas que dan paso a los balcones, elementos que dan continuidad debido a que permite el giro con las formas cilíndricas, y articula las tres fachadas desde una secuencia que sobresale gradualmente del nivel de fachada hasta su desaparición consolidando una de las fachadas sin aleros.

Cabe anotar que, la disposición de los elementos bajo una marcada simetría y ritmo en sentido vertical permite hacer una lectura de conjunto, mientras que las particularidades de las franjas en sentido horizontal sugieren la comprensión de organismos autónomos en función de conformar un todo.

En la *Casa Lavezzari*, aunque predomina el balcón como punto de giro en el que se da el desdoblamiento de los dos volúmenes, existe también una marcada axialidad por la disposición de la franja de balcones en el segmento central coincidente con la curvatura de la superficie del plano de fachada; por otra parte la disposición de las dos superficies laterales sólidas y la posición del acceso en la planta baja son otros dos factores que exaltan aún más el valor del balcón como elemento central en la composición de la fachada principal.

La cuarta interpretación del balcón como elemento de contraste que acentúa el valor de la esquina se verifica con predominio en la *Casa Giuliani Frigerio* no obstante puede atribuirse bajo otra figura también al *Novocomum* y a la *Casa Pedraglio*. **(Fig. 134,135)**.

En la *Casa Giuliani Frigerio* el papel del balcón en la composición de la fachada sur puede entenderse bajo una doble acepción, por una parte, la resolución de seis de las siete crujías iguales solventadas con balcón que sugiere tres posibles interpretaciones, la primera como indican Eisenman [11] radica en un posible enmascaramiento de las actividades del interior, la segunda como una disociación entre el interior y el exterior, y la tercera en la que prevalece la idea de otorgar una unidad al conjunto con la inserción de una número mínimo de elementos que se repiten. Por otra parte, siguiendo esta última interpretación, la disposición de dos segmentos, el central y el derecho, cada uno con tres crujías de balcones, en la cual el segmento derecho sobresale del nivel de la fachada establecida por el segmento sólido del costado izquierdo, insinúa el contraste por posición de los elementos que se distancian del plano anterior y que acentúa la esquina como segmento predominante.

En el *Novocomum* y en la *Casa Pedraglio* se atribuye una variación de esta figura no por el contraste que sugiere la disposición del balcón sino porque acentúa la esquina; en el primer caso por el balcón continuo que rodea y señala los dos niveles del volumen cilíndrico y otorga continuidad entre las tres fachadas; en el segundo caso por los dos segmentos laterales de balcones que sobresalen del plano de fachada y que destacan en la composición por las superficies traslúcidas que los conforman.

De esta recapitulación se concluye que el balcón es uno de los elementos en los que se demuestra que se ha superado la condición inicial de proporcionar un espacio de relación entre interior y exterior para desempeñar nuevos roles en la composición y en el que se verifica la convicción de Terragni de componer con el menor número de elementos “para llevarlos a su máxima perfección, a la pureza abstracta del ritmo.”[12]. Asimismo, como se presentó en el análisis del *numerus* y *finitio*, en el *collocatio* la disposición de los elementos en la fachada no solo se vincula directamente con los dos principios anteriores sino que además está sujeta a las condiciones del contexto en el que se reconocen las

[11] Eisenman, *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*.

[12] Ibid., 77-78.

preexistencias y cuestiones normativas que prevalecen en la ciudad pero también considera los aspectos de la vida humana y las acontecimientos del ámbito doméstico en lo que se demuestra que la fachada es un instrumentos de mediación entre la arquitectura, la ciudad y el paisaje.

Como resultado del análisis de los proyectos, explorados también en el contexto de la obra completa, se comprende el sentido del clasicismo que Terragni reinterpreta en su arquitectura que como anuncia Ciucci "El clasicismo no es simple comparación con el objeto clásico, y aun menos su reproducción literal, sino rarefacción de las leyes intrínsecas de la arquitectura, respeto de las proporciones, compresión del espíritu clásico, renacimiento del orden antiguo, La arquitectura de Terragni presupone un orden dado, no lo invoca sino que lo evoca (…). Sus edificios hablan de un orden inmutable, aspiran a poseer una armonía clásica, se enfrentan con lo cotidiano y exaltan sus valores eternos."[13]

[13] Ciucci, "El 'espacio mítico' de Terragni", 43.

Referencias Bibliográficas

Alberti, Leon Battista. *Leon Battista Alberti. De Re Aedificatoria*. Traducido por Javier Fresnillo Núñez. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2007.

Capitel, Antón. *La arquitectura de la forma compacta*. Madrid: Abada Editores, 2016.

Ciucci, Giorgio. “El ‘espacio mítico’ de Terragni”. En *Giuseppe Terragni, Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, editado por Antonio Pizza, 41–48. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Coppa, Alessandra. “Terragni e Lingeri, Le cinque case milanesi”. En *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, editado por Giuseppe Marinoni, Kindle., 9:129–229. European Practice. Milano: Smown Publishing, 2015. https://a.co/9a7dgUY.

Corbusier, Le. *Hacia una arquitectura*. Traducido por Josefina Martínez Alinari. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2016.

Eisenman, Peter. *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Traducido por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

———. *Giuseppe Terragni: transformations, decompositions, critiques*. New York: The Monacelli Press, Inc., 2003.

Irace, Fulvio, y Luigi Spinelli. *Domus 1928-1939*. Editado por Charlotte Fiell y Peter Fiell. Taschen, 2008.

Lahuerta, Juan José. *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

Lanini, Luca. “Commento”. En *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, editado por Luca Lanini, 1ª., 95–158. Melfi: Casa Editrice Libria, 2015.

———. “La versione di Zuccoli”. En *Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, editado por Luca Lanini, 1ª., VII–XXI. Melfi: Casa Editrice Libria, 2015.

Marinoni, Giuseppe. “Introduzione - La contemporanea urbanità di Casa Rustici”. En *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, editado por Giuseppe Marinoni, Kindle., 9:17–65. European Practice. Milano: Smown Publishing, 2015. https://a.co/9a7dgUY.

Martín Hernández, Manuel J. *La Invención de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

Masiero, Roberto. *Estética de la arquitectura*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2003.

Massidda, Giovanna. “Milano Idroscalo. Sulla ex darsena nuovi spazi per sport e tempo libero”. Politecnico de Milano, 2016. https://www.politesi.polimi.it/handle/10589/132438.

Monestiroli, Antonio. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona: Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Ediciones del Serbal, 1993.

Mosco, Valerio Paolo. *Giuseppe Terragni: la guerra, la fine*. Firenze: Forma Edizioni srl, 2020.

Palladio, Andrea. *Los cuatro libros de la arquitectura*. Traducido por Luisa de Aliprandini y Alicia Martínez Crespo. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2015.

Pezzola, Aurelio. “Verso Giuseppe Terragni”. En *Il mutevole permanere dell’antico. Giuseppe Terragni e gli architetti del Razionalismo Comasco*, editado por Alberto Novati y Aurelio Pezzola, 117–97. Bra: Araba Fenice, 2012.

Portoghesi, Paolo. *El Ángel de la historia*. Traducido por Jorge Sainz Avia. Madrid: Hermann Blume, 1985.

Proietti, Tiziana. *Concinnitas. Principi di estetica nell’opera di Leon Battista Alberti*. Lulu Press, Inc., 2010.

Quincy, Quatremère de. “Arquitectura”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, editado por Jorge Sarquis, traducido por Fernando Aliata y Claudia Schmidt, 72–100. Serie Textos teóricos. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

———. “Carácter”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, editado por Jorge Sarquis, traducido por Fernando Aliata y Claudia Schmidt, 107–25. Serie Textos teóricos. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

———. “Imitación”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, editado por Jorge Sarquis, traducido por Fernando Aliata y Claudia Schmidt, 172–79. Serie Textos teóricos. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

———. “Proporción”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, editado por Jorge

Sarquis, traducido por Fernando Aliata y Claudia Schmidt, 207–2017. Serie Textos teóricos. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

———. “Simetría”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, editado por Jorge Sarquis, traducido por Fernando Aliata y Claudia Schmidt, 221–32. Serie Textos teóricos. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

Repishti, Francesco. “1933: Casa Rustici di Pietro Lingeri e Giuseppe Terragni”. En *Casa Rustici di Terragni e Lingeri*, editado por Giuseppe Marinoni, Kindle., 9:68–127. European Practice. Milano: Smown Publishing, 2015. https://a.co/9a7dgUY.

Rovira, Josep M. *Leon Battista Alberti. Antología*. Barcelona: Textos Cardinales / Ediciones Península, 1988.

Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1999.

Saggio, Antonino. *Giuseppe Terragni, Vita e opere*. Roma: Gius. Laterza & Figli Spa, 2011.

Schmitter, Monika. “The Quadro da Portego in Sixteenth-Century Venetian Art”. *Renaissance Quarterly* Vol. 64, nº No. 3 (2011): 693–751. url: http://www.jstor.org/stable/10.1086/662848.

Scholfield, P.H. *Teoría de la proporción en arquitectura*. Traducido por Luis Recasens. Barcelona: Editorial Labor, S.A, 1971.

Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L.B. Alberti a Le Corbusier*. 9ª edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994.

Szambien, Werner. *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la época clásica (1550-1800)*. Traducido por Juan A. Calatrava. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1993.

Tafuri, Manfredo. “El sujeto y la máscara. Una introducción a Terragni”. En *Giuseppe Terragni, Arte y arquitectura en Italia durante los años treinta*, editado por Antonio Pizza, 93–116. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.

Terragni, Giuseppe. “Manifiestos del ‘gruppo 7’”. En *Manifiesto, memorias, borradores y polémica*, editado por José López Albaladejo, traducido por Pere Vegé, 39–79.

Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

———. “Proyecto para el Palazzo dei ricevimenti e delle feste en la EUR 42. Memoria primer proyecto. 1938”. En *Manifiesto, memorias, borradores y polémica*, editado por José López Albaladejo, traducido por Pere Vegé, 106–8. Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia, 2003.

Teyssot, Georges. “Mímesis”. En *Diccionario de Arquitectura. Voces teóricas*, 13–57. Buenos Aires: Nobuko, 2007.

Tzonis, Alexander, Liane Lefaivre, y Denis Bilodeau. *El clasicismo en arquitectura: la poética del orden*. Madrid: Hermann Blume, 1984.

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción*. Traducido por Antón Aguirregoitia Arechavaleta y Eduardo de Felipe Alonso. 2ª. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2014.

Wittkower, Rudolf. *La arquitectura en la edad del Humanismo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.

Zevi, Bruno. *Giuseppe Terragni*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Zuccoli, Luigi. “Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni.” En *Luigi Zuccoli. Quindici anni di vita e di lavoro con l’amico e maestro architetto Giuseppe Terragni*, editado por Luca Lanini, 1ª., 1–93. Melfi: Casa Editrice Libria, 2015.