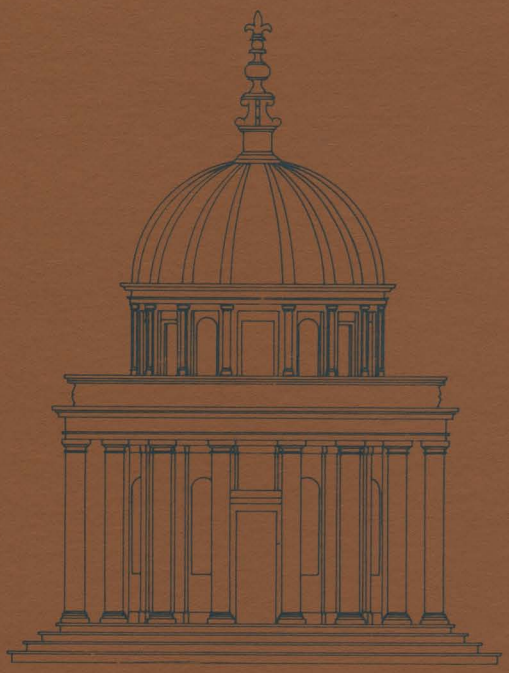


ACCADEMIA SPAGNOLA
DI
STORIA, ARCHEOLOGIA E BELLE ARTI

ROMA 1994

(Foto: Pilar Insertis)

LORENZO FERNANDEZ-ORDOÑEZ

Madrid, 1964.

Arquitecto

LA FUENTE DE LA «BARCACCIA»
Sobre la materia y el lugar

A mediados del siglo XVIII, con la ruptura en la formación de arquitectos e ingenieros, se desarrollaron dos concepciones sobre la construcción que hasta entonces discurrían prácticamente juntas, ya que «el punto de partida de un ingeniero solo podía ser el conjunto de propiedades del material mismo» (1), mientras que el del arquitecto se centró en la belleza de la obra. Quizá entonces el arquitecto perdió la capacidad de luchar en el límite técnico, quitando a la obra la potencia de estar en el máximo de lo constructivo (2). En ese momento la imaginación fue por detrás de la capacidad de realizar, y por tanto el esfuerzo arquitectónico se convirtió en estético y no en técnico; de ahí la posterior lucha por la recuperación de la función como argumento formalizador en la arquitectura.

La Bauhaus rechazó el esfuerzo y las reflexiones de las generaciones anteriores en este sentido, como la llamada de Semper en sus textos sobre la importancia de la meditación acerca de la materia, e impuso la teoría de la Gestalt, que no analiza la forma en cuanto que materia sino en cuanto que idea, energía. Le interesaba sobre todo el pulso de las cosas, como tan claramente explicó Paul Klee en *The concept of artistic creation:*

The choice of means should be undertaken with great restraint. This, more than profusion of means, makes for orderly intelligence.
Material means (wood, metal, glass, etc.): massive use of material means is above all to be avoided here.
Ideal means (line, tone value, color): ideal means are preferable (3).

Sin embargo, los grandes arquitectos del siglo XX han trabajado con sentimiento hacia la materia, y en sus obras no sólo construyen con el espacio, la ligereza, la continuidad, la forma y el uso de la luz, sino también con lo que verdaderamente vincula con el mundo sensible, con lo táctil, el juego de opuestos, el tiempo.

Si es posible sentir como algo intrinsecamente bueno los materiales que usaron nuestros antepasados, quizá es porque pasaron siglos trabajando con ellos, y porque la propia materia, al oponerse a su conformación, se forzaba para hacerla volar, para estar al límite de su capacidad. La materia se vencía para crear una sensación: la levitación, la profundidad, el movimiento, la energía constante.

Pero ahora hay materiales como los plásticos, «que son lo que quieras que sean», y que sus características, su esencia, las decide el profesional, el científico.

Se suele decir que el cambio de un material a otro a lo largo de la historia se debe a razones de permanencia, seguridad frente a incendios, etc, sin enfrentarse a argumentos más profundos que subyacen en el cambio de material cuando no hay cambio de forma.

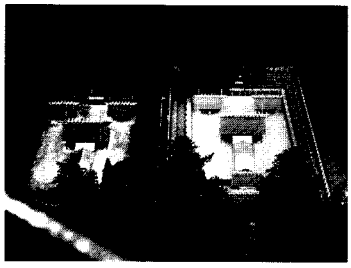
Scully dice que en el mundo griego hay una identificación entre el templo y el dios, que la arquitectura no es solo el santuario ó la casa del dios, sino el dios mismo (4); por eso, cuando hay un cambio de material, por ejemplo de madera a piedra, es por qué se produce un cambio de relación o de pensamiento referente a la naturaleza.

Si la columna de madera es o no la representación de la madre

(1) GIDEON, S: La Arquitectura Fenómeno de Transición. (Las tres edades del Espacio en Arquitectura) 1975, p 321.

(2) Sul piano storico, si tende a stabilire una priorità dell'ingegneria sull'architettura: partendo dallo scisma fra scienza ed arte, sancito nel 1747 con l'istituzione a Parigi dell'Ecolle des Pons et Chaussées, si delinea un cammino che sbocca in una sintesi-limite per cui l'ingegnere si fa poeta e l'architetto diviene uno scienziato. Quando Le Corbusier ripete che «gli autentici architetti dell'Ottocento sono gli ingegneri», l'assunto meccanicistico raggiunge un livello esasperato, seppur salutare, misconoscendo ogni altro apporto culturale;ZEVI. B: Storia dell'architettura Moderna.1975, p 8.

(3) KLEE, P: The thinking eye, p 17.



Santuario de Ise

naturaleza, de aquel viejo sauce reputado como el más viejo de la tierra, nunca lo sabremos, pero no es posible un cambio tan radical, que prácticamente entraña un cambio de sexo, de relaciones de todo tipo, de la madera acogedora y maternal, a la piedra, sólamente por razones técnicas. En Japón se han dado casos como el santuario sintoista de Ise, cerca de Nara, que ocupa alternativamente un lugar entre dos emplazamientos, uno al lado del otro, en los que se viene construyendo en madera, cada 20 años aproximadamente desde hace siglos, manteniendo todos los elementos de la arquitectura siempre iguales, buscando una relación con la naturaleza mucho más fluida (5). Que la madera se crea y se destruye como el propio templo, hace que la materia y la idea de la arquitectura se traben en eficacia.

Ya nos advierte Bachelard de la necesidad de este tipo de operaciones cuando afirma que *las fuerzas imaginantes de nuestro espíritu se desenvuelven sobre dos ejes muy diferentes.*

Unas cobran vuelo ante la novedad; se recrean con lo pintoresco, con lo vario, con el acontecimiento inesperado. La imaginación animada por ellas siempre tiene una primavera que describir. Lejos de nosotros, en la naturaleza, ya vivientes, producen flores.

Las otras fuerzas imaginantes ahondan en el fondo del ser; quieren encontrar en el ser a la vez lo primitivo y lo eterno. Dominan lo temporal y la historia. En la naturaleza, en nosotros y fuera de nosotros, producen gérmenes; gérmenes cuya forma está fijada en una sustancia, cuya forma es interna. Y después, ***la materia es el inconsciente de la forma.*** *No es la superficie sino todo el agua desde su masa la que nos envía el insistente mensaje de sus reflejos. Solo una materia puede recibir la carga de las impresiones y de los sentimientos múltiples.* (6)

Trabajar con la materia como idea en el origen del proyecto de arquitectura puede ser también una manipulación o creación de un lugar en el sentido heideggeriano de la construcción (7), lo que se ve claramente cuando se piensa en ciertas esculturas de Chillida, Brancusi o Noguchi, en las cuales la materia se une al significado de la obra del que no se puede separar. El material es la pregunta última, y la escultura es inseparable del material, porque es su estructura, no simplemente un revestimiento matérico.

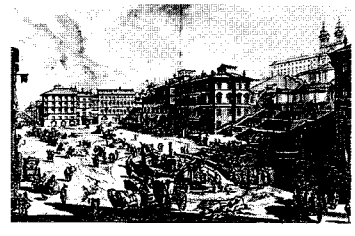
De ahí que analizar arquitecturas anteriores al cisma arquitectos/ingenieros tenga tanto interés en un discurso que busca relacionar tanto la materia, la visión de la naturaleza por parte del hombre y su técnica.

Un ejemplo de esta relación podría ser la fuente de «*la barcaccia*» en la Plaza de España.

Cuando se piensa que la fuente se colocó en 1629 en un barrizal, en un entorno lleno de porquerías, barro, disolución, ya que aún no se había empezado a pavimentar, no podemos menos que extrañarnos. Sin embargo si se lee un poco más allá nos damos cuenta que la inclusión de un agua pura, de un agua *vergine* en el lodazal insalubre que era Roma en esos años tiene tanto un sentido simbólico como psicológico. Ataca a la misma raíz de la suciedad, de la inmundicia, trasformándola en algo puro y limpio. La fuente aparece como un elemento que regenera, que limpia.

Pues el agua que surge tiene además la fuerza constante del despertar de la energía, que deriva de su frescura. Es una fuente moral, usa la psicología de la materia, el poder de regeneración del agua y el de su opuesto, ya que para dar debe poder también quitar: Ofelia que se

Totti


Piranesi, Piazza di Spagna

Piranesi, Porto di Ripetta

Fuente de la "Barcaccia"

Piranesi

hunde, tal vez Caronte. Incluso nos obliga a entrar en su espacio para beber, al contrario que otras fuentes de las que se bebe desde fuera, desde tierra firme, con lo que significa esto como inmersión. Se oye al agua que murmura: «*sumérgete en mi para poder surgir de mi*»; pagando el precio de la inestabilidad, nos obliga a agarrarnos a ella, a sentirnos en otro dominio con solo beber de ella. La fuente aparece clara, y nos ofrece su agua tanto más limpia cuando pensamos que estamos rodeados de barro y agua sucia, pero para beber de ella debemos saltar a una piedra, entrar en su terreno, lo que nos obliga a cogerla, a tocarla, para poder inclinarnos y no caer en el agua. De esta manera percibimos que hemos entrado en su espacio y sin darnos cuenta nos ha bautizado.

Para la imaginación material la sustancia valorizada puede actuar, aún en ínfima cantidad, sobre una gran masa de otras sustancias...una gota de agua pura basta para purificar el océano... (8)

Es una fuente que atrae, que obliga a entrar en ella, y así cuando uno cree que esta consiguiendo el fruto de su deseo, percibe que ha caído en su trampa.

La fuente tiene dos soles que se miran, a popa y a proa, símbolo de los Barberini, reflejándose el uno en el otro, porque quizá sea esta una de las ideas del proyecto. La barqueta es una metáfora de las barcas que transportaban vino por el río: las barcas del puerto de Ripetta, que se encontraba tan próximo, eran casi el símbolo del vino. D'Onofrio dice que oculta una burla, ya que el papa impuso una tasa sobre el vino para construir la fuente, así el símbolo del vino se trasforma en agua.

Se copia la forma, pero al cambiar el material, de madera a piedra, no se dibujan las líneas de las tablas, tampoco se manifiesta la construcción del travertino, con sus juntas y sus vetas: el material adquiere una presencia con la referencia constante de la imagen que imita.

Y si con el sol que se refleja y el agua vamos imperceptiblemente hacia Narciso, la barca es un reflejo que se enamora de sí mismo, se hunde en el agua, se deja inundar de su propia imagen.

Es una fuente que se desborda, el agua es el lugar de su figura, en el ansia de poseerla cambia los papeles, y al amarla naufraga en ella, hace suyo el objeto de su deseo.

El autor ha pensado también sobre la degradación de la materia, no hay que olvidar que la educación del arquitecto se basaba en el estudio de las ruinas. No es lo mismo ver los restos congelados de hoy en día que sentir la ruina viva, con la lucha en el límite de la presencia y la ausencia.

Hablamos de un lugar donde ambas -la presencia y la ausencia- se rozan continuamente,ya que *cuando el hombre abandona sus parajes al tiempo algún dios los acoge. Los Dioses acogen lo que ya no es de nadie, por eso decimos que los dioses habitan el Universo, lo abandonado por el hombre a su suerte*, o el lugar que no es del hombre, por eso cuando el hombre aparece, o la voluntad del hombre aparece, los dioses se van y cuando el hombre se va, vienen los dioses.

Lo divino se parece al hueco de lo humano que se ha perdido. En todo caso ya nadie tiene derecho sobre ese ámbito.

El dios entra siempre un instante después, en el espacio del abandono.

Lo que queda abandonado invierte el sentido del tiempo y parece acudir para llenar el hueco de esa incuria: lo que parece estar perdiéndose esta llegando.

(4) Here we find the most intense expression of the special Hellenic quality, in wich the temple, like most Greek prayers, normaly asks of nothing unreasonable of the god but describes him. It does not seek to indicate that the body of this temple can contain and protect human beings. The body is his own, inviolate, not a shell but complete, separate from nature and men alike but related to both; SCULLY, V: The Earth the Temple and the Gods.1920, p 46.

(5) DREXLER, A: The architecture of Japan, The Museum of Modern Art, p 23. El santuario de Ise cerca de Nara cobija el espejo sagrado, habitado por el espíritu de la naturaleza.

(6) BACHELARD, G: El agua y los sueños, p 82.

(7) BARAÑANO, K de: El concepto del espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX. Chillida-Heidegger-Husserl, 1990.

(8) BACHELARD, G: op. cit.

(9) GARCIA MONTALVO, P: Las villas de Roma, 1984.

(10) Códice Corsiniano. Biblioteca Corsiniana, Roma.

El sentimiento profundo del abandono, esa intuición de que aquello que parece retirarse está surgiendo hacia nosotros. (9)

Hay una relación entre la falta de imposición de la voluntad del hombre, el abandono y la aparición de la materia parlante, que habla por sí misma, y que por tanto trae a los dioses, el lugar mágico con ella.

Por eso para manifestar más aún el carácter simbólico, icónico de la fuente, necesita de la degradación y del abandono. Se da a las piedras desde las que se bebe un carácter orgánico, degradado, envejecido, que intuye que se formaría con el uso natural. La barqueta tiene una ligera inclinación en el sentido longitudinal y en el sentido transversal para dotarla levemente de movimiento.

Fuente de los 4 rios

Se intenta hacer una obra con la intuición del paso del tiempo, aun siendo el eco de las barcas de Ripetta, asumiendo la degradación de la materia con dignidad, sin buscar una semejanza yerta.

Asumir la degradación paulatina de la materia implica una construcción no congelada, que aunque nazca de una idea fija, permita el desarrollo, la modificación, el aporte constante de intervenciones que producen lentamente calidad. Aun con unas reglas muy rígidas, cada intervención no restringe, no es algo que quite valor a la idea, sino que la mano del hombre, como el tiempo, va añadiendo substancia y virtud. Por eso se fuerza el que necesariamente se toque la fuente despertando un mundo de sensaciones.

Es bueno que el agua de esta fuente se beba a diferencia de otras monumentales en Roma, ya que se convierte así en un agua humana, que sirve directamente a los hombres, a diferencia del agua de la fuente del Tritón o de los Cuatro Ríos en las que no se puede beber, ya que la primera representa el poder, la fuerza del mar, un agua salada y por tanto ajena, quizá maligna (el tritón es una especie de ser monstruoso y no se debe beber de sus aguas impuras), y por eso cerca de ella se coloca la fuente de las abejas, donde los animales beben no ya del mar, sino de la tierra. En la fuente de los Cuatro Ríos tampoco se bebe: es la representación de los continentes, de inmensos ríos, no de aguas purificadas. Es el poder del Papa sobre la tierra y el agua lo que se quiere manifestar, y por encima de este mundo de seres extraños solo reina él. Así nadie puede tomar sus aguas, solo las bebe un dragón marino. Para exagerar la materialidad de la escultura, se pintan diferentes partes del monumento: las plantas, la palmera, consiguiendo así, además de un valor pictórico seguramente olvidado desde entonces por la influencia neoclasicista de Winckelmann, que las partes no pintadas aparezcan con mucha más fuerza y calidad (10).

Cuando imagino como sería esta escultura en los primeros años después de su inauguración, con todas las plantas coloreadas, y observo que junto a estas simuladas crecen hoy otras naturales, me pregunto si estaría en la intención del arquitecto, educado entre los restos arqueológicos cubiertos de vegetación, el atrapar y prever la degradación paulatina de la piedra de la fuente, la asunción del paso del tiempo como algo natural, que contrasta con la dureza geométrica inalterable del obelisco, manifestando aún más si cabe el juego entre el carácter terrenal y el divino.

Frente a las otras fuentes de Roma «la barcaccia» aparece como una gran crátera que se nos ofrece desde la distancia conteniendo el agua, mientras que en las otras el líquido se desliza y se escapa mezclándose con su ámbito.

Fuente del tritón

INDICE

Pag.

Presentación del Embajador de España 6
Presentación del Director de la Academia de España 7
Julian Gállego 9
Alfonso E. Pérez Sánchez 16

Becarios

Pintura
Pilar Insertis 19
José de León 25
Antonio Rojas 31
Gino Rubert 37

Grabado
María Luisa Rojo de Castro 43

Escultura
Leandro Seixas 49
Alberto Peral 55

Fotografía
Marga Clark 61

Arquitectura
Lorenzo Fernández-Ordóñez Hernández 67

Restauración del Patrimonio Arquitectónico
Valeriano Sierra Morillo 73

Restauración de Bienes Muebles
María Dolores Sanz Gómez de Segura 79
Susana Navarro Cubero 85

Arqueología
José Ramón Carrillo Diaz Pinés 91

Música
Ignacio Marín Bocanegra 97

Documentación e Investigación del Patrimonio Histórico
María Teresa Ferrer Ballester 103
Ana Vázquez Barrado 109

En este catálogo se han empleado los tipos
bodoni y futura,
se ha empleado papel estucado mate
de ciento cuarenta gramos.

La coordinación corre a cargo de

María Luisa Contenta
Lorenzo Fernández-Ordóñez
Gino Rubert
José Ramón Carrillo

Se acabó de imprimir en Roma en los Idus de Mayo de 1994

© 1994 by Sedac Edizioni s.r.l.
Via Simone Martini, 136/ 00142 Roma

Fotografie
Paolo Cipollina

Fotolito
Bielleci s.r.l. - Via Orti di Galba, 14a/ Roma

Stampa
Christengraf s.r.l. - Via Anagnina, 432a/ Roma