



Trabajo Fin de Grado

El dibujo como antípico a la construcción:
Vico Magistretti en Milán

Drawing as an advance of construction:
Vico Magistretti in Milan

Autor

Marta Pilar Joven Teixeira

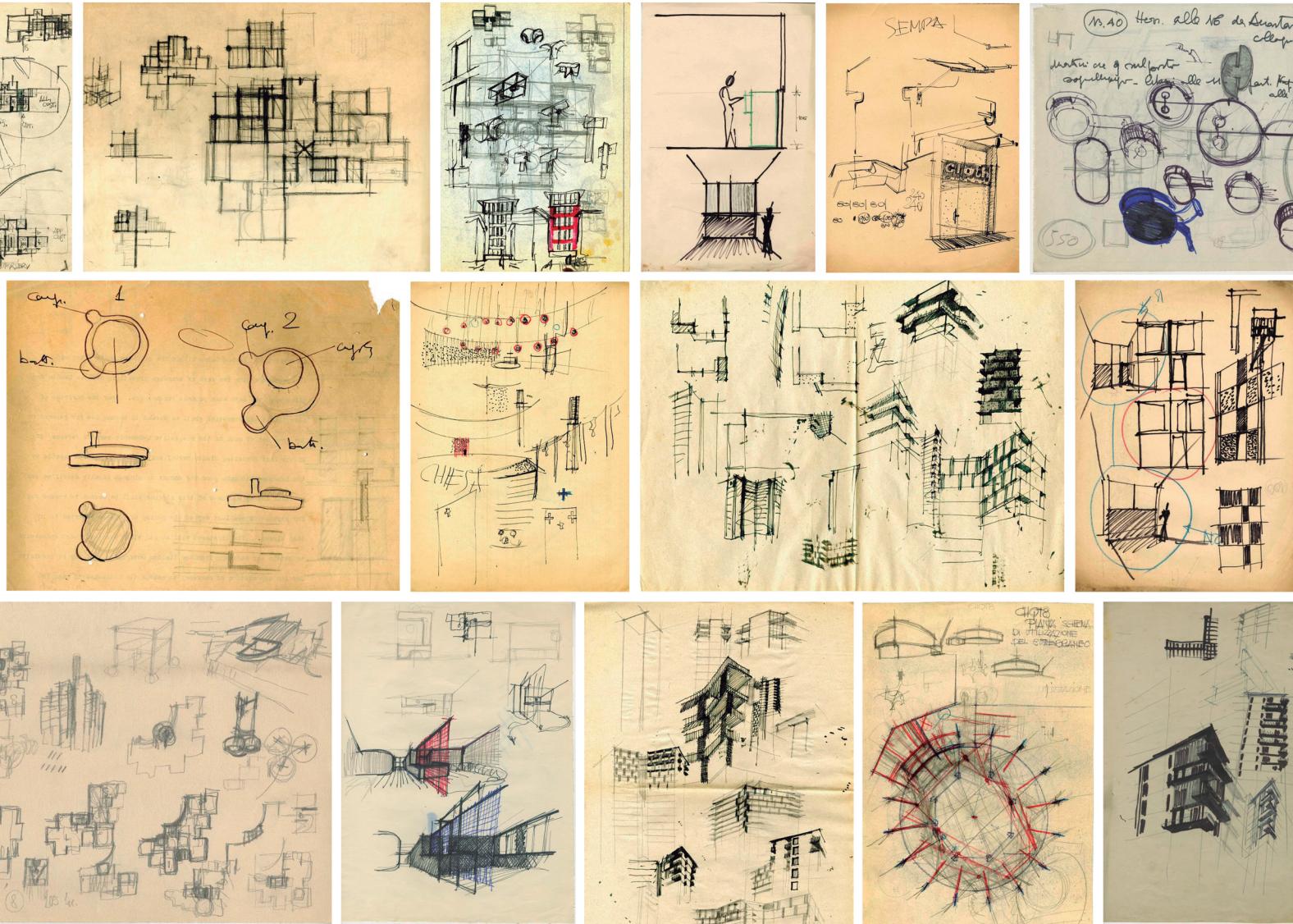
Director

Alejandro Dean Álvarez-Castellanos

Escuela de ingeniería y arquitectura
2024

EL DIBUJO COMO ANTECEDENTE A LA CONSTRUCCIÓN: VICO MAGISTRETTI EN MILÁN

Marta Joven Teixeira
Director: Alejandro Dean Álvarez-Castellanos



EL DIBUJO COMO ANTICIPO A LA CONSTRUCCIÓN: VICO MAGISTRETTI EN MILÁN

Autor: Marta Joven Teixeira

Director: Alejandro Deán Álvarez-Castellanos

Grado en Estudios de Arquitectura. Junio 2024. Zaragoza

IMAGEN DE PORTADA:

Dibujos obtenidos de la web de Fondazione-Vico Magistretti
Collage realizado por la autora del presente trabajo

A mis padres,
por apoyarme en cada decisión;
A mis profesores,
por su dedicación y compromiso;
A la arquitectura,
por ser mi vocación.

ÍNDICE

- 01 RESUMEN
- 02 INTRODUCCIÓN
 - Motivaciones y objetivos del trabajo
 - Organización y estructura del trabajo
 - Metodología y fuentes
- 03 PARTE PRIMERA: ENTENDER EL PERSONAJE
 - Contexto
 - Arquitecto y diseñador
 - Selección de obras
- 04 PARTE SEGUNDA: TRES ESCALAS DE LA CONSTRUCCIÓN DESDE EL DIBUJO
 - Construir la ciudad
 - Construir el espacio
 - Construir el detalle
- 05 CONCLUSIONES/LECCIONES APRENDIDAS
- 06 BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS
- 07 ANEXO. PLANTAS DE PROYECTO

01 RESUMEN

La figura del arquitecto ha estado ligada indiscutiblemente desde sus inicios al oficio de la construcción. Esta condición requiere del dibujo, como herramienta de trabajo, para plasmar sobre un soporte las ideas y conocimientos del arquitecto. Del dibujo se basan la mayoría de las decisiones tomadas a lo largo del proceso de proyecto y es uno de los pilares fundamentales para que esta se sustente y se desarrolle. Por ello, el dibujo verdaderamente arquitectónico, debe llevar implícito el conocimiento y dominio de la construcción, y debe ser un anticipo de lo que será finalmente la realidad construida.

Este trabajo de investigación profundiza sobre estas cuestiones tomando como soporte el material de archivo de las obras milanesas del arquitecto Vico Magistretti. Sus dibujos nos desvelan su pensamiento y el conocimiento de la construcción a partir de las tres escalas fundamentales que todo arquitecto debe controlar y que dependen entre si las unas de las otras: la construcción de la ciudad, la construcción del espacio y la construcción del detalle.

The figure of the architect has been undeniably linked to the craft of construction since its beginnigs. This role requires drawing as a working tool to transfer the architect's ideas and knowledge onto a medium. Most decisions made throughout the project process are based on drawing, and it is one of the fundamental pillars that support and develop it. Therefore, truly architectural drawing must implicitly carry the knowledge and mastery of construction, and it must be a preview of what will ultimately become the built reality.

This research delves into these issues using archival material from the Milanese works of architect Vico Magistretti. His drawings reveal his thinking and knowledge of construction across the three fundamental scales that every architect must master, which are interdependent: the construction of the city, the construction of space, and the construction of detail.

02 INTRODUCCIÓN



Fotografía obtenida de la Fondazione Vico Magistretti

MOTIVACIONES Y OBJETIVOS DEL TRABAJO:

El interés por la arquitectura italiana de posguerra surgió en un primer momento a raíz de las lecciones impartidas por la profesora de Composición Arquitectónica 4, Carmen Díez Medina, en la Universidad de Zaragoza. Tal fue la curiosidad que decidí realizar un año de intercambio en el Politecnico di Milano durante un curso académico. En esta ciudad tuve la oportunidad de profundizar en ella, conociendo de cerca las obras destacadas de la ciudad.

En un primer momento, realicé unas primeras visitas a las obras más conocidas de la ciudad como el rascacielos Pirelli de Gio Ponti, el edificio de Corso Italia de Moretti, ... Estas obras fueron reveladoras para encaminar mi investigación hacia este tipo de arquitecturas milanesas.

A raíz de una conversación con Orsina Simona Pierini se descubre la figura de Vico Magistretti, hasta entonces desconocido para mí. Fue a raíz de este enriquecedor encuentro del que se decide centrar el estudio en la obra construida de este arquitecto.

La elección del dibujo como hilo conductor del trabajo surge como consecuencia de mi interés en el mismo a lo largo de toda la carrera, y la necesidad de reivindicar su papel en el proceso de diseño de proyecto, ya que en ocasiones queda apartado por el afán de creación de recursos gráficos a ordenador. Los valores del dibujo como herramienta y no como un mero resultado fueron encontrados en el conjunto de la obra gráfica de Magistretti. Su doble faceta como arquitecto y diseñador acabarán resultando también un rasgo atractivo para el estudio de su obra.

No es objeto de este trabajo realizar un análisis de las obras de este arquitecto; sino que, apoyándonos en el dibujo y los croquis, entender el proceso mental que siguió Vico Magistretti a la hora de enfrentarse a ellos. Aprender no solo del proceso de proyecto, sino de su manera de plasmar las ideas en el papel y la manera de proyectar en todas las escalas posibles, desde la ciudad hasta el detalle. Entendiendo el dibujo como testimonio de ese proceso que el arquitecto ha recorrido a lo largo de proyecto, testimonio de aprendizaje y de intenciones.

ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA DEL TRABAJO:

Tratándose de un trabajo basado en el análisis del dibujo de proyecto como preludio a la construcción, se evita realizar un mero análisis de sus obras. Se reflexionará sobre los dibujos realizados por Magistretti en las primeras fases del proyecto, no los dibujos finales, pertenecientes a fases posteriores. Para ello, el trabajo se estructura el trabajo en dos partes, seguido de las correspondientes conclusiones extraídas del análisis realizado.

La primera parte está dedicada a la presentación la figura de Vico Magistretti, dentro de su propio contexto histórico y arquitectónico, así como una breve presentación de las obras seleccionadas, para anticipar a los lectores de los proyectos que posteriormente se someterá al análisis:

- Chiesa Santa Maria Nascente, 1947-1955.
- Torre al Parco Sempione, 1953-1956
- Edificio de oficinas en Corso Europa, 1955-1957
- Apartamentos en Piazzale Aquileia, 1962-1964.
- Apartamentos en Piazza San Marco, 1969-1971

La segunda parte, centrada en el verdadero análisis de sus obras desde el dibujo y cómo este actúa como antílope a la construcción, tal y como el propio nombre del trabajo adelanta. Este análisis se realiza en base a tres escalas que abarca la construcción de un proyecto: construir la ciudad, construir el espacio y construir el detalle. Los dibujos de Vico Magistretti reflejan un claro interés por la definición de estas tres áreas de la arquitectura, intercalándose entre ellas y complementándose.

Como anexo, se incluyen las diferentes plantas de cada uno de los proyectos seleccionados. Estas se consideran parte de la planimetría básica para el entendimiento de estas obras. No se incluyen otro tipo de planos como secciones o alzados, ya que el objetivo del presente trabajo no es el redibujado de planimetrías, sino el análisis de los dibujos elegidos. Las fotografías y los dibujos incluidos a lo largo del trabajo se sirven de las plantas redibujadas como herramienta útil para comprender la organización espacial de cada uno de los proyectos.

METODOLOGÍA Y FUENTES:

En primer lugar, se realiza una primera y amplia búsqueda centrada en la arquitectura milanesa de la segunda mitad del siglo XX. En estas primeras búsquedas se descubren a los primeros protagonistas: Gio Ponti, Morassutti, Gardella ... Se indaga en sus obras, principalmente residenciales, consultando el libro *Case Milanesi, Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano* de Orsina Simona Pierini.

Es tal la importancia de su libro durante estas primeras semanas de búsqueda que se concierta una cita con ella, para comentar y compartir impresiones. O. Simona recomendó enfocar el trabajo hacia otros arquitectos menos conocidos, pero de indudable interés, con un amplio número de documentación accesible a través de sus respectivos archivos.

En esta segunda fase de búsqueda, es cuándo se encuentra y descubre la figura de Vico Magistretti. Sus numerosas láminas de dibujos, sumado a la gran cantidad de obras en la ciudad de Milán, determinó mi camino hacia la investigación de su obra. Se decide indagar en su manera de proyectar, de hacer arquitectura y de diseñar.

Teniendo en cuenta el eje central del trabajo se comienza a recopilar información sobre sus obras arquitectónicas más representativas en la ciudad de Milán. Para ello, se visita la propia fundación del arquitecto, situada en Milán. La visita guiada al pequeño museo familiar la realiza su propia nieta Margherita Pellino. De esta visita se consiguen identificar aquellas obras realizadas en su ciudad natal, con una mayor repercusión en el conjunto de su obra, así como conseguir acceso a la web de la Fondazione Magistretti y a documentación publicada.

Se indaga en toda esa documentación a la vez que se visitan los edificios seleccionados. El objeto de estas visitas es conocer los proyectos más a fondo, poder acceder a ellos, en alguno de los casos, fotografiarlos y dibujarlos.

Se procede a la lectura de toda la bibliografía facilitada en la Fondazione Magistretti, la obtenida en la biblioteca del Politecnico de Milano y en las publicaciones de artículos, revistas y artículos recopilados a lo largo del proceso de búsqueda.

Tras esta consulta, se forma una visión general de su obra y se procede al análisis de los dibujos seleccionados en base a los criterios establecidos: el dibujo como antípalo a la construcción de la ciudad, el espacio y el detalle.

“El descubrimiento de un lenguaje propio es el momento más importante para un arquitecto: son pocas las arquitecturas que hablan un idioma que, a simple vista, se puede atribuir a un autor, que llevan en su imagen la ‘huella’ de quien las concibió.

Y la arquitectura es una profesión de maduración lenta, en la que primero se debe cometer muchos errores para poder, en algún momento, dar lo mejor de uno mismo.”

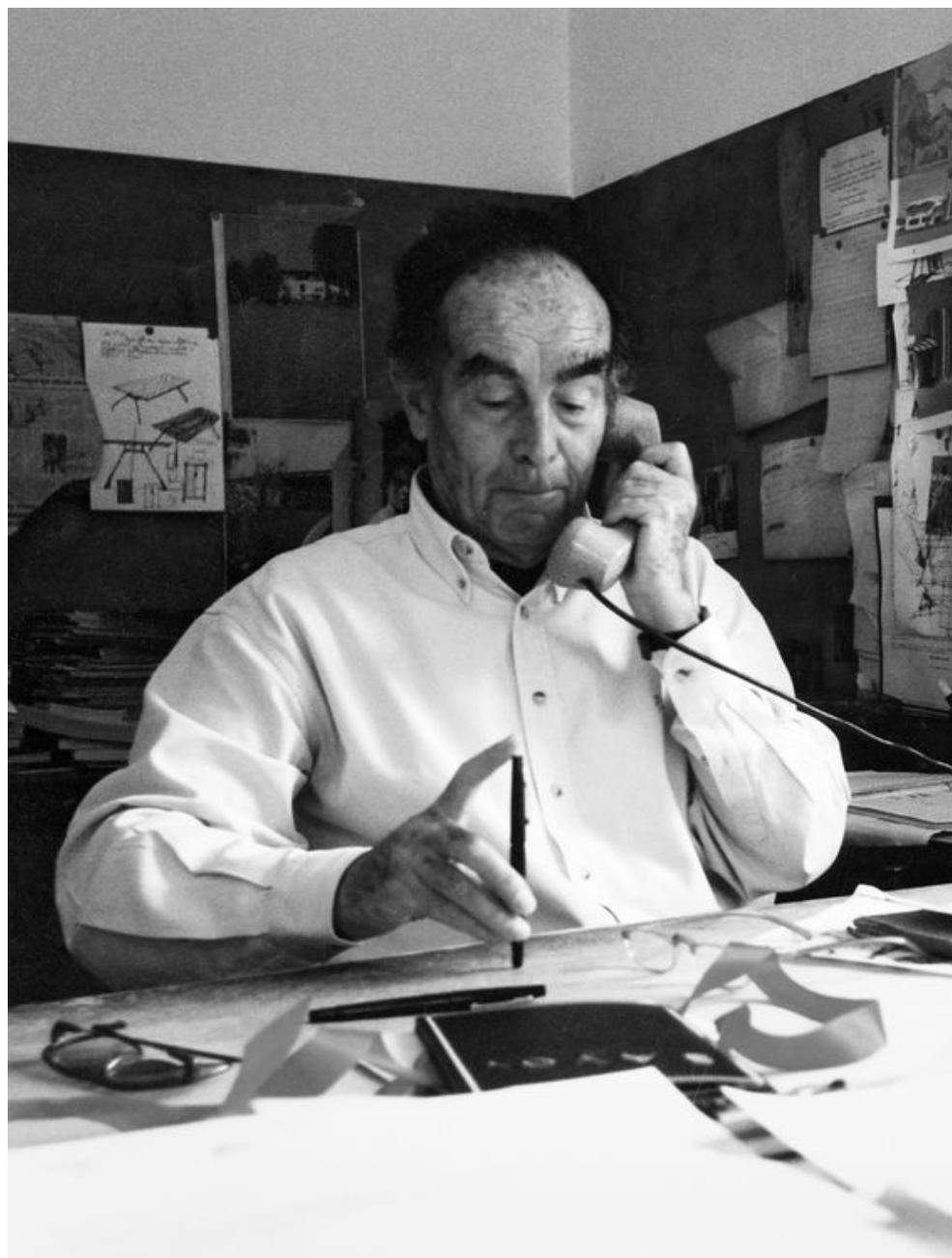
Vico Magistretti

“Quello di scoprire il proprio linguaggio è il momento più importante per un architetto: sono poche le architetture che parlano una lingua riferibile a colpo d'occhio a un autore, che portano nella propria immagine il “segno” di chi l'ha pensata.

E l'architetto è un mestiere a lenta maturazione, deve prima poter sbagliare molto per poter a un certo punto dare il meglio di sé.”

Vico Magistretti

03
PARTE PRIMERA
ENTENDER EL PERSONAJE



Fotografía obtenida de la Fondazione Vico Magistretti

CONTEXTO:

La ciudad de Milán durante la segunda mitad del siglo XX, experimentó un rápido crecimiento económico y social, convirtiéndose en una referencia europea en el ámbito de la arquitectura y el diseño. Tras la segunda guerra mundial, la arquitectura en Milán se adaptó a las ideas del Movimiento Moderno, pero con una visión ligada a las tradiciones italianas.

Los arquitectos de esta generación como Asnago y Vender, Caccia Dominioni, Gardella o Minoletti, entre muchos otros, supieron aprovechar lo mejor de la arquitectura moderna y reivindicar con sus obras los valores de la arquitectura tradicional lombarda. La figura de Vico Magistretti surge en este contexto y formará parte de esta generación de arquitectos que contribuirá a construir la Milán moderna ya iniciada en el periodo entre guerras por sus predecesores Ponti, Portaluppi, Lingeri o Terragni, por destacar alguno de ellos.

Vico Magistretti comienza su carrera universitaria en su ciudad natal, en el Politecnico di Milano. Durante la segunda guerra mundial, se refugia hasta 1943 en Suiza, dónde continúa su carrera en el Campus Politécnico de la Universidad de Lausana. En 1945, regresa a Milán para graduarse como arquitecto e incorporarse inmediatamente al despacho profesional de su padre.

Durante sus años en Lausana conoce a Ernesto N. Rogers, arquitecto e intelectual que se convertirá en un maestro para él a lo largo de su carrera¹. En los años 50, E. N. Rogers fue el líder en la transición del racionalismo italiano de la década de los 30 hacia unas orientaciones más actuales, convirtiéndose en el referente de todos aquellos jóvenes arquitectos que finalizaron sus estudios en esos años.

Arquitectos como Luigi Moretti o Ernesto Nathan Rogers participaron activamente en la difusión de la arquitectura y en la elaboración de ensayos en los que plasmar sus ideas y pensamientos a través de las revistas de referencia del momento. Luigi Moretti publicó sus ensayos sobre arquitectura en los 7 números que vieron la luz de la revista *Spazio* que él mismo editó. Mientras tanto, Rogers razonaba sobre una correcta relación entre la modernidad y el pasado en la revista *Casabella-Continuità*. Bajo la dirección de Ernesto Nathan Rogers (1954-1965), Aldo Rossi también simpatizó con estas primeras críticas que se formulan al Movimiento Moderno.

¹ Revista Domus, "Ernesto Nathan Rogers", <https://www.domusweb.it/it/progettisti/ernesto-nathan-rogers.html> (consultada el 30 de marzo)

Gracias a la revista *Casabella-Continuità*, Magistretti mantuvo una estrecha relación personal y profesional con reconocidos arquitectos como Rogers o Gio Ponti². Esta relación de proximidad con los maestros cercanos le permitió conocer de primera mano la arquitectura de vanguardia, influyendo de manera decisiva en su manera de hacer arquitectura.

“Ser moderno significa tomar un anillo con una mano tendida hacia el futuro y la otra hacia el pasado”³

Vico Magistretti

Un tema objeto de reflexión en el trabajo de los arquitectos milaneses de posguerra es la relación entre la arquitectura interior y exterior. Estas nuevas visiones que integran cuestiones estilísticas, urbanísticas y constructivas, serán aplicadas en la obra de estos arquitectos. La fachada, dejará de ser un cierre supeditado únicamente por la distribución interior, viéndose condicionado también por la calle y por el propio edificio⁴. Además, los italianos supieron incorporar el respeto a las llamadas “preexistencias ambientales” (Ernesto N. Rogers), mostrando un profundo respeto por sus tradiciones arquitectónicas.

Una representación de este grupo de arquitectos, formada por Ignazio Gardella, Gio Ponti, Giancarlo De Carlo, el estudio BBPR y, Vico Magistretti entre otros, viajaron a Otterlo (Holanda) para participar con sus ideas en el Congreso Internacional de Arquitectura Moderna de 1959. Las obras presentadas que acompañaron a sus propuestas teóricas fueron: la Torre Velasca (BBPR), la cantina Olivetti (Ignazio Gardella), las casas de Matera (Giancarlo De Carlo), la casa Arosio de Magistretti, entre otras. Estas obras planteaban una revisión de las premisas del Movimiento Moderno, convirtiéndose en cierto sentido en la causa de la crisis que afectó al CIAM en aquellos años, hasta el punto de que este congreso de 1959 sería el último.

² Tanto Ernesto N. Rogers como Gio Ponti, fueron dos personajes activos en la arquitectura de la ciudad de Milán durante estos años. La construcción de la Torre Velasca (1958-1961) y el rascacielo Pirelli de Gio Ponti (1955-1959) construyeron el perfil de la ciudad durante décadas. Se trata de dos torres coetáneas, pero dispares; con diferentes posturas sobre la manera en la que sus autores conciben la arquitectura. La Velasca con una condición ligada a la tradición italiana, y el Pirelli como una muestra del renacimiento económico de la ciudad tras la segunda guerra mundial. Estas dos posturas fueron adoptadas por el resto de arquitectos que en aquellos años ejercían la profesión, entre los que se encuentra Vico Magistretti.

³ Triennale di Milano, *Vico Magistretti Architetto Milanese*, (Milán: Electa, 2021), 109.

⁴ Oriol Bohigas, “Aalto, Magistretti, Wilson”, *Cuadernos de Arquitectura* nº72. (1969): 35-42

Además de su participación en estos congresos internacionales, Magistretti mantuvo un gran vínculo con la Trienal de Milán, lo que influyó en el desarrollo de su profesión y le permitió consolidar un papel relevante como arquitecto y diseñador en la arquitectura moderna italiana.

Gracias a su participación activa en dicha institución logró interactuar con otros arquitectos y diseñadores europeos, nórdicos y británicos especialmente. Se fijó en las lecciones del maestro Alvar Aalto evidenciadas en el uso de la madera doblada y curvada en sus sillas y en el uso del ladrillo en el proyecto de Säynätsalo. Asimismo, otro arquitecto exponente de la arquitectura nórdica fue Arne Jacobsen. En 1995, Magistretti dio una conferencia en Copenhague como motivo del aniversario de la AntChair, donde dijo:

“En 1954, era un joven encargado de una sección de la Triennale de Milán, una gran exposición que tiene lugar cada tres años sobre arte, mobiliario y arquitectura. El título de mi sección era: Estandarizar el mobiliario. En aquella época, el *Italian Design* todavía no se había desarrollado, por lo que estaba obligado a escoger de entre las piezas más famosas de aquellos años, la mayoría procedentes del extranjero. Por ello, decidí escoger la Ant como uno de los principales elementos de la exposición.

¿Por qué tome esta decisión? Quería demostrar que incluso en una casa de lujo, el producto cotidiano de piezas contemporáneas de mobiliario del movimiento moderno podía dar un aspecto extraordinario a la casa. Se trataba de decir que las piezas producidas industrialmente podían dar, incluso a bajo coste, no miseria sino lujo (al menos desde mi punto de vista).⁵

Las lecciones aprendidas de estos arquitectos dejaron huella en la arquitectura y en los objetos de diseño producidos por Magistretti. La elegancia, la claridad y el esmero en el diseño que caracteriza las obras de estos arquitectos nórdicos fueron aplicados también por Magistretti. Algunas de sus obras como la facultad de biología en Milán (1981) refleja cuestiones derivadas de la obra de Aalto en el auditorio de la universidad de Helsinki (1966).

⁵

Triennale di Milano, Vico Magistretti Architetto Milanese, (Milán: Electa, 2021):139.

Tanto los dibujos como los diseños que Magistretti elaboraba empezaron a gozar de un estilo un tanto personal, caracterizado muchas veces por el empleo del color rojo. Fue tan fuerte el vínculo entre el autor y el ese color rojo que empezó a identificarse con el nombre *RossoVico*; es decir, *RojoVico*, y fue el color elegido para teñir muchos de sus muebles que más repercusión han tenido entre sus diseños. De esta manera, la silla *Carimate*, la silla *Selene*, la lámpara *Eclisse* y muchas otras piezas diseñadas en la década de los 60, fueron diseñadas en este color. El *RossoVico* está también presente en muchas de sus obras arquitectónicas y bocetos, empleado para subrayar un concepto o una forma. El uso del rojo abarcó también su imagen personal, convirtiendo sus característicos calcetines rojos en una manera irónica de convivir con la sobriedad típica milanesa.

La carrera de Vico Magistretti, estuvo muy ligada a sus compañeros de profesión, quienes cambiaron el rumbo de la arquitectura milanesa de posguerra. Su papel también fue clave en dicho cambio. Su arquitectura se desarrolló en un ámbito de renovación urbana y crecimiento económico, como consecuencia del fin de la Segunda Guerra Mundial. La aparición en revistas como *Casabella-Continuità*, su participación en el CIAM de Otterlo y su estrecha relación con la *Triennale di Milano* posicionaron la figura de Magistretti en el panorama nacional e internacional; abarcando su trabajo tanto el ámbito de la arquitectura como el del diseño de mobiliario.



fig. 1
Silla Selene



fig. 2
Vico Magistretti con
sus calcetines rojos



fig. 3
Torre al Parco

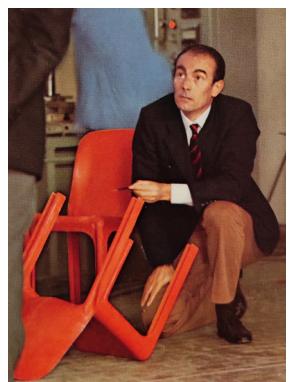


fig. 4
Vico Magistretti y la
silla Selene

Arquitecto y diseñador:

Vico Magistretti nace en Milán en 1920 y dará continuidad a una de las sagas familiares de arquitectos más relevantes de Milán. Tanto su abuelo Gaetano Besia (1791-1871) como su padre Pier Giulio Magistretti (1891-1945) fueron importantes arquitectos y autores de numerosas obras relevantes construidas en la ciudad durante los siglos XIX y XX. Esta tradición familiar será determinante para que el joven Vico Magistretti estudiase arquitectura, formándose tanto en el Politécnico de Milán como en la Universidad Politécnica de Lausana.

Tras finalizar sus estudios universitarios en 1945, su primera intervención como arquitecto tuvo lugar durante su primer año a la incorporación en el despacho de su padre. Magistretti se estrenó como arquitecto en la exposición RIMA (Riunione Italiana per le Mostre di Arrendamento) "Mostra delle Ricostruzione" celebrada en el Palazzo dell'Arte, diseñando algunas pequeñas piezas de mobiliario. Esta participación le abre las puertas al mundo de las exposiciones que, en aquellos años lideradas por la Triennale di Milano, desempeñan un papel fundamental en la difusión de la arquitectura de posguerra milanesa.

Su primera gran intervención para la Triennale di Milano tuvo lugar en 1947, participando para la octava edición en el desarrollo del planeamiento y la construcción del QT8, distrito experimental en Milán. Tras presentar varias propuestas, gana el proyecto para la realización de la Iglesia (Chiesa Santa María Nascente, 1947-55) y la construcción de algunas viviendas para veteranos de guerra, en colaboración con otros arquitectos.

Durante la década de los años 50, tras el éxito obtenido a raíz de la octava Triennale, recibe la mayoría de sus encargos arquitectónicos. Es durante estos años cuándo Magistretti demuestra la posibilidad de combinar la arquitectura racionalista con las llamadas "preexistencias ambientales" que defendía Ernesto N. Rogers. En estos encargos, Magistretti establece un diálogo entre colores, formas y materiales. Una de sus pasiones era la observación del comportamiento humano, qué hizo posible su práctica en el trabajo de las herramientas del espacio, la luz y las texturas.

Durante esta década, se consolida como uno de los arquitectos más relevantes, gracias a la construcción de dos importantes edificios en Milán: Torre al Parco (1953-1956) y edificio de oficinas en Corso Europa (1955-1957). También realiza numerosas reformas de espacios interiores, desde grandes apartamentos burgueses hasta pequeños espacios más humildes. Éstos se proyectan sin prestar atención a la decoración, tratando de crear únicamente volúmenes pensados para quienes vivirán en ellos.

"La casa es de quienes viven allí. Odio decorar para los demás. El lugar donde se vive debe estar vivo, rico en testimonios del presente y del pasado de las personas, debe contar su historia."⁶

Su relación con la Triennale no se limitó a la construcción y el desarrollo del QT8, sino que, a raíz de esos años, le proporcionó una plataforma para exhibir su trabajo y para conocer y establecer contacto con personajes relevantes en el mundo del diseño, despertando en él una fuerte inquietud.

⁶ Fondazione Magistretti, <https://www.vicomagistretti.it/it/vico-magistretti#biografia>, Consultada 3 de marzo.

En Italia y especialmente en Milán, hacia finales de la década de 1950, debido a la aceleración del crecimiento económico, las transformaciones urbanas, el consumismo y los cambios sociales, surgió el plástico como material para fabricar muebles, un material moderno y sin forma que podría producirse industrialmente. Magistretti no tardó en experimentar en este campo, aplicando lecciones aprendidas de aquellos arquitectos nórdicos que conoció a raíz de la Triennale.

Su manera de enfrentarse al diseño de un objeto se basaba en la esencialidad, guiándole en todo tipo de proyectos y circunstancias. Como él mismo siempre decía, a veces bastaba un esbozo en una servilleta para iniciar un proceso. Ese proceso era siempre un concepto. Partiendo del concepto inicial, Magistretti demostró una manera de enfrentarse al diseño de un objeto muy similar al diseño de un edificio.

“Me gusta el diseño conceptual, uno que es tan claro que ni siquiera se puede dibujar. Muchos de mis proyectos simplemente los envié por teléfono”.⁷

Magistretti siempre partía del dibujo como herramienta fundamental en su método de trabajo. Se basaría en cualquier tipo de soporte, con un lápiz, bolígrafo o rotulador en busca de la mejor solución. Los suyos son dibujos de proyecto, que desvelan el proceso seguido por el arquitecto hasta alcanzar el nivel de detalle adecuado.

Sus diseños minuciosos, eficaces e innovadores le permitieron ampliar su frontera hacia el Reino Unido, dónde dio a conocer su carrera gracias a la reforma del club de golf Carimate y el diseño de la famosa silla, que adquiere el mismo nombre que propio club. Pero la relación con Inglaterra se estrechó cuándo fue invitado a dar clases al Royal College of Art. Además, fue galardonado con la medalla de oro de la Society of Industrial Designers.

Su investigación en el campo del diseño de objetos acabó convirtiéndolo en uno de los padres del *Italian Design*. Este fenómeno, que él mismo denominaba como un milagro, solo fue posible gracias a la unión de diseñadores y fabricantes.

La relevancia de Magistretti dentro del mundo del diseño reside en la perfecta combinación de la elegancia y la sencillez, escondiendo las complejidades de la producción industrial para hacer parecer el resultado final fácil y sencillo de alcanzar. Se presentó a sí mismo como un paradigma en una generación que lo escogió a él y a su trabajo como modelo, tanto dentro de Italia como fuera.

En sus obras arquitectónicas, la modernidad y la tradición se complementan mientras que, en sus diseños de mobiliario, esta dirección se tradujo en la búsqueda de innovación y funcionalidad consiguiendo objetos de diseño que se acabarían convirtiéndose en modelos. Sin embargo, el conjunto de su obra se ejecutó en base a los mismos principios: funcionalidad, atención en los detalles, innovación y atención al contexto.

⁷ Triennale di Milano, Vico Magistretti Architetto Milanese, (Milán: Electa, 2021): 149.

Selección de obras:

Para el análisis realizado en el presente trabajo se escogen obras dentro del marco temporal de la posguerra, entorno a los años 50-70, conocida en Italia como “la architettura dopoguerra”. Se han seleccionado las siguientes obras: tres tipologías residenciales diferentes (Torre al Parco, Piazzale Aquileia y San Marco), un edificio destinado a albergar oficinas (Corso Europa) y un complejo parroquial (Chiesa Santa Maria Nascente).

Los proyectos seleccionados atienden a distintos programas, situaciones y contextos, para así poder estudiar y comprender la metodología que sigue Vico Magistretti a la hora de desarrollar un proyecto. Estas obras destacan tanto por su valor arquitectónico dentro de la ciudad de Milán, como por el nivel de detalle alcanzado en todas ellas. Esta doble cualidad, hará que podamos enlazar su doble faceta como arquitecto y diseñador en el análisis de sus obras.

Ante la imposibilidad de incluir todas las obras de Magistretti en Milán como objeto de este trabajo, se han buscado proyectos que atendiesen a cierta variedad tipológica, así como ubicaciones dispares dentro de la ciudad de Milán. Estas variaciones dentro de la obra de un mismo arquitecto, nos dan las claves para el análisis a través del dibujo de su manera proyectar.

Se recomienda a los lectores acompañar la lectura de las explicaciones junto con la consulta de las plantas facilitadas en el anexo para facilitar el entendimiento y la comprensión de cada una de las obras presentadas a continuación.

Chiesa Santa Maria Nascente; 1947-1955:

Conjunto arquitectónico realizado con motivo de la octava Triennale de Milano, en el QT8; un barrio experimental, modelo único en Europa y en el mundo, que afrontó todas las dificultades que conlleva tanto su desarrollo como su construcción.

La configuración general del proyecto de Vico Magistretti es innovadora tanto constructiva como tipológicamente. Se trata de una estructura de círculos concéntricos con el eje desplazado que definen el pórtico, el espacio interior de la iglesia, el altar, el matroneo, el púlpito y el baptisterio. Magistretti configura el espacio principal a través de la planta circular. El basamento se separa de la cubierta mediante una franja de luz que ilumina tenuemente el espacio litúrgico. Alineando el acceso y el altar consigue darle una linealidad y un enfoque al espacio circular.

El uso del ladrillo caracteriza tanto el interior como el exterior del conjunto. Dentro de la iglesia, el ladrillo actúa como telón de fondo para el mobiliario y equipamiento ritual (coro, bancos, altar, ...). La materialidad refuerza la idea de elevar la cubierta sobre ese basamento cubierto interior y exteriormente de ladrillo para resaltar la condición pesante del mismo⁸.

Magistretti diseñó parte del mobiliario como los confesionarios, así como el sistema de iluminación: 16 lámparas que cuelgan de cables tensos por el peso de una esfera de latón dispuestas sobre una circunferencia excéntrica a la de la planta para crear en perspectiva una corona de luces que parece flotar sobre el altar. La ventana de cinta ininterrumpida que separa el basamento de la cubierta es posible gracias al anillo circular de hormigón del que parten las diecisésis vigas radiales que forman la cúpula.

Ya en este proyecto vemos surgir una de las características que en el futuro distinguirán la obra de Magistretti, una metodología de diseño que siempre lleva el diseño del proyecto a la relación entre las formas geométricas puras.



fig. 5



fig. 6



fig. 7

⁸

Giuseppe Pagano, "Chiesa al Quartiere QT8 a Milano", Casabella n°208 (1955): 48.

Torre al Parco Sempione; 1953-1956:

Vico Magistretti mantuvo una estrecha relación con la Triennale de Milano, tanto en su carrera como arquitecto y diseñador. Este vínculo se verá afianzado a raíz de la construcción de esta torre ubicada junto al Parco Sempione y al propio edificio de la Triennale: *Palazzo dell'Arte*.

El proyecto surge de la necesidad de reducir considerablemente la ocupación del suelo en la parcela. Para ello, Magistretti propone 3 pisos subterráneos y 20 en altura, consiguiendo así mantener el mismo volumen previsto utilizando el mínimo espacio del solar disponible y dejando el resto del solar libre para la ciudad. Esta torre aspiraba a convertirse en una tipología recurrente tanto en intervenciones dentro de la ciudad consolidada como en distritos periféricos.

El edificio tiene una estructura en "L", separando el edificio en dos mitades, ocupadas por apartamentos de seis y nueve habitaciones. Las zonas de estar se proyectan en terrazas y miradores panorámicos que definirán la configuración asimétrica de las fachadas, conectando y vaciando las esquinas de la torre. A pesar del vaciado de la esquina, el volumen aparece en general bastante compacto y regular, gracias a la repetición de la planta tipo que culmina con el cuerpo de la máquina de los ascensores formando una cornisa saliente de hormigón visto. Esto se aleja claramente de la tipología de rascacielos americano, que se construyen añadiendo una serie de pisos unos encima de otros, sin expresar ninguna intención clara en la configuración volumétrica.



fig. 8



fig. 10



fig. 11

Edificio de oficinas en Corso Europa; 1955-1957:

Ubicado en pleno centro de Milán en una parcela de 14 metros de profundidad, fue diseñado para albergar un conjunto de oficinas. La planta se distribuye en torno a una escalera central que organiza todos los accesos, situando así todas las estancias entorno al núcleo del edificio.

El frente de fachada que da al Corso Europa, está marcado por el recorrido estructural de seis pilares que buscan enfatizar la condición vertical del edificio, como concepto inicial de proyecto. La composición de la fachada se determina en base a cuestiones exteriores e interiores del edificio, teniendo en cuenta la repercusión en la ciudad y en el espacio interior.

Para desviar la atención de las líneas horizontales que aparecen inevitablemente en las carpinterías, Magistretti les realiza una serie de cortes y desvíos de manera que la continuidad y la contundencia de las verticales, resalta sobre las horizontales. De esta forma el muro cortina, elemento ya consolidado en la construcción de edificios terciarios de la época, abandona su concepción clásica de fachada íntegramente acristalada para buscar la alternancia rítmica de los elementos de las ventanas y darle movimiento a la fachada. Aquí se sustituyen algunos de los huecos por una serie de antepechos, que cada uno soportan dos ventanas rectangulares. De esta manera la superficie bidimensional de la fachada se transforma en un diseño elegante y riguroso, convirtiéndose en el único elemento decorativo del edificio.

La fachada está revestida con losas de granito blanco pulido situadas en el mismo plano que las ventanas y los pilares vistos de hormigón armado. El único elemento de excepcionalidad a la simetría impuesta por Magistretti lo constituyen los dos tramos derechos del piso superior, en los que los pilares que quedan libres permiten leer la presencia de una terraza.



fig. 12



fig. 13



fig. 14



fig. 15

Apartamentos en Piazzale Aquileia; 1962-1964:

La intervención se sitúa en una zona de la ciudad donde predominan los espacios verdes integrados con el ámbito residencial. El terreno donde se sitúa el proyecto en origen eran dos parcelas independientes pensadas para alojar dos edificios en cada una de ellas. Para dotar de unidad al conjunto, pero mantener su condición de unidades independientes, Magistretti construye dos piezas volumétricas de diferente carácter pero con un lenguaje común. El primero de ellos, un bloque lineal que da fachada a Piazzale Aquileia; y el segundo, una torre de 30 metros que se levanta en el jardín quedando oculta a la plaza por el primer bloque.

Para la torre, Magistretti estudió la posibilidad de alternar distintos tipos de plantas que pudiesen combinarse de diferentes maneras, creando pisos grandes y pequeños, en una sola planta o en dúplex. La combinación de estos tres diseños da una gran variedad de posibilidades. Todas las salas de estar tienen doble altura y grandes ventanales que en general vacían la esquina del edificio, tal y como ya ha sucedido en otros proyectos de Magistretti, como la Torre al Parco. El edificio que da fachada a la plaza está diseñado como un bloque de grandes apartamentos con los espacios de servicios mirando a la plaza y los dormitorios al jardín interior.

La imagen dispar de los bloques se refleja en la elección de la estructura portante: el bloque lineal se construye mediante pórticos de vigas y pilares de hormigón armado, junto con un núcleo vertical donde se sitúan escaleras y ascensores; la torre sin embargo, está formada por muros de carga de hormigón armado en forma de L (igual que en la Torre al Parco) dejados en fachada a la vista.

Se pone de manifiesto la notable capacidad de Magistretti para expresar con su arquitectura el profundo conocimiento de los modos de habitar, que le han convertido en uno de los mayores intérpretes de la arquitectura de interiores y del diseño doméstico contemporáneo.



fig. 16



fig. 17



fig. 18

Apartamentos en Piazza San Marco; 1969-1971:

Esta intervención es una de las más interesantes en la ciudad, situado en el barrio de Brera, Magistretti tuvo presente el Milán bohemio que estaba casi desaparecido. La petición del cliente consistió en respetar las características residenciales del barrio y responder a la múltiple funcionalidad que caracterizaba la zona: viviendas, taller, oficina, galería de arte, bar y comercios.

Magistretti opta por la búsqueda de independencia funcional entre la planta baja y el resto de pisos. Al distribuir los locales comerciales, los bares y restaurantes en torno a una galería en planta baja, consigue crear una conexión entre las calles que rodean la parcela, así como hacer partícipe al edificio en la ciudad.

Esta independencia de la planta baja respecto del resto del edificio se ve reforzada por la construcción de una gran escalera, flanqueada por una escalera mecánica que conduce al acceso de los apartamentos y que, separándose del suelo, sube directamente al primer piso dónde desembarca en un jardín colgante. Allí, se accede al elemento de distribución de entrada a las distintas estancias del conjunto que se agrupan en siete huecos de escaleras que viven de siete patios colindantes a ellos.

El edificio está formado por cinco plantas sobre rasante y cinco plantas de sótano. La estructura portante del edificio se muestra al exterior de forma deliberada, expresando su condición portante y poniendo en evidencia su autonomía en relación al material de revestimiento rojo. Frente a otros proyectos residenciales, Magistretti investigará en esta obra sobre el valor compositivo del hueco, manipulando sus proporciones en función de la altura y su posición en planta.



fig. 19



fig. 21



fig. 20

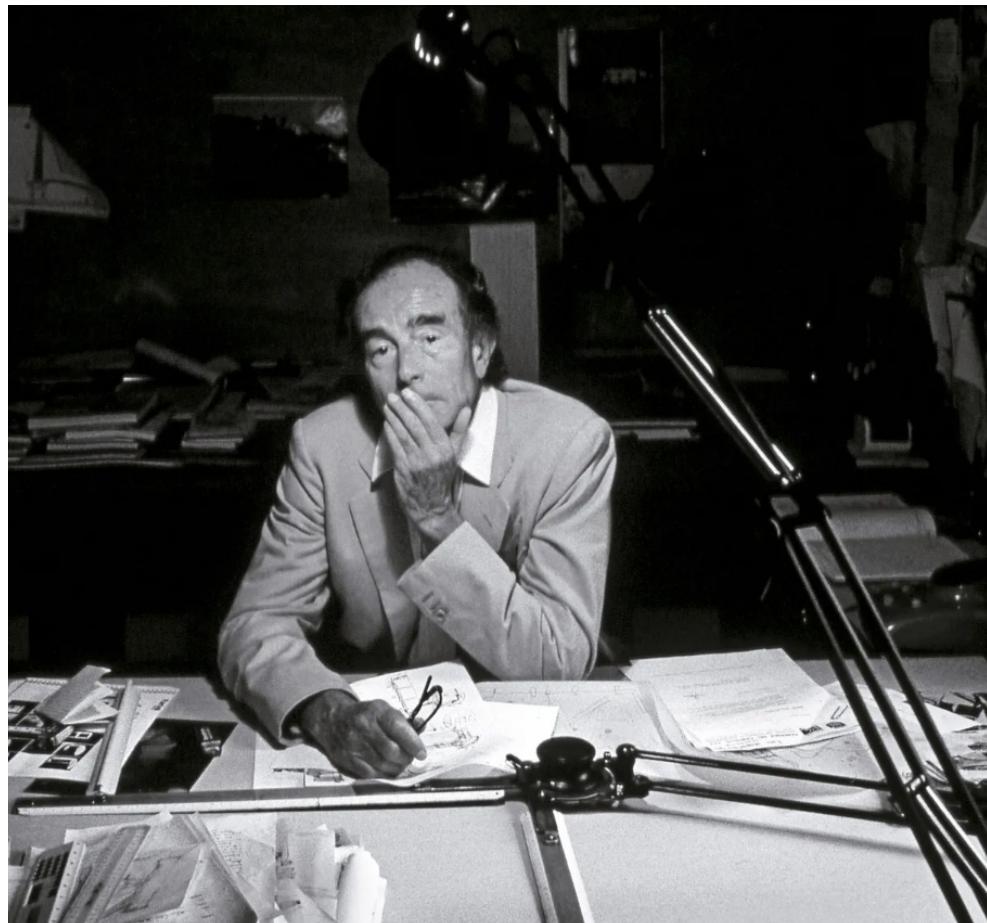
“Yo me dedico a la arquitectura y al diseño y no creo percibir ninguna diferencia entre ellos, sino una conexión natural donde el objeto es la culminación de la arquitectura, parte integrante de su paisaje.”

«Io mi occupo di architettura e di design e non credo di avvertirvi alcuna differenza ma una naturale connessione dove l'oggetto è il compimento dell'architettura, parte integrante del suo paesaggio.»

04

PARTE SEGUNDA

TRES ESCALAS DE LA CONSTRUCCIÓN DESDE EL DIBUJO



Fotografía obtenida en Fondazione Vico Magistretti

El dibujo en la arquitectura es la primera manifestación del pensamiento que el arquitecto refleja sobre el papel. Es también uno de los pilares fundamentales para que esta se sustente y se desarrolle. La figura del arquitecto ha estado ligada indiscutiblemente desde sus inicios al oficio de la construcción. Esta condición requiere del dibujo como herramienta de trabajo, para plasmar sobre un soporte las ideas y conocimientos del arquitecto. Del dibujo se basan la mayoría de las decisiones tomadas a lo largo del proceso de proyecto que ayudan al arquitecto a resolver fases de duda, estados intermedios o conflictos constructivos.

Arquitectos como Álvaro Siza o Rafael Moneo, hacen hincapié constantemente en la importancia del uso del dibujo en el proceso del proyecto. Este último, con motivo de la exposición *Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2016)* comentaba que los dibujos deben expresar, no la habilidad del dibujante, sino el conocimiento de cómo construir⁹.

Por ello, el dibujo verdaderamente arquitectónico debe llevar implícito el conocimiento y dominio de la construcción y ser un antípodo de lo que será finalmente la realidad construida. Si analizamos el material de archivo de Magistretti podemos apreciar cómo a lo largo de su carrera controló el oficio a partir del dibujo. Además, en una charla, explicó lo que para él es el dibujo y cuál es el papel que adquiere en su obra:

“El boceto es una parte del proyecto, la primera parte, muy importante, pero que sirve solo para mí. Sirven para explicarme si he trabajado bien o mal. Todos son autobiográficos, en el sentido de que los hice para mí”¹⁰

Vico Magistretti

Su manera de dibujar, los materiales y técnicas empleadas e incluso la utilización de soportes improvisados como cartas, folletos, ... son el testimonio de su manera de hacer. La ausencia de planos definitivos y ejecutivos en su archivo refleja la manera de trabajar en su estudio, basado en una clara división del trabajo. Esto indica que Magistretti desarrollaba las fases iniciales del diseño, y posteriormente colaboraba con otros profesionales especializados para llevar a cabo las etapas finales del proyecto, como es la ejecución de las obras. Esta manera de trabajar no impidió a Magistretti alcanzar un alto nivel de detalle desde el dibujo, consciente en la creación de una imagen que debía reforzar y apoyar la calidad del diseño.

En esta línea de pensamiento, trabajaremos sobre los dibujos de archivo de Vico Magistretti, en su obra más emblemática en la ciudad de Milán. Esta ciudad es objeto de reflexión para hablar sobre urbanismo y contexto, forma y estructura, lenguaje y materialidad.

⁹ Rafael Moneo, *Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié): 29.

¹⁰ Triennale di Milano, *Vico Magistretti Architetto Milanese*, (Milán: Electa, 2021): 14.

Su profesionalidad se traduce en un absoluto control de la construcción desde diferentes escalas, entendiéndola como la base del pensamiento arquitectónico. Esta construcción, no únicamente del edificio en sí mismo, sino de su percepción desde la ciudad y el esmero en el diseño de los detalles que lo configuran, nos conduce al análisis de la construcción en la obra de Magistretti desde tres escalas del proyecto: construcción de la ciudad, construcción del espacio y construcción del detalle.

Estas tres escalas que se analizarán, no se ejecutan por el arquitecto encadenadamente, comenzando por la ciudad y terminando por el detalle; sino que, conviven en la documentación analizada de forma paralela. No se trata de tres etapas de proyecto independientes y estancas, como si de un proceso lineal se tratase, los proyectos son procesos de ida y vuelta, de dudas, incertidumbres, prueba y error, ... tal y como demuestra Vico Magistretti en sus dibujos. Esta diferenciación de escalas será adoptada para desarrollar una forma de hacer, dentro de la multitud de maneras que existen para entrar a un proyecto.

Ante la imposibilidad física de poder abarcar todo el material de archivo consultado, se han seleccionado aquellas láminas que, por su contenido e importancia, se consideran más completas para el análisis. No se analizarán láminas casi definitivas del proyecto, sino que se reflexionará sobre aquellas láminas de proyecto que reflejen el proceso desarrollado por el arquitecto. A lo largo del trabajo, se combinarán tanto dibujos y perspectivas de Magistretti como láminas de otros arquitectos como G. Ponti, A. Aalto, Mies van der Rohe ... que han influido en su carrera profesional. Estas referencias externas aparecen como complemento al análisis de la obra de Magistretti.



fig. 1

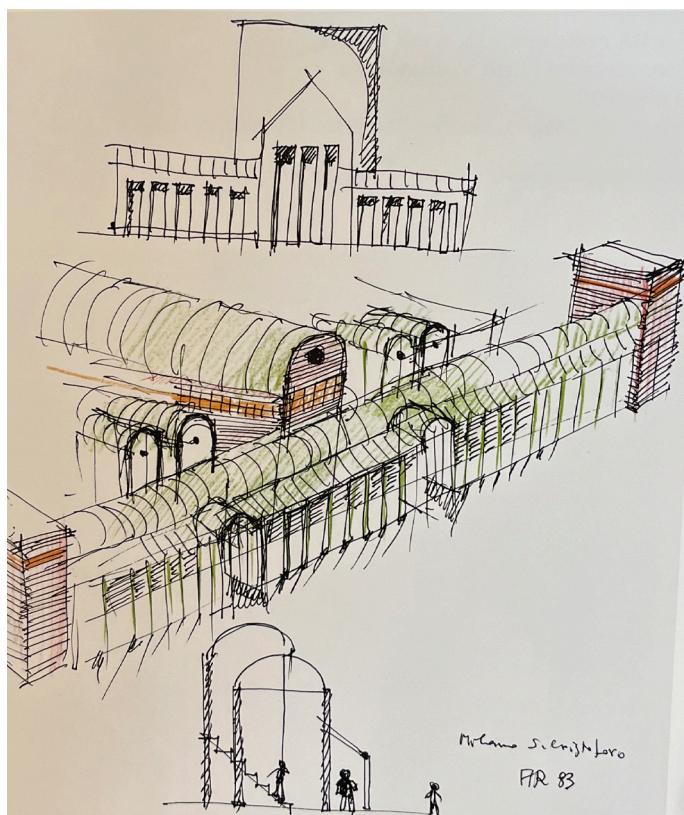


fig. 2

04.1 CONSTRUIR LA CIUDAD

La ciudad de Milán, durante la segunda mitad del siglo XX, experimentó numerosos cambios y crecimientos debido al auge económico originado tras la segunda guerra mundial. Estos acontecimientos condicionaron el urbanismo de la ciudad y el tipo de intervenciones que se realizaron en ella. En este sentido, los arquitectos se enfrentaron a diferentes desafíos y oportunidades unidos a la transformación sociocultural de estos años, e impulsados a considerar aspectos estéticos y funcionales que reflejaran el dinamismo de esta ciudad.

Para entender la manera en la que se construye la ciudad debemos primero tener en cuenta la imagen de la ciudad como un conjunto de arquitecturas, es decir, es la propia arquitectura la que va dando forma a la ciudad. La arquitectura además de conformar la imagen visible de la ciudad, la construye a largo del tiempo. Esta condición de permanencia debe reflejarse en la calidad constructiva de la misma, para poder así con el paso de los años, construir la ciudad. A esta visión ligada a construcción de la ciudad desde la arquitectura se sumaron arquitectos como Moneo, que haciendo referencia al libro *Architettura della Città* de Aldo Rossi, comenta:

“Tras el análisis de la ciudad y del territorio, es preciso encontrar la norma con la que construir la ciudad. La construcción será algo crucial, en cuanto que ella va a hacer posible que se materialicen los conceptos introducidos previamente. Hacer arquitectura es construir”¹¹

Moneo nos presenta la relación directa que existe entre la ciudad y la construcción, pudiendo incluso hablar de una dependencia entre la una y la otra. El mismo Moneo, en sus apuntes *La idea de arquitectura en Rossi y el Cementerio de Módena* durante su periodo como profesor en la Escuela De Barcelona declara la necesidad de pensar en el edificio desde la forma de la ciudad, y desde cómo forma la ciudad¹². Por su parte, Vico Magistretti también demostró a lo largo de su carrera profesional un especial cuidado por la percepción de sus obras desde la ciudad y la manera en la que estas definirían la imagen de la calle. La implantación volumétrica de sus obras está presente en la mayoría de sus dibujos, croquis y perspectivas, así como la preocupación por la inserción de estas nuevas formas arquitectónicas que se combinan con el carácter urbano de la ciudad de Milán.

Actuar en la ciudad consolidada implica trabajar dentro de un contexto, unas preexistencias y unas imposiciones derivadas de los edificios existentes. Estos condicionantes obligan al arquitecto a proyectar desde la imagen de la ciudad, tal y como se aprecia en los dibujos de Magistretti en Corso Europa [fig. 1 y 3]. A la fachada, y especialmente de este proyecto, se le encomienda la función de relacionarse con la ciudad. Es el lugar donde la arquitectura se muestra ante el mundo exterior. Veremos como la fachada esta continuamente presente en los dibujos de Magistretti, mostrando la relevancia de la misma en este proyecto.

fig. 1 ¹¹ Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, (Barcelona: Actar, 2004):105.

fig. 2 ¹² “Concebir la ciudad en términos de diseño arquitectónico sin considerar la dimensión propia de la arquitectura de la ciudad, explica el fracaso de mucho del actual diseño urbano. Es preciso volver a pensar el edificio desde la forma de la ciudad, o mejor, desde cómo forma la ciudad”

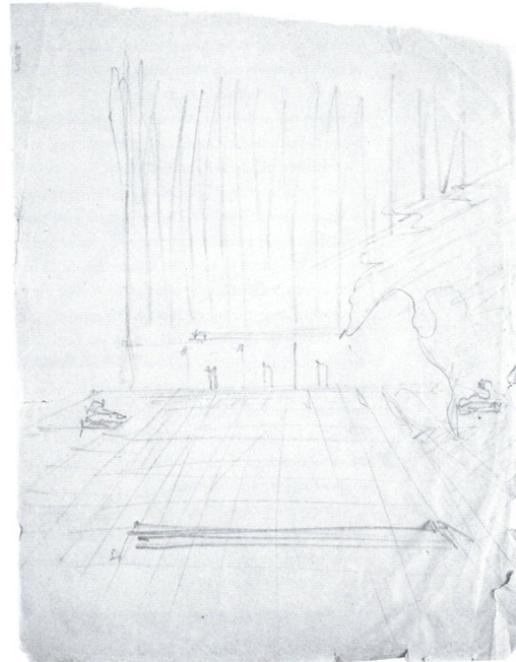
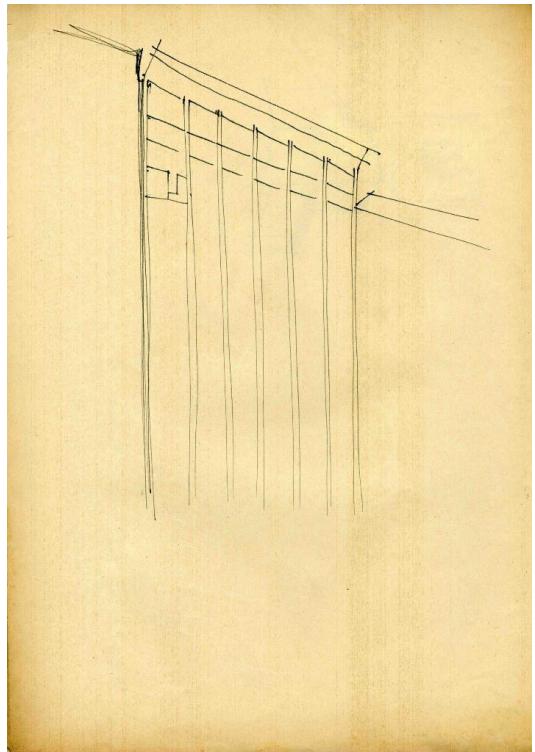


fig. 3

fig. 5

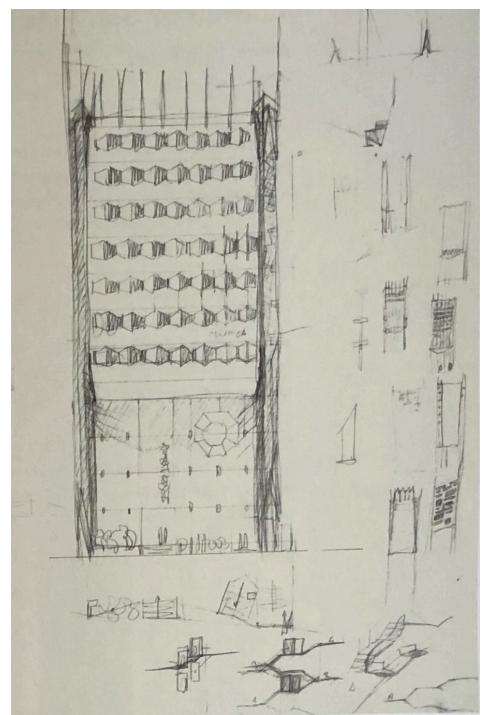
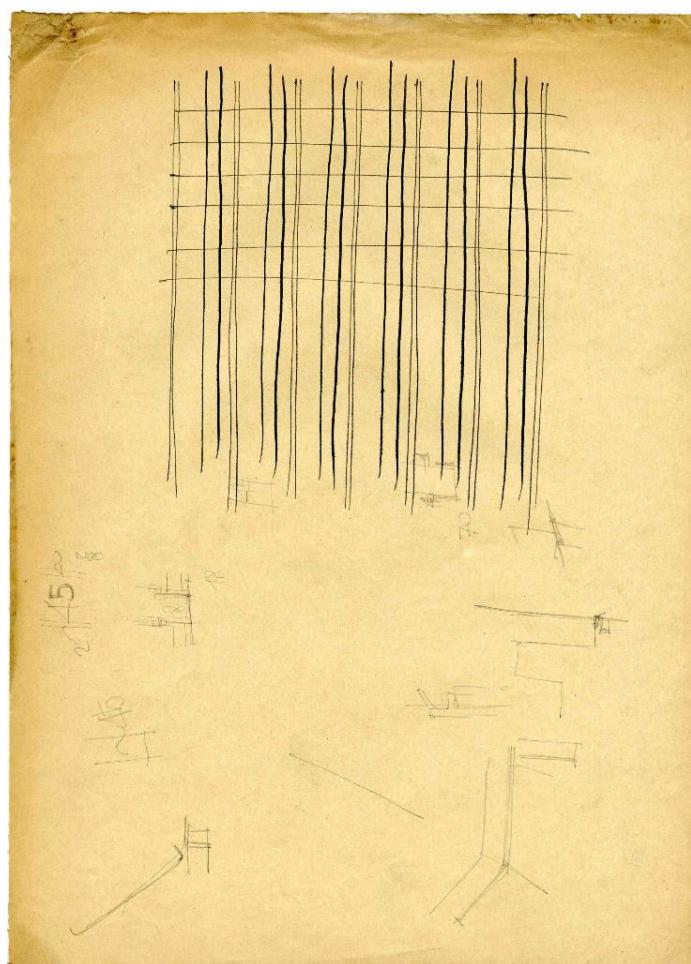


fig. 4

fig. 6

El arquitecto busca darle unidad y continuidad al entorno donde se ubica este proyecto entre medianeras optando por la búsqueda de referencias en los edificios contiguos. En sus dibujos, Magistretti grafía con mayor intensidad aquellas líneas de la ciudad que van a servir de referencia para su proyecto entre medianeras. En este sentido cobran especial relevancia las líneas de coronación de los edificios y las que delimita las plantas bajas con las alzadas. Es ahí donde encuentra las claves para insertar un nuevo edificio sin estridencias, integrándose y estableciendo la continuidad deseada con los edificios colindantes. Estas dos líneas irán evolucionando y encontrando su razón de ser en los croquis del proyecto y servirán para delimitar el orden vertical de la fachada que dibuja con tanta insistencia desde los primeros esbozos.

Magistretti opta por la búsqueda incansable de la verticalidad en la fachada [fig. 3 y 4]. De esta manera, consigue dialogar con la ciudad utilizando un lenguaje propio, sin necesidad de reproducciones literales de los edificios vecinos, como refleja en la figura 1. Además, la verticalidad plasmada mediante claras líneas verticales en sus dibujos, son la que van a dotar de orden a todo el proyecto, tanto en planta como en alzado y son las que darán consistencia a cada una de las composiciones por las que va transitando hasta dar con la solución definitiva.

Las líneas verticales que definirán la fachada van adquiriendo otra dimensión conforme el proyecto evoluciona. Las líneas verticales dibujadas en la figura 3 son aún muy prematuras; mientras que en la figura 1, Magistretti demuestra una mayor madurez del proyecto dibujando con más detalle la composición de la fachada. Estos croquis, inevitablemente dejan constancia del proceso de depuración que lleva a cabo Magistretti durante el desarrollo del proyecto.

La verticalidad adoptada por Magistretti en Corso Europa será un mecanismo de integración en la ciudad empleado también por otros grandes arquitectos. Mies Van der Rohe en la ciudad de Nueva York en 1958 también opta por el uso de la verticalidad en la construcción del Seagram Building, pero esta se dibuja en continuidad con el pavimento como método de implantación en la ciudad. Por ello, se observa la postura de dos arquitectos que optan por el uso del mismo mecanismo, pero tratados en contextos, entornos y resultados diversos.

fig. 3-4

Corso Europa

fig. 5

Mies Van der Rohe-Seagram Building

fig. 6

Gio Ponti-Fachada almacenes Shui-Hing

Al construir en la ciudad consolidada, como en el caso de Corso Europa, no siempre es posible establecer la continuidad con lo existente, o simplemente, no siempre la actitud de un arquitecto pasa por intentar establecer la continuidad con lo existente sino en manifestar cierta autonomía en relación a los edificios contiguos.

En este sentido, si analizamos el croquis que realiza Gio Ponti de su proyecto para los almacenes Shui-Hing en Hong Kong podemos deducir tras detener la mirada en sus trazas esta cuestión. Las dos medianeras se grafían con decisión, obviando lo que sucede a un lado y otro del proyecto a realizar. El proyecto no se apoya por lo tanto en las preexistencias sino en la propia autonomía de la composición propuesta.

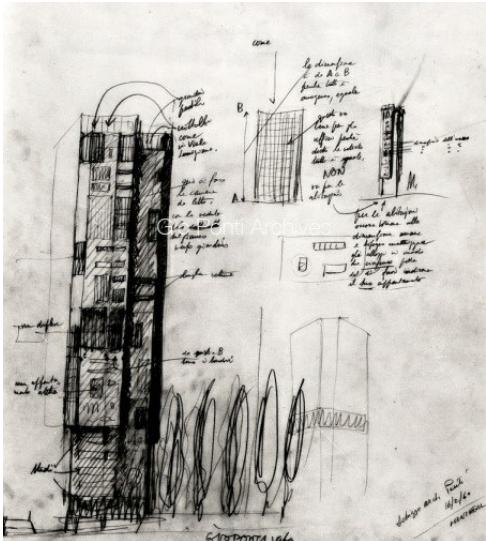


fig. 7

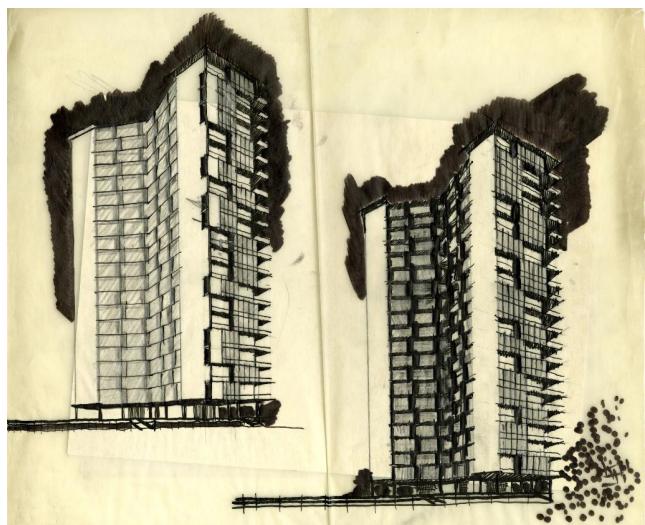


fig. 8

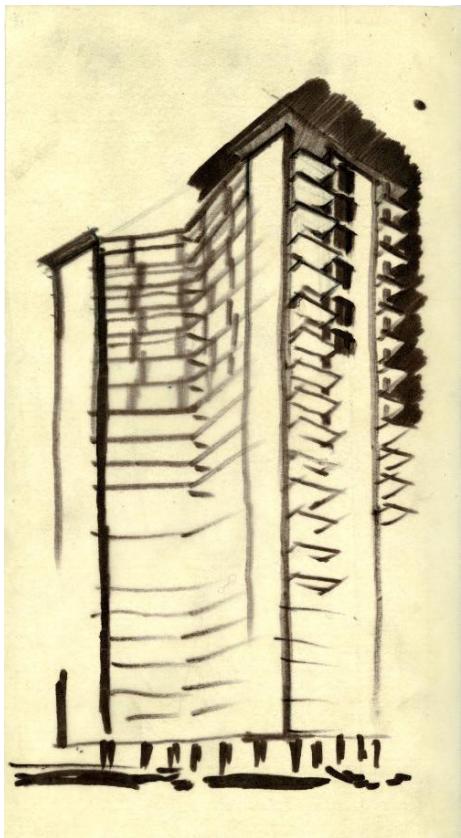


fig. 9

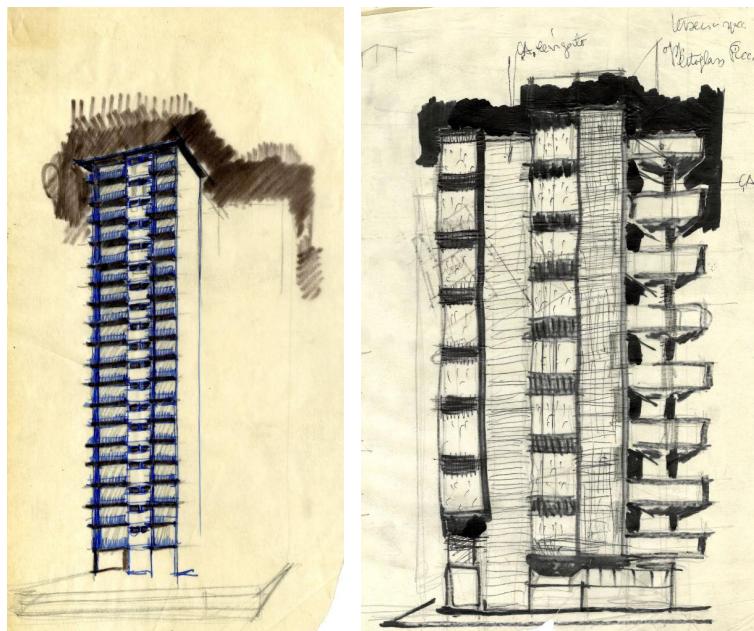


fig. 10
fig. 11
fig. 12

Como se ha anticipado previamente, Vico Magistretti no solo se enfrenta a proyectos dentro de la ciudad consolidada, sino que afronta proyectos en zonas de ensanche de la ciudad o áreas de nueva creación, como es el caso del QT8 en Milán.

En los dibujos de Torre al Parco y Piazzale Aquileia, ubicados en zonas de ensanche de la ciudad, hace frente a otro tipo de cuestiones diferentes a las abordadas dentro de la ciudad consolidada. Los dibujos de estos proyectos denotan una gran preocupación por cómo se perciben desde el exterior, es decir, cómo sacar el máximo partido a la expresión de un edificio, prestando especial atención a una esquina, su coronación, teniendo en cuenta que la arquitectura hace la ciudad y por lo tanto deben cuidarse la percepción de la misma desde el exterior.

Situados ambos en zonas donde la zona verde y el espacio libre predominan, se dibujan generalmente desde lejos, tal y como se percibirán una vez construidos. Son dibujos principalmente en perspectiva que buscan el punto de vista desde el suelo atendiendo tanto a su mirada próxima o como lejana del ciudadano. Esta manera de dibujarlos lleva implícita una aproximación de cómo se va a percibir el objeto construido, una decisión premeditada de la forma y la imagen de mismo. Por ello, cualquier esquina o encuentro entre los diferentes elementos que configuran el edificio son susceptibles de ser dibujados de una y de otra forma hasta encontrar la solución final. Sin embargo, otra manera de reflejar la altura de las torres es tal y como lo realiza Gio Ponti, en su proyecto en Montreal. Al no dibujarla en perspectiva como lo hace Magistretti, se ve en la necesidad de dibujar los árboles del entorno para contextualizar la altura de la obra y hacer comprensible las dimensiones de los elementos que aparecen en el dibujo.

Sin embargo, estas torres propias de los ensanches italianos no solo se dibujaban en perspectiva, tanto Vico Magistretti como Luigi Moretti también las dibujaron en alzado de una manera muy característica, enfatizando las terrazas vacías y las sombras generadas por ellas mismas. Además, el resultado acentúa la direccionalidad de los materiales colocados en la fachada, dotando al dibujo de gran calidad constructiva.

fig. 7
Gio Ponti-
Torre en
Montreal
fig. 8-9-10
Torre al Parco

Asimismo, Magistretti demuestra una clara obsesión por la coronación de las piezas que diseña. En aquellos dibujos en los que el contexto no se dibuja, tiende a marcar intensamente con una mancha negra a rotulador el aire que rodea al edificio, delimitando de esta manera el perfil del mismo de manera clara y precisa, enfatizando la geometría de las piezas. Al dibujarlos así, simula la creación de una pieza entendida como un hito en la ciudad. Estas manchas también ayudan a percibir el edificio con una mayor sensación de solidez y permanencia dentro de la ciudad, logrando un resultado muy expresivo en sus dibujos.

fig. 11
Piazzale
Aquileia
fig. 12
Luigi Moretti-
Conjunto
residencial en
Génova

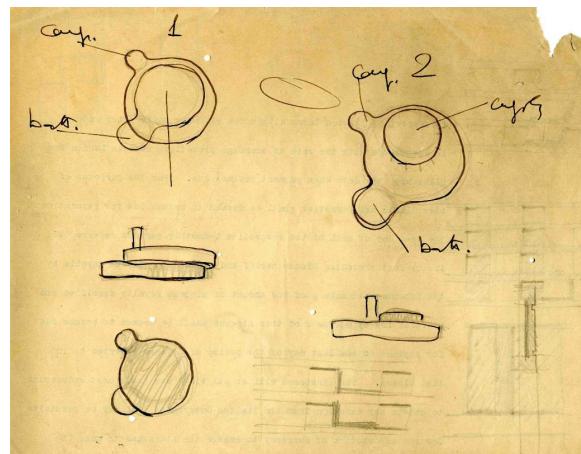


fig. 13

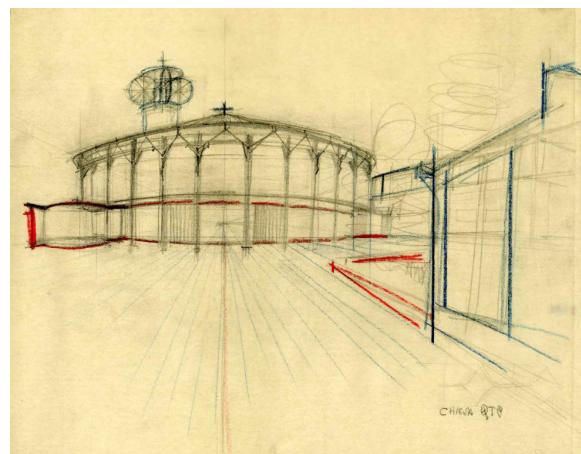


fig. 14

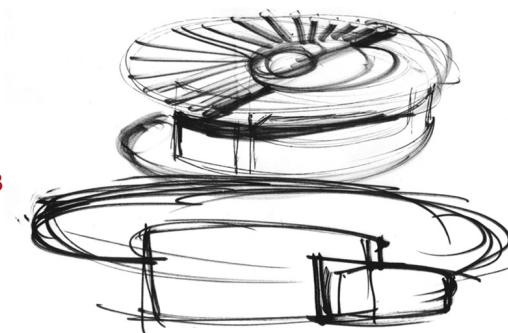


fig. 17

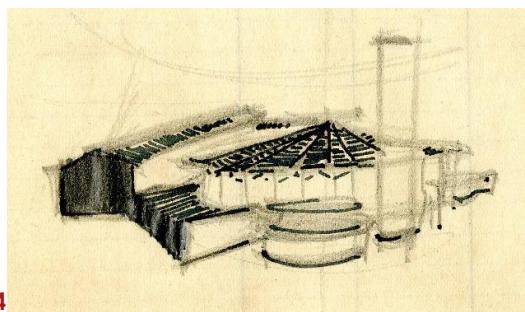


fig. 15



fig. 16

A diferencia de los dibujos del proyecto de Corso Europa que establecía cierta continuidad con los edificios colindantes, los croquis de la Chiesa de Santa María Nascente manifiestan su propia autonomía e independencia del contexto que lo rodea. Se trata de un programa muy diferente: un equipamiento religioso en un barrio de nueva creación. Por este motivo los primeros dibujos del proyecto buscan la creación de un espacio sacro con cierta autonomía, un espacio centralizado como expresión de la iglesia ideal. Así, la iglesia se manifiesta hacia la ciudad con su forma cilíndrica, reclamando protagonismo y asumiendo la importancia que tienen este tipo de edificios de generar un lugar de encuentro para los ciudadanos. Sin embargo, aunque se dibuje como una pieza autónoma, sus dibujos demuestran una clara preocupación por cómo se perciben estas piezas desde la ciudad.

El espacio público que se genera, grafiado en alguno de los dibujos [fig.16], actúa como antesala de la iglesia, caracterizada por un espacio sacro con una cierta componente horizontal frente al valor del contrapunto del campanario visible desde lo lejos. El campanario se incluye en todos los dibujos, situado siempre junto al volumen cilíndrico, participando como reclamo de la ciudad y relacionándose con el espacio público. Magistretti realiza varias perspectivas desde el exterior de la pieza construida para verificar su configuración respecto al campanario y su visión desde la calle.

Además, Magistretti es capaz de sintetizar la idea principal del proyecto de manera breve en sus croquis. Brevedad no necesariamente temporal; sino que, teniendo claro el concepto, es capaz de plasmarlo sintéticamente en el papel. No busca detallar, ni concretar en exceso; se trata de resaltar aquellos aspectos esenciales de la obra. Esta síntesis se aprecia claramente en las figuras 4 y 13, y en el dibujo de Piero Bottoni en la construcción de un pabellón de juegos ubicado próximo al proyecto de la iglesia de Magistretti en el QT8, quien es capaz de resumir la idea principal del proyecto de forma concisa con el dibujo de escasos y claros trazos.

Podemos apreciar llegados a este punto la dimensión arquitectónica que adquiere la ciudad como consecuencia de la construcción realizada dentro de ella; tal y como el arquitecto Aldo Rossi enuncia en su libro *La arquitectura de la ciudad*:

“La ciudad se entiende como una arquitectura. Cuando hablo de arquitectura, no me refiero solo a la imagen visible de la ciudad y al conjunto de su arquitectura, sino a la arquitectura como construcción. Me refiero a la construcción de la ciudad a lo largo del tiempo.”¹³

fig.13-14-15-16

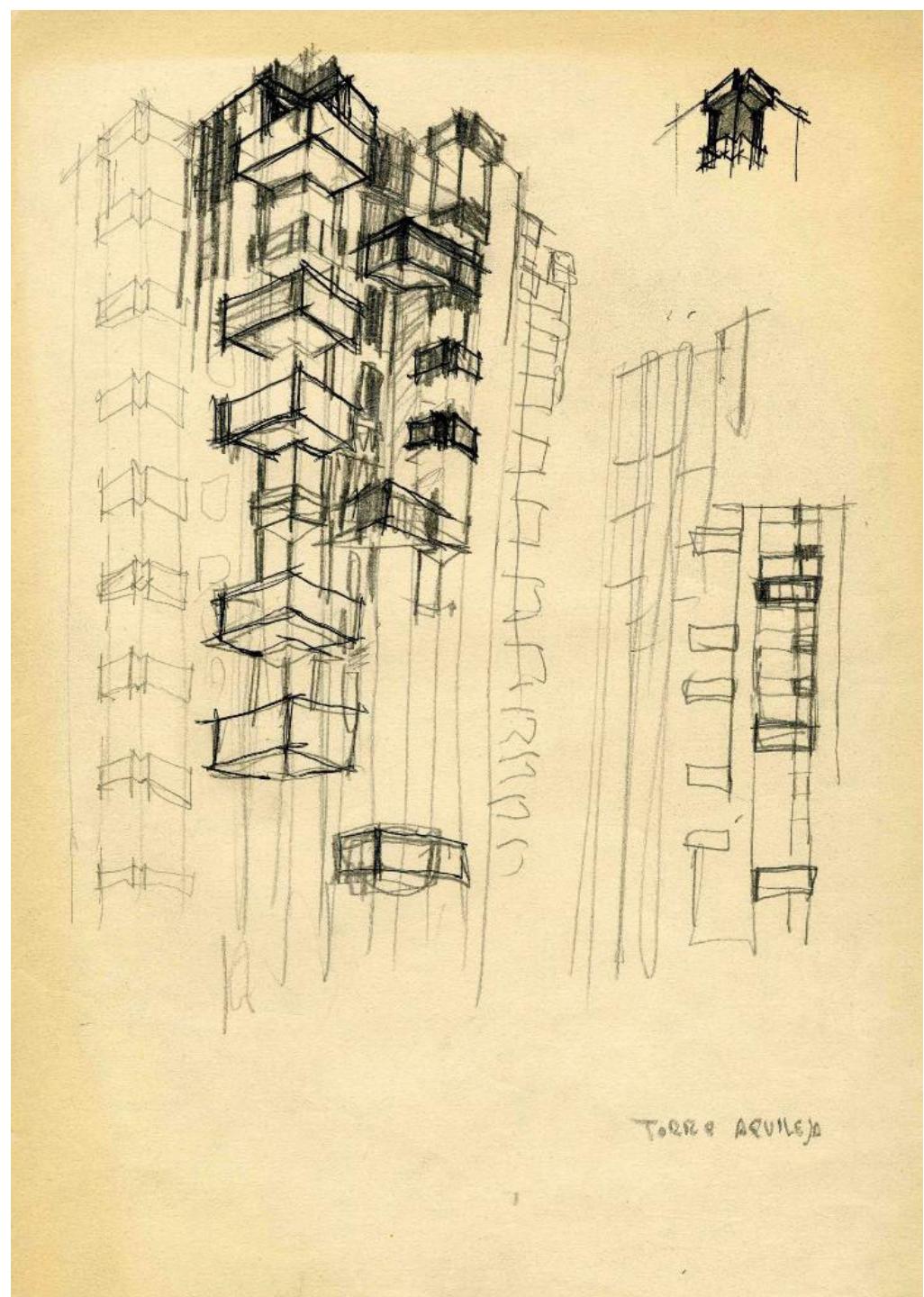
**Chiesa
Santa María
Nascente** Lo que Rossi anuncia es que la ciudad no sería, si no existiese la arquitectura, y viceversa. La ciudad se construye gracias a la arquitectura. Como consecuencia de ello, debemos prestar especial cuidado al intervenir en la ciudad, ya sea dentro de la ya consolidada o fuera de ella. La percepción de cada uno de los edificios que la componen, conforma la imagen que percibimos de la ciudad.

fig.17

**Piero Bottoni-
Padiglioni
giochi al QT8**

¹³

Aldo Rossi. *Architettura della città* (Milano: Il Saggiatore): 10.



Torre e Aquileia

fig. 18

Para Vico Magistretti, al igual que otros muchos arquitectos y urbanistas, la esquina supone uno de los puntos del edificio de mayor intensidad. Como dice Manuel de Solà-Morales en su libro *Miradas sobre la ciudad*:

“Las esquinas de la ciudad son un lugar de encuentro, de superposición y de conflicto (...). En la esquina coinciden diversidad de fachadas y de personas provocando su unión, innovación y estímulo (...). Puede tratarse de un espacio vacío o lleno, de una afirmación o de una ausencia.”¹⁴

Deben “resolver compositivamente sus fachadas, los edificios en esquina tienen que resolver el programa enfrentándose a una situación excepcional creada por la disposición en ángulo de su contacto con el exterior, con la calle”¹⁵; es lo que enuncia Xavier Monteys en el libro *La calle y la casa, urbanismo de interiores*. Esta concepción de la esquina como punto conflictivo, pero también estratégico del proyecto se refleja en los croquis de Vico Magistretti. En ellos se deja constancia del papel fundamental que tiene la esquina en la percepción de sus proyectos y en la manera en la que posteriormente se articularán.

Vico Magistretti demostró una gran sensibilidad volumétrica en el tratamiento de la esquina que se manifiesta en la creación de esas sólidas terrazas compactas que componen las fachadas. En ellas se enfatiza la condición de vacío de la esquina que caracterizará la obra de Magistretti. En las construcciones residenciales de la ciudad de Milán de los años 50, se llevaron a cabo una serie de intervenciones que enfocaron los alzados como parapetos que se desprenden de la fachada, como ocurre en las villas de Wright. Esto permitió liberar el ritmo de las estancias del diseño de la fachada¹⁶, ofreciendo una mayor libertad y flexibilidad en la distribución de los espacios interiores sin comprometer la armonía visual de la estructura exterior.

En los dibujos de Magistretti las estancias situadas en las esquinas, se utilizan de manera estratégica para dar forma al proyecto. Tal y como se enunciaba previamente en la cita de Solà-Morales, la esquina puede ser un espacio vacío o lleno. Magistretti opta generalmente por el vaciado de la misma como mecanismo de proyecto. Al realizar el vaciado, se pone en evidencia la condición no portante de la misma; es decir, deberá ser adaptada para liberar dicho espacio de elementos estructurales que interrumpan esta condición de vacío.

¹⁴ Manuel de Solà-Morales. *Miradas sobre la ciudad* (Barcelona: Acantilado): 202.

¹⁵ Xavier Monteys. *La calle y la casa. Urbanismo de interiores* (Barcelona: Gustavo Gili): 148.

¹⁶ Orsina Simona Pierini y Alessandro Isastia. *Case Milanesi: 1923-1972. Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano* (Milán: Hoepli): 313

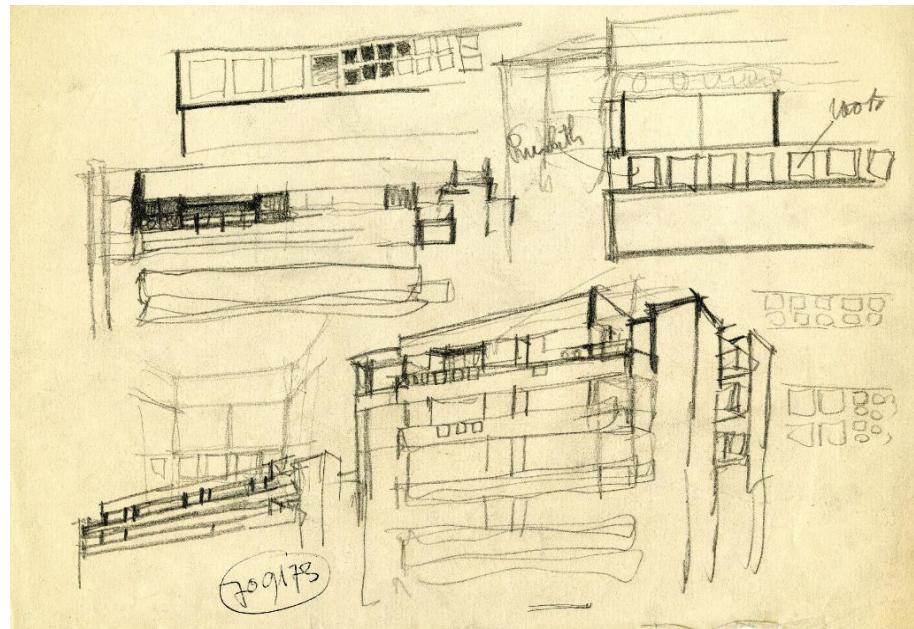


fig. 19

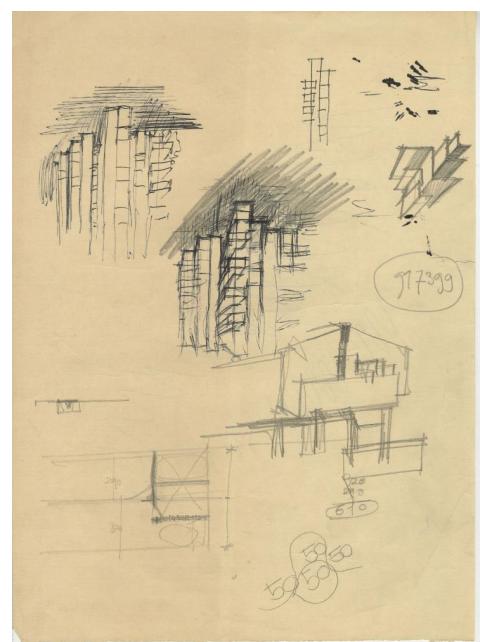
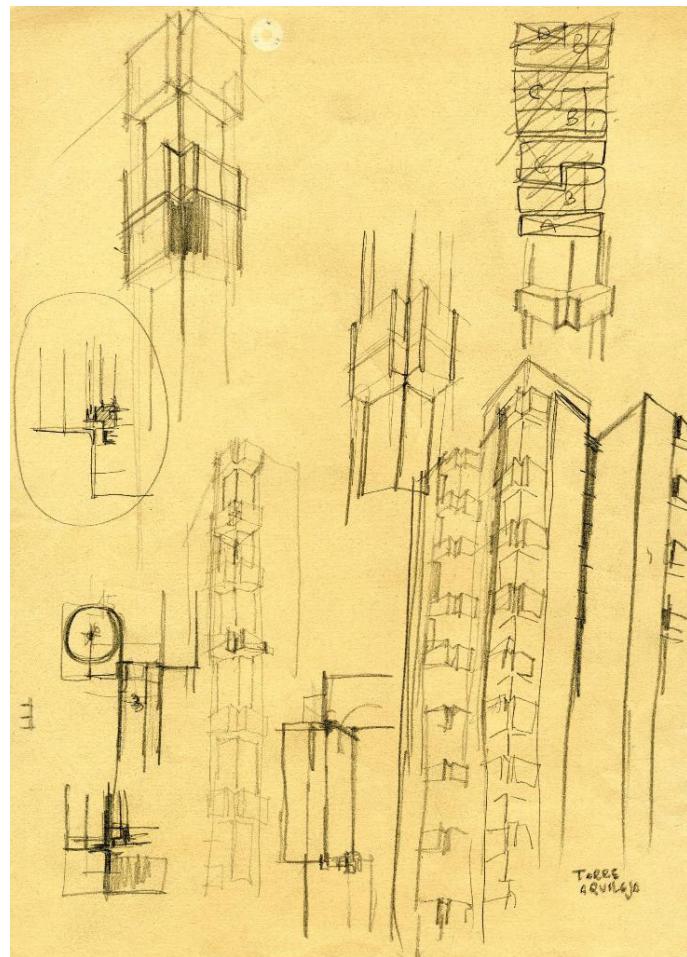


fig. 20
fig. 21

En Piazzale Aquileia este vaciado de la esquina se ejecuta tanto en el bloque lineal como en la torre, tal y como se muestran en los dibujos del proyecto. Aunque ambas piezas se construyen mediante un lenguaje diferente, Magistretti opta por aplicar la misma solución en ambas para unificar criterios compositivos en las fachadas.

Tal y como se aprecia en los dibujos, la horizontalidad del bloque lineal [fig.19] difiere de la verticalidad adoptada en la torre de este mismo proyecto [fig.21], sin embargo, las esquinas de ambos edificios se tratan de la misma manera consiguiendo así una imagen de unidad en el conjunto. Es decir, las dos piezas logran dialogar entre sí gracias al vaciado de la esquina.

Se aprecia a lo largo del análisis de los dibujos presentados que la percepción desde la ciudad es una de las máximas preocupaciones de Vico Magistretti. La realización de numerosas perspectivas, generalmente de las vistas en esquina, ayudan al arquitecto a visualizar la imagen de los volúmenes proyectados.

En estos dibujos, y sobre todo en la figura 18, se destaca la intensidad de la esquina respecto al resto de la pieza que se dibuja. La manera de representar la esquina vaciada, viene acompañada del énfasis puesto en el dibujo de los balcones respecto al resto del edificio. Se dibujan las esquinas reforzando la condición esquinera de estos balcones junto al vaciado de la misma representado por las carpinterías, finamente diseñadas.

Esta estrategia de dibujo ayuda a Magistretti a enfocar la atención a tal punto conflictivo, como lo es la esquina. Se acompañan los dibujos en perspectiva con pequeños detalles constructivos tanto en planta como en sección para completar y verificar la posibilidad de materializar la imagen deseada. Esta cuestión refleja la condición transversal de las tres escalas estudiadas (ciudad, espacio y detalle), dejando constancia de la importancia del trabajo simultáneo de las tres para conseguir el resultado deseado.

Para Magistretti, fue esencial el dibujo de estas tres escalas a lo largo del proceso de diseño, quedando plasmado no sólo en las láminas de este proyecto, sino que, a lo largo del presente trabajo se podrá apreciar este rasgo en la mayoría de sus dibujos. La combinación de perspectivas, plantas, alzados, junto con detalles constructivos o del mobiliario en los dibujos realizados para una misma obra, denota la profundidad con la que Magistretti afrontaba cada uno de los retos proyectuales a los que se enfrentó a lo largo de su carrera profesional.

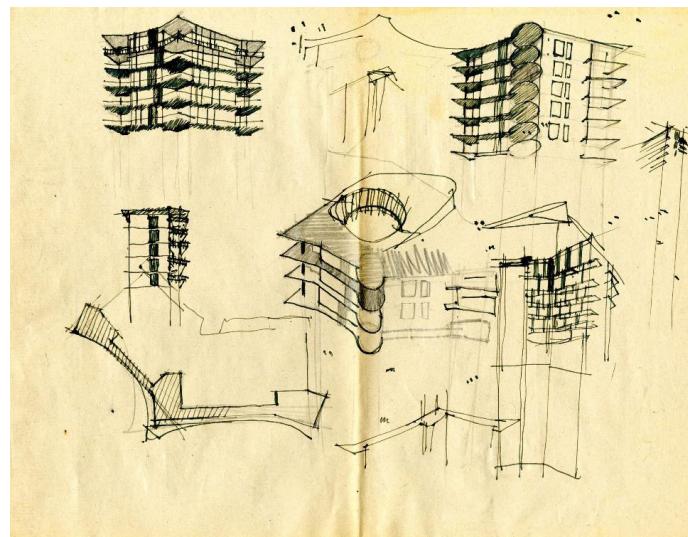


fig. 22

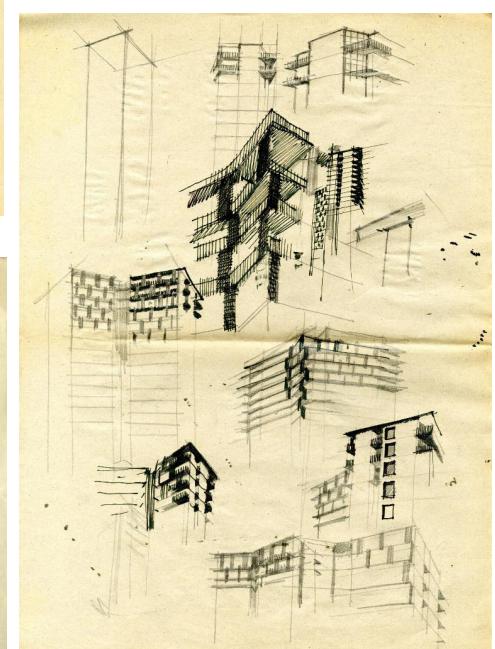
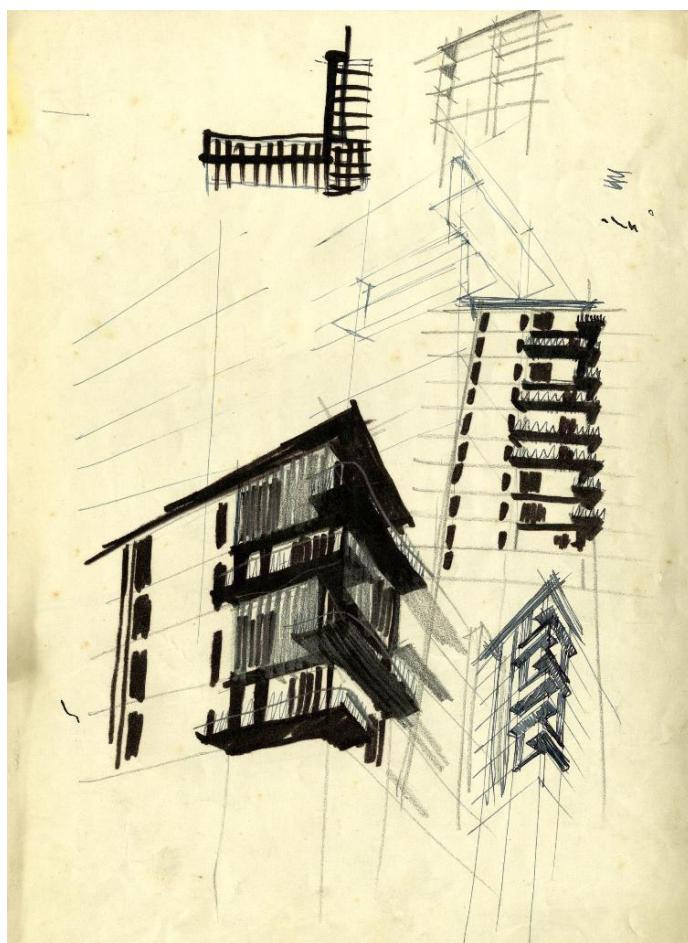


fig. 23

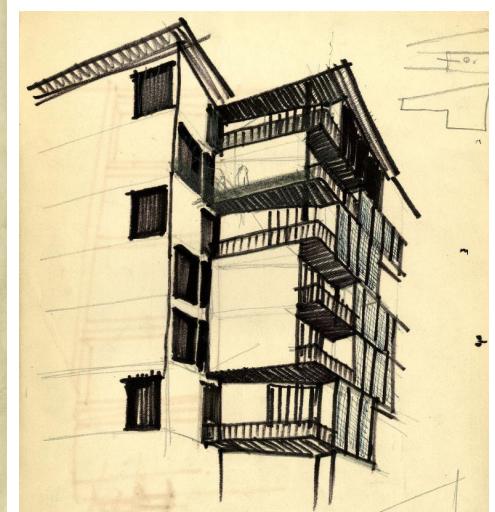


fig. 24
fig. 25

La búsqueda de un mismo lenguaje para los dos edificios construidos en Piazzale Aquileia realizado a través del vaciado de la esquina, fue tomado como referencia del proyecto realizado unos años antes en la Torre al Parco. En él, Magistretti huye de la seriación y repetición sistemática de viviendas apiladas buscando generar cierta vibración y movimiento, manipulando la esquina. Para ello, alterna asimétricamente los balcones, rompiendo con la geometría del resto de la planta. Maclando las tipologías verticalmente consigue una mayor vibración en la esquina logrando un resultado mucho más expresivo, además de dotar a las viviendas de una mayor privacidad.

Además, condicionadas por este vaciado, aquellas estancias ubicadas en las esquinas de los proyectos de Magistretti son generalmente las salas de estar. Es decir, la estancia principal de las viviendas se traslada a una esquina de la planta haciendo orbitar al resto de las estancias en torno a ella. Por lo tanto, el protagonismo de la esquina en ambos proyectos (Piazzale Aquileia y Torre al Parco) no solo se refleja hacia el exterior, sino que el interior de la vivienda podemos decir que “gira en torno a la esquina”.

Los dibujos reflejan un continuo trabajo de destilación hasta alcanzar el resultado final. Magistretti diseña multitud de opciones, reflejando la dificultad que supone resolver este punto conflictivo del edificio. Se contemplan opciones curvas en la esquina, patios centrales, ángulos más abiertos, ... utilizando el dibujo como herramienta principal de trabajo. Tras múltiples intentos [fig. 22, 23], finalmente se opta por la prolongación de la planta alternadamente hasta alcanzar el perímetro del balcón. De esta manera se consigue evitar un ritmo monótono en la fachada y dotar a las viviendas de una vista privilegiada desde el interior. Estas amplias terrazas que dibuja en sus láminas permiten la conexión visual de las viviendas con la ciudad, consiguiendo relacionar el edificio y la ciudad desde el interior del mismo.

Cabe resaltar, el uso de la sombra en los techos y aleros que dibuja Magistretti añadiéndole una condición de profundidad y volumen a sus dibujos. Juega con las intensidades, trazos y materiales con las que dibujar esas sombras. Además, el uso del negro intenso generalmente en las esquinas, denota la importancia que tiene la esquina en sus obras. Magistretti consigue que sus perspectivas estén cargadas de información mediante dominio del dibujo como herramienta para plasmar sobre el papel el proceso de diseño.

**fig. 22-23-
24-25**

Piazzale
Aquileia

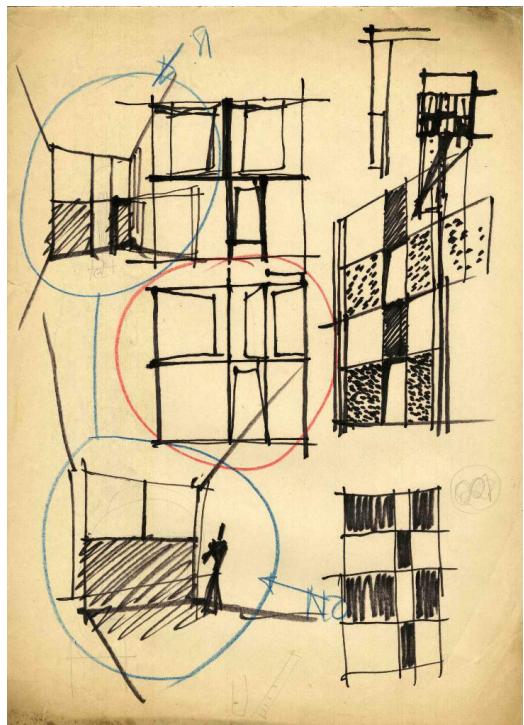


fig. 26



fig. 29

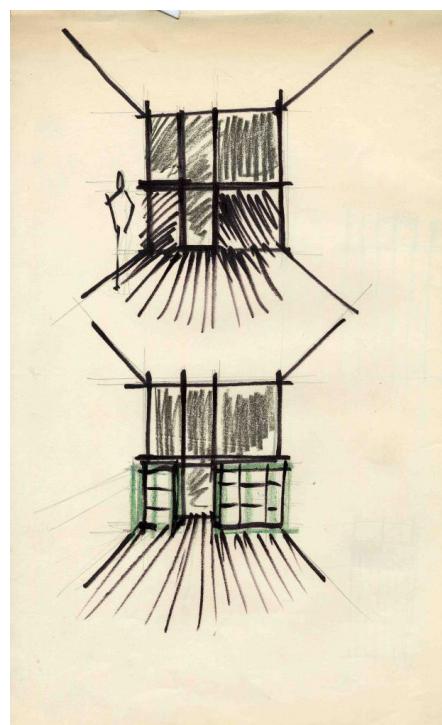
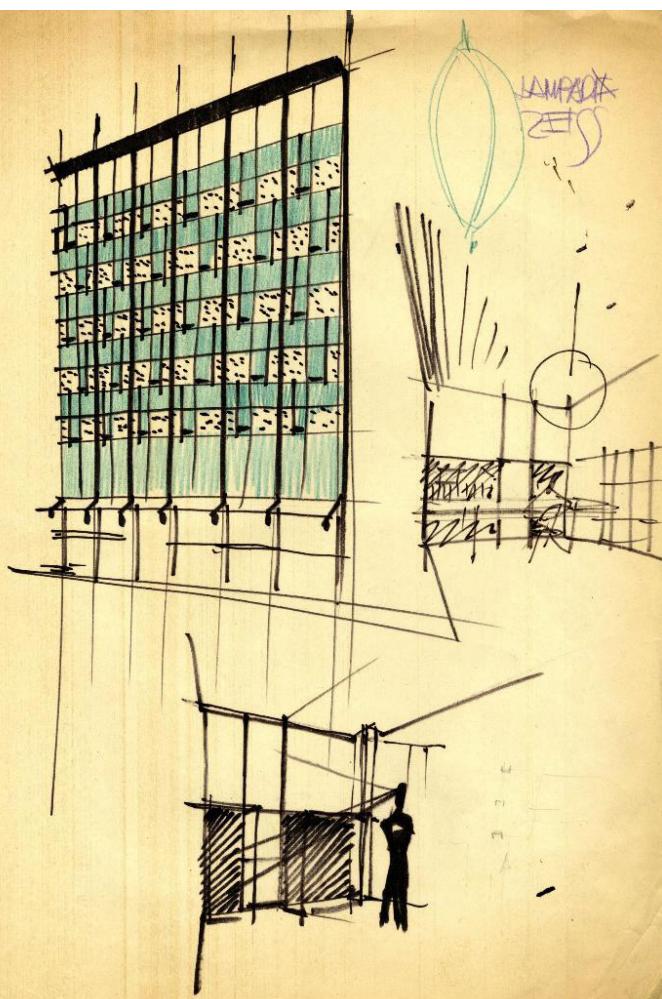


fig. 27
fig. 28

04.2 CONSTRUIR EL ESPACIO

Habiendo conocido y analizado la relación entre el dibujo y la construcción de la ciudad, a continuación, se procede al estudio de la repercusión del dibujo en el ámbito de la construcción del espacio. La manera en la que se defina y se desarrolle la construcción, condicionará la percepción del espacio. Construir el espacio significa darle forma al entorno físico de un edificio, que influye en cómo las personas interactúan y perciben el lugar. Construir el espacio es también armar una estructura entorno a un concepto o una idea, adaptar los materiales acordes a esa configuración e incluso interpretar el espacio desde las necesidades que requiere la ciudad.

La relación entre la ciudad y el proyecto en Corso Europa fue una de las premisas en el proyecto de Vico Magistretti. La estructura del edificio debía favorecer la verticalidad del proyecto, como se aprecia en la figura 27. En esta misma imagen, Magistretti desvela la existencia de un orden primario en fachada marcado por unas verticales muy acentuadas, que parecen coincidir con la estructura, y un orden secundario que atiende a las líneas de carpintería condicionado por ese orden principal. Esta doble condición conduce a Magistretti a pensar el diseño del espacio y de la fachada, visto tanto desde la ciudad como desde el interior del edificio. Lo realmente interesante de este proyecto y de los croquis que realiza Magistretti es la convivencia de ambos mundos, el interior y el exterior, dibujando perspectivas desde ambos puntos de vista.

De esta manera demuestra cómo la fachada no atiende únicamente a cuestiones compositivas derivadas del exterior, sino que su repercusión en el espacio interior es tratada con la misma importancia [fig. 26]. Estudia desde el dibujo la composición de las carpinterías atendiendo a cuestiones como la disposición interior del mobiliario, la apertura de los huecos de ventana e incluso de la visual hacia la calle.

La construcción del espacio a partir de la ciudad y de la sensación interior tiene lugar también en el proyecto de Gio Ponti en Via Dezza. La fachada está formada por un gran ventanal enmarcado, tal y como revela el dibujo, que se concibe como una "ventana amueblada". La vida interior del edificio, de la misma manera que ocurre en Corso Europa, se traslada al exterior a través de la fachada. Tanto Ponti como Magistretti decoran y amueblan la propia ventana, tratándola como una pared más que configura el espacio [fig. 26 y 29]. Comparten una manera de construir el espacio teniendo en cuenta tanto la percepción lograda en el interior del mismo como la proyectada sobre la ciudad.

fig. 26-27-28 En definitiva, al mismo tiempo que se construye la ciudad, se construye el espacio y el detalle. Son condicionantes, es decir, una decisión que afecta a la fachada, repercute directamente en la visual interior y a la escala humana de la estancia.

fig. 29 Gio Ponti-
Via Dezza Magistretti demuestra así un control sobre las tres escalas de proyecto: ciudad, espacio y detalle.

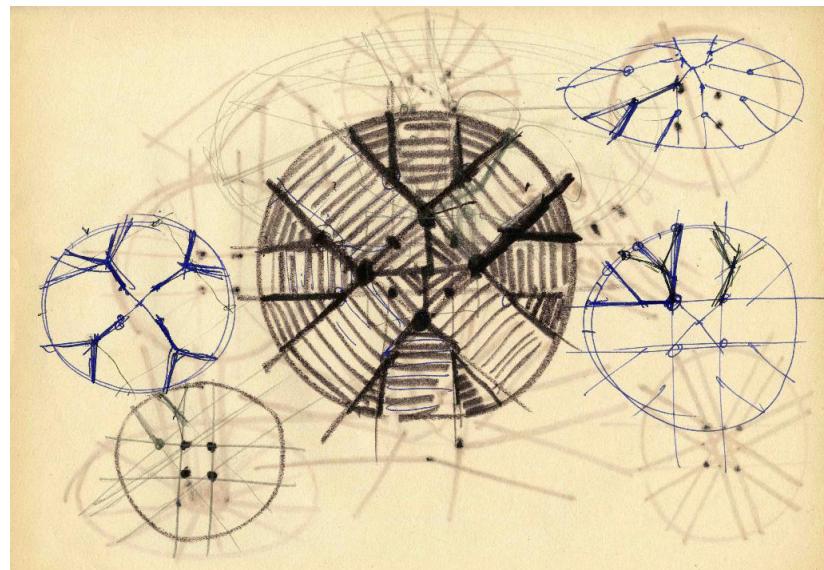


fig. 30

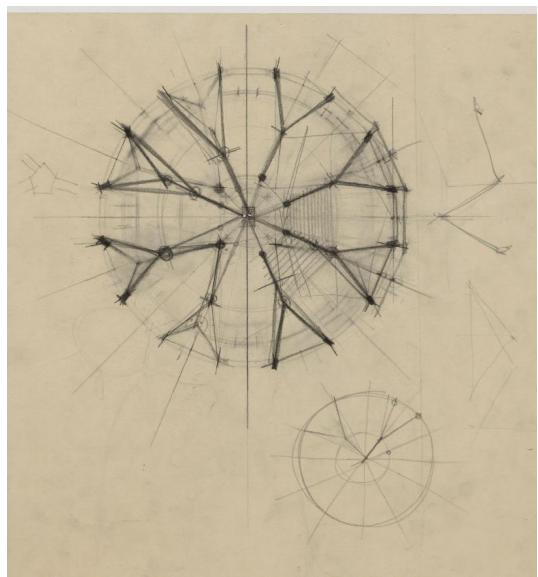
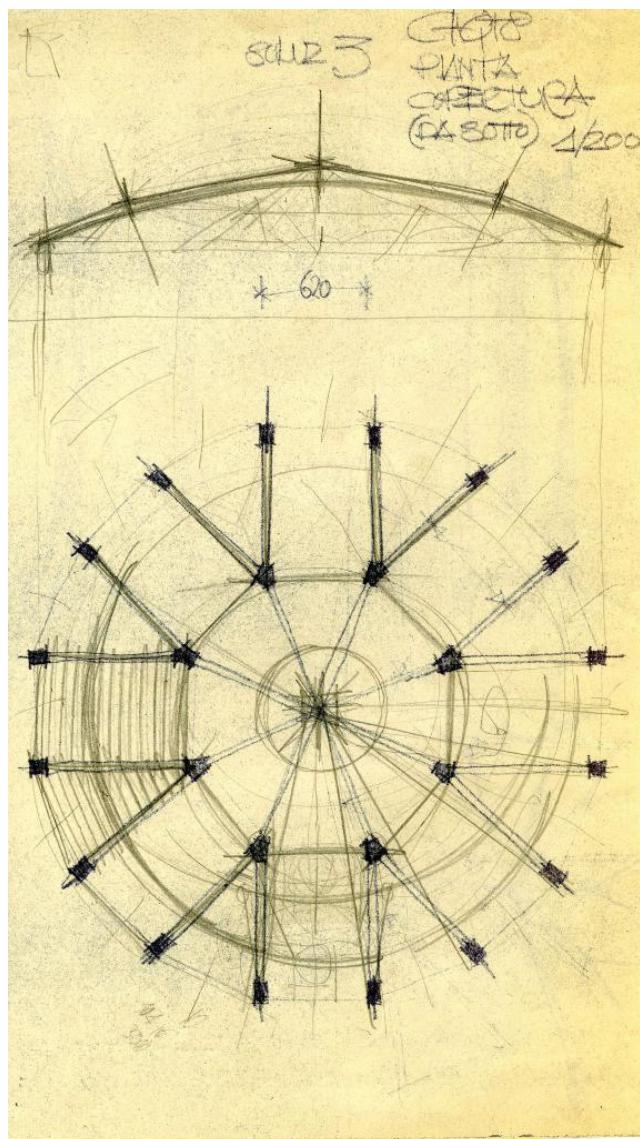


fig. 31
fig. 32

La construcción del espacio se verá condicionada por el elemento principal que lo articulará que será la estructura, actuando como elemento generador del mismo. No solo ejerce meramente la función de soporte que lleva intrínseca, sino que participa activamente en la configuración de los espacios. En esta fase, el arquitecto debe demostrar su conocimiento sobre el oficio de la construcción para conseguir dar forma a aquello que ha imaginado. La calidad de los espacios, dependerán en gran parte, de la estructura que los defina.

Así como el proyecto de Corso Europa se piensa desde la ciudad, condicionado por los edificios colindantes, para dotar a la calle de unidad y continuidad, la manera de entrar de Vico Magistretti al proyecto de la Chiesa Santa María Nascente es diferente. El espacio principal, no viene condicionado por la imagen desde la ciudad, sino que se piensa desde la imagen interior del espacio sacro. Al no tener un contexto claro y definido, la iglesia se piensa desde el espacio, condicionado principalmente por la estructura, tal y como se revela en sus láminas.

Magistretti idea el espacio litúrgico a partir de una circunferencia. El principal reto para Magistretti es cubrir este espacio circular de 37 metros de diámetro. Esta forma circular configurará el espacio principal y determinará el diseño de la estructura. Es tal el alarde constructivo que supone cubrir ese gran espacio, que Magistretti desarrolla un largo proceso de diseño hasta alcanzar el resultado final de la estructura. Los croquis revelan la preocupación de Magistretti por conseguir cubrir tal espacio.

En un primer momento, Magistretti plantea una estructura formada por un único perímetro exterior donde coloca 16 pilares ayudados por una serie de pilares intermedios colocados concéntricamente que colaborarán a descargar el empuje de las vigas que soportan la cubierta [fig. 30 y 32].

fig. 30-31-32
Chiesa
Santa María
Nascente

En esta fase de proyecto, Magistretti es capaz de identificar gracias al dibujo que la solución estructural adoptada por el momento debía mejorarse hasta conseguir configurar un espacio litúrgico amplio y diáfano, tal y como se había concebido en los croquis iniciales.

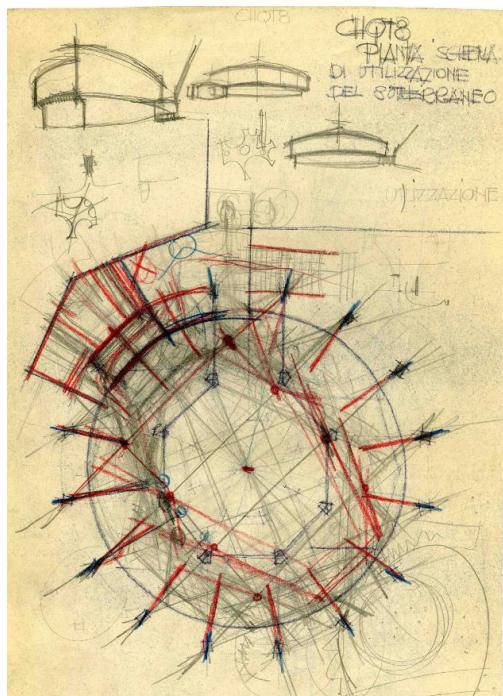


fig. 33

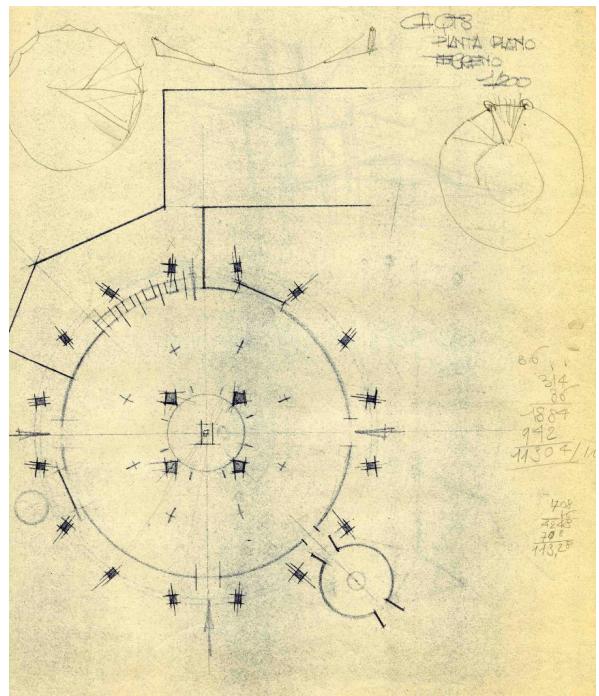


fig. 34

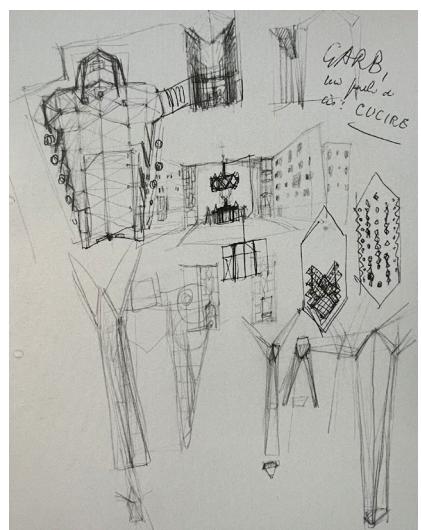
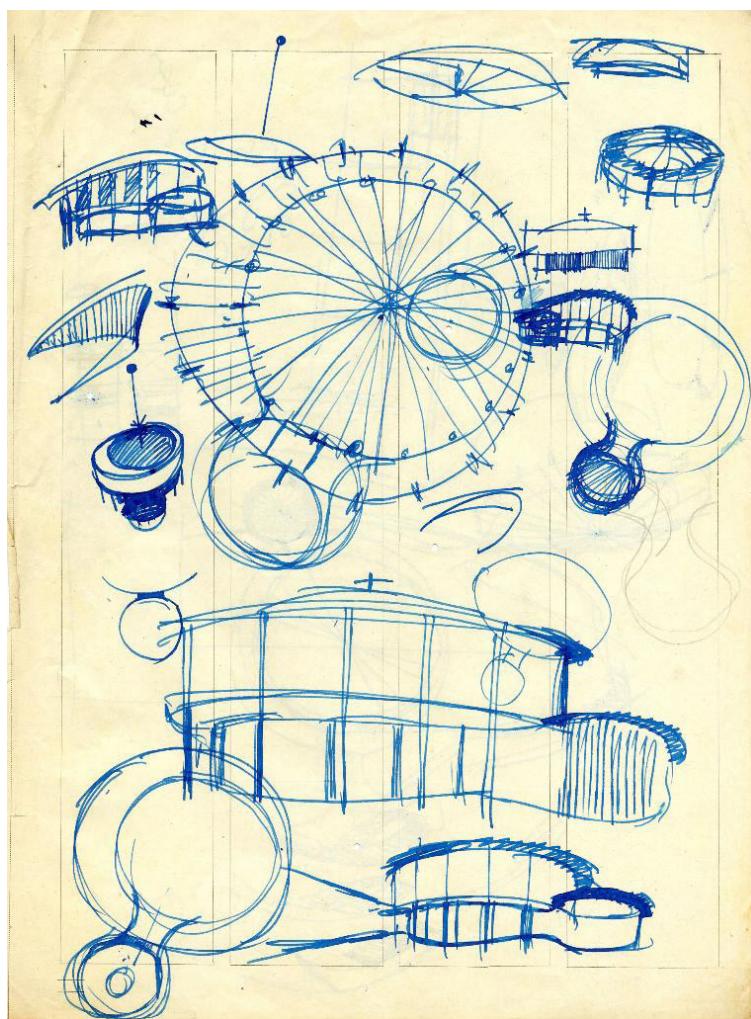


fig. 35
fig. 36

Por ello, Magistretti hará un esfuerzo por reducir el número de pilares interiores planteando diferentes opciones derivadas de los dibujos anteriores. Se comienzan a desplazar aquellos pilares que interrumpen el espacio central lo más próximos posible al perímetro exterior [fig. 31 y 33], además de trasladar los 16 pilares perimetrales al exterior del espacio central, organizando el volumen en base a la superposición de dos circunferencias.

Esta decisión ayuda a liberar la circunferencia interior de la estructura; sin embargo, la existencia todavía de varios pilares interiores molesta la visión ideal que el arquitecto había planteado. Las perspectivas dibujadas junto a los dibujos del estudio de la estructura denotan una clara preocupación por la imagen exterior del volumen [fig. 33]. En esta fase, se apoya del uso del color *Rosso Vico* para marcar las directrices de la estructura de la cubierta, supeditada por la planteada en planta. El uso de este color aporta a sus dibujos una mayor expresividad y rotundidad.

Finalmente, consigue liberar la planta mediante un sistema de vigas concéntricas que parten de los 16 pilares exteriores. La circunferencia interior se desplaza lateralmente respecto de la exterior. Al tratarse de la configuración final de la estructura, Vico Magistretti realiza sobre el mismo papel, multitud de perspectivas exteriores que ayudan al arquitecto a imaginar la percepción del volumen construido desde la ciudad. Magistretti destaca intensamente mediante el uso de un bolígrafo todas aquellas cuestiones que deben resaltar sobre las demás: la articulación entre el volumen principal y el secundario, la coronación de ambos volúmenes ejecutada mediante un alero que se separa del perímetro de ambos y la presencia de la estructura vista desde el exterior [fig. 35].

La estructura de la Chiesa Santa María Nascente ha condicionado el espacio, pero también ha ayudado al arquitecto a definir el proyecto. Algo similar ocurre en la Chiesa San Francesco d'Assisi, dónde Gio Ponti debe hacer frente al proyecto de una iglesia en una parcela con una morfología complicada. Para ello se sirve de la estructura como ayuda y apoyo para configurar un espacio litúrgico amplio y digno, haciendo frente a las dificultades impuestas por la ciudad. Magistretti no tuvo que enfrentarse a grandes condicionantes derivados del entorno inmediato del proyecto, sin embargo, para ambos, la estructura fue una herramienta que ayudó a determinar la forma final del proyecto, convirtiéndose en la génesis del proyecto.

fig. 33-34-35
Chiesa
Santa María
Nascente

fig. 36
Gio Ponti-
Chiesa San
Francesco
d'Assisi, Milano

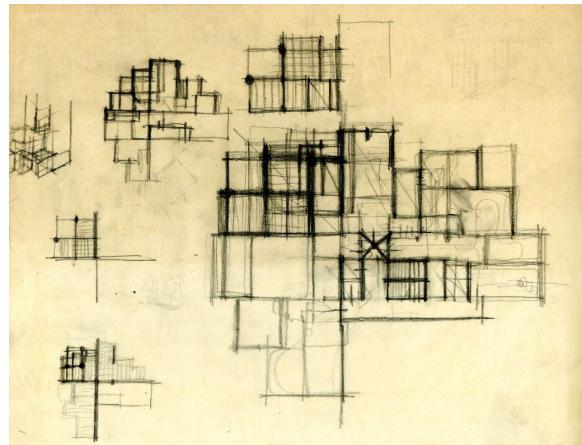


fig. 37

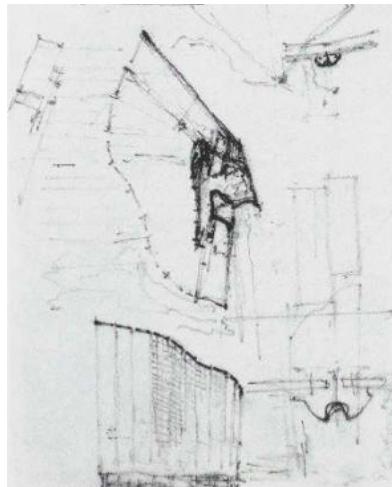


fig. 41

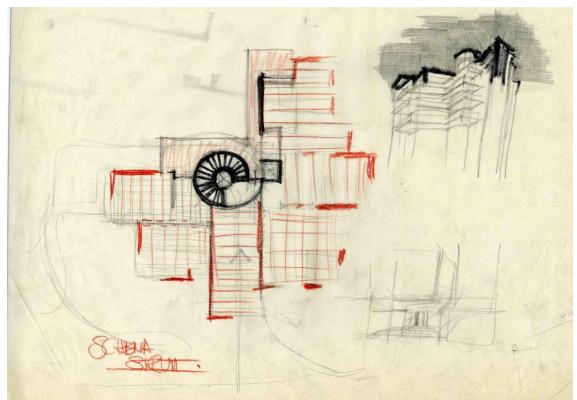
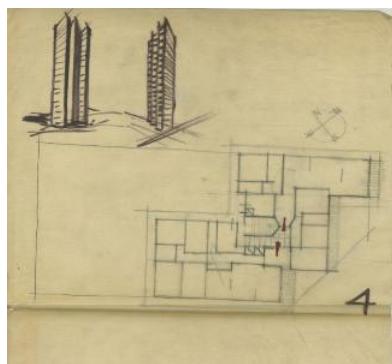
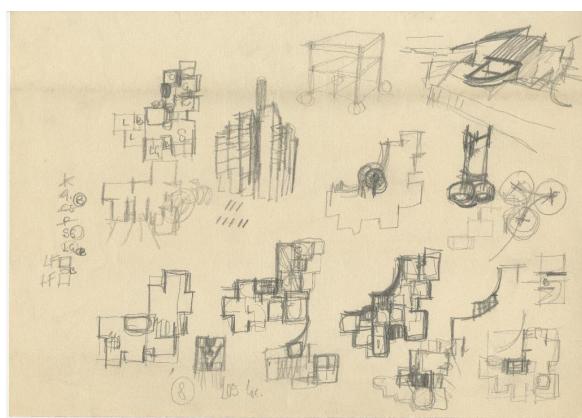


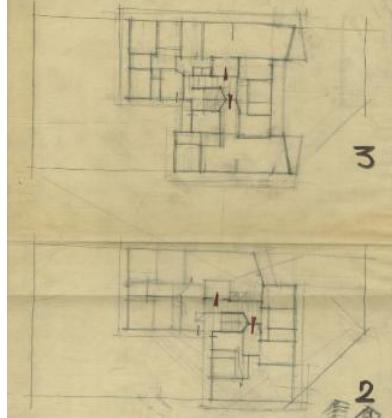
fig. 38



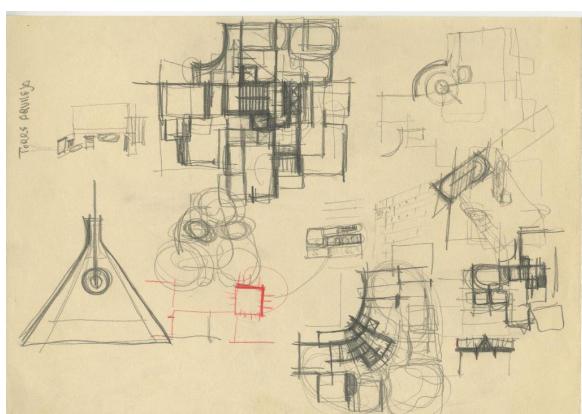
4



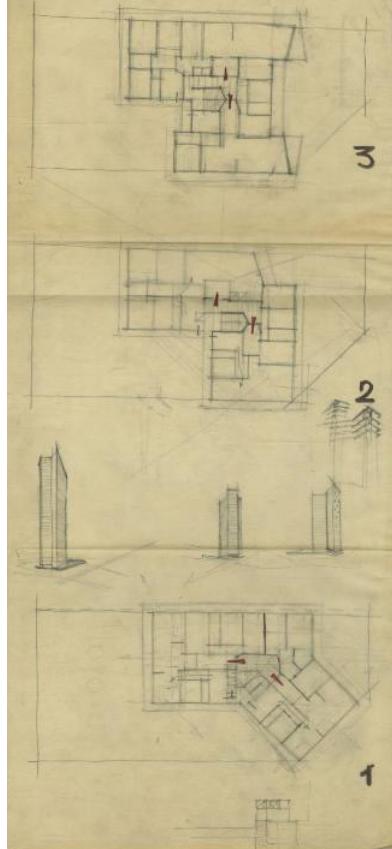
1



3



2



1

De los dibujos realizados por Magistretti para los proyectos residenciales: Torre al Parco, San Marco, Piazzale Aquileia, se deduce una organización del espacio a partir de las circulaciones interiores, tanto verticales como en planta. De este modo, los espacios se organizan según una clara jerarquización: los núcleos verticales en el centro y las viviendas alrededor de ellos. Se aprovecha el perímetro del edificio para ubicar las estancias de día, consiguiendo viviendas bien iluminadas y con un óptimo aprovechamiento del espacio.

En las torres de Piazzale Aquileia y en la Torre al Parco la estructura, de la misma manera que ocurre en la Chiesa Santa Maria Nascente, define y construye la percepción del espacio interior y la imagen desde la ciudad. Todos los dibujos que se realizan giran en torno al mismo tema: la posición del núcleo y la organización en torno a él del resto de las estancias de las viviendas. No solo Vico Magistretti utiliza esta estrategia de proyecto, Alvar Aalto, a quien tuvo de referencia durante su carrera profesional, en su proyecto en Bremen, también distribuye la planta en función de la posición del núcleo, quedando claramente definida en su dibujo. A partir de él, la planta se extiende hacia el exterior como si se tratase de un abanico.

Magistretti realiza en Piazzale Aquileia la mayoría de los dibujos enfocados en la configuración de los espacios, así como en el diseño de la estructura. En estos croquis vemos una clara preocupación tanto por la organización espacial de las estancias como por su repercusión en la imagen exterior del edificio [fig. 37 y 38]. Para ello, realiza numerosos dibujos de pruebas donde la posición del núcleo de comunicaciones está siempre en una posición central.

Sin embargo, la colocación de las estancias en torno al mismo provoca grandes dudas en Magistretti. Como se puede ver en las láminas 39 y 40, realiza una gran cantidad de dibujos a lápiz donde juega con la intensidad del mismo y con la sobreposición de líneas. Este tipo de láminas demuestran el largo e intenso proceso que sigue Magistretti hasta dar con la planta final. En una misma lámina combina el dibujo de la planta, vistas exteriores del edificio e incluso el diseño de una pieza de mobiliario. El estudio de estas cuestiones [fig. 40] demuestran una vez más la transversalidad de las tres escalas analizadas.

**fig. 37-38-
39-40**

Piazzale
Aquileia

fig. 41

Alvar Aalto-
Apartamentos
en Bremen

fig. 42

Torre al Parco

Otro aspecto que se refleja en sus dibujos es la preocupación por el tratamiento de la esquina. Tal y como se explica en el apartado anterior, el vaciado de la esquina es una de las principales características en este edificio. En la imagen 38 vemos la importancia de marcar intensamente las esquinas que deja llenas, para enfatizar el vaciado del resto. Esta manera de grafiarlas está ligada a la búsqueda de la verticalidad.

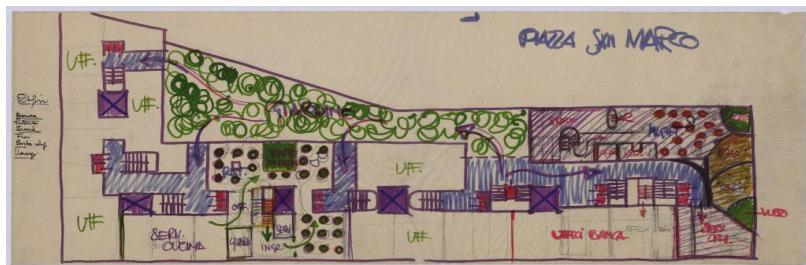


fig. 43



fig. 44

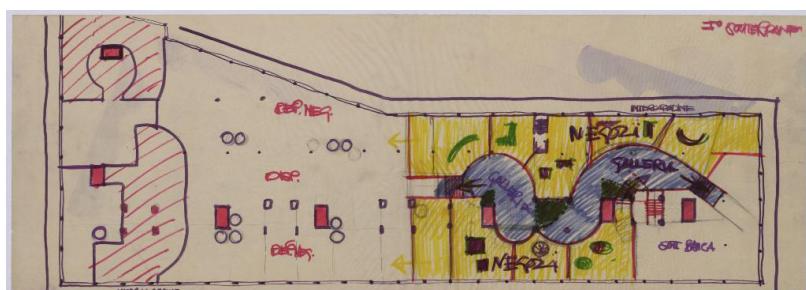


fig. 45

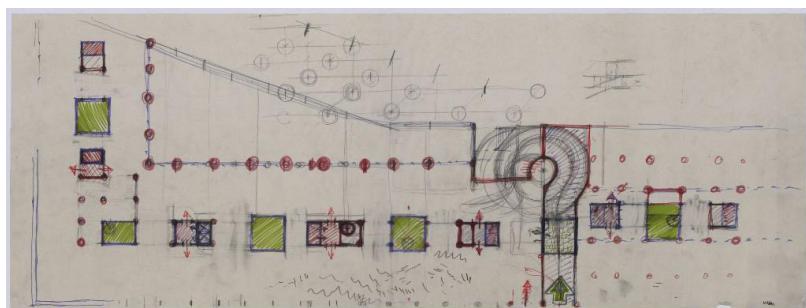


fig. 46

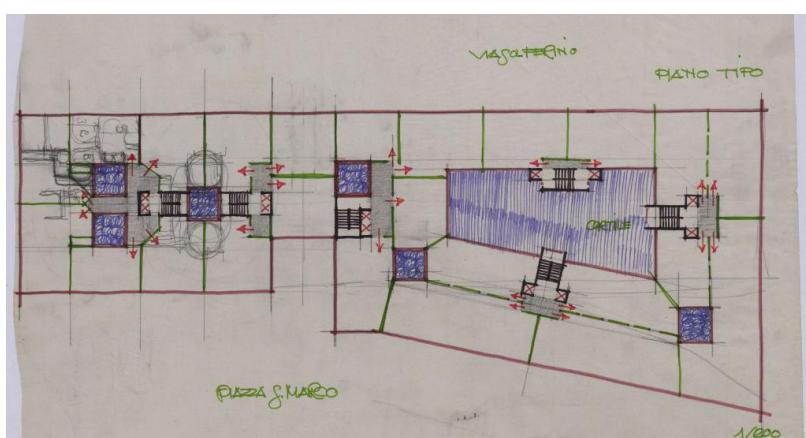


fig. 47

Al contrario de lo que ocurre tanto en Torre al Parco como en Piazzale Aquileia, donde los espacios se organizan en torno al núcleo y en función de ello se articula la estructura, en San Marco los espacios organizan y jerarquizan la estructura. En las láminas que realiza Vico Magistretti para este proyecto vemos la gran variedad de usos que debía albergar el proyecto en una misma parcela situada en el barrio de Brera, en Milán.

Estos usos condicionaban la manera en la que se debían disponer los espacios. Magistretti deja constancia por escrito en sus dibujos de los usos que se dispondrían en planta baja: comercios, galerías de arte y restaurantes. En planta primera ubica las oficinas y en los dos pisos superiores las viviendas. Al ocupar la totalidad de la manzana, Magistretti opta por la creación de una planta baja permeable, como se refleja en sus dibujos, en la que el peatón pudiese atravesar e interactuar con los comercios. Así, la planta baja forma parte activa de la ciudad [fig. 43, 44 y 45].

Este proyecto es el reflejo de la separación y a su vez la integración de la ciudad y el espacio doméstico en un mismo proyecto. Para independizar el acceso de las viviendas y darles mayor privacidad, se construye una gran escalera que eleva dicho acceso hasta la planta primera, marcada en rojo para resaltarla del resto de la planta [fig. 44]. Esta opción fue sustituida por una más similar a la dibujada en la imagen 43. Magistretti libera parte de la parcela para dejar espacio a las terrazas de los restaurantes y para favorecer la relación del edificio con la ciudad. En la imagen 45 podemos leer y apreciar la aparición de una galería, que permitía la conexión peatonal entre las calles colindantes y el acceso a los locales. Adopta una forma curva creando un recorrido fluido entre los locales [fig. 45]. La galería, aunque no de esta manera, se implementará en la planta definitiva.

En las plantas superiores dispone una serie de patios de los cuales se sirven tanto las viviendas como los propios núcleos de comunicación. En sus dibujos evidencia en rojo la conexión directa entre ellos. Esta articulación determinará la estructura del edificio, y no al revés. Primero dispone en planta los patios y los núcleos, y posteriormente adopta una solución estructural acorde a tal decisión.

En este proyecto, destaca el uso del color en los croquis. Combina varias tonalidades para hacer referencia a los diferentes elementos que conforman el espacio. La estructura, junto con el perímetro se grafían en color rojo, los espacios peatonales en planta baja en tonos azules y los patios en morado. Además del ya mencionado color rojo RossoVico empleado en las conexiones entre núcleos y patios. Este código de colores utilizado en las láminas crea una unidad entre ellas y ayuda a entender los dibujos y los espacios en los dibujos de Magistretti.

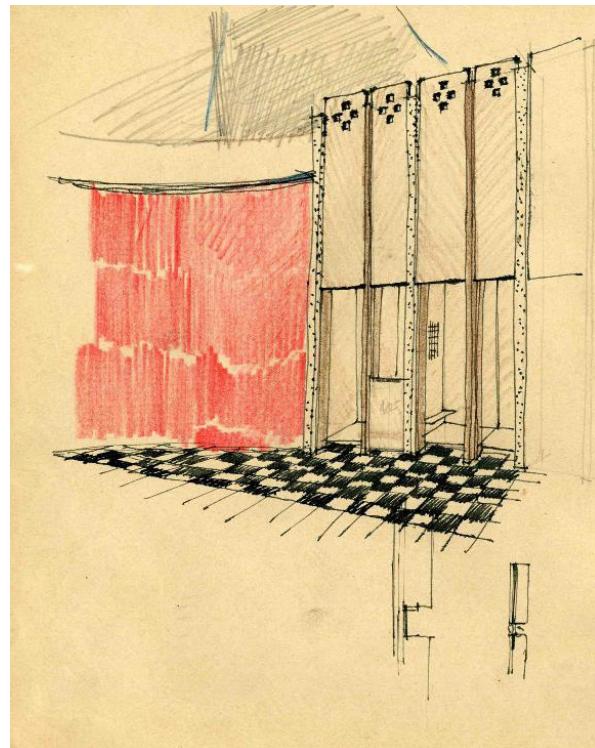


fig. 48

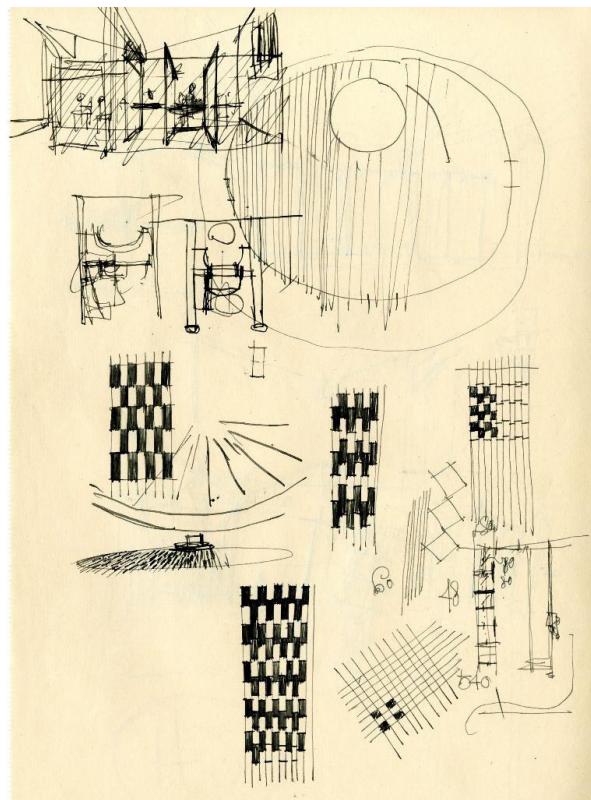


fig. 49

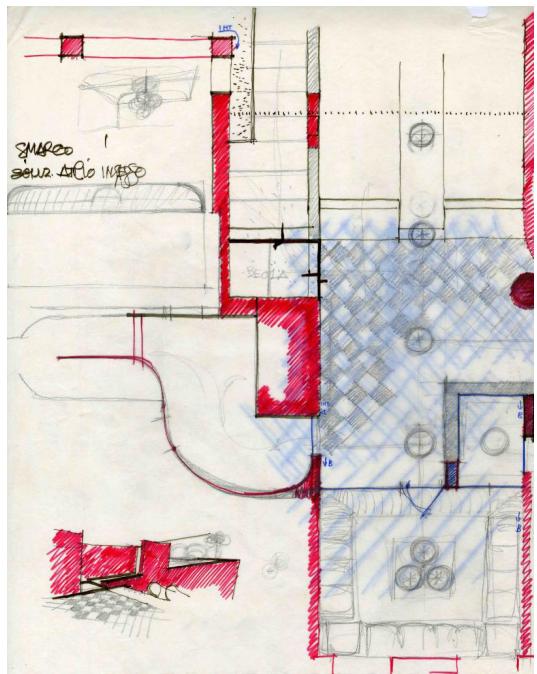


fig. 50

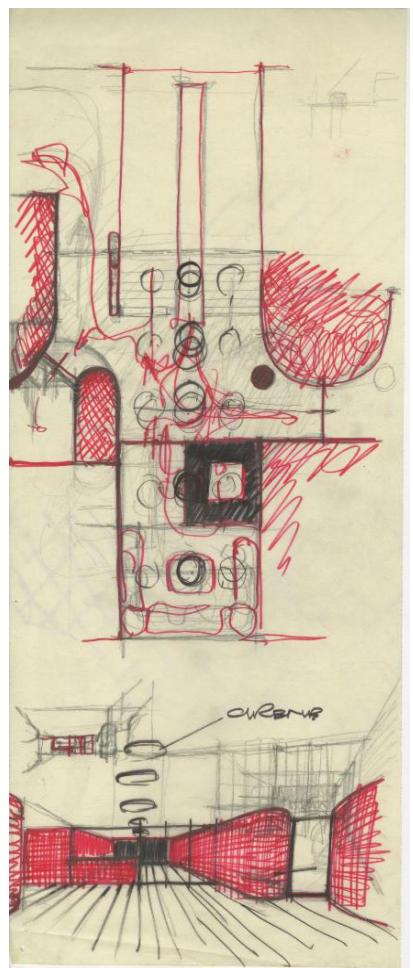


fig. 51

Los dibujos que realiza Vico Magistretti de los espacios interiores denotan una gran preocupación por la materialidad empleada tanto en los suelos como en las paredes de sus proyectos. Para Magistretti, a través de la materialidad también se construye el espacio. Los planos que delimitan el espacio deben ser tratados como elementos determinantes en la construcción del espacio. Los materiales escogidos ayudan a percibir el espacio tal y como el arquitecto lo concibe. Esta manera de construir el espacio, atendiendo al cuidado de los detalles denota una gran calidad constructiva en la obra de Vico Magistretti.

El ejemplo más claro se encuentra en la Chiesa Santa María Nascente, donde Magistretti dibuja los dos cilindros superpuestos que configuran el espacio. El primero de ellos adquiere la condición de basamento, cubierto por el segundo, que alberga esa estructura concéntrica que hemos explicado previamente. Para reforzar esa condición de basamento del volumen inferior, Vico Magistretti juega con la materialidad. En la imagen 48, se representa el cilindro superior pintado de blanco para restarle importancia, mientras que el segundo coloreado de rojo deja intuir la presencia de un material diferente al utilizado en cubierta. Finalmente, será revestido de ladrillo que, junto con la madera de los confesionarios, diseñados para no interferir espacialmente en la planta circular (véase la planta baja), sirven de telón de fondo para el espacio litúrgico.

Por su parte, el pavimento se trata con la misma intensidad que cualquiera de los otros planos; el vertical o el de cubierta. Configura el tercer plano que constituye el espacio y tiene la misma importancia que los demás. Magistretti, tal y como plasma en la figura 49, se ayuda del pavimento para enfocar la mirada de los fieles hacia el altar. Al tratarse de una iglesia de planta circular, la linealidad del pavimento dirigida hacia el altar, ayuda a construir el espacio y la percepción del mismo. El pavimento se diseña creando una cuadrícula blanca y negra. Se plantean dos opciones. Una de ellas con las columnas desplazadas verticalmente las unas de las otras. La segunda, formando una cuadrícula convencional, como si de un tablero de ajedrez se tratase, pero utilizando rectángulos en vez de cuadrados para marcar la linealidad hacia el altar.

En el caso de Piazza San Marco, tanto la materialidad interior como la exterior, condicionan la imagen del proyecto. En el exterior se sirve del color rojo como revestimiento para integrarse en el entorno del barrio al que pertenece, lleno de antiguas casas burguesas de Milán. En el interior de las viviendas vemos como partiendo de un perímetro definido, marcado en color rojo, distribuye los espacios, los recorridos e incluso diseña el pavimento. Al contrario de lo que ocurre en la Chiesa Santa María Nascente, en la vivienda no necesita marcar una dirección clara mediante el pavimento, por lo que diseña uno similar al de la iglesia, pero lo dispone en posición diagonal a las paredes. De esta manera, crea una superficie con carácter propio, pero sin intervenir en la direccionalidad del espacio como ocurre en la iglesia.

fig. 48-49

Chiesa
Santa María
Nascente

La arquitectura y los dibujos de Vico Magistretti demuestran la construcción del espacio al mismo tiempo que la ciudad y el detalle. Y cada uno de ellos depende de anterior y condiciona al siguiente.

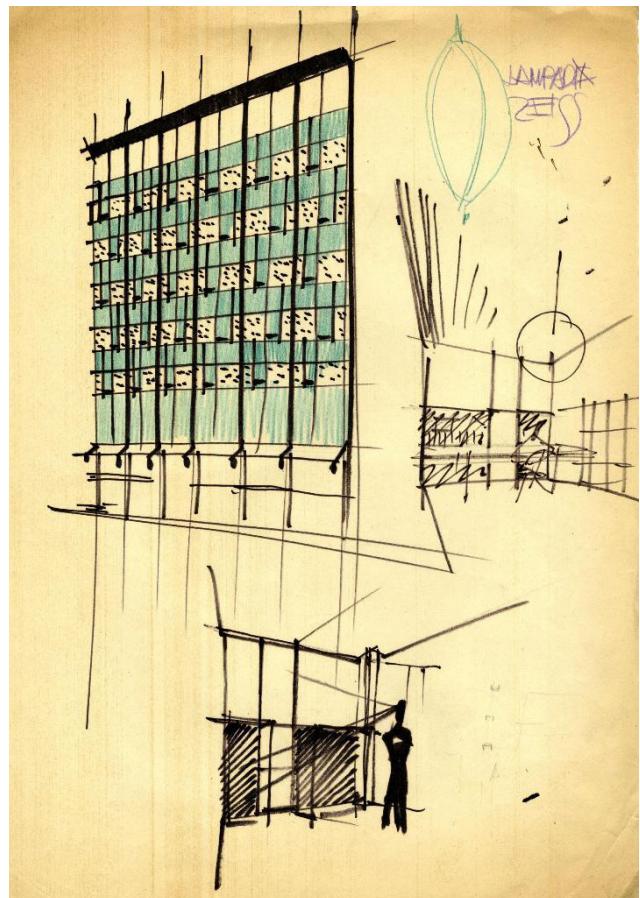


fig. 52

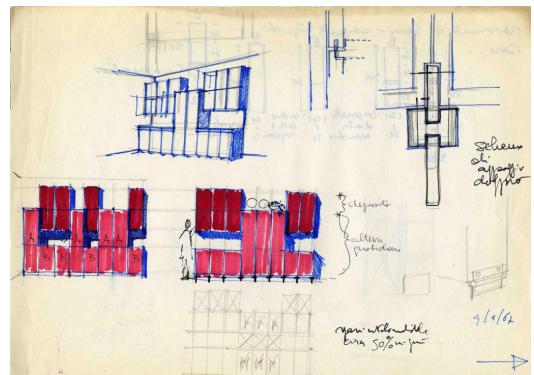


fig. 54

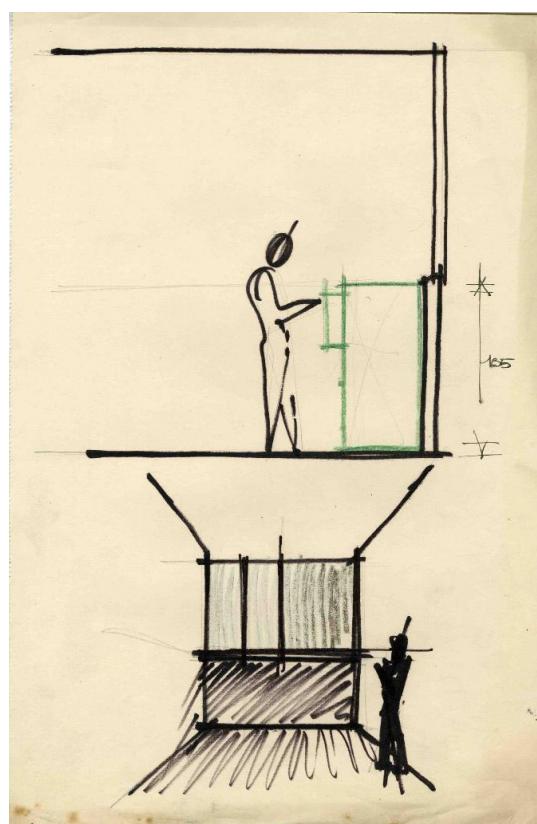


fig. 53

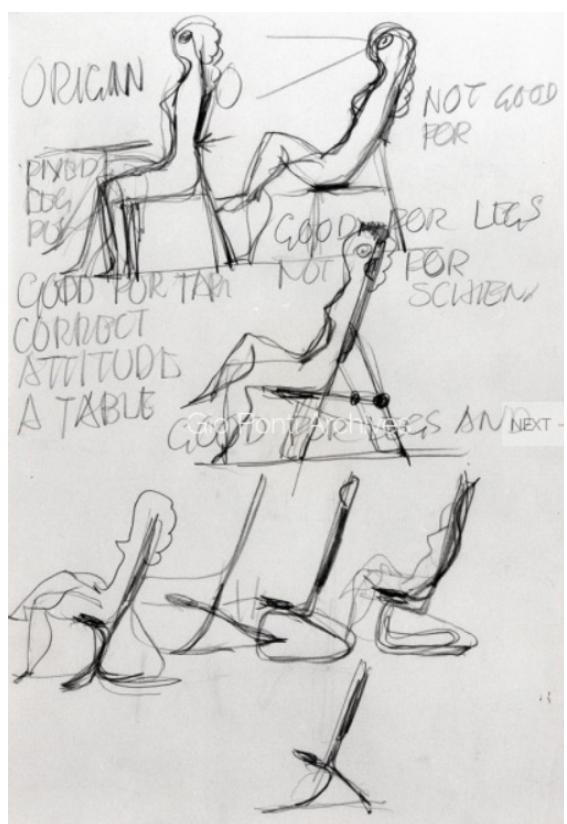


fig. 55

04.3 CONSTRUIR EL DETALLE

La arquitectura se manifiesta como el reflejo directo de la construcción. No trata de materializar una idea primaria, sino de ordenar la construcción; de la ciudad, del espacio, y también del detalle. La construcción del detalle resulta imprescindible para definir la configuración visual del objeto, así como su implicación en la ciudad y la disposición espacial del mismo. La construcción de la arquitectura depende de los detalles que se diseñen, entendiendo el propio detalle como intensificador de la forma, haciendo coincidir las decisiones visuales con las decisiones constructivas. *El detalle, en la medida que condensa el sistema constructivo entero, es un requisito fundamental de la forma: el momento intenso de relación constructiva y visual de los materiales*¹⁷.

Esta coincidencia temporal y espacial obliga al diseño minucioso de estas particularidades del proyecto. Es por ello, que el detalle es una condición de proyecto; si no se define el detalle, no existe el proyecto.

Como se ha podido comprobar, el dibujo de los detalles en la obra de Vico Magistretti está presente en numerosas láminas donde además de definir otro tipo de cuestiones, se dibujan detalles constructivos, piezas de mobiliario, encuentros entre materiales, ... Sus detalles son el reflejo no solo de una gran capacidad técnica, sino también de una sensibilidad humana que demuestra un profundo respeto por el entorno construido. La aparición de personas en sus croquis es una constante en sus dibujos debido a la importancia de la escala humana en todas sus obras.

Tal y como se ha comentado en los apartados previos, la figura 52 resulta muy interesante, ya que conviven las tres escalas que se analizan en el presente trabajo. Magistretti dibuja al mismo tiempo la imagen del edificio desde la ciudad, los espacios interiores y la relación del usuario respecto al edificio. En esta figura, Vico Magistretti relaciona a la persona dentro del propio espacio en el que se encuentra, su conexión con la ciudad y en función al mobiliario que se ubica pegado a la fachada. Destacamos por tanto la convivencia del mundo exterior y el interior, visto desde el punto de vista del detalle y la escala humana. Además, se aprecian intuiciones en el diseño del mobiliario. Esta imagen, junto con la figura 53, resumen a la perfección la transversalidad de estas escalas a lo largo del proceso de proyecto.

Esta importancia dada a la escala humana que se refleja en los diseños de Vico Magistretti también está presente en los de otros arquitectos italianos como Gio Ponti, quien estudia la ergonomía de la silla Gabriela según la posición óptima de una persona sobre ella. Estas cuestiones son similares a las adoptadas por Magistretti en el diseño de la cocina Timo, según la altura y el alcance de una persona. Cuestiones por tanto compartidas por arquitectos que se desarrollan como profesionales en un contexto similar.

fig. 52-53

Corso Europa

fig. 54

Magistretti-
Cocina Timo

fig. 55

Gio Ponti-
Silla Gabriela

¹⁷ Hermida Palacios, María Augusta. "El detalle en la arquitectura construida del Illinois Institute of Technology de Mies van der Rohe", Maskana-Universidad de Cuenca, DIUC, and Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca (diciembre 2012): 55-75.

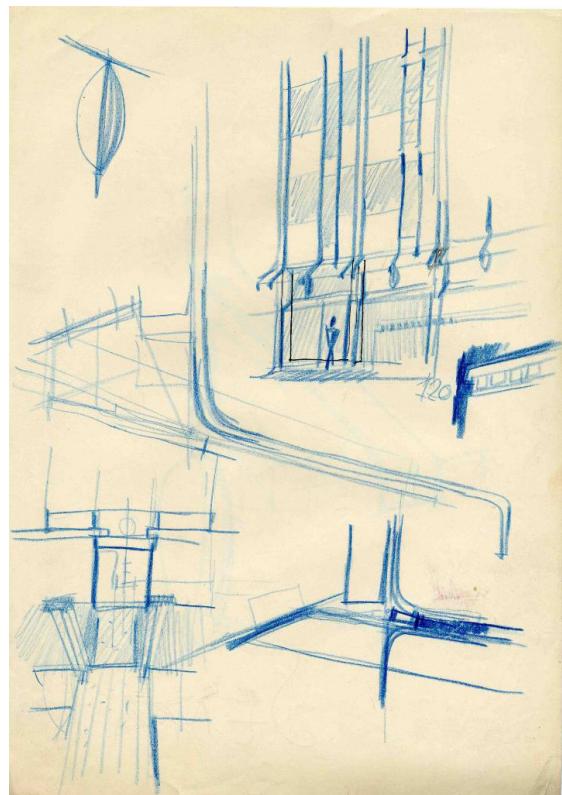


fig. 56

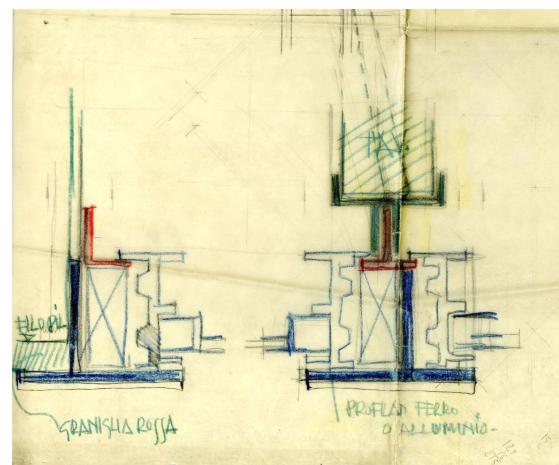


fig. 58

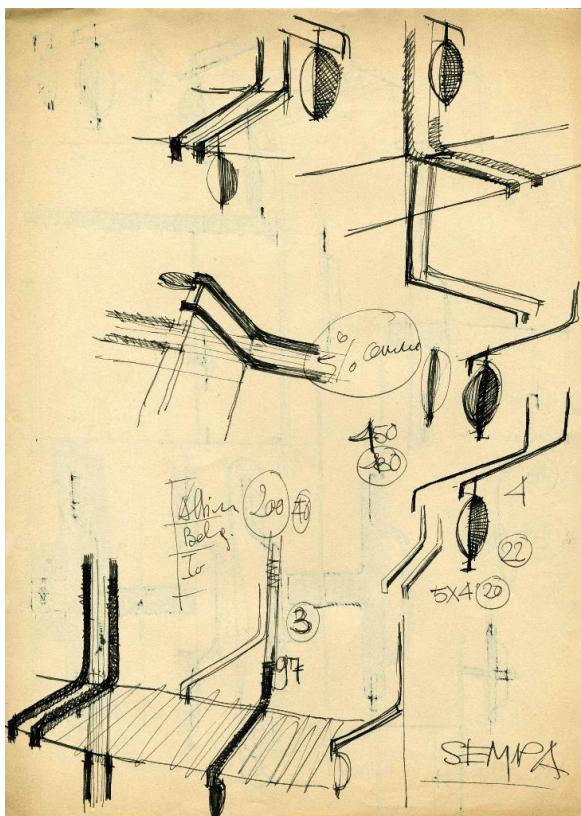


fig. 57

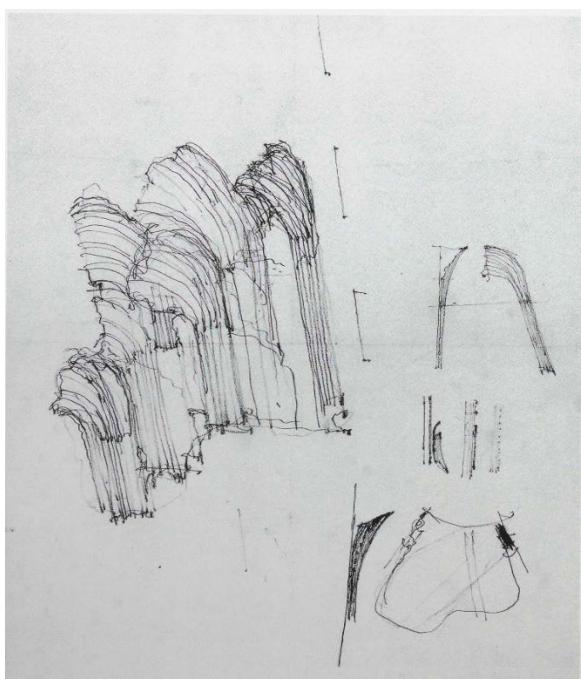


fig. 59

Veremos como el detalle en la obra arquitectónica de Vico Magistretti abarca desde el diseño meticoloso de los detalles constructivos hasta el diseño del mobiliario de sus proyectos. A pesar de desarrollar su faceta como diseñador en las últimas décadas de su carrera profesional, su interés por el diseño de determinadas piezas dentro de sus proyectos arquitectónicos está presente en la mayoría de sus obras construidas. Esta doble faceta de diseñador y arquitecto se refleja en su manera de dibujar y proyectar los detalles, destacando su sensibilidad a la hora concebirlos.

En la obra situada en Corso Europa, tal y como se ha mencionado anteriormente, además del control de las tres escalas analizadas, Vico Magistretti demuestra un gran esmero en el dibujo de los detalles de la fachada. Las líneas verticales que la caracterizan, adquieren otra dimensión conforme el proyecto avanza y se desarrolla. Aquellas primeras líneas claras que podíamos ver en sus primeros croquis, constructivamente se han desarrollado para lograr la sensación deseada. Para percibir las carpinterías como líneas rotundas que marcan la verticalidad, Magistretti diseña una pieza que oculta los marcos de las mismas [fig. 58]. En lugar de visualizar varias líneas verticales provenientes de los marcos de carpintería, se ocultan con esta pieza creando una imagen más limpia, tal y como se concibe en un primer momento. De esta manera, el detalle vemos como acompaña, determina e intensifica la forma inicial.

Además, estas líneas verticales de carpintería se separan de la fachada para rematar el edificio tanto en el arranque como en la coronación. Este gesto se reproduce en ambos puntos, creando una simetría horizontal en cuanto al remate de la fachada. Magistretti dibuja incansablemente el remate de la fachada de este proyecto. Se opta por doblar estas piezas creando un antepecho que protege el edificio en su coronación y en el arranque del mismo. Tal y como Magistretti dibuja en sus láminas, la pieza metálica que recoge los marcos de las carpinterías se extiende y se dobla hasta prolongarse sobre la propia calle. Este gesto de la fachada da lugar a una protección sobre la entrada de los locales en planta baja.

No solo diseña el detalle constructivo, sino que le asigna una materialidad al mismo. El propio Magistretti deja constancia por escrito de la elección del hierro o aluminio como material que cubrirá las carpinterías. Este material le aporta un color oscuro a esas líneas verticales que ordenan la fachada, consiguiendo de este modo la imagen deseada desde un primer momento: una fachada entre medianeras en la que destaque la verticalidad de la misma, para así integrarse y crear una imagen de unidad en el conjunto de la ciudad.

fig. 56-57-58

Corso Europa

Este tratamiento minucioso en el diseño de los proyectos, abarca también la obra de Alvar Aalto, estrechamente relacionado con el mundo del diseño, quién en su obra en el Finlandia Hall, detalló y definió el revestimiento acústico de la sala principal del auditorio, quedando reflejando en sus dibujos de proyecto.

fig. 59

**Alvar Aalto-
Finlandia Hall**

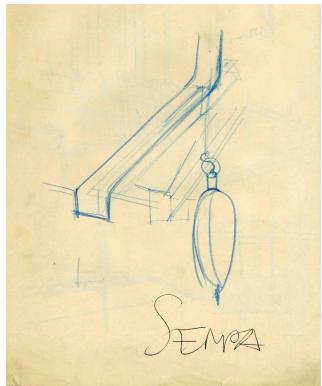


fig. 60

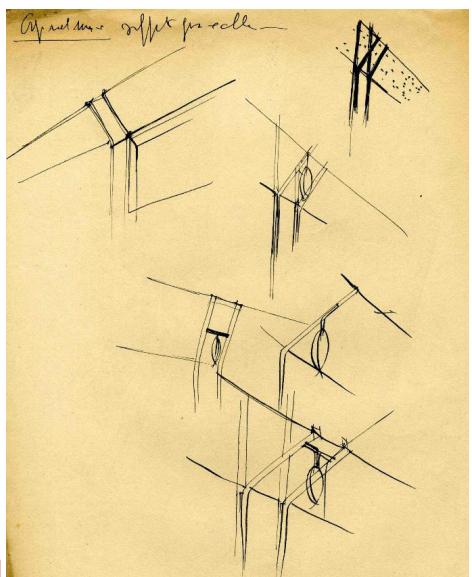


fig. 61

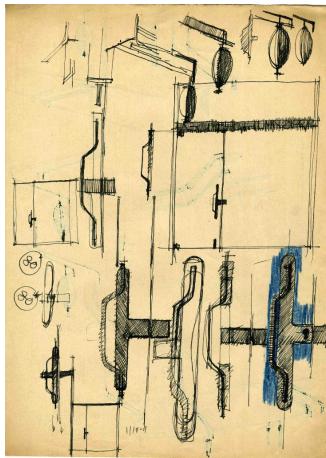


fig. 62

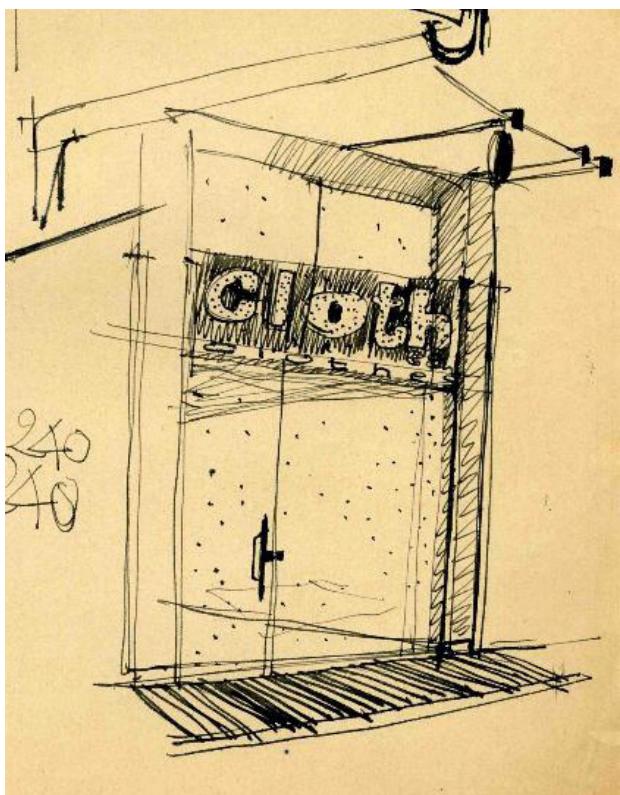
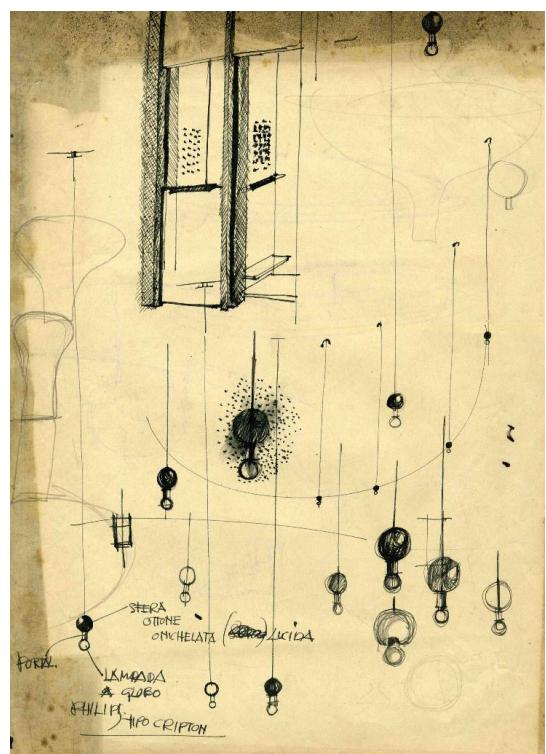


fig. 63



SEMZA
OTONE
OMICHELATA (LUCIDA)
LAMPADA
A QUOLO
PHILIPS
TIPIC CRIPTON

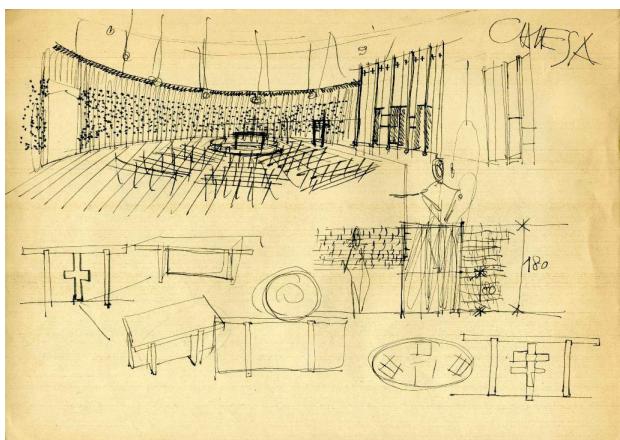


fig. 64
fig. 65

A diferencia de otros arquitectos, otro objeto de diseño que tiene especial relevancia en la obra de Magistretti es el tema de la iluminación artificial. Su interés, casi obsesivo, por dibujar cada aspecto de la construcción de la obra le lleva a diseñar la forma de las piezas que iluminarán los espacios que construye.

La imagen que se percibe desde la ciudad en el proyecto de Corso Europa es uno de los aspectos más relevantes de esta obra. Por ello, Magistretti opta por diseñar las piezas que alumbrarán la calle, ubicándolas dentro del propio proyecto. Cabe destacar la importancia de estas piezas diseñadas por Magistretti entendiéndose como una prolongación y remate de la trama que ordena la fachada. Magistretti las dibuja en diferentes posiciones [fig. 60 y 61] mostrando a un arquitecto, en ocasiones dubitativo y, sobre todo, a un hombre que necesita realizar numerosas pruebas visuales para encontrar la solución idónea frente a un problema.

En estos dibujos, Magistretti demuestra la importancia que tiene la imagen desde la ciudad para él, ya que acaba diseñando desde la tipografía utilizada para los letreros comerciales, hasta la pieza que los ilumina y la manilla de la puerta que abre los locales. Esta condición de llevar el proyecto de una obra hasta tal punto demuestra un control de la construcción en todas sus escalas por parte de Vico Magistretti. Los detalles que se definen en un proyecto ayudan a enfatizar la idea; y de cómo se resuelvan estos detalles que configuran el proyecto depende el éxito del mismo. Además, corrobora la manera en la que el detalle construye la ciudad y el espacio, y viceversa.

Tal y como ocurre en el edificio de Corso Europa, la iluminación de la Chiesa Santa María Nascente es uno de los temas estudiados por Vico Magistretti en sus dibujos. La creación de una circunferencia de bombillas que parecen suspendidas sobre el altar, es uno de las máximas del proyecto. Tanto su forma como su ubicación dentro del espacio se piensan por Magistretti. Así como en Corso Europa, la imagen desde la ciudad configura el proyecto, en la iglesia el proyecto gira en torno al espacio circular enfocado hacia el altar mediante el pavimento. Magistretti hace uso de la iluminación para enfatizar la condición de centralidad del altar [fig. 65]. En ella, Magistretti dibuja el espacio de la iglesia, dando importancia a los detalles como lo son la materialidad, el pavimento, y por supuesto la iluminación. El dibujo de estas piezas demuestra la rotundidad de las mismas, suspendidas mediante unos finos cables de los cuales se suspenden las esferas que alumbrarán el espacio.

Su interés por la iluminación no solo se refleja en sus proyectos arquitectónicos, sino que en una etapa posterior de su carrera profesional se dedicará al diseño de piezas únicas de diseño, no vinculadas a ninguna obra arquitectónica. Su relación con el diseño se desarrollará paralelamente a su profesión como arquitecto, alimentándose la una de la otra hasta conseguir unos resultados que perduran a lo largo de los años.

**fig. 60-61-
62-63**

Corso Europa

fig. 64-65

Chiesa
Santa María
Nascente

“Mi verdadera pasión es la arquitectura. El diseño siempre he dicho, que es algo que hago con mi mano izquierda. Pero en verdad es una pequeña mentira, aunque haya dicho tal cosa: porque el diseño es la única manera de estar en contacto con los demás”¹⁸

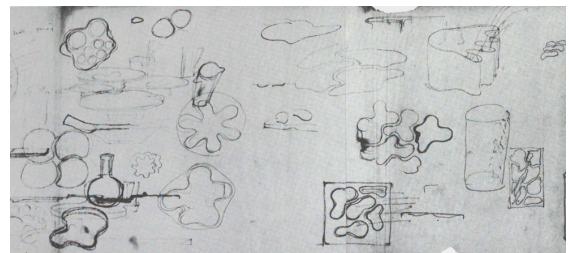


fig. 66

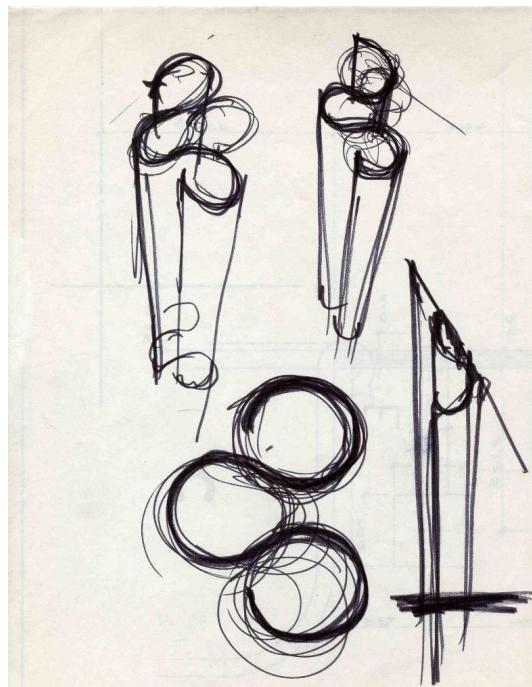


fig. 67

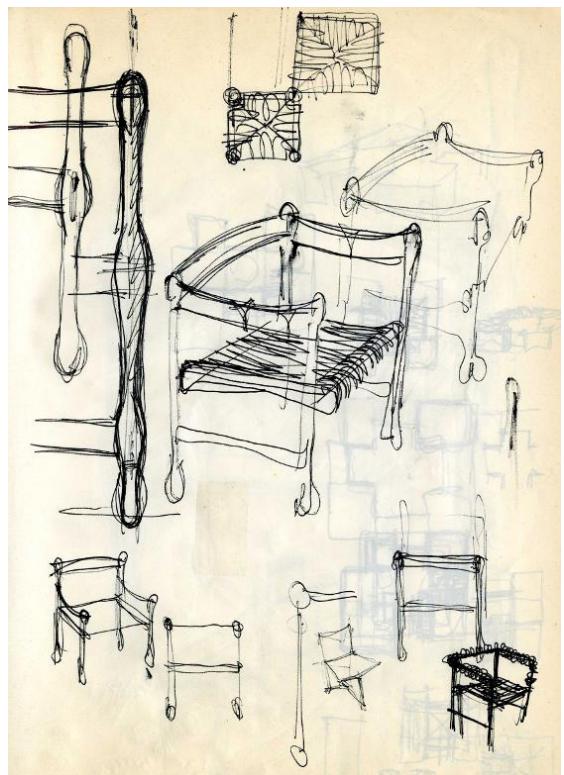


fig. 68

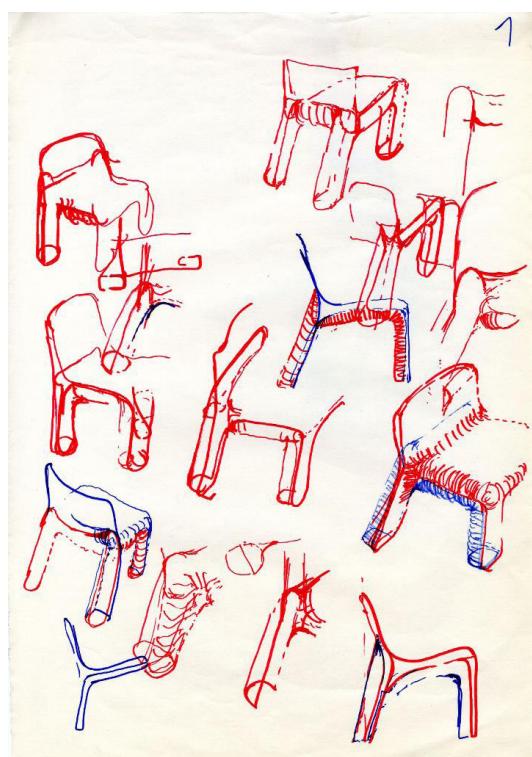


fig. 69

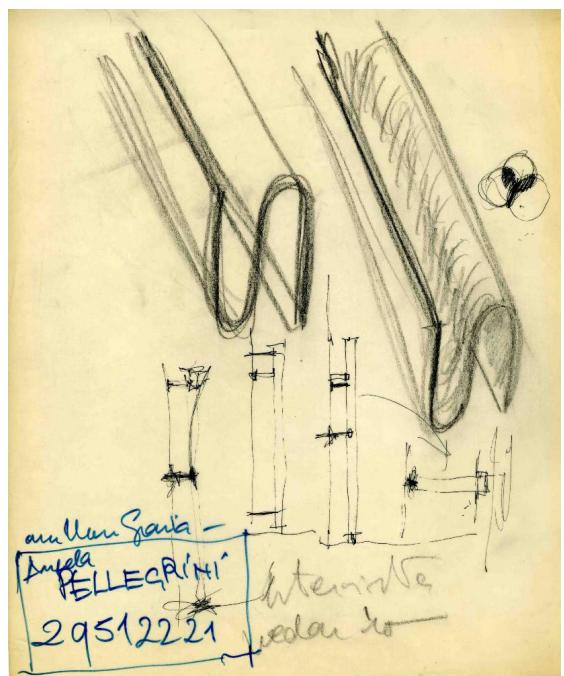


fig. 70

Tal y como enuncia el propio Vico Magistretti, el ámbito del diseño ha estado presente en su vida a pesar de su vocación como arquitecto. Uno de los aspectos distintivos de Vico Magistretti y de otros arquitectos como Alvar Aalto, es su doble faceta como arquitecto y diseñador; y cómo esta se refleja en su arquitectura.

En las obras seleccionadas no diseña una pieza de mobiliario específica para ellos, como si ocurre en otros proyectos como el Club de Golf Carimate, para el cual diseña la icónica silla Carimate. Su faceta como diseñador se desarrolla internacionalmente en las décadas de 1960-1970. En estos años diseña una gran cantidad de mobiliario gracias a su colaboración con grandes empresas de diseño como Cassina o Artemide; situando al Magistretti diseñador en el panorama internacional. Este éxito se debe al traslado del meticuloso trabajo que realiza en sus obras arquitectónicas al diseño de un objeto. Este esmero se verá también reflejado en los diseños de otros arquitectos como Alvar Aalto que dejará constancia de ello en diseños como el famoso jarrón Savoy, caracterizado por rotundas y claras formas orgánicas.

Vico Magistretti se enfrenta de la misma manera al encargo de un objeto de mobiliario que a un edificio de viviendas. Se define en primer lugar la imagen general del objeto, se construye "la ciudad"; posteriormente, se construye la estructura del objeto y por último, se definen los detalles.

Se toma como ejemplo la famosa silla Selene diseñada en 1966 para la empresa Artemide. Esta silla representa la elegancia sin ostentación, un diseño sencillo pero efectivo. Tal y como Magistretti dice:

"El asiento y el respaldo son simples planos curvos. Las patas eran, para mí, la verdadera imagen de la pieza con un volumen fino. Lo resolví utilizando la característica de un molde de material plástico formado por una simple lámina de 3 milímetros de espesor con una sencilla sección en "S" muy resistente"¹⁹

El dibujo de esta silla refleja la sencillez y la rotundidad de su forma. El verdadero trabajo de esta silla está en la búsqueda de resistencia en las patas, sin aumentar la cantidad de material empleada [fig. 70]. Esta solución estructural se toma de la lámpara Chimera [fig. 67]. De manera resolutiva, Magistretti es capaz de diseñar un objeto tan sintéticamente que, con un simple gesto se resuelve el proyecto.

fig. 66

Alvar Aalto-
Jarrón Savoy

fig. 67

Magistretti-
Lámpara
Chimera

fig. 68

Magistretti-
Silla Carimate

En numerosas ocasiones, debido a la sencillez y esencialidad de sus diseños, Magistretti explicaba a los fabricantes en qué consistía el diseño a través de una llamada telefónica. Como el propio Magistretti dijo sobre la lámpara Chimera:

"Una forma geométrica muy simple de tres cilindros en material plástico semi-transparente. Recuerdo comunicarlo por teléfono sin dibujo. Después de unos diez días trajeron la lámpara a mi estudio."²⁰

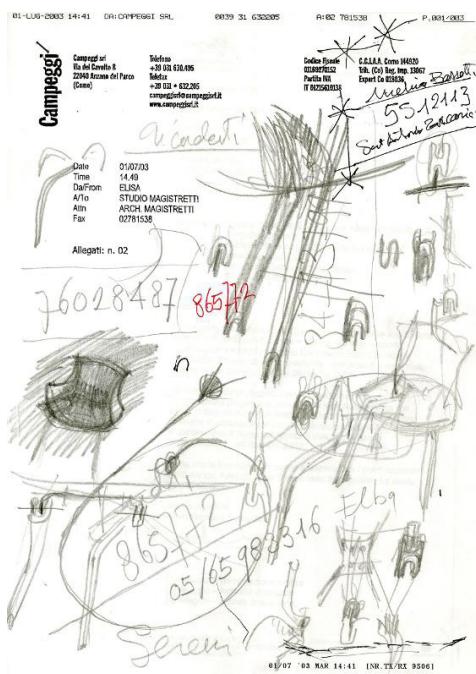
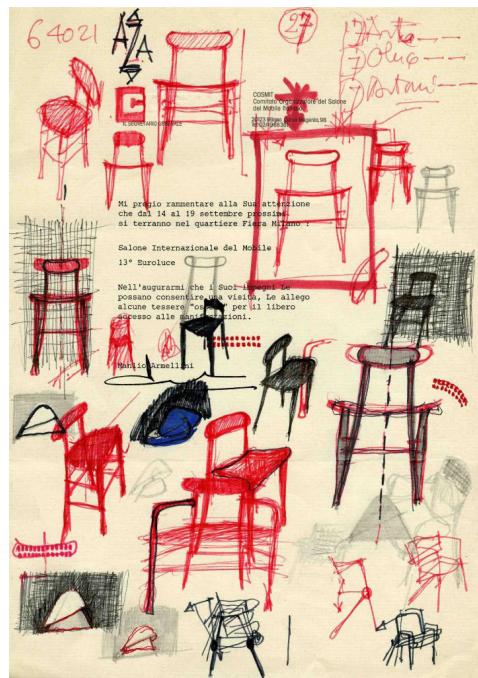
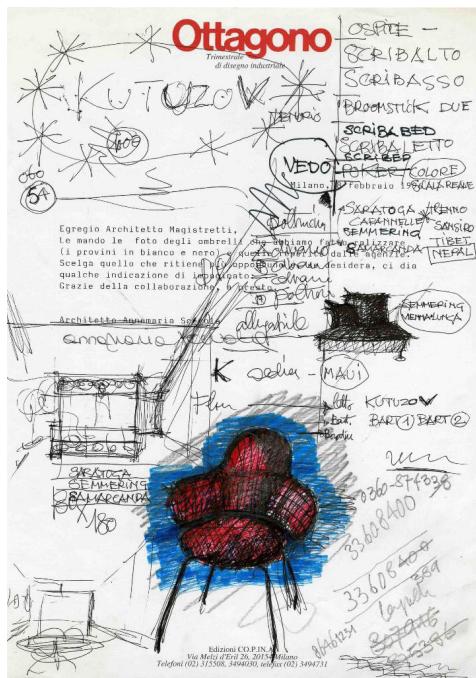
¹⁹ Fondazione Magistretti, <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000101#show>, consultada el 7 de marzo

²⁰ Fondazione Magistretti, <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000101#show>, consultada el 7 de marzo

«Hacer de arquitecto o diseñador es el mismo oficio, realizado en diferentes ámbitos para personas distintas. Generalmente, el proyecto de arquitectura se hace para ese tiempo, para ese momento y lugar, y allí termina: se empieza, se desarrolla, se cierra. En cambio, el diseño se hace para la producción y debe durar 50, 100 años: piense en la silla Selene. Ahí radica la diferencia, porque el enfoque es idéntico y a nivel de preparación cultural hay el mismo método de análisis, y por lo tanto de síntesis. Mis bocetos de arquitectura están llenos de ideas para el diseño y viceversa.»

«Fare l'architetto o il designer è lo stesso mestiere, svolto in diversi ambiti per persone diverse. In genere il progetto di architettura è fatto per quel tempo, per quel momento e quel luogo e lì è finito: si inizia, si sviluppa, si chiude. Il design invece si fa per la produzione e deve durare 50, 100 anni: pensi alla sedia Selene. Lì consiste la differenza, perché l'approccio è identico e a livello di preparazione culturale c'è lo stesso metodo di analisi, e quindi di sintesi. I miei schizzi di architettura sono pieni di idee per il design e viceversa»

05 CONCLUSIONES LECCIONES APRENDIDAS



Fotografías obtenidas en Fondazione Vico Magistretti

El estudio y análisis realizado sobre la figura de Vico Magistretti ha supuesto un gran aprendizaje personal en la forma de entender el papel que desempeña el dibujo en la arquitectura. Se ha podido tomar conciencia del verdadero valor del dibujo arquitectónico y su repercusión sobre la obra construida.

Las lecciones aprendidas de Magistretti nos desvelan que el dibujo debe llevar implícito el conocimiento y dominio de la construcción y ser un preludio de lo que será finalmente la realidad construida. Es en ese aspecto donde reside el principal valor de la obra de Magistretti, entender el dibujo como antípico, como un medio y no como un fin en si mismo. Magistretti, hizo del dibujo su gran herramienta para pensar y desarrollar los proyectos. Cualquier soporte era válido y le proporcionaba la oportunidad de ir depurando la idea y desvelando los entresijos de la construcción.

En lo relativo a las tres escalas de proyecto seleccionadas, Magistretti ha demostrado a lo largo de su carrera profesional un claro dominio a la hora de proyectar y construir, basando cada decisión de proyecto en la ciudad, el espacio y el detalle.

El arquitecto debe ser capaz de identificar las preexistencias e integrar el nuevo proyecto dentro del tejido urbano, de ahí la importancia del uso del dibujo para depurar la presencia y la percepción del objeto construido desde el espacio urbano. Del mismo modo, la búsqueda insistente por encontrar la estructura más óptima se refleja continuamente en los dibujos de Magistretti. Se concibe como el elemento que configura y ordena el espacio, condicionado tanto por la ciudad como por el detalle. El detalle se piensa y se diseña como intensificador de la forma, culminando el proceso proyectual de sus obras.

El dominio y la transversalidad de estas tres dimensiones de proyecto hace destacable su obra por su excelente calidad tanto arquitectónica, constructiva como humana. Además, demostró una gran capacidad de adaptación en una variedad de escalas y contextos, desde la construcción de grandes edificios insertados en la ciudad al diseño de pequeños objetos de mobiliario.

Una de las lecciones aprendidas de la obra de Vico Magistretti reside en la apreciación de la dimensión urbanística que adquiere el diseño de sus objetos. Magistretti consiguió a través de sus diseños producidos industrialmente, estar presente en las casas de grandes familias burguesas milanesas, pero también abogaba por un diseño al alcance de todos.

Esta cuestión social que caracterizaba su manera de afrontar el diseño, se ve reflejada en su obra arquitectónica, dejando huella en los pequeños detalles de sus proyectos. El Vico arquitecto y el Magistretti diseñador, se complementaron hasta fusionarse casi por completo.

Sus diseños de pequeñas piezas de mobiliario supusieron una revolución en la ciudad de Milán, acompañado de otros jóvenes arquitectos que también participaron activamente en la arquitectura y el diseño de los años 60-70. La aparición casi inesperada del *Italian Design* marcó un cambio drástico en el diseño de mobiliario y en la arquitectura europea.

El legado de Vico Magistretti plasmado en sus numerosas láminas de dibujo desvelan el largo camino que recorre el arquitecto al enfrentar un encargo de proyecto. Entender y analizar este proceso a través del dibujo me ha permitido aprender del maestro Magistretti, quién empleó el dibujo no solo como una herramienta de trabajo, sino como una forma de vida.

La manera en la que Vico Magistretti demostró que el dibujo abarcaba todas las facetas de su vida, hace reflexionar sobre el papel de la propia arquitectura en la vida del arquitecto. Una profesión que requiere de una dedicación plena y un conocimiento extenso pero que debidamente acompañada del dibujo, se materializa en la construcción de la ciudad e incluso en el diseño de una pieza de mobiliario que acaba ubicándose dentro de la casa del propio creador.

Es imprescindible, desde mi punto de vista, recuperar el dibujo como herramienta para pensar, diseñar y construir la arquitectura, siendo el modo en el que el arquitecto deja constancia del camino recorrido. En el mundo actual, se debería aparcar el ordenador como herramienta recurrente en las primeras fases de proyecto, guiado por el afán de la creación de imágenes finales de proyecto, cuyo objetivo es el de impactar y “vender” pero que no reflejan el conocimiento de la construcción, quedando apartado a un segundo plano que no le corresponde. Es de vital importancia no perder la escala, la referencia del usuario, y eso no es posible navegando en el infinito de los programas informáticos, sino que solo será factible pensando con las manos, con un lápiz y un papel sobre el que plasmar los pensamientos.



fig. 71
Magistretti con la lámpara
Atollo en su propia casa.

06
BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS

LIBROS:

- (1) Borsotti, Marco. *Chiese y modernità*. Milano: Solferino edizioni, 2015.
- (2) Cortés Vázquez de Parga, Juan Antonio; Moneo Vallés, José Rafael. *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales*. Barcelona: Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1976.
- (3) de Solà-Morales, Manuel. *Miradas sobre la ciudad*. Barcelona: Acantilado, 2021.
- (4) Feraboli, Maria Teresa. *I maestri del design-Vico Magistretti*. Milano: 24 ORE Cultura srl, 2011.
- (5) Ferlenga, Alberto; Ferrari, Massimo; Tinazzi, Claudia. *Aldo Rossi e Milano*. Milano: Solferino Edizioni, 2017.
- (6) Frampton, Kenneth; Korvenmaa, Pekka; Pallasmaa, Juhani; Reed, Peter; Treib, Marc. *Alvar Aalto: between humanism and materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 1998.
- (7) Johnson, J. Stewart. *Alvar Aalto, furniture and glass:[exhibition]* the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 1984.
- (8) Lambert, Phyllis. *Building Seagram*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- (9) Licitra, Salvatore. *Gio Ponti*. Milano: Taschen, 2021
- (10) Moneo Vallés, José Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.
- (11) Moneo Vallés, José Rafael. *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*. Barcelona: Escuela Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, 1974.
- (12) Moneo Vallés, José Rafael; González de Canales, Francisco. *Rafael Moneo, Una reflexión teórica desde la profesión-Materiales de archivo (1961-2013)*. A Coruña: Fundación Barrié, 2013.
- (13) Monteys, Xavier. *La calle y la casa-Urbanismo de interiores*. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.
- (14) Pierini, Orsina Simona; Isastia, Alessandro. *Case milanesi. 1923-1973. Cinquant'anni di architettura residenziale a Milano*. Milano: Hoepli, 2018.
- (15) Rossi, Aldo. *Architettura della città*. Milano: Il Saggiatore, 2018.
- (16) Santuccio, Salvatore. *Luigi Moretti*. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1986.
- (17) Triennale di Milano. *Vico Magistretti. Architetto Milanese*. Milano: Electra, 2021.
- (18) Zimmerman, Claire. *Mies Van der Rohe*. Colonia: Taschen, 2011.

REVISTAS Y ARTÍCULOS:

- (19) Bellini, Carlo. Il mestiere di architetto-Una conversazione con Vico Magistretti. *Habitat Ufficio* nº21 (agosto-septiembre 1986).
- (20) Bitossi, Emilia. Vico Magistretti, architetto e designer. *OFX* 6 (aprile 1992): 52-55.
- (21) Bohigas, Oriol. Aalto, Magistretti, Wilson. *Cuadernos de Arquitectura* nº72 (1969): 35-42.
- (22) Pagano, Giuseppe. Chiesa al Quartiere QT8 a Milano. *Casabella* nº208 (1955): 48.
- (23) de la Mata, Sara; Fuensanta, Nieto; Sobeyro, Enrique. Arne Jacobsen. *Architectura-Revista del colegio oficial de arquitectos de Madrid* nº283-284. (marzo-junio 1990).
- (24) Fabiani, Cecilia. Il piacere del progettare. *Interni annual casa* (1992): 64-68.
- (25) Ferlenga, Alberto; Ferrari, Massimo. Aldo Rossi e Milano. *Itinerari di architettura milanese-L'architettura moderna come descrizione della città* (2013).
- (26) Hermida Palacios, María Augusta. El detalle en la arquitectura construida del Illinois Institute of Technology de Mies van der Rohe. *Maskana-Universidad de Cuenca, DIUC, and Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca* (diciembre 2012): 55-75.
- (27) Irace, Fulvio; Ferrari, Federico. Vico Magistretti. *Itinerari di architettura milanese-L'architettura moderna come descrizione della città* (2013).
- (28) J. Ferrer Forés, Jaime. Representar la atmósfera del lugar-Los cementerios de Arne Jacobsen. *Bitácora arquitectura* nº34 (2016): 42-50.
- (29) Pagliero, Walter. Arquitectura como representación. *Casa Oggi* 163-164 (febrero de 1988): 22-29.
- (30) Thule Kristensen, Peter. Arne Jacobsen's Own House – Strandvejen 413. *Arkitekten* (abril 2007).
- (31) Tosi, Gabrielle. 10 domande a... Vico Magistretti. *Edilia* nº5 (agosto 2005): 8-11.

RECURSOS WEB:

- (32) Revista Domus. Ernesto Nathan Rogers. Editorial Domus. <https://www.domusweb.it/it/progettisti/ernesto-nathan-rogers.html>. Consultada el 30 de marzo.
- (33) Fondazione Magistretti. Bibliografia Vico Magistretti. <https://www.vicomagistretti.it/it/vico-magistretti#biografia>. Consultada 3 de marzo.
- (34) Fondazione Magistretti. Sedia Selene. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-OA001-000101#show>. Consultada el 7 de marzo.

CRÉDITOS IMÁGENES:

- PARTE PRIMERA:

[fig.1]: Artemide. Sitio oficial Triennale di Milano. <https://triennale.org/magazine/come-nasce-il-rossovico>

[fig.2]: Fazel, Ramak. Sitio oficial Triennale di Milano. <https://triennale.org/magazine/come-nasce-il-rossovico>

[fig.3]: Pazdera. Sitio oficial Triennale di Milano. <https://triennale.org/magazine/come-nasce-il-rossovico>

[fig.4]: OTTAGONO nº15, ottobre 1969.

[fig.5, 6, 7]: (se desconoce el autor). Archivio Magistretti- Chiesa Santa Maria Nascente. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-A001-000288#show>

[fig.8, 9, 10, 11]: Basilico, Gabriele. Archivio Magistretti- Torre al Parco. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-A001-000193>

[fig.12,13,14,15]: Basilico, Gabriele. Archivio Magistretti-Uffici in corso Europa. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-A001-000189>

[fig.16, 17, 18]: Basilico, Gabriele. Archivio Magistretti-Piazzale Aquileia. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-A001-000157>

[fig.19, 20, 21]: Basilico, Gabriele. Archivio Magistretti-Piazza San Marco. <https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/archive/document/IT-FVM-A001-000155?lang=en>

- PARTE SEGUNDA:

Por simplificar, se facilita un único link al archivo online de la Fondazione Magistretti del cual se han extraido las imágenes que se indican a continuación:
<https://archivio.vicomagistretti.it/magistretti/>

[fig.1]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.2]: **Terminal San Cristoforo-Aldo Rossi.** Ferlenga, Alberto; Ferrari, Massimo; Tinazzi, Claudia. *Aldo Rossi e Milano*. Milano: Solferino Edizioni, 2017.

[fig.3, 4]: Archivio online Fondazione Magistretti. **Uffici in Corso Europa.**

[fig.5]: **Seagram Building-Mies Van der Rohe.** Lambert, Phyllis. *Building Seagram*. New Haven: Yale University Press, 2013.

[fig.6]: **Fachada almacenes Shui-Hing.** Licitra, Salvatore. *Gio Ponti*. Milano: Taschen, 2021

[fig.7]: **Torre en Montreal-Gio Ponti.** Licitra, Salvatore. *Gio Ponti*. Milano: Taschen, 2021

[fig.8, 9, 10]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.11]: **Piazzale Arquileia.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.12]: **Conjunto residencial en Génova-Luigi Moretti.** Santuccio, Salvatore. *Luigi Moretti*. Bologna: Nicola Zanichelli Editore, 1986.

[fig.13, 14, 15, 16]: **Chiesa Santa Maria Nascente.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.17]: **Padiglioni giochi al QT8-Piero Bottini.** Consonni, Giancarlo; Tonon, Graziella. *Piero Bottini: la dimensione civile della bellezza. Itinerari di architettura milanese-L'architettura moderna come descrizione della città* (2013).

[fig.18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25]: **Piazzale Arquileia.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.26, 27, 28]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.29]: **Via Dezza-Gio Ponti.** Licitra, Salvatore. *Gio Ponti*. Milano: Taschen, 2021

[fig.30, 31, 32, 33, 34, 35]: **Chiesa Santa Maria Nascente.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.36]: **Chiesa San Francesco d'Assisi-Gio Ponti.** Roccella, Graziella. *Gio Ponti*. Köln: Taschen, 2022.

[fig.37, 38, 39, 40]: **Piazzale Arquileia.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.41]: **Apartamentos en Bremen-Alvar Aalto.** Frampton, Kenneth; Korvenmaa, Pekka; Pallasmaa, Juhani; Reed, Peter; Treib, Marc. *Alvar Aalto: between humanism and materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 2998.

[fig.42]: **Torre al Parco.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.43, 44, 45, 46, 47]: **Piazza San Marco.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.48, 49]: **Chiesa Santa Maria Nascente.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.50, 51]: **Piazza San Marco.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.52, 53]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.54]: **Cucina Timo.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.55]: **Silla Gabriela-Gio Ponti.** Licitra, Salvatore. *Gio Ponti*. Milano: Taschen, 2021

[fig.56, 57, 58]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.59]: **Finlandia Hall-Alvar Aalto.** Frampton, Kenneth; Korvenmaa, Pekka; Pallasmaa, Juhani; Reed, Peter; Treib, Marc. *Alvar Aalto: between humanism and materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 2998.

[fig.60, 61, 62, 63]: **Uffici in Corso Europa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.64, 65]: **Chiesa Santa Maria Nascente.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.66]: **Jarrón Savoy-Alvar Aalto.** Johnson, J. Stewart. *Alvar Aalto, furniture and glass:[exhibition]* the Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

[fig.67]: **Lámpara Chimera.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.68]: **Silla Carimate.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.69, 70]: **Silla Selene.** Archivio online Fondazione Magistretti.

[fig.71]: **Vico y la lámpara Atollo, en su casa.** Archivio online Fondazione Magistretti.

Imágenes de la portada: Archivio online Fondazione Magistretti.

07
ANEXOS
PLANTAS DE PROYECTO



CHIESA SANTA MARIA NASCENTE

Piazza Santa Maria Nascente, 2
Milano

01

Situación
E 1:5000

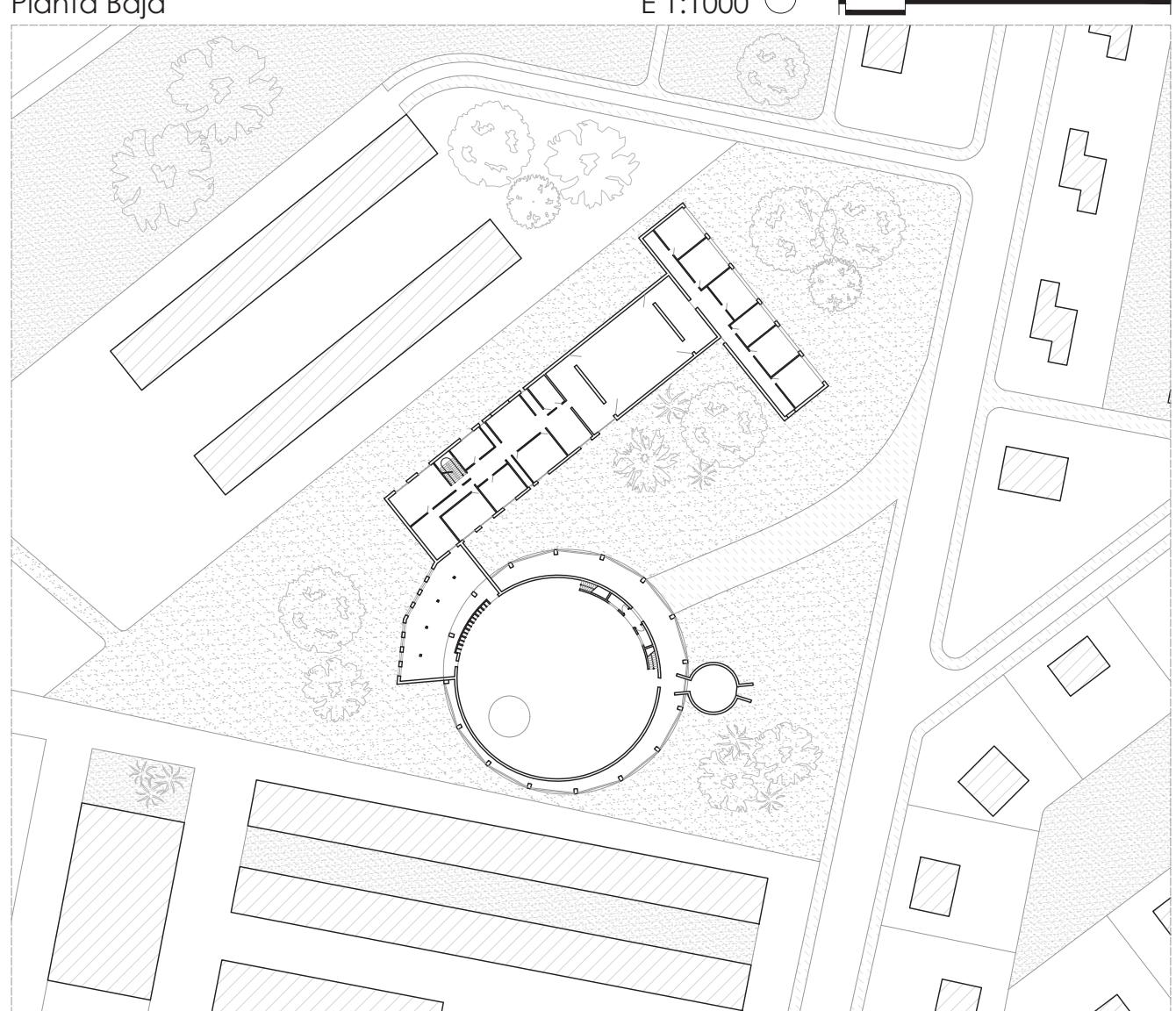


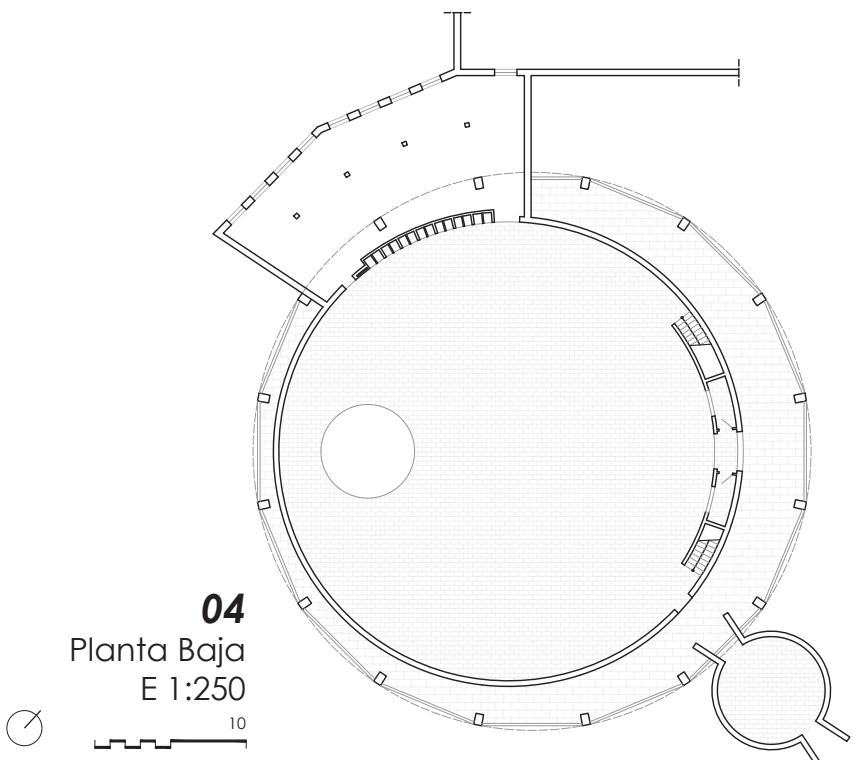
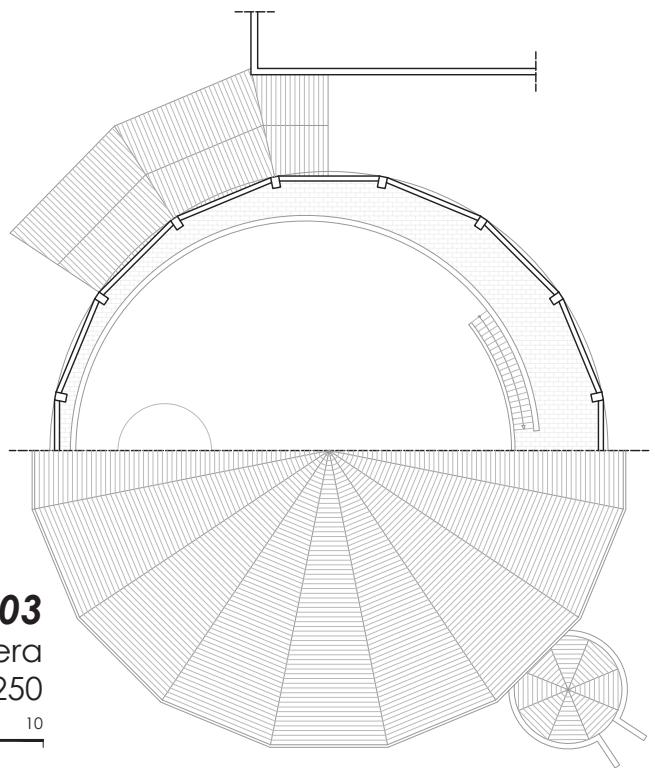
02

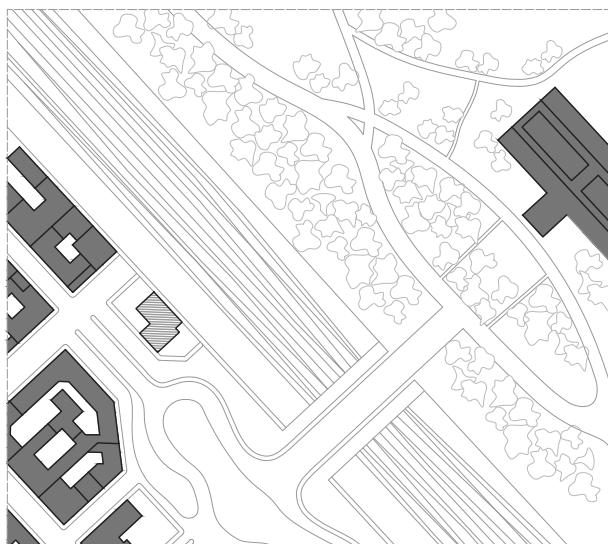
Planta Baja

E 1:1000

50





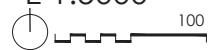


TORRE AL PARCO

Via Revere, 2
Milano

01

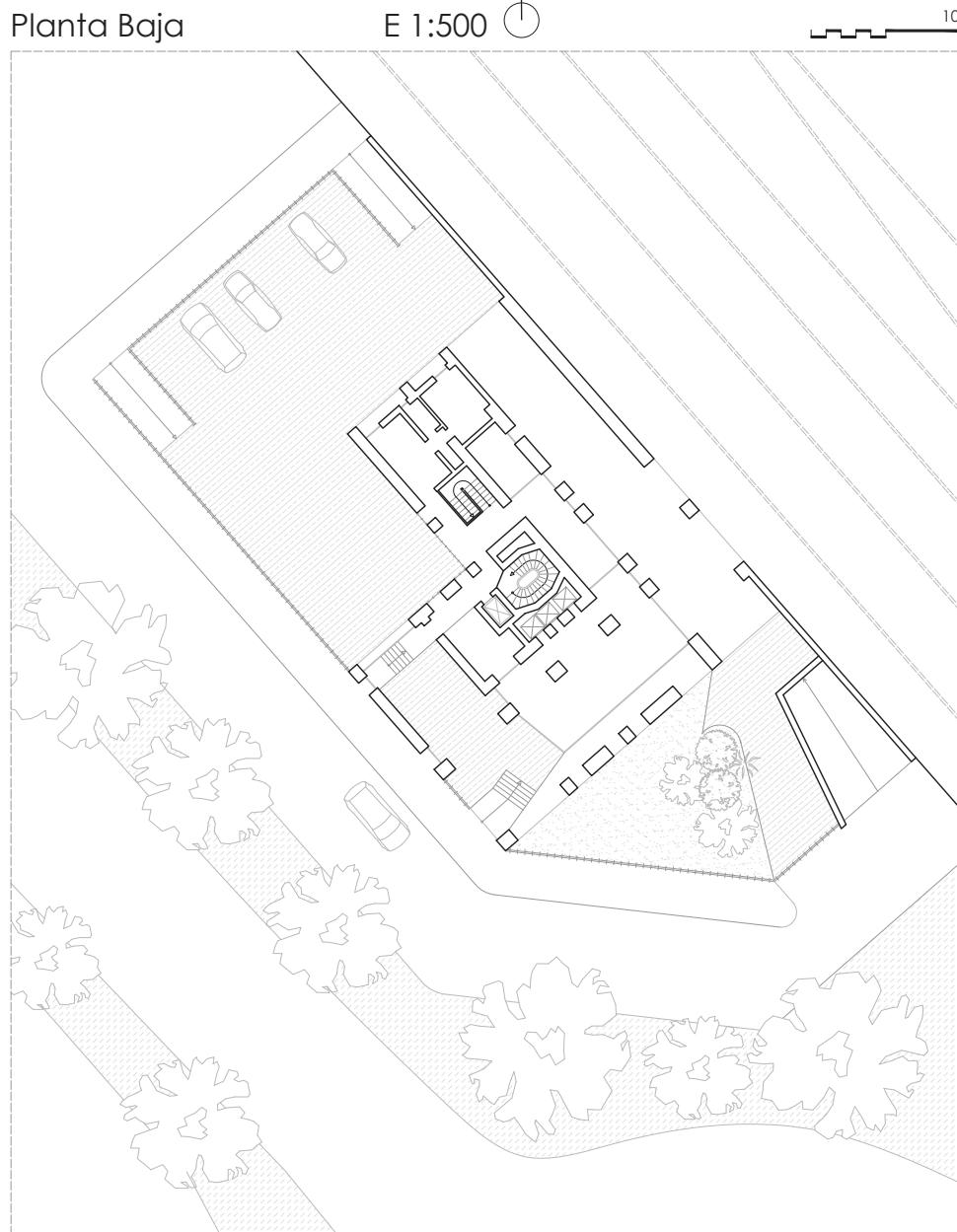
Situación
E 1:5000

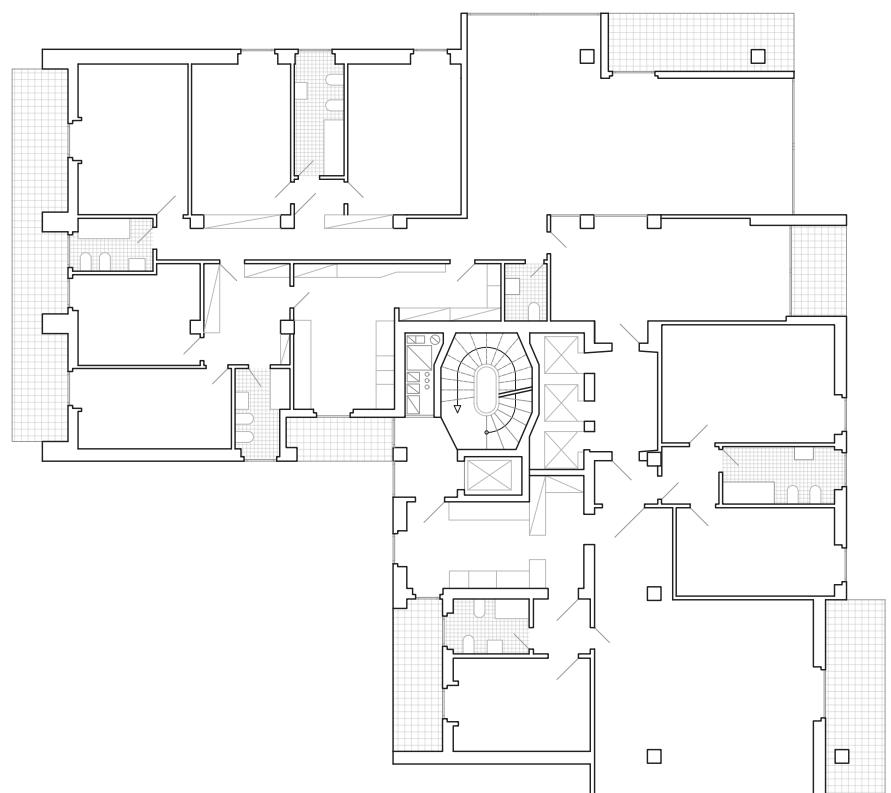


02

Planta Baja

E 1:500

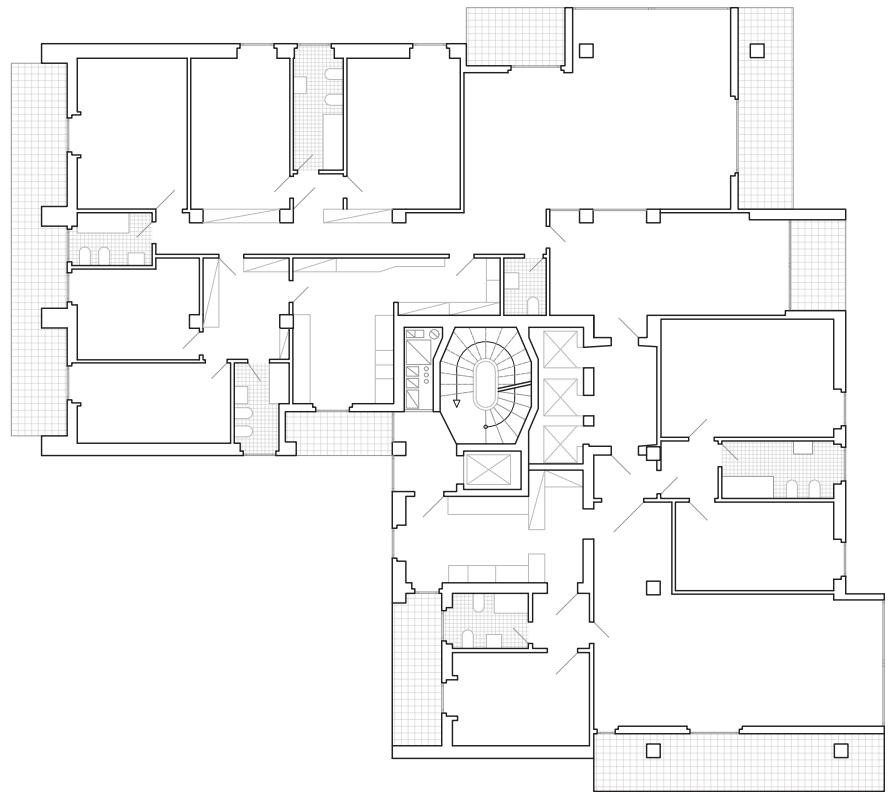




03 Planta Tipo 1

E 1:250

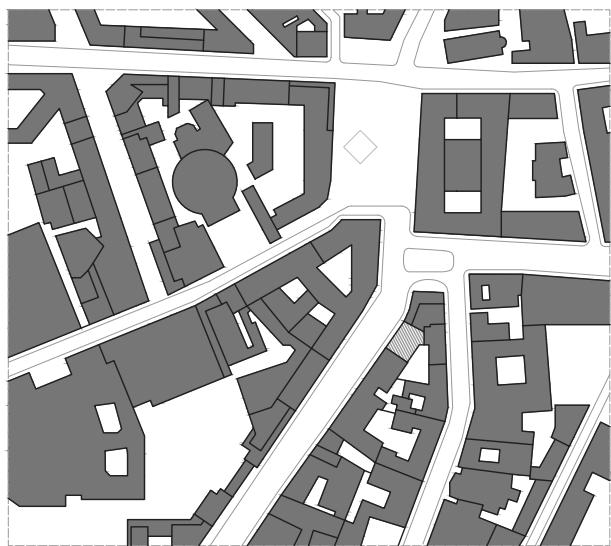
10



04 Planta Tipo 2

E 1:250

10



UFFICI IN CORSO EUROPA

CORSO EUROPA, 22

MILANO

01

Situación

E 1:5000



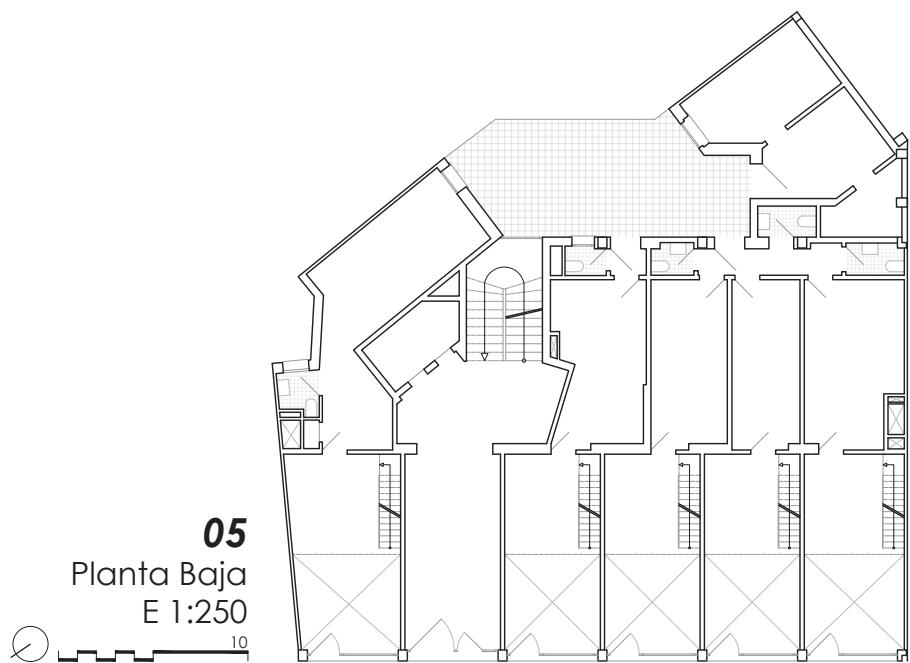
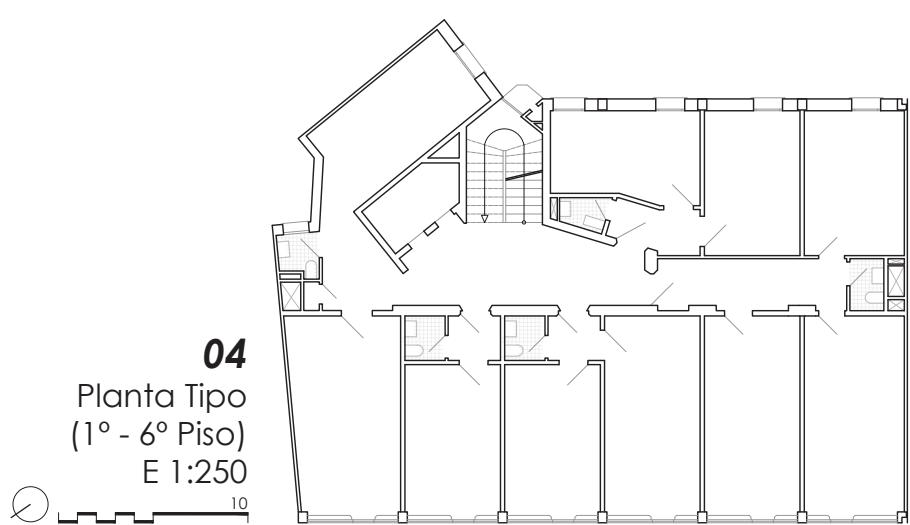
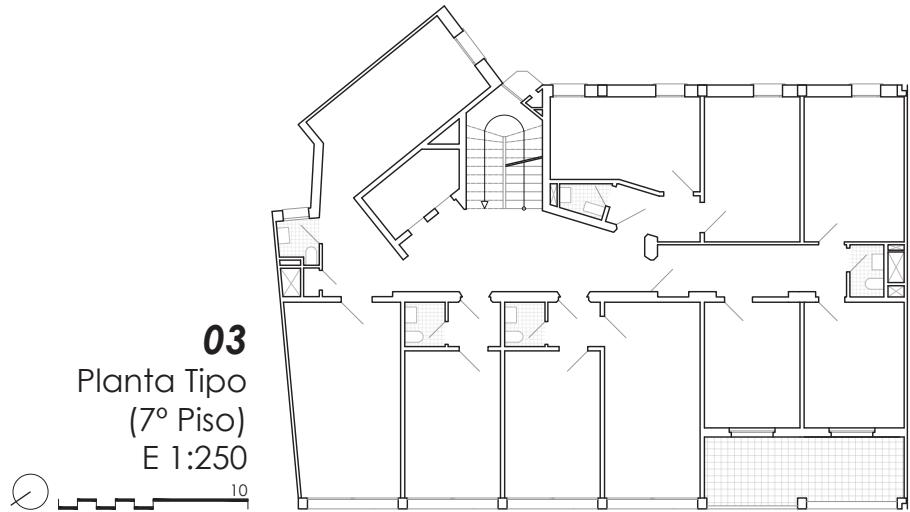
02

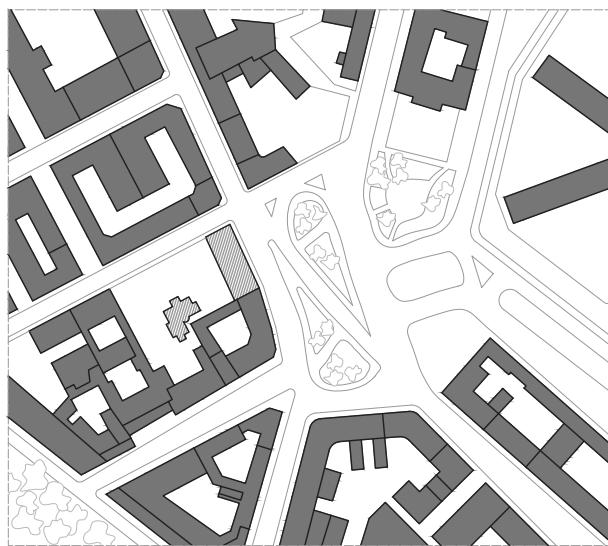
Planta Baja

E 1:1000

50





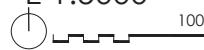


PIAZZALE AQUILEIA

Piazzale Aquielia, 8
Milano

01

Situación
E 1:5000



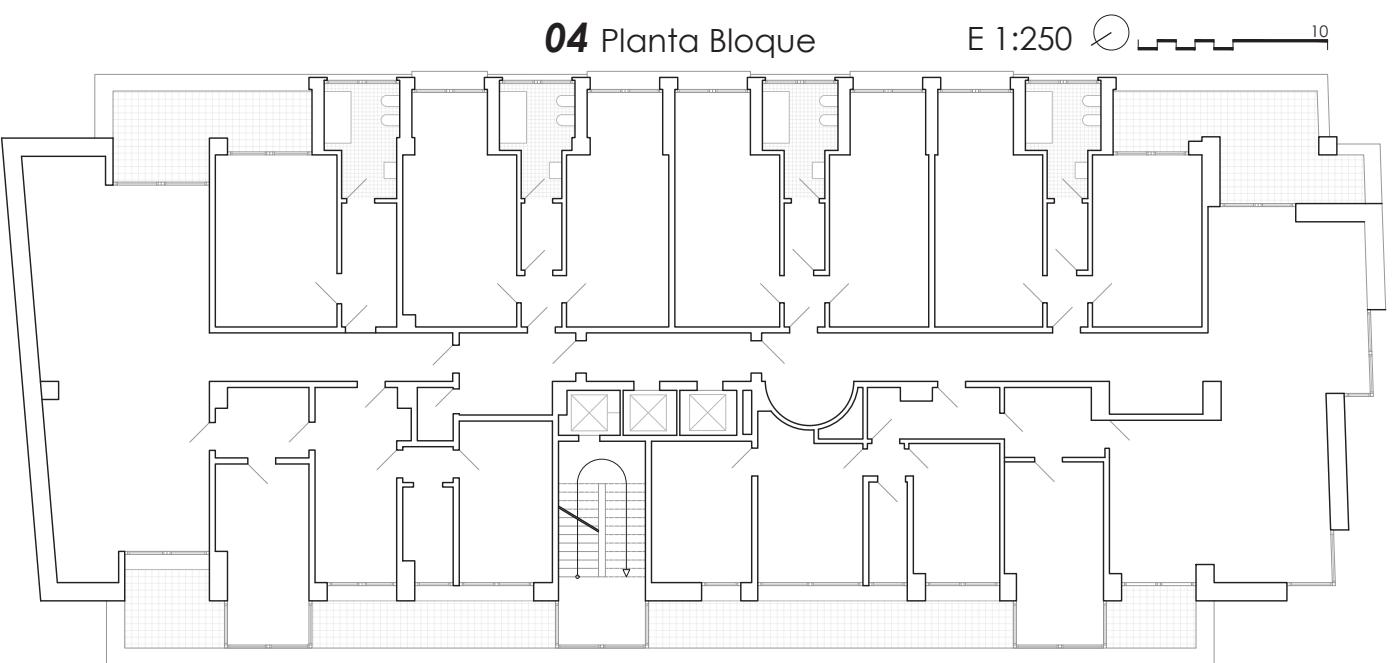
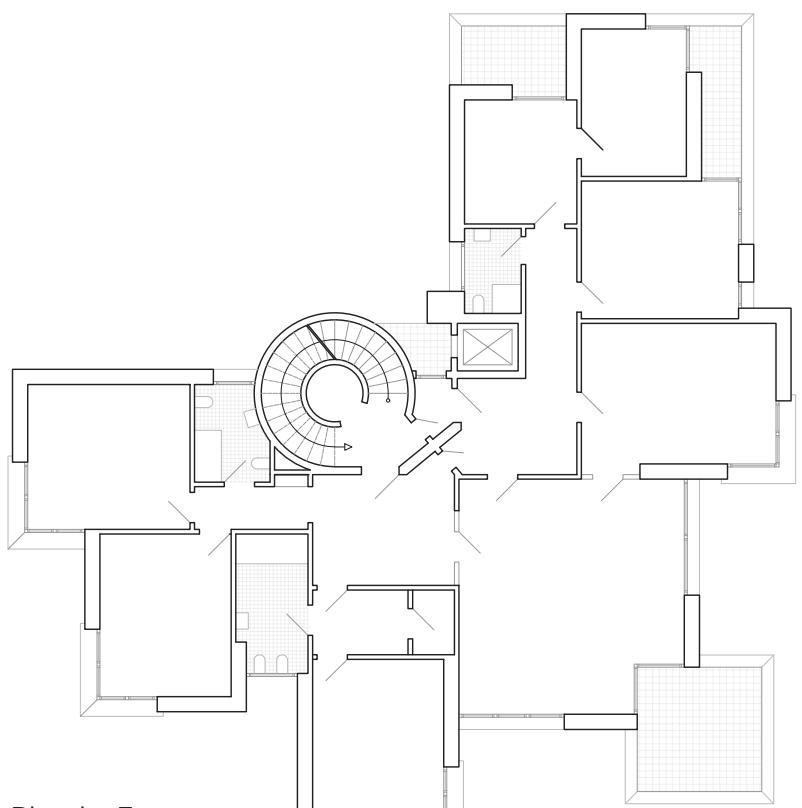
02

Planta Baja

E 1:1000

50





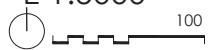


PIAZZA SAN MARCO

Via San Marco, 1
Milano

01

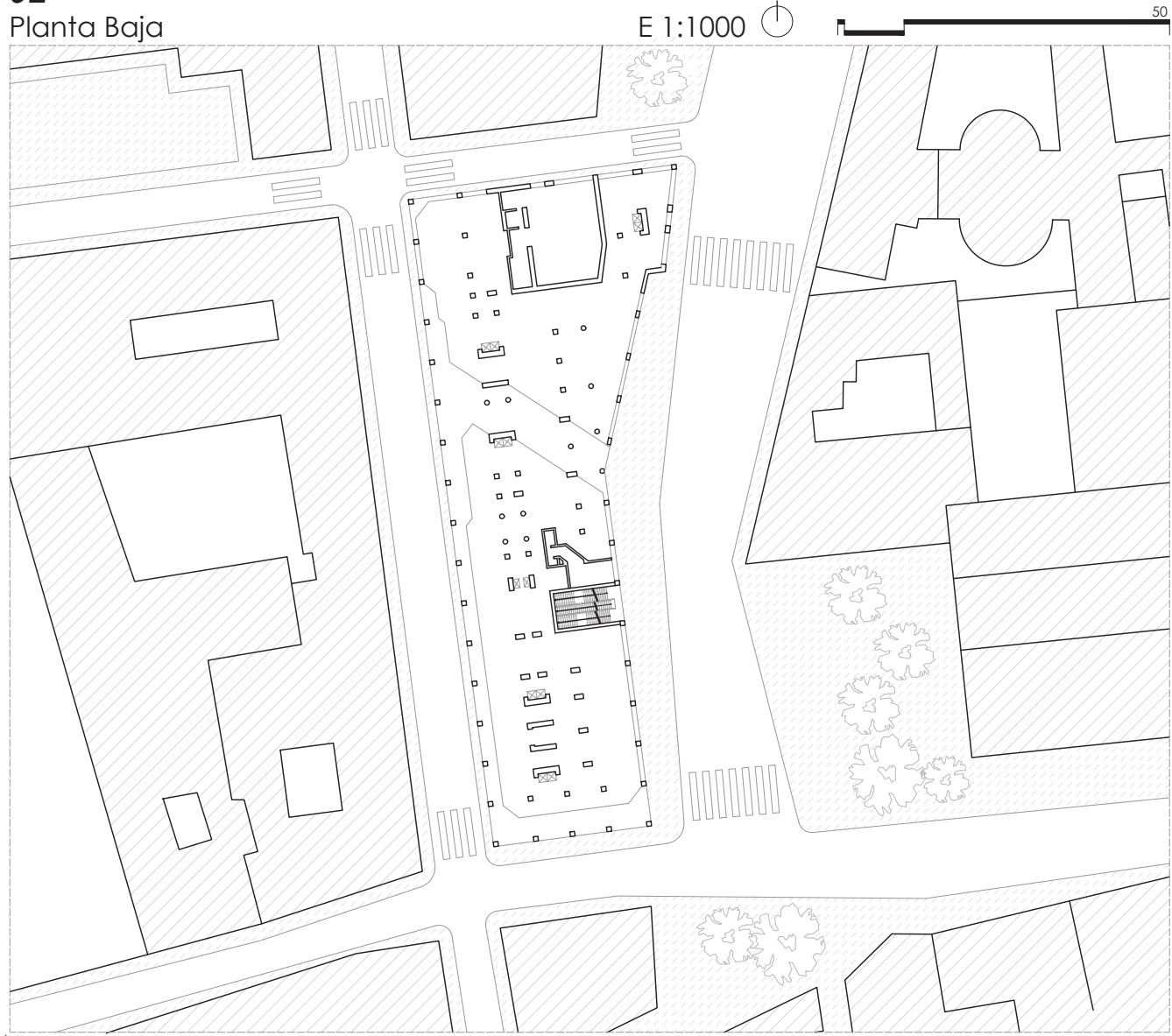
Situación
E 1:5000



02

Planta Baja

E 1:1000



03
Planta Tipo (4º Piso)
E 1:500

