

La imagen de la ciudad moderna: invención, construcción y uso de la nueva Roma Capital (1870-1911)

*The image of the modern city:
invention, construction and use of the new Rome Capital
(1870-1911)*

MIGUEL ÁNGEL CHAVES MARTÍN

*Departamento de Teorías y Análisis de la Comunicación. Universidad Complutense de Madrid
machaves@ucm.es*

Recibido: 19/04/2022

Aceptado: 21/07/2022

Resumen

En 1911 la Exposición Internacional se convirtió en el gran evento conmemorativo del 50 aniversario de la Unificación de Italia, aprovechándose esa circunstancia para distribuir las sedes entre las tres capitales del nuevo Estado: Turín, Florencia y Roma. Fue en esta última ciudad donde se concentraron las manifestaciones en torno a las Bellas Artes y la Etnografía, utilizando la cultura como imagen de marca de la nueva capital. Culminaba con ello el proceso de construcción de la imagen de la nueva Roma Capital que se había iniciado en 1870 tras la entrada en la ciudad de las tropas de Garibaldi, comenzando una transformación urbana de notable impacto que alcanza entonces un momento culminante con el desarrollo del nuevo Piano Regolatore Generale de Sant Just. El análisis de la imagen pública que se buscaba transmitir a través de los eventos organizados en torno a la Exposición nos acerca aún más al proceso de consolidación de Roma como nueva capital del Estado, directamente relacionado con los cambios en su trama urbanística y a la búsqueda en lo arquitectónico de un estilo nacional y moderno. La fotografía, los carteles, la prensa, los pabellones, las construcciones efímeras, las exposiciones, los nuevos barrios, los puentes, los jardines y los monumentos públicos entre otros múltiples factores permiten reconstruir la “idea de ciudad” con la que pretendieron mostrar al mundo la imagen moderna de la nueva Roma. En este contexto, debía dotarse a la ciudad de Roma, capital de la nación en

ciernes, de una imagen que representara los valores con los que la nueva Italia pretendía comprometerse. Surgía así la necesidad de crear una marca-ciudad capaz de proyectar al resto del mundo la imagen de una capital monárquica, moderna y burguesa, sin renunciar a la tradición de ser la ciudad símbolo del poder del Papado y la gloria del Imperio Romano. Y a ello se aplicarán, desde la política al mundo de la cultura, a través de un completo y perfectamente planificado programa de actuaciones, en el que jugarán papel determinante los artistas, la proliferación de monumentos públicos, y la creación y reorganización de numerosas e importantes instituciones y sedes culturales, tanto en el ámbito de la ciudad histórica como en las nuevas áreas de crecimiento de la metrópoli moderna. A ello se sumarán los necesarios planes de urbanismo, la restauración de monumentos, y las nuevas teorías que a ella se vinculan, las actuaciones arqueológicas, la creación de nuevos barrios y áreas de expansión para viviendas e industrias.

Palabras clave

Roma Capital, arte, imagen urbana, paisaje histórico, comunicación, políticas culturales.

Abstract

In 1911 the International Exposition became the great commemorative event of the 50th anniversary of the Unification of Italy, taking advantage of this circumstance to distribute the venues among the three capitals of the new State: Turin, Florence and Rome. It was in this last city where the demonstrations around the Fine Arts and Ethnography were concentrated, using culture as a brand image of the new capital. This culminated the process of building the image of the new Capital Rome that had begun in 1870 after the entry into the city of Garibaldi's troops, beginning an urban transformation of notable impact that then reached a culminating moment with the development of the new Piano Regolatore Generale de Sant Just. The analysis of the public image that was sought to be transmitted through the events organized around the Exhibition brings us even closer to the process of consolidation of Rome as the new capital of the State, directly related to the changes in its urban fabric and the search in the architectural of a national and modern style. The photography, the posters, the press, the pavilions, the ephemeral constructions, the exhibitions, the new neighborhoods, the bridges, the gardens and the public monuments, among other multiple factors, allow us to reconstruct the "idea of the city" with which they tried to show the world the modern image of the new Rome. In this context, the city of Rome, the capital of the fledgling nation, had to be endowed with an image that represented the values with which the new Italy sought to commit itself. Thus arose the need to create a city-brand capable of projecting to the rest of the world the image of a monarchical, modern and bourgeois capital, without renouncing the tradition of being the city symbol of the power of the Papacy and the glory of the

Roman empire. And to this they will be applied, from politics to the world of culture, through a complete and perfectly planned program of actions, in which artists, the proliferation of public monuments, and the creation and reorganization will play a determining role. tion of numerous and important institutions and cultural venues, both in the area of the historic city and in the new growth areas of the modern metropolis. To this will be added the necessary urban planning plans, the restoration of monuments, and the new theories that are linked to it, archaeological actions, the creation of new neighborhoods and expansion areas for homes and industries.

Keywords

Rome Capital, art, urban image, historical landscape, communication, cultural policies.

Referencia normalizada: CHAVES MARTÍN, MIGUEL ÁNGEL (2022): “La imagen de la ciudad moderna: invención, construcción y uso de la nueva Roma Capital (1870-1911)”. En *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, nº 22 (octubre, 2022), págs. 57-104. Madrid. Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid.

Sumario: 1. Una idea de ciudad: la configuración de la nueva capital, Roma 1870-1911. 2. Arte Público y Ciudad: Imágenes y símbolos en el programa de escultura monumental de la nueva Roma. 3. Roma Capital de las Artes y la Cultura: lugares y eventos en torno a la Exposición Internacional de 1911. 4. Valle Giulia: configuración de un nuevo eje cultural en la Roma moderna. 5. Bibliografía.

** El presente artículo supone una actualización de estudios precedentes en el ámbito de la construcción de la imagen y el papel de la cultura en la configuración de la nueva capital de Italia, vinculados a los proyectos de investigación del Plan Nacional I+D+i HAR2015-66288-C4-2-P “Distritos Culturales: Imágenes e imaginarios en los procesos de revitalización de espacios urbanos”, Ministerio de Economía y Competitividad; y PGC2018-094351-B-C43 “Arte, Arquitectura y Patrimonio en los procesos de construcción de la imagen de los nuevos enclaves culturales (del Distrito al Territorio)” Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades

1. Una idea de ciudad: la configuración de la nueva capital, Roma 1870-1911.

En septiembre de 1870 la ciudad de Roma era el último bastión por conquistar en el proceso de unificación del nuevo reino de Italia. El día 20 los *bersaglieri* del ejército del general Cadorna abren una brecha en la muralla a la altura de Porta Pía y, sin apenas resistencia, ponen punto final al ya milenarismo dominio papal de la ciudad. Convertida en capital del nuevo Estado, Roma entra en una nueva fase de su historia considerada como la “Tercera Roma” o la “Roma Capital”, para diferenciarla de la primera Roma (la Roma de los Césares) y de la segunda (la Roma de los Papas) que habían marcado su historia y su imagen durante dos milenios. Si las dos primeras tuvieron siempre un destacado protagonismo en la historia de la arquitectura y el urbanismo, la nueva Roma Capital buscará también su imagen a través de un completo y perfectamente planificado programa de actuaciones. Planes de urbanismo, restauración de monumentos, creación de nuevos barrios y áreas de expansión para vivienda e industria, fomento de las artes y presencia de artistas, proliferación de monumentos públicos, creación y reorganización de numerosas e importantes instituciones y sedes culturales, caracterizan un período que culmina en 1911 con la celebración de la Exposición Internacional conmemorativa del 50 aniversario de la Unificación, sumando a lo ya realizado un nuevo plan de exposiciones, eventos, publicidad, obras públicas y manifestaciones artísticas con el que consolidar la imagen de ciudad cosmopolita y cultural que siempre se quiso para la nueva capital.

Evidentemente, frente a la Inglaterra de la Reina Victoria, la Alemania de Bismarck o la Francia de Napoleón III, con las intervenciones urbanísticas en las principales ciudades y sobre todo en las grandes capitales, Londres, Berlín, París, los procesos de transformación urbana en la Italia Unificada de la segunda mitad del siglo XIX han jugado siempre un papel secundario del que ni siquiera su capital ha podido librarse.

La transformación de Roma durante los cuarenta años que median entre la entrada de las tropas garibaldinas en 1870 y la Exposición Universal de 1911 no es ningún modelo arquetípico de las propuestas más avanzadas en planificación y desarrollo urbano que sí se habían puesto en práctica en las otras capitales europeas. En este sentido Roma se deja arrastrar por la influencia de aquellas sin ofrecer un modelo propio significativo, pero a la vez es, en consecuen-

cia, un magnífico exponente, fácilmente extrapolable, de un modelo de planificación urbana, esto es, de un uso y transformación de la ciudad, en perfecta consonancia y coherencia con los criterios de la época y su cotidiana realidad.

Convertida en capital del nuevo Estado laico liberal burgués, Roma traslada a la ciudad, siguiendo el modelo parisino de Haussmann, una política de demoliciones, sustitución del tejido edificado, aislamiento de los monumentos y creación de zonas de expansión conectadas con la ciudad histórica y organizadas a partir de trazados geométricos con un núcleo dominante en torno a una plaza o un monumento. Pero es una Roma que, frente a su modelo de referencia, se sentirá incapaz de organizar de forma sintética todas estas intervenciones, evidenciando por tanto una falta de coherencia, de coordinación, que la conducen lógicamente al fracaso “como capital de una Italia unida” que apunta W. Braunfels (1987, p. 277) y que concreta aún más Paolo Sica (1981, p. 481) al afirmar que el verdadero fracaso de Roma lo encontramos en la incapacidad del poder central para guiar la planificación de la ciudad frente a los fortísimos intereses privados que están en juego.

Durante el último tercio del siglo XIX Roma va a pasar de 400 a 900 hectáreas de suelo ocupado, aumentando su población de 250.000 a 420.000 habitantes en el cambio de siglo. La vieja ciudad amurallada, de una evidente impronta barroca sobre un pasado medieval y clásico en proceso de recuperación, va a sufrir importantes derribos y transformaciones en su trama histórica hacia las conexiones con las nuevas áreas de expansión apoyadas en el modelo de ciudad burguesa de amplias calles trazadas en retícula sobre las que se alinean las nuevas construcciones residenciales. Ese cambio en la imagen de la ciudad encontrará numerosos críticos entre historiadores, artistas, arqueólogos o intelectuales como Ferdinand Gregorovius, Theodor Mommsen o el profesor de Historia del Arte de la Universidad de Berlín Herman Grimm, con su texto-manifiesto de 1886 sobre *La destrucción de Roma*, ante la sistemática desaparición de conjuntos como el área ocupada por la Villa Buoncompagni Ludovisi en pleno proceso de especulación inmobiliaria que daría origen al aristocrático barrio en torno a la actual Vía Véneto:

Bellissimi viali ombrosi di querce e di allori, qua e là frammezzati da alti e grossi pini, tranquillità e aria balsámica facevano della villa Ludovisi uno di quei luoghi di Roma ch'erano nominati per primi quando si scorreva degli incanti della Città Eterna. Sì, io credo che se si fosse domandato qual era il più bel

giardino del mondo, coloro che conoscevano Roma avrebbero risposto senza esitare: villa Ludovisi¹.

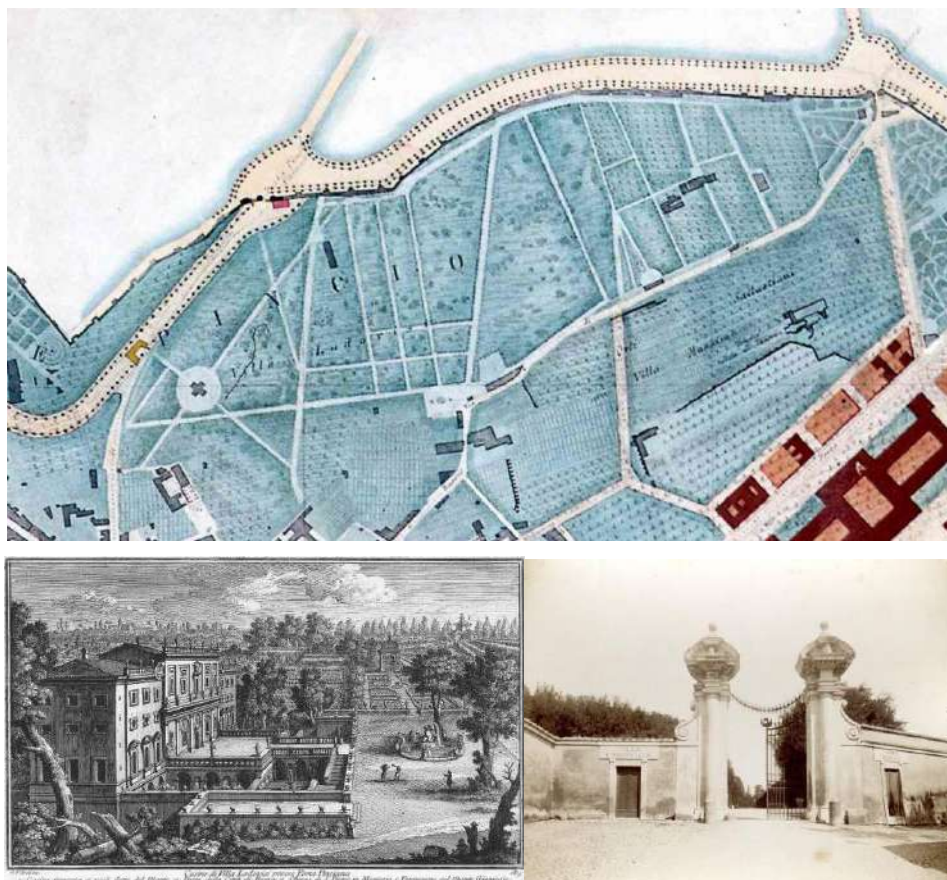


Fig. 1. (sup.): Detalle del área ocupada todavía por Villa Ludovisi en el Piano Regolatore di Roma de 1883. (Inf.): Grabado de G. Vasi. *Casino di Villa Ludovisi presso Porta Pinciana, 1761* y fotografía del acceso a Villa Ludovisi antes de su derribo en 1886.

Frente a ellos, otros académicos e intelectuales, como el arquitecto Andrea Busiri-Vici –director de la Academia de San Luca– negaban la evidencia considerando las supuestas destrucciones como fantasías de la prensa:

¹ “Die Vernichtung Roms” (La destrucción de Roma). Carta abierta publicada en enero de 1886 en el *Deutsche Rundschau*, traducida y publicada también en Italia ese mismo año por C.V. Giusti (Loescher, Firenze, 1886).

L'Europa non ha diritto di ingerirsi nei fatti e nell'amministrazione dell'Eterna Città, la quale respingue recisamente codesta e qualunque altra intromissione in ciò che lei solo riguarda. Ciò non vieta che da quanti noi siamo cittadini romani si professino gratitudine e benevolenza verso quei dotti, studiosi ed amii stranieri, che [...] s'interessano alla storia, ai monumenti ed al paese nostro; e se ne ascoltino i consigli e gli avvisi quando si confirmino alla verità delle cose².

Esta diversidad de posturas pone de manifiesto el gran problema con el que arrancó la ciudad su nueva condición, como fue la propia cuestión de su capitalidad. La antigua ciudad de césares y papas se había convertido en una población de reducidas dimensiones y escaso protagonismo frente a las grandes metrópolis europeas. Con una baja densidad de población, sin industria y comercio fuertes, atesoraba la cultura y el patrimonio que siempre le dieron protagonismo, y hacia donde una vez más querían encaminar ahora la imagen de la nueva Roma. No faltaron críticas a su estado físico ya desde el siglo anterior, cuando Charles de Brosses consideraba que "Roma, aunque grande, no parece en absoluto una capital", detenida en el tiempo y con su particular encanto y enseñanza para artistas e intelectuales, mientras la aristocracia y el clero vivían cómodamente de sus rentas. Prácticamente a la vez, la *Enciclopedia* francesa incidía en su escasa población, seis veces menor que París y siete menos que Londres:

No tiene mar, ni industria, ni tráfico. Sus palacios, tan alabados, no siempre son tan bellos como se piensa, y en mal estado, al igual que las casas, pobres, miserables. Las calles, estrechas, sucias, no se limpian salvo por la lluvia, que cae de tarde en tarde. La ciudad, hormigueante de iglesias y conventos, está casi desierta al oriente y mediodía. Su muralla incluye campos, huertos, tierras sin cultivar... Tiene razón quien dice que las siete colinas, que una vez fueron el ornamento de la ciudad, hoy no le sirven sino de tumba.

A la imagen de la ciudad se sumaba el peso de la historia, y la fuerte presencia y el carácter de la religión frente al necesario laicismo que debía transmitir el nuevo Estado, que haría mermar incluso la figura del Rey frente al peso de los Papas y los Emperadores. "Los recuerdos de Roma son grandiosos, pero peligrosos", se afirmaba en un momento en el que, por el contrario, la defensa del centralismo frente a la diversidad regional italiana hacía más que necesaria

² Recogido por Insolera (1985: 374) a partir de la recopilación de Silvio Negro. *Seconda Roma, 1850-1870*, Milano, 1843.

la capitalidad en Roma. Unificación y orden centralizado como imagen del nuevo Estado siguiendo la estela de los modelos francés y alemán, con una burguesía liberal y laica que se impone sobre los defensores del Papa y el mantenimiento de las tradiciones; emprendedora, activa, dispuesta a cambiar el aspecto de la urbe incentivando la economía, el comercio, las inversiones, las infraestructuras, la industria, pero apoyándose también en el prestigio de una herencia cultural que condiciona las formas y la imagen de la nueva ciudad.

Un rasgo esencial no solamente de Roma sino común a toda Italia, fue la inevitable participación y control de la iniciativa privada en la planificación de una ciudad que siempre irá a remolque de los intereses especulativos de aquella. La venta de terrenos que motiva la parcelación de las históricas villas romanas dan lugar a la creación de espacios residenciales tanto de lujo, como el ya aludido barrio Ludovisi, como obreros, en el caso del Testaccio, que provocan una organización de las nuevas áreas residenciales anteriores incluso al desarrollo del Plan de Ordenación de 1873 que, poco después y como consecuencia de estas presiones económicas, solamente se encargará de ratificar por la vía legal lo que era ya una realidad en el plano material.

Es desde esta perspectiva desde donde tenemos que acercarnos a los dos planes reguladores que se desarrollan en la ciudad durante el último tercio del siglo XIX, en 1873 el primero y en 1883 el segundo, ambos redactados por el ingeniero Alessandro Viviani. De hecho, el segundo no obedece a ninguna necesidad de modificación o corrección del anterior, como sería lo lógico, sino a la necesidad de presentar un documento oficial que avalara la concesión de capital que la ley de 14 de marzo de 1881 había concedido a la ciudad concretando cuáles eran los proyectos objeto de esa concesión. Roma va creando su nueva imagen de capital del Estado Unificado de Italia. En los trazados, se trabaja simultáneamente en la regularización y alineación de calles, a la vez que se abren las nuevas grandes arterias de la ciudad moderna, como Via Nazionale o Via Venti Settembre. Tal como había preconizado Quintino Sella, los distritos de imponentes palacios, espaciosos bulevares, nuevos museos, colegios, hospitales, cuarteles, academias y grandes edificios públicos fueron dando la misma dignidad que ya presentaban en las principales capitales europeas a la nueva Roma que expresaba a través de sus obras la fuerza y unidad del reino, afianzado y controlado por una burguesía sólida y emprendedora. En uno y otro sentido la arquitectura se va a erigir en protagonista, tan-

to de los procesos de restauración y/o transformación de edificios históricos, como en la búsqueda de una nueva arquitectura que establezca las señas de identidad del deseado estilo nacional.

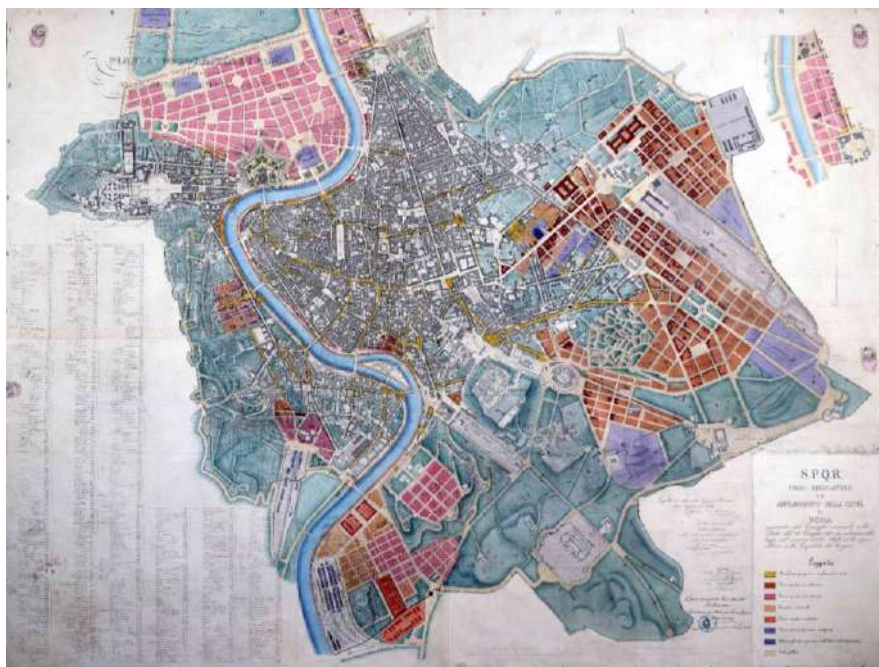


Fig. 2. Piano Regolatore e di Ampliamento della città di Roma (Alessandro Viviani, 1883). Archivio Capitolino, Biblioteca Romana, Cartella XIII, 119

La ciudad se redimensiona en muy pocos años y alcanza la extensión que ocupaba la Roma antigua. De esta manera, sobre el terreno ocupado por las históricas villas suburbanas (Ludovisi, Medici, Albani...) se proyectan ahora nuevos barrios de trazado reticular destinados para las clases altas (Ludovisi), los empleados y funcionarios de la nueva administración del Estado (Esquilino) y la cada vez más abundante clase obrera (Testaccio) ubicada junto al nuevo polo industrial de la ciudad (Ostiense). Sobre estos primeros planes reguladores, dominados por la iniciativa privada que se hace con el control del suelo, la construcción y la nueva edificación, en 1909 Sanjust propone un tercer Plan Regulador bajo el gobierno de Ernesto Nathan Rogers con el que intenta cambiar esta dinámica vinculándose a las nuevas tendencias de proyectación urbana que se estaban desarrollando en Europa.

Durante los primeros años del siglo XX, previos al Plan, se había constituido el Istituto Case Popolari, a la vez que las denominadas Leyes Giolitti de 1904 y 1907 logran frenar el control y la especulación de las empresas privadas que habían condicionado los planes anteriores. El nuevo Plan Sanjust potenciará el desarrollo de la instrucción pública, la política de construcción de viviendas para las clases populares, y el control de la especulación del suelo, con lo que la iniciativa municipal adquiere un protagonismo hasta entonces desconocido. Se establecen incluso disposiciones reguladoras en cuanto a tipologías y formas de los diferentes barrios, según las necesidades y el tipo de población de cada uno, desde los bloques de pisos (*fabricatti*) a los hotelitos de dos alturas y jardín (*villini*) y las viviendas de lujo con amplias zonas ajardinadas (*giardini*).

Impulsado inicialmente por la celebración de los fastos de la Exposición Internacional de 1911 conmemorativa del 50 aniversario de la Unificación, el plan Sanjust no se reactivará plenamente hasta 1919, después del brusco corte provocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial, dando continuidad a partir de entonces a un proceso de transformación urbana que verá truncadas buena parte de sus propuestas con la entrada en el gobierno de Próspero Colonna y la vuelta al control del poder aristocrático y las inmobiliarias privadas.

2.- Arte Público y Ciudad: Imágenes y símbolos en el programa de escultura monumental de la nueva Roma.

Si bien la presencia de grandes conjuntos de escultura monumental en el espacio urbano tenía ya una trayectoria históricamente consolidada en los procesos de construcción de la imagen de todas las ciudades, será durante el siglo XIX, en los albores de la ciudad contemporánea, cuando la relación entre manifestaciones artísticas, espacio público y ciudad se hace más evidente al hilo de la proliferación de nuevos espacios tanto en los transformados centros históricos como en las periferias generadas por los ensanches. Surge una necesidad cada vez mayor de dotar de nuevos hitos a la ciudad, contribuyendo con ello también al embellecimiento de los grandes espacios, en los que el monumento público interactúa con los trazados, la arquitectura y los ciudadanos. En origen, hablamos básicamente de monumentos de memoria histórica, exaltación de glorias pasadas, homenajes heroicos que, si

bien inciden en el paisaje urbano, aún se conciben casi exclusivamente como proyectos de escultura monumental. Será con la llegada de la modernidad, con los nuevos planteamientos de la vanguardia y sus ideas de ciudad, el uso y el sentido con que la conciben artistas, arquitectos y diseñadores, cuando se produzca un cambio sustancial en esta consideración que culminará décadas después con la reconstrucción de Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Se tiene conciencia de la necesidad de dotar de carácter a los lugares sobre los que se actuaba, destinando para ello un pequeño porcentaje de los presupuestos a obras públicas cuyo objeto era dignificar, decorar o minimizar el impacto negativo, según los casos, de las grandes acciones que se llevaban a cabo sobre el paisaje, la ciudad o los conjuntos monumentales. No obstante, ya en la pasada centuria, los aludidos proyectos de escultura monumental del siglo XIX no sólo se diseñaron con unas notables dosis de valores simbólicos sino que también se pueden entender perfectamente desde las interacciones de carácter formal, estético y comunicativo que establecen con el espacio urbano, modificando parcialmente los valores originales de ambos y por tanto, modificando también el aspecto perceptivo del lugar, como de hecho sucedió con el programa de escultura pública desarrollado en la nueva Roma Capital.

La obra de arte público se ubica en el escenario urbano configurando múltiples entramados simbólicos, en los cuales confluyen la percepción del sujeto y la experiencia visual de la misma, dando lugar a la fusión entre el mundo de la representación artística y los hechos de la cotidianidad. Las obras de arte han establecido en el paisaje urbano un territorio estético donde se construyen las interacciones comunicativas, producto de la apropiación del objeto estético y la asunción de significados, generándose una dinámica comunicativa y estética en el espacio de la ciudad que se interrelaciona y afecta a la construcción de la imagen urbana. Cuando se dispone una escultura, un monumento público, en un espacio determinado se modifica el contexto urbano creando una nueva codificación, una relación entre arquitectura, urbanismo, arte y receptor (ciudadano). En este sentido afirma Claudia Londoño (2007, p. 43) que, en la ciudad contemporánea, la obra de arte público evidencia su pérdida de autonomía, una ruptura con las lógicas del monumento y el espectáculo, en un proceso de consolidación estética que enriquece el paisaje urbano, permitiendo la movilización de sentidos y fortaleciendo niveles expre-

sivos, que establecen la comunicación entre el mundo cotidiano y las determinantes de una política ciudadana que, a su vez, democratiza el acceso a la obra de arte, la apropiación de un espacio que tiene que ser asumido como una entidad, como un imaginario social y cultural, como un referente obligado para el devenir del ciudadano.

A propósito del significado de las ciudades, ya apuntó Carlo Aymonino (1983) cómo las calles y las plazas se recuperan para la expresión y la ciudad se transforma en su fisonomía, desencadenando una reacción, donde la obra artística se abre en multiplicidad de fragmentos, yuxtapuestos o enfrentados, que interactúan con las contradicciones y convergencias de una colectividad ávida de sensaciones, de pulsiones, de vacíos y silencios. Además del sentido primordial de las obras, cuentan sus virtualidades significativas, contextuales y marginales, para entender la lógica de la intercomunicación entre el ciudadano, el objeto artístico y el espacio en el cual ambos cohabitan, en tanto escenarios de encuentro. La obra de arte se inserta en la ciudad como un valor que participa y, a la vez, modifica la arquitectura y los trazados, estableciendo relaciones entre los volúmenes y los vacíos, la luz y las sombras, las texturas, condicionando la percepción en el tiempo y en el espacio, dos dimensiones que permanentemente la alteran y modifican.

Hay que tener en cuenta también que al abordar la dimensión del espacio público en las ciudades contemporáneas se hace énfasis en un espacio físico afectado por constantes cambios, un espacio que se recorre y se usa por la movilidad ciudadana tanto a través del entramado urbanístico y arquitectónico como por medio de los diferentes dispositivos que la ciudad incorpora para el libre ejercicio de la representación pública: medios de comunicación, arte público, mobiliario urbano. Sin olvidar tampoco que este espacio, y la escultura a él vinculada, no sólo es objeto de variaciones en la percepción sino también incluso de ubicación, como consecuencia de la expansión urbana, la remodelación de los espacios y el desplazamiento y reubicación de algunas obras artísticas.

Convertidos en “lugares de la memoria”, en estos espacios de significación de la ciudad confluyen el significado estético, el significado social, la acción comunicativa y la funcionalidad de los significantes del efecto estético. La obra de arte determina entonces los paradigmas expresivos que movilizan y

construyen los sentidos de la época, en la cual es concebida y observada³. El arte público constituye así uno de los signos más representativos de la semiótica de la ciudad, en expresión de Javier Maderuelo (1994), posicionándose en los espacios urbanos asumiendo las variantes propias del arte contemporáneo; su presencia posibilita el acercamiento del ciudadano a propuestas estéticas que se han modificado a través de la historia, para condensar una expresión artística acorde con las exigencias de la época.

En consonancia con estas ideas, la Roma Capital surgida a partir de 1870 buscará en los monumentos conmemorativos la exaltación de los valores del Risorgimento y la representación heroica de los nuevos padres de la patria, tanto desde el punto de vista militar como político y cultural. Calles y parques, plazas y monumentos se llenan de sus nombres, de sus hazañas y de sus representaciones formales. Convertidos en símbolos de la nueva ciudad y vinculados a su arquitectura y sus espacios públicos, los grandes monumentos se erigen en mitos, emblemas y referentes de las nuevas ideas del Estado y de la sociedad. La ciudad se dignifica y se celebra a sí misma a través de ellos, como apuntara el político Luigi Pianciani ya en 1872:

Roma es una ciudad excepcional. La memoria de su gloriosa historia es una aureola que enmarca su venerado nombre. Representa las dos grandes civilizaciones de la historia, es la síntesis de la grandeza del pasado y el primer museo del mundo. No es un simple municipio que administrar; es la mayor metrópoli del mundo antiguo que hay que respetar, a la vez que crear la metrópoli moderna. En nuestra ciudad se debe conservar aquella memoria para que las futuras generaciones contemplen la grandeza cosmopolita de los antiguos romanos y de los Papas, de la misma manera que nosotros debemos dejar también constancia de la impronta de la nueva nación italiana.

La nueva Roma Capital crea sus propios símbolos, que se unen a los del pasado, a los grandes hitos de la Roma de los Césares y de los Papas, tanto en lo arquitectónico como en lo escultórico. En el primer caso, con notable predominio de lo arquitectónico (Coliseo, Panteón, ruinas del Foro, termas, templos, columnas conmemorativas, arcos triunfales...) pero sin olvidar tampoco

³ Utilizamos el término "lugar de la memoria" acuñado por Pierre Nora (*Les lieux de mémoire*, Paris, 1993-1997) para designar los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria colectiva en sus tres dimensiones, material, simbólica y funcional. Recurrimos a la memoria –afirma Nora– porque nos sirve para saber dónde estamos y por extensión para saber quiénes somos.

el protagonismo y la trascendencia histórica de la gran figura de bronce del Marco Aurelio a caballo que presidía desde hacía siglos la colina del Capitolio. En el segundo caso, a la impresionante arquitectura del Vaticano y las nuevas iglesias del barroco romano como hitos de los grandes jubileos (San Carlino, Santa Agnese, San Giovanni Laterano) se suman los palacios de la aristocracia y las escenografías de las plazas con sus esculturas monumentales (Navona, Trevi, Popolo...).



Fig. 3. Victoria alada sobre la cuadriga de bronce que culmina la fachada principal del Palacio de Justicia en Roma, Ettore Ximenes, 1920. (Foto autor).

La decisión de convertir a Roma en la nueva capital del reino de Italia suponía transferir a la ciudad todos los poderes del Estado, con la necesidad, en consecuencia, de crear una nueva imagen de poder que se reflejara en sus arquitecturas, trazados y monumentos. Roma, como apunta M. Sanfilippo (1993, p. 32), tenía que alojar al Rey y su corte, al Gobierno y sus ministros, a las dos cámaras parlamentarias (diputados y senadores), los Estados Mayores del Ejército y la Marina, el Consejo de Estado, los tribunales y las embajadas. Todo ello supone una modificación en la estructura funcional de la ciudad y una nueva arquitectura, unida a un preciso y bien planificado programa de escultura monumental que va marcando los hitos de la nueva imagen del poder. Esta proliferación de funciones y burocracias configura una compleja red de espacios y de población político-financiera que engulle rápidamente las grandes posesiones pontificias y tiene ansiedad también de nuevos espacios, que logra a través de un completo plan de expropiaciones. Una de las prime-

ras medidas será la construcción de grandes edificios públicos, pues la nueva Roma debía competir desde un primer momento con los monumentos de la Roma de los césares y los papas. Todo se proyecta, necesariamente, a escala monumental, desde los Ministerios a los Bancos, desde el Palacio de Justicia al Palacio de Exposiciones, desde las Fuentes públicas al Monumento al Rey. Un ambicioso programa que puede estructurarse en tres grandes grupos:

- 1) Elementos estatuarios. Los más frecuentes y de mayor peso en la imagen de la ciudad, organizados a su vez en tres grandes apartados:
 - a) Estatuas ecuestres, como la del rey Carlos Alberto en los jardines del Quirinal (1900), la del rey Vittorio Emanuele sobre el Capitolio (1900-1911), la del rey Humberto en los jardines de Villa Borghese (1911) y la de Garibaldi en el Gianicolo (1895).
 - b) Monumentos públicos, como los de Giordano Bruno en Campo di Fiori (Ferrari, 1889), Cola di Rienzo y Mazzini en Circo Massimo (1887) y Quintino Sella frente al Ministerio de Finanzas (Ferrari, 1893); y sobre todo a los tres grandes héroes de la patria: Cavour en Prati (Bertolini, 1895), Garibaldi en el Gianicolo (Emilio Gallori, 1895), y el rey Vittorio Emanuele en el denominado Altar de la Patria de Piazza Venezia (Sacconi, 1885-1911).
 - c) Escultura monumental vinculada a la nueva arquitectura, que tendrá su mejor exponente en el conjunto de estatuas de juristas que presiden la fachada del nuevo Palacio de Justicia y su remate con la cuadriga en bronce dentro del macroproyecto de G. Calderini (1888-1911) para cerrar uno de los ejes del nuevo área (*quartiere*) de Prati.
- 2) Fuentes monumentales, como las de Piazza della Exedra, con la Fuente de las Náyades (Mario Rutelli, 1888) y las fuentes que acompañan al Vittoriano (Altar de la Patria en Piazza Venezia) o el Palacio de Justicia.
- 3) Columnas y Obeliscos conmemorativos, recordando tipologías antiguas, como el Monumento a la *breccia* (columna conmemorativa rematada por la figura de una Victoria alada) levantado en 1895 junto al fragmento de muralla próximo a Porta Pía por donde entraron los primeros *bersaglieri* de Garibaldi, para conmemorar precisamente el 25 aniversario de la toma de la ciudad; o el Obelisco de Dogali colocado frente a la nueva Estación

de Términi en 1887, como recuerdo a los caídos en Eritrea, siguiendo así la tradición papal de la Roma de los siglos XVI y XVII con la proliferación en las plazas de los obeliscos egipcios. Sin olvidar tampoco el denominado Faro del Gianicolo, obra del escultor Manfredi en 1911, donado por los emigrantes italianos en Argentina.

El programa con el que celebrar, en el “augusto recinto” de Roma, las conquistas del Risorgimento y homenajear a sus protagonistas, está claro y bien definido desde un primer momento. Todos participaron haciendo frente común en la “noble tarea”, tanto políticos como intelectuales, el Estado y el propio Municipio. Y así lo manifestaba el diputado Antonio Mordini en la sesión celebrada el 20 de marzo de 1890, al afirmar que Roma debería resumir en sí misma la vida de la nación, a la vez que convertirse en el sagrado recinto que recordara a las futuras generaciones, con mármoles y bronce, la gran obra de los padres de la patria. Pocos años antes, en 1881, el ministro Crispi insistía en la importancia de que tanto el Gobierno como las instituciones no sólo eran los garantes del bienestar de la nación, sino que también tenían la obligación de perpetuarse en mármoles y monumentos.

La prosperidad económica había hecho que la clase burguesa, verdadera protagonista del proceso y orgullosa de su triunfo político, se encargara de promover la historia reciente del país a través de intervenciones monumentales de las que participaron los principales artistas, buscando los nuevos símbolos del estado unitario. El problema, específicamente figurativo, fue, según Gianna Piantoni, encontrar en el “monumento” el equilibrio entre las posibilidades de representación del realismo heroico característico de los años 1850-1860, y la necesidad de legitimación histórica de los ideales del presente en un repertorio de símbolos legitimados ya por la tradición. Cuando Roma asume el papel de capital, asume también la necesidad de transformarse en el centro ideal y político del nuevo Estado, y eso debe reflejarse también en el programa de escultura pública, ya desde la propia elección del lugar o la concesión de los terrenos pertinentes para la construcción del monumento. Se prioriza el significado evocador e ideológico del lugar, como por ejemplo el Gianicolo para levantar el monumento a Garibaldi, o bien simplemente alusivo al cargo, como es el caso del Monumento a Quintino Sella justo delante del Ministerio de Finanzas en la vía Venti Settembre.

Uno de los ejemplos más significativos lo vamos a encontrar en el diseño del nuevo acceso monumental de la ciudad, la actual Plaza de la República, por entonces denominada Piazza delle Terme y posteriormente Piazza della Esedra, ocupando parte de las antiguas termas de Diocleziano. Ya antes de 1870 había sido objeto de atención por De Merode durante el pontificado de Pio IX, pero es ahora, tras la Unificación, cuando esa parte de la ciudad, poco poblada y mal planificada todavía verá crecer en su entorno los nuevos grandes ejes de las vías Nazionale, Venti Settembre y delle Terme. Evidentemente hacía falta una reorganización monumental de ese espacio convertido en hito de la nueva ciudad, y así se proyectaron los edificios en forma de hemiciclo con soportales que circundan la antigua exedra de las termas de Diocleziano convertida ahora en plaza pública rematada por una monumental fuente.



Figura 4. Piazza della Republica (Esedra) Fuente de las Náyades. Roma. Vista de conjunto y detalle del estado de las esculturas en 2018 (Fotos autor).

El diseño arquitectónico de la Fuente de las Náyades fue de Alessandro Guerrini y las esculturas de Mario Rutelli. Los trabajos se ejecutaron en dos fases, entre los años 1885 y 1914. Sobre una estructura de granito y travertino se disponen cuatro grupos de figuras de ninfas, animales acuáticos y monstruos con un tratamiento especialmente dinámico y expresivo, rematado por un quinto grupo central con la figura de Glauco, el monstruo marino hijo de Poseidón y una náyade, aferrándose a un delfín de cuya boca sale el chorro de agua más espectacular de la fuente.

La Plaza de la República se va a convertir en el nuevo centro vertebrador de las grandes vías que albergarán la sede de los grandes edificios ministeriales, y también junto a ellos, monumentos públicos alusivos a sus protagonistas, como es el caso del de Quintino Sella frente al Ministerio de Finanzas, obra de Ettore Ferrari (1893). Propuesto como homenaje póstumo al ministro, se adoptó la solución de figura erguida, de bronce y más de tres metros de altura, en actitud de estadista, poco expresiva y gestual, solemne, monumental, sobre un basamento de piedra acompañado de figuras alegóricas. Todo estaba controlado por la comisión encargada del concurso, desde la actitud del ministro a la presencia y el significado de las figuras acompañantes, pasando por la obligada inscripción, que fue objeto de arduo debate al recalcar más los valores científicos del retratado que su importancia como estadista en el nuevo Estado italiano, lo que entraba en contradicción con el lugar, pues el ingeniero y científico quedaba relegado por la figura del ministro de Hacienda justo delante de su propia sede.



Fig. 5. Monumento a Quintino Sella, ubicación original en via Venti Settembre (Ettore Ferrari, 1893) (col. part.).

Al otro lado de la ciudad, se dispone un nuevo espacio emblemático para el *Risorgimento*. El Paseo (*Passeggiata*) del Gianicolo, con el Monumento a Garibaldi y toda una serie de esculturas públicas conmemorativas distribuidas en su entorno, va a marcar la memoria reciente de la ciudad. El 9 de febrero de 1849 se había proclamado la República Romana. Poco después, el 24 de abril, una sección del ejército francés que había desembarcado en Civitavecchia al mando del general Charles-Victor Oudinot, acude en apoyo de Pío IX con la intención de restituirlo en el poder de Roma. En junio, tras alguna derrota inicial, los franceses reciben refuerzos y la pequeña y emblemática colina del Gianicolo es duramente bombardeada. Defendida estoicamente por los soldados de Mazzini y Garibaldi, la ciudad vuelve al poder pontificio el 4 de julio. La República Romana apenas había durado unos meses. Fue entonces, durante el pontificado de Pío IX, cuando se inician una serie de intervenciones en el entorno con arreglo de caminos y ajardinamientos. Pero las obras cobrarán toda su dimensión después de la unificación, tomando el lugar como un símbolo de la nueva Roma. Las propiedades privadas, sobre todo en manos de la familia Corsini, pasan a control municipal, y el conjunto entra dentro del Plan General de Ordenación Urbana de 1881-83 con la clara intención de convertir el lugar en un entorno evocador del patriotismo y la heroicidad de su reciente pasado. La obra central del proyecto, ubicada en la explanada que ocupaba el desaparecido casino Corsini, fue el Monumento a Garibaldi.

El proyecto salió a concurso público el 3 de junio de 1882, con un presupuesto inicial de un millón de liras por parte del Estado más las donaciones particulares. La ubicación en el Gianicolo conmemoraba las primeras intervenciones de Garibaldi en defensa de la efímera República Romana contra los franceses. La figura ecuestre de Garibaldi, obra de Emilio Gallori, se presenta serena, calmada, propia de la imagen del héroe, en una solución formal que busca ya más la esencia de volúmenes y masas frente al excesivo detallismo realista que habían caracterizado ejemplos anteriores. El basamento arquitectónico, sobrio y monumental, incorpora cuatro grupos escultóricos en bronce, las alegorías de Europa y América en los frentes largos, y dos episodios de la Unificación en los cortos: el embarco de Marsala y la resistencia de Boiada, ambos con Garibaldi como protagonista. Gallori comenzó los trabajos en 1886 inaugurándose el monumento el 20 de septiembre de 1895, coincidiendo con la celebración del 25 aniversario de la Unificación.

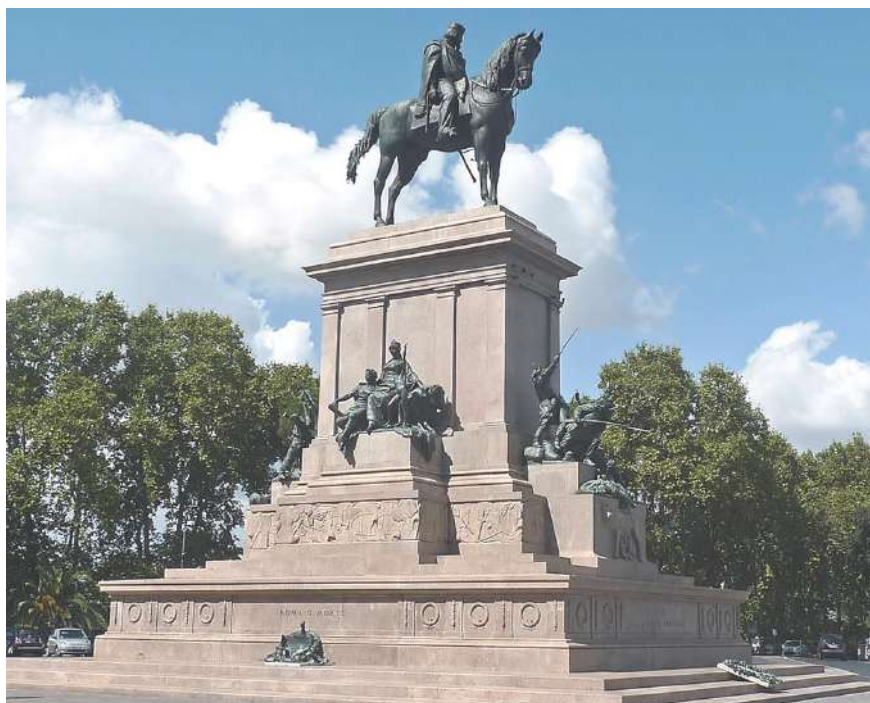


Fig. 6. Monumento a Garibaldi en el Gianicolo, Roma (1885) (Foto autor)

Un amplio programa de escultura pública completará la nueva *passeggiatta* del Gianicolo durante esos años. La zona se había convertido desde el primer momento en un paseo público en el que se honraba la memoria y la gloria de quienes dieron su vida por la patria, y el monumento a Garibaldi suponía la culminación de dicho paseo en su parte superior (Piazza Garibaldi), en el lugar que previamente había albergado el casino Corsini. El monumento se inaugura el 20 de septiembre de 1885, en conmemoración del 25 aniversario de la entrada de las tropas en Roma por Porta Pía, y pronto le acompañarán los bustos y placas conmemorativas de los patriotas destacados en la defensa y liberación de Roma, que se van disponiendo a lo largo del paseo en años sucesivos. El 26 de julio de 1884 la Junta Municipal había aceptado la propuesta de la Comisión de Bustos y Lápidas para colocar en el Paseo “los bustos de los patriotas que se destacaron en la defensa de la liberación de Roma”. Rememorando la antigüedad clásica y su larga tradición histórica, entre 1885 y 1888 se levantaron las hermas (pilares rematados por un busto) conmemorativas de los más destacados defensores de la patria.



Fig. 7. Galería de bustos de los héroes de la Unificación.
Paseo del Gianicolo, Roma (1885-1888). (Fotos autor)

Obra de los escultores Giuseppe Trabacchi, Alfredo Luzi, Ricardo Grifoni, Pietro Benedettini, Raffaele Cotogni, Michele Capri, Enrico Simonetti, Antonio Illarioli, Biagio Salvatore, Giovanni Prini, Ricardo Rossi, Giovanni Cozza y Aurelio Temperoni, se fueron disponiendo por el paseo los bustos de Luigi Masi, Gaetano Sacchi, Francesco Daverio, Luigi Ceccarini, Pietro Pietramellara, Francesco Cerroti, Giovanni Nicotera, Alessandro La Marmora, Giuseppe Avezana, Carlo Pisacane, Gustavo Modena, Mattia Montecchi, Pietro Roselli, Alessandro Gavazzi, Angelo Masina, Alessandro Calandrelli, Colomba Anto-

nietti, Ludovico Calandrelli, Luciano Manara, Goffredo Mameli, Nino Bixio, Nicola Fabrizi, Natale Del Grande, Giacomo Pagliari, Angelo Tittoni, Tommaso Salvini, Giacomo Medici, Giacinto Bruzzesi, Ugo Bassi, Luigi Bartolucci, Menotti Garibaldi, Maurizio Quadrio, Quirico Filopanti, Carlo Bontemps, Carlo Mayr, Achille Sacchi y Filippo Zamboni, hasta completar los 84 actualmente conservados. La conmemoración del 150 aniversario de la Unificación de Italia, en 2011, contribuyó a la restauración de un conjunto notablemente dañado en algunos de sus elementos, continuándose actualmente los trabajos en el basamento del Monumento a Garibaldi y los grupos escultóricos en bronce que lo rodean.

El paseo se abre a la vieja ciudad creando un nuevo recorrido plagado de símbolos e imágenes de esta *Terza Roma* que se estaba transformando en todos los sentidos, luchando contra el peso de la tradición y la grandeza de su pasado, entre la ruptura, la integración y el equilibrio, como supo ver en 1893 Camilo Boito cuando afirmaba que en Roma “conviene no confundir la nueva con la vieja civilización, el presente con el pasado”. Ese pasado es como un remolino: se traga todo aquello que se le pone cerca, o por lo menos lo debilita. Es imposible luchar contra él. Por lo tanto, convenía colocarse con la obra nueva allí donde faltasen los restos antiguos, o donde los siglos o los hombres hubiesen deteriorado ya tanto la vieja grandeza como para haberla reducido a la medida de hoy.

Pese a todo, ni las palabras de Boito, ni la grandeza y valores simbólicos de los monumentos ya señalados pueden eclipsar el papel y el protagonismo del más emblemático de todos ellos: el *Monumento al Rey Vittorio Emanuele* en Piazza Venezia, el conocido como *Vittoriano* o Altar de la Patria, resumen y fusión de todas las ideas y valores contenidos en los demás ejemplos. Tan estudiado como criticado⁴, el Monumento al rey Vittorio Emanuele ha sido objeto de una reciente revisión por parte de la historiografía moderna. La obra, de dimensiones colosales, se levanta en un lugar emblemático, sobre la colina del Capitolio, uniendo de esa manera la Roma de los Césares, con el Foro romano que está justo tras él, la Roma de los Papas y la nueva Roma Capital.

⁴ Una completa recopilación bibliográfica, así como el estudio y análisis pormenorizado del Monumento en (Venturoli, 1995), (Brice, Racheli et al, 1986) (Brice, 1998) y (Coen, 2020).



Fig. 8. Altar de la Patria. Monumento al rey Vittorio Emanuele. Roma (1882-1911) (Foto autor)

Tras la muerte del Rey en 1878 se decide levantar un monumento en su honor, convocándose un concurso internacional en 1881 al que concurrieron 293 proyectos de una enorme diversidad tipológica, volumétrica e incluso económica. Hubo proyectos con un marcado carácter urbanístico creando plazas en semicírculo y exedra, arcos de triunfo monumentales o edificios de corte palaciego para albergar espacios de exposición. Finalmente, el premio recayó en el francés Paul Nénot, que en ese momento estaba pensionado en la Academia de Francia en Roma. Su proyecto, tan interesante como polémico, contemplaba una estatua ecuestre del rey en medio de una gran plaza recogida por dos brazos de edificación que recreaban la forma de exedra de las antiguas termas romanas, al comienzo de Vía Nazionale. Una arquitectura monumental y clásica en sus formas, pero con un problema insalvable: pese a cumplir con todos los requisitos del concurso, fallaba en lo principal. El concurso para la construcción del Altar de la Patria, el monumento creado para glorificar la imagen del rey y de la nueva Italia unificada, había sido ganado por un francés. La situación llegó a tal extremo que, en la defensa de los valores patrios, se tuvo que convocar un nuevo concurso en diciembre de 1882 cambiando incluso la ubicación, que ya no quedaba al arbitrio de los concursantes, sino que quedaba fijada, según consta textualmente en las bases del nuevo concurso, “en la pendiente del Capitolio, hacia el Corso”.

El cambio de ubicación era significativo pues frente a la predilección hasta entonces por priorizar las nuevas áreas de expansión, lo que ahora se ocupaba era un espacio emblemático del centro de la ciudad antigua, que obligaba también a hacer reformas y modificaciones que afectaban a la imagen de la ciudad y a algunos de sus principales elementos patrimoniales. La resolución del concurso se dilató en el tiempo ya que en primera instancia se presentaron 98 proyectos de los que quedaron seleccionados para un nuevo concurso restringido siete obras, seis de artistas italianos y una de un artista alemán. La tríada vencedora fue la formada por el alemán Bruno Schmidt y los italianos Manfredo Manfredi y Giuseppe Sacconi, a quien finalmente se adjudicó la obra en 1885.

Sacconi proyecta un gran templo porticado presidido en su centro por la estatua ecuestre del rey, precedida por una escalinata monumental que salva el desnivel de la colina capitolina. En los trabajos, dilatados en el tiempo hasta 1911, participaron bajo la dirección de Sacconi los principales arquitectos de la Roma Capital (Gaetano Koch, Piacentini, Manfredi) así como un destacado elenco de escultores que llenaron de estatuas y relieves los basamentos, parrandas y escaleras del edificio. La estatua colosal del rey, en bronce, es obra de Enrico Chiaradia; las cuadrigas que coronan los extremos del pórtico, también de bronce, fueron realizadas por Paolo Bertolini y Carlo Fontana; Angelo Zanelli se ocupó de los relieves monumentales situados en el frente del Altar, simbolizando las regiones y las ciudades nobles de Italia.

Desde su inauguración el monumento fue objeto de críticas y alabanzas, aunque las primeras con mucha mayor presencia y virulencia que las segundas. Algunos medios especializados italianos lo calificaron ya entonces como “la afirmación más comprensiva y grandilocuente del pasado y del presente, la evocación concentrada de la historia italiana, escrita en el mármol y el bronce de las mejores energías artísticas actuales”⁵. Pero la opinión mayoritaria veía un edificio de dimensión colosal, escenográfico, académico, sin personalidad, sin brillo, frío, escolástico...

Es el monumento más grandioso nunca construido en Europa. Mas lo colosal no es necesariamente bello, y desde el punto de vista artístico está falto de ca-

⁵ *L'architettura italiana*. Julio de 1909 (artículo firmado por G. Lavini). El fragmento lo recoge Alonso Pereira (2003: 190).

rácter, es teatral y corta violentamente con las líneas simples y severas de los monumentos vecinos⁶.

Sus colosales dimensiones y su color blanco inmaculado contrastan notablemente con un entorno monumental en el que nunca supo integrarse. Primero destruyendo buena parte de la memoria arqueológica del lugar, junto a los Foros y los angostos trazados de la ciudad histórica; después imponiéndose sobre el conjunto de la arquitectura de Roma marcando incluso la diferencia en el material, al utilizar el *botticino* de Brescia en lugar del característico *travertino* romano que le hubiera permitido integrarse mucho mejor con el cromatismo y las calidades del entorno; y finalmente en el uso de una tipología arquitectónica impropia de las referencias del lugar, de esa “lección de Roma” que no supieron ver, para vincularse mucho más claramente a modelos helenísticos de difícil comprensión.



⁶ “Le monument au roi Vittorio Emanuele II a Rome”, *La Construction Moderne*. París, 17 de junio de 1911 (artículo firmado por A. Melari). El texto lo recoge Alonso Pereira (2003: 190).



Figs. 9-11 (págs. 81-82). Detalles del Altar de la Patria. Monumento al rey Vittorio Emanuele. Roma (1885-1911) (Fotos autor, 2018).

Inaugurado en 1911, coincidiendo con los fastos del 50 aniversario de la Unificación de Italia –la gran Exposición Internacional en Valle Giulia y la inauguración de la *Passaggiata Archeologica* justo detrás del Monumento–, el *Vittoriano*, con su colosal escala, se convirtió en el símbolo de las transformaciones de Roma Capital (Alonso, 2003: 191). Alzado sobre las pendientes del Capitolio, su imagen afirma la continuidad con la tradición romana del poder político desde la Antigüedad: el *umbilicus mundi*, el lugar donde se concentran la historia y la cultura, la política y el poder. El monumento conmemorativo cobra así significado simbólico y urbano a la vez, tanto por su carácter de hito cuanto por su carácter cívico de identificación de la ciudad. Roma Capital quiso crear sus propios símbolos y lo logró uniéndolos a los antiguos símbolos de la universalidad de la urbe.

3.- Roma Capital de las Artes y la Cultura: lugares y eventos en torno a la Exposición Internacional de 1911.

En 1911 el amplio programa de eventos y actividades planteados para la Exposición Internacional conmemorativa del 50 aniversario de la Unificación, va a suponer la culminación de este proceso de transformación urbana que no sólo quedará truncado por el estallido de la Guerra Mundial sino sobre todo, como ya hemos apuntado, por el cambio político que se produce en la ciudad en 1914 con la entrada en el gobierno de Próspero Colonna y la consiguiente vuelta al control de la aristocracia y las inmobiliarias privadas, que cortan de raíz las propuestas planteadas en el *Piano Regolatore e di Ampliamento della Città* trazado por Edmondo Sanjust en 1909.

El espíritu de la Exposición había estado presente ya desde el día siguiente a la entrada de las tropas en Roma, el 21 de septiembre de 1870, cuando el propio Ministro de Finanzas Quintino Sella planteó la necesidad de crear una capital de la nación apoyada en la cultura y la ciencia universales que siempre la caracterizaron y que, cuarenta años después, se materializará con un catálogo de eventos que nos presentan, en palabras de uno de sus protagonistas, Giuseppe Lavini, “la Terza Roma, madura en su impostación, acabada en sus obras maestras, regia en la pompa de sus edificios”⁷.

La iniciativa de la Exposición Internacional empezó a tomar cuerpo en los primeros años del siglo XX, y ya en 1905 el Consistorio romano decidió celebrar con la solemnidad adecuada el quincuagésimo aniversario de la proclamación del Reino de Italia con Roma como su capital. Tres años después, los alcaldes de Roma y Turín, Ernesto Nathan y Secondo Frola, anunciaban conjuntamente el intenso programa del denominado “jubileo secular” de 1911. Turín, capital de la industria y la economía, Roma, capital mundial de la cultura. Ese era el mensaje con el que se intentaba trasladar la imagen poderosa de la nueva Italia. Una Roma centrada en la defensa de lo histórico, lo artístico, lo etnográfico, lo arqueológico. Si en las décadas anteriores fueron capaces de construir, de inventar, una nueva capital, ahora añaden una ciudad fantástica de escenografías y arquitecturas efímeras, mobiliario, carteles, pero tam-

⁷ G. Lavini. “La Terza Roma”. Revista *L’Architettura Italiana*, julio, 1909. Recogido por Alonso Pereira (2003: 13).

bién de monumentos y escultura pública, viviendas y museos, plazas y jardines, puentes y avenidas.

La división de papeles entre Roma y Turín estaba clara. A esta última se le confió la tarea de mostrar al mundo el progreso técnico, la unidad de acción del pueblo italiano hacia un radiante futuro. El progreso era todavía una luz indiscutible que guiaba todas las actuaciones y hacia la que se seguían enfocando las grandes exposiciones de la industria y el trabajo encargadas de demostrarlo. Roma, sin embargo, asumió una tarea más compleja. Debía narrar a la vez la grandeza de un país que había evolucionado en la rica diversidad que caracterizó su historia y unirlo en un proceso que sirviera de cimiento sólido para la nueva realidad que precisamente se celebraba: el cincuentenario de la Unificación.



Fig. 12. Cartel conmemorativo del 50 aniversario de la proclamación del Reino de Italia con Roma Capital. En primer plano, sobre la planta de la ciudad histórica, los dos espacios destinados al evento, la Exposición de Bellas Artes en Valle Giulia (izq.), y la Mostra Etnográfica en Plaza de Armas (drcha.).

La Exposición, diseñada por Marcelo Piacentini y bajo la dirección de obra de Giuseppe Pagnani Fusconi, se organizó en dos grandes conjuntos, la Muestra Regional y Etnográfica en Plaza de Armas, y la Exposición de Bellas Artes en Valle Giulia. En la primera participarán algunos todavía jóvenes arquitectos que marcarán la arquitectura romana de las décadas siguientes. Así, la monumental entrada de honor fue obra de Venturi y Foschini, mientras que Marcelo Piacentini se ocupó del denominado Foro de las Regiones y el gran salón de fiestas. En el ángulo sur se ubicó la muestra de arquitectura, con un conjunto de edificios residenciales de particular interés por las numerosas innovaciones tecnológicas y de distribución que ofrecían. Los Pabellones de las diferentes regiones de Italia completaban el conjunto, que enlazaba, a través del nuevo Puente del Risorgimento, con la otra orilla del Tíber, donde se localizó la Exposición de Bellas Artes, justo detrás de la villa del Papa Julio II que da nombre al entorno, y que sirvió para sistematizar la pendiente por entonces vacía de Valle Giulia, entre Villa Borghese y los Parioli. Las casi 40 hectáreas del entorno de Plaza de Armas cedidas por el Estado al Ayuntamiento de Roma con el fin de crear un nuevo distrito sobre el que levantar viviendas de alquiler encontraron en la Exposición de 1911 la gran ocasión para comenzar las obras.

El resultado fue tan heterogéneo como sus protagonistas, oscilando entre formas claramente modernistas (*liberty*), la inevitable retórica clasicista y el más variado gusto historicista y vernáculo. Italo Insolera (2001, p. 98) ha destacado el contraste evidente que había entre la calidad de un plan general, incluso en sus detalles, muy superior al de las construcciones que se fueron llevando a cabo, tal es el caso del mal resuelto proyecto de Bazzani para la Galería de Arte Moderno, frente a un diseño mucho más cuidado de gradas y escaleras en el entorno de la gran plaza previsto inicialmente. Señala también Italo Insolera la torpeza con que fueron diseñados los pabellones de Marcelo Piacentini en la Plaza de Armas, bajo una pesada decoración frente a la original vitalidad con que había resuelto su disposición en el centro de un complejo de calles, plazas y estanques. Mucho más interesante fue la perfecta integración de la *vignolesca* villa del papa Julio en la planimetría del conjunto, al igual que la conexión entre las dos riberas del Tíber mediante el puente del Risorgimento, construido por la empresa turinesa Porqueddu según proyecto del ingeniero francés Hennebique: “un paso triunfal para la

ciencia y el arte de construir”, según reflejaban las revistas de la época, destacando la construcción de un puente de cien metros de luz en un solo arco de hormigón.

Este característico contraste entre tradición y modernidad no siempre bien entendidas encuentra quizá su mayor significación en la Muestra Etnográfica y Regional. La intención de Lamberto Loria a la hora de coordinar la exposición era jugar con el valor de las diferencias dentro de un contenedor que no podía eliminar sus cualidades, sino lo contrario, celebrarlas, significarlas, aprender de ellas, revalorizarlas y tomarlas como modelo para construir el presente. Ese era al menos el espíritu de trabajo que finalmente dio como resultado un importante cuerpo de objetos que terminaron configurando el futuro Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares dentro de una serie de pabellones de las diferentes regiones de Italia caracterizados, y seguimos citando a Insolera, por “una impresionante sucesión de falsos folclorismos tradicionales”. Completando la exposición, se convocó un Concurso Nacional de Arquitectura para la construcción de residencias, viviendas de alquiler y edificios para vivienda obrera que volvieron a poner de manifiesto las escasas innovaciones tipológicas en una sucesión de soluciones arquitectónicas muy próximas por lo general al eclecticismo dominante, pero que permitieron la realización de algunos proyectos de interés a la vez que pusieron el punto de atención en el problema de la vivienda y la habitación funcional como aspecto esencial de la nueva arquitectura moderna.

La ansiada conformación territorial de un Estado lograda en 1870 necesitaba un evento como la Exposición Internacional de 1911 para consolidarse. La construcción de la nueva nación italiana “fue un proceso que se extendería hasta 1914” (Hearder y Morris, 2003, p. 9). La razón es que antes de 1860 eran muy pocos los que creían que Italia debiera integrar un Estado unitario, de hecho “para la mayoría de los italianos la “nación italiana”, “Italia” en sí misma, no significaba nada en absoluto” (Duggan, 1996, p. 1). En consecuencia, el problema de la construcción de la nación obsesionó durante décadas a los gobernantes del recién estrenado reino de Italia, preocupados por la falta de lealtad de la ciudadanía hacia el nuevo Estado, que parecía no ser más que la suma de sus partes autónomas. En este contexto, debía dotarse a la ciudad de Roma, capital de la nación en ciernes, de una imagen que representara los valores con los que la nueva Italia pretendía comprometerse. Surgía así la ne-

cesidad de crear una marca-ciudad capaz de proyectar al resto del mundo la imagen de una capital monárquica, moderna y burguesa, sin renunciar a la tradición de ser la ciudad símbolo del poder del Papado y la gloria del Imperio Romano.

Si en la actualidad la necesidad de diferenciación de las ciudades en un mercado global y en un contexto internacional marcado por las transformaciones tecnológicas, geopolíticas, comerciales, financieras, institucionales, culturales y sociales es el acicate para la puesta en marcha de estrategias de *city branding*, en los albores del Estado moderno sucedía lo mismo con el deseo de proyectar una imagen reconocible por la ciudadanía como identidad nacional. Es más, se podría afirmar que de igual manera que hoy en día la globalización ha favorecido el contacto entre diferentes culturas y, en consecuencia, se multiplican las iniciativas institucionales por preservar los valores identitarios de cada pueblo (Calvento y Ochoteco, 2009, p. 62), en la Italia recién unificada, los diferentes pueblos debían encontrar aquellos valores que les permitiesen reconocerse como una única nación.

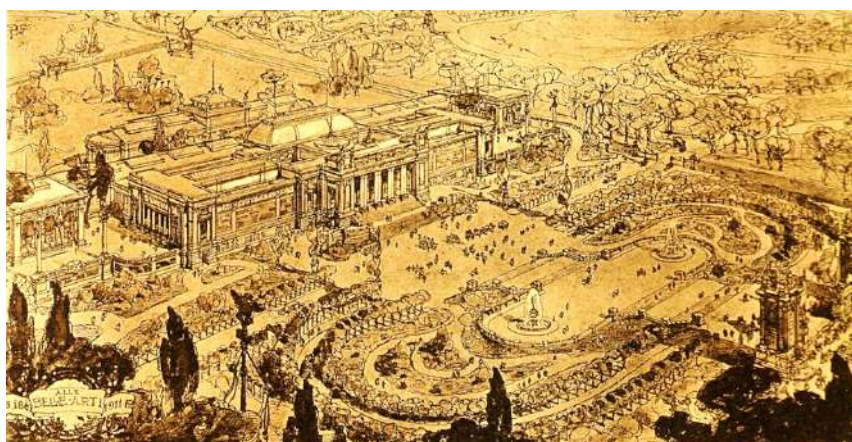
En este sentido y analizado el proceso con la perspectiva del tiempo, se evidencia cómo sin saberlo, las autoridades desarrollaron políticas activas para la mejora de la imagen exterior de la nueva Italia mediante estrategias que se enmarcarían en lo que hoy reconocemos con un proceso de *brandificación* de la capital del reino como máximo exponente del nuevo Estado. Desde este enfoque, la organización de un evento como la Exposición Internacional de 1911 formaría parte de la última etapa de un largo camino en el que la construcción de la marca ciudad de una Roma moderna debía contribuir de forma decisiva al posicionamiento de la nueva Italia en el escenario internacional.

No obstante, plantear la existencia de un proceso de *brandificación* en el corazón de la Europa de finales del siglo XIX puede resultar cuanto menos atrevido, teniendo en cuenta lo incipiente de una disciplina como la del *marketing* de lugares, aún hoy bastante indefinida (Go y Govers en Lasarte, 2015, p.121), y que pese a sentar sus bases teóricas en la década de 1990, no ha sido tenida en cuenta por los gestores urbanos hasta el cambio de milenio. Sea como fuere, lo cierto es que explorar la posibilidad de que así fuera implica tomar en consideración el hecho de que la construcción de una marca ciudad es un proceso de planificación estratégica que siempre debe trascender cualquier

política de promoción turística entendida como una mera iniciativa de comercialización urbana, para constituirse en una transformación global del territorio que implique a las autoridades y a la ciudadanía en un proyecto de renovación, tanto en lo físico como en lo intangible. Se trata de un *continuum* en el que “la dimensión de civilización evoluciona desde la *urbs* hacia la *civitas*” (Muñiz y Cervantes, 2010: 139), de modo que cuando las necesidades básicas de la ciudadanía están satisfechas, adquieren importancia aquellas otras relacionadas con la identidad y los valores compartidos.

A este respecto, los principios básicos del *marketing* de lugares establecen tres etapas, siendo la primera de todas en la que se llevan a cabo los cambios físicos en la ciudad (urbanismo, infraestructuras, equipamientos, servicios, etc.) alineados con su modelo económico y social. En una segunda fase, se trata de establecer una diferenciación positiva de la ciudad con respecto a sus competidores en base a sus ventajas competitivas y, por último, se ha de implementar una estrategia de comunicación que dé a conocer la imagen de la ciudad y que debe ser coherente con su identidad. En este sentido, una de las formas fundamentales de proyección exterior de las ciudades es la organización de eventos con repercusión internacional que generen notoriedad y que transmitan valores capaces de converger en orgullo de pertenencia e ilusión colectiva. No se trata solo de dar a conocer un territorio, que también, sino de transmitir su identidad entendida como “un conjunto de percepciones y asociaciones que caracterizan inmediatamente a los espacios y se transforma en el vehículo principal de diferenciación frente a los otros” (Fernández y Paz, 2005, p. 4). Por lo tanto, la creación de una marca-ciudad implica un proceso basado en la puesta en valor de las identidades individuales y colectivas de los espacios, imbuidas plenamente de los intangibles asociados a sus respectivas identidades territoriales (San Eugenio, 2011). Aplicando tales fundamentos a la transformación que tuvo lugar en Roma durante el medio siglo transcurrido desde la unificación italiana hasta la celebración de la Exposición Internacional de 1911, se puede comprobar cómo la primera fase de creación de la marca ciudad de una Roma moderna se concretó en una profunda renovación urbana.

Volviendo a la Exposición, pero más allá de su ámbito urbano, la imagen de una Roma moderna como capital del arte y la cultura que aglutina el pasado más rico y monumental con un presente progresista, pero siempre condicionado por esos valores, se extendió por toda la ciudad.



Esposizione di Roma del 1911 - Parco delle Belle Arti a Vigna Carloni
(Architetto Ing. Cesare Bazzani)



Roma - Esposizione regionale etnografica - Piazza d'armi
I Padiglioni della Lombardia e del Piemonte

Figs. 13-14. Tarjetas postales de la Exposición de Bellas Artes en Vigna Carloni (Parque de las Bellas Artes) y la Muestra Etnográfica Regional en Plaza de Armas (pabellones de Lombardía y Piamonte). Roma, 1911

Cuando los futuristas habían hecho de Milán la capital de su propuesta vanguardista, las veladas futuristas romanas pasaban casi desapercibidas como acontecimientos esporádicos ante el peso de la tradición simbolista de raíz internacional que habían abierto Nino Costa y sus discípulos Norberto Pazzini, Giuseppe Cellini o Giulio Aristide Sartorio, y el realismo costumbris-

ta de Enrico Coleman o Francesco Paolo Michetti, que no sólo copaban las galerías y círculos académicos sino que se extendía también a la ilustración gráfica y el cartelismo de la propia Exposición.

Si en 1902 Turín se había inclinado decididamente por el Art Nouveau en su Exposición Internacional de Artes Decorativas Modernas, Roma venía optando desde los primeros días de la Unificación por la búsqueda de un estilo nacional apoyado siempre en las formas clásicas de un Eclecticismo de raíces tanto romanas, como piamontesas o francesas. Estas últimas quedaron patentes en los nuevos hoteles del entorno Ludovisi, mientras que las viviendas para los funcionarios en el área de Viminal se diseñaron con los característicos soportales turineses y los grandes edificios institucionales adoptaron el monumentalismo romano presente en el nuevo Palacio de Exposiciones de Vía Nazionale o en los edificios para el Banco de Italia de Gaetano Koch y el Palacio de Justicia de Giuseppe Calderini. En esa línea se inaugura en 1911 el ya comentado Altar de la Patria en memoria de los caídos y del rey Víctor Manuel II, mientras que la Exposición Internacional de Turín de ese mismo año, apoyada en las maravillas del maquinismo y la tecnología, se convierte en el verdadero símbolo de una Italia obsesionada entonces por la euforia de la modernización. Hemos apuntado en páginas precedentes el valor simbólico y urbano del nuevo monumento convertido en hito del proceso de transformación de la ciudad e imagen de sus ideales. Inaugurado el 4 de junio, la séptima sección de la Exposición Internacional desarrolló allí la *Mostra del Risorgimento* con objetos e iconografía del proceso unificador. Prevista ya por el Comité organizador desde 1908 como núcleo del futuro Museo del Risorgimento, acogió documentos, mobiliario, fotografías, grabados y cuantos objetos ilustraban la historia del cincuentenario en las diversas ciudades italianas.

Paralelamente, en las Termas de Diocleciano, Rodolfo Lanciani diseña la *Mostra Archeologica* con la exposición de las principales piezas romanas que han ido apareciendo en las cada vez más numerosas excavaciones realizadas esos años, configurando así el germen del nuevo Museo Nacional Romano. La muestra contribuyó a legitimar al nuevo Estado italiano con un discurso focalizado en la idea de “una nación nueva con viejos valores”, una nación basada en los logros civiles y sociales de la Roma Antigua y unos valores susceptibles de ser rescatados, pero también con la clara intención de dar a

la arqueología un papel protagonista en dicho proceso (Bellón y Tortosa, 2010, pp. 205-206).

La Mostra de 1911 quiso reflejar el debate científico interno de la disciplina arqueológica, exponer su papel protagonista en los descubrimientos que se realizaban como consecuencia del crecimiento de la ciudad. Tanto es así que la propia sede de la exposición se planteó en el marco de un proyecto de recuperación de las Termas de Diocleciano, es decir, en el proceso de rescate de la monumentalidad romana clásica, hecho que en cierta manera legitimaba sus propios argumentos (Mancioli, 1983).

Reivindicando el valor de la Roma Antigua, todo el entorno de los Foros, el Palatino y el Circo Máximo se convierte en el nuevo Parque Arqueológico (*Passeggiata Archeologica*) que configura una de las mayores áreas verdes de la ciudad a la vez que saca a la luz y preserva todo el conjunto de restos romanos, marcando así la diferencia y el protagonismo de su valor cultural frente al resto de capitales europeas. Así pues, en este escenario urbano configurado en torno a múltiples entramados simbólicos es fundamental, en una segunda fase de construcción de la marca-ciudad tener presente que ésta ha de hacer referencia a un intangible “capaz de transmitir a los diferentes públicos mensajes vinculados a todo aquello relacionado con el concepto patrimonial del propio territorio” (Jiménez y San Eugenio, en Fernández y Feijóo, 2013, p. 291). Se trataría de establecer una diferenciación, primero, con respecto al resto de las ciudades italianas y, después, frente al resto de las capitales europeas.

El programa expositivo contemplaba también una retrospectiva en Castel Sant’Angelo, restaurado para la ocasión, con elementos de numismática y epigrafía. Mientras que por toda la ciudad se consolidaban las nuevas áreas de crecimiento urbano y la imagen renovada de las fachadas restauradas del centro histórico. La ciudad llevaba cuarenta años en transformación y la gran Exposición de 1911 fue el revulsivo y el colofón del proceso que la llevó a crear la imagen moderna que querían transmitir sobre el poso de un pasado de excepcional valor que termina siempre imponiéndose. Se implementaba de esta forma la tercera etapa del proceso de *brandificación* cuyo resultado se comunicó con la fabricación de imágenes vinculadas al territorio para la consolidación en el imaginario colectivo de una identidad, nacional para el público interno, y como referente cultural, para el público externo. Nacía así una marca ciudad “capaz de transmitir mensajes vinculados a todo aquello relaciona-

do con el concepto patrimonial del propio territorio” (Jiménez y San Eugenio, 2009, p. 278) estimulando “el consenso y el sentimiento de identidad entre los actores (lo que los autores alemanes denominan el «Wir-Gefühl» o «sentimiento colectivo»)” (Romero, 2010: 311).



Figs. 15-16. Carteles de la Exposición Internacional y de la Mostra Etnográfica. Roma, 1911.

Cuando George Simmel visitó la ciudad en 1898 pudo ver en ella esta combinación de elementos diversos que caracterizan lo que él mismo supo definir como la belleza orgánica que domina toda la imagen de Roma:

La enorme unidad de una diversidad que, antes que desgarrarse por la amplia tensión de sus elementos, manifiesta su incomparable fuerza precisamente a través de esa tensión. Del mismo modo que el misterioso encanto de las telas antiguas reside en que sus distintos colores, al compartir durante años un mismo destino, de sol y sombras, de humedad y sequedad, acaban conciliándose en una unidad que sólo el tiempo da, así cabría decir que las cosas más alejadas y extrañas entre sí, por compartir la experiencia de estar en Roma y participar de su destino, experimentan una adaptación, un influjo recíproco, una integración por la que la significación individual de cada cosa alcanza su

plenitud tanto como la alcanza la unidad en la que se encajan como partes integrantes (Simmel, 2013: 16).

Es el valor de la combinación de elementos lo que termina por definir la idea de belleza que defiende Simmel, más allá de los objetos aislados y que encuentra magníficamente reflejada en Roma:

Quizá el profundo atractivo que ejerce la belleza se deba a que siempre adopta la forma de unos elementos que son, en sí mismos, indiferentes y ajenos a ella y que adquieren valor estético sólo en virtud de su combinación. La palabra aislada, la mancha de color, el ladrillo o un sonido suelto carecen de ese valor y sólo lo reciben, como un regalo que por sí mismos no merecen, combinados en una forma que desprende belleza. (...)

Quizá el paisaje urbano donde esa belleza nueva y no premeditada, nacida azarosamente de la conjunción de puntuales creaciones humanas, alcanza su máximo atractivo sea el de Roma. Ahí, múltiples generaciones han creado y construido, unas junto a otras, unas sobre otras, sin preocuparse ninguna, incluso sin entender ninguna, lo que les precedía, limitándose cada una a atender las necesidades del momento según los gustos y caprichos de cada época. Sólo el azar ha ido perfilando el aspecto general de la ciudad, como fortuito precipitado de lo más antiguo y lo más reciente, de lo preservado y de lo degradado, de lo que resulta armonioso y lo que no. Y como el conjunto ha adquirido a pesar de todo una incomprensible unidad, como si una voluntad consciente hubiera combinado a los elementos buscando a propósito la belleza, la fuerza de su atractivo se debería a esa enorme, y sin embargo reconciliada, distancia entre la arbitrariedad de las partes y el sentido estético del conjunto; en esto radicaría la feliz seguridad de que, aún a pesar de sus respectivos sinsentidos y de su mutua disonancia, los elementos del mundo pueden confluír en un todo bello. (Simmel, 2013: 9-10).

Es evidente cómo los valores intangibles relacionados con la cultura y procedentes de temáticas tan diversas como la Etnografía, la Arqueología o las Bellas Artes fueron empleados para la creación de una marca ciudad coherente con una identidad nacional, que se proyectó al mundo a través de un gran evento cultural⁸, la Exposición Internacional de 1911, que puede considerarse

⁸ En este sentido, puede definirse un gran evento cultural como “un acto puntual en el tiempo y el espacio, que supone una inversión económica elevada (normalmente pública y con repercusiones sobre toda la ciudad), repetitivo a pesar de aspirar a pasar por único y que atrae la atención de ciudadanos, administraciones y medios de comunicación de una manera superior a la habitual” (Paül i Agustí, 2013).

como tal, en tanto en cuanto el patrimonio cultural fue utilizado como un producto o mercancía a consumir por los públicos de interés, lo que representa una clara estrategia propia de los procesos de generación de imaginarios individuales y colectivos a través del *city branding*. Desde este punto de vista, la Exposición Internacional de 1911 se concibió como una herramienta para la exaltación y reconstrucción de la identidad territorial, que sirviera al mismo tiempo para impulsar la creación de una marca ciudad a través de un evento capaz de generar experiencias y emociones asociadas al territorio, que pudieran proyectarse positivamente en la imagen de marca de la Roma de la época. Se trató de un intento de “añadir valor al territorio con una marca que transmita valores afectivos basados en las emociones y la singularidad” (Jiménez y San Eugenio, 2009: 286) para que el propio espacio simbólico transmitiera el mensaje vinculado al espacio urbano y conformase una identidad territorial alineada con la marca ciudad. Así, la ciudad de Roma se convirtió en 1911 en un espacio físico activo generador de mensajes simbólicos.

Durante los cuarenta años que siguieron a la ocupación de Roma y su conversión en nueva capital del Reino de Italia pocas cosas quedaron al azar. Todo fue consecuencia de un plan diseñado para transmitir los ideales del nuevo Estado amparados en el poder y la imagen de la ciudad, en su belleza y sus valores culturales, desarrollando toda una maquinaria concebida para la exaltación y reconstrucción de la identidad territorial que impulsara a la vez su nueva imagen de marca con la misma proyección internacional con la que habían heredado los valores patrimoniales en que se sustentaron.

4. Valle Giulia: configuración de un nuevo eje cultural en la Roma moderna.

Finalizada la Exposición Internacional de 1911 y demolidos los pabellones provisionales, sólo permanecieron en pie los edificios de la *Muestra de Arquitectura*. La utilización de las otras áreas que habían sido dotadas de agua, luz, alcantarillado y también de escuelas no se llevó a cabo sino mucho más tarde, a partir de 1919 según proyecto del alemán Stübben, pero con varias modificaciones en su realización, naciendo así el barrio de la Victoria como continuación al de Prati. La Exposición se había convertido en el principal acontecimiento cultural de la Roma del Novecento, y sus consecuencias urbanísticas y arquitectónicas fueron importantes tanto en la urbanización del citado barrio como en la sistematización de Valle Giulia con la configuración de la Ga-

lería Nacional de Arte Moderno y la sucesión de Academias extranjeras y arte público que fueron configurando un nuevo distrito cultural.

Valle Giulia se convierte desde un primer momento en el referente de la idea de universalidad y eternidad que ha caracterizado siempre a la ciudad de Roma (Rietbergen, 2012). Todos, desde el origen, contribuyeron a esa sensación: césares, papas, generales, santos, académicos, artistas..., todos cuantos fueron recordados muchas veces con monumentos públicos hablaban de la ciudad como la *Urbs* por antonomasia, estrategia que sirvió para otorgarla ese rango de universalidad que la caracteriza y que ya en los primeros años del siglo VI le llevó a afirmar a un viajero como San Fulgencio de Ruspe “cuan bella debe ser la Jerusalén celestial, si la Roma terrenal es tan hermosa”. A lo largo de todo el siglo XX Valle Giulia se va a convertir en el “Valle de las Academias”, el “Valle de las Estatuas”, el “Valle de las Artes” e incluso más recientemente en el “microcosmos que encapsula y ejemplifica todas las Romas” como afirmó su alcalde Gianni Alemanno en 2010 al referirse al que denominó “Valle de la Cultura” (Rietbergen, 2012, p. 10).

Antes de la Exposición de 1911 Valle Giulia era un área suburbana de Roma plantada de viñedos, árboles y pequeños promontorios rocosos ocupada únicamente por la Villa que el papa Julio III encargó en los años centrales del siglo XVI. Limitada por otras villas como Villa Borghese y Villa Rufo, ya en las primeras décadas de la Roma Capital vio la conversión de esa villa en el Museo Nacional Etrusco y la consolidación junto a ella de la colonia de artistas en la Villa Strohl-Fern. La Exposición de 1911 no sólo supondría la urbanización del entorno sino la construcción de grandes estructuras que una vez cumplida su función de pabellones se convirtieron en Museos (Galleria Nazionale de Arte Moderno) y Academias (The British School at Rome), a lo que se fueron sumando en décadas sucesivas ocho nuevas academias y un número notable de monumentos públicos que terminaron de configurar un espacio donde política y cultura han ido de la mano en una continua interacción.

Entre 1550 y 1555 el papa Julio III va a encargar la construcción de su villa (Villa Giulia) junto a la Vía Flaminia a tres de los principales artistas de la Roma del momento: Giorgio Vasari, Jacopo da Vignola y Bartolomeo Ammannati. Desde las trazas iniciales hasta el diseño de los jardines, el ninfeo,

la decoración, el paisaje y los diferentes elementos que componen el conjunto son el resultado de un trabajo colectivo en el que “los mundos de Vasari, Vignola y Ammannati se interfieren y se superponen” (Rowe y Satkowski, 2013, p. 217).

La villa evocaba la atmósfera idílica del paisaje clásico que caracterizó siglos atrás aquellos terrenos. Compuesto por bosques, arboledas, cuevas y una elegante residencia, era el lugar donde Julio III y sus íntimos podían disfrutar de los placeres de la naturaleza, así como de sus pícaros deleites. El elemento central lo componían el Casino, el patio-jardín y el Ninfeo, un recinto cuya disposición axial seguía las líneas generales de un valle recogido (Rowe y Satkowski, 2013: 216).



Figura 17. Villa Giulia (Roma). Actual *Museo Nazionale Etrusco* (Fotos: autor)

Villa Giulia va a ser el primer elemento arquitectónico que configura el valle, dispuesta en un eje axial que arranca desde el Tíber incluyendo una fuente, una portada almohadillada que abría el camino hacia los Monti Parioli, y el edificio palaciego con su fachada vignolesca ocultando la rica secuencia de

variados espacios que se suceden tras ella: muros, esculturas antiguas, bustos, relieves, escaleras, una logia y el Ninfeo⁹.

En manos de los papas hasta 1870, la nueva realidad política hizo que la villa pasara a propiedad del Reino de Italia, creándose, por iniciativa del arqueólogo y diputado Felice Barnabei, el *Museo Nazionale Etrusco* en 1889 con la finalidad de recoger piezas de la antigüedad prerromana del Lazio, ampliándose entre 1912 y 1923 con la construcción de las dos nuevas alas que terminan de configurar su actual imagen¹⁰.

Próxima a Villa Giulia y con acceso desde Piazzale Flaminio se localiza la Villa Strohl-Fern, que toma su nombre del artista y mecenas alsaciano Alfred Wilhelm Strohl-Fern (1847-1927), que la adquirió de un propietario inglés en 1879. Desde entonces no solo vivirá en ella hasta su muerte sino que convertirá el lugar en una colonia de artistas con estudios y talleres para pintores y escultores por donde pasaron, entre otros, Francesco Trombadori, Amedeo Bocchi, Carlo Levi, Arturo Martini, Nino Bertolotti, Attilio Selva, Giorgio de Chirico y Alfredo Biagini junto a músicos y literatos que también ocuparon sus espacios, diseñados por el propio Strohl-Fern con una concepción totalmente funcional dominada por la geometría y las formas cuadrangulares tanto en los volúmenes de los edificios (palacete principal, estudios de artistas, talleres) como en el propio diseño del jardín, jugando con la racionalidad, el paisaje y el romanticismo de ciertas formas y elementos naturales que sirvieran de inspiración a los artistas. La internacionalidad con que planteó su colonia de artistas permitió la presencia de los pintores rusos Michail Vrubel e Ilya Riepin, el español Enrique Serra o la periodista alemana Marianna Brezzi

⁹ “Entonces aparecen múltiples espacios como conclusiones alternativas a la passeggiata: los estanques del Acqua Vergine en la fuente del nivel inferior, la gruta situada detrás de la serliana del nivel principal del Ninfeo hundido, y el jardín que se ve a través de la logia pequeña y el aviario del lado opuesto. Lo que era físico ha pasado a ser visual, y la claridad ha dado paso a la ambigüedad. Bajando al recinto de la gruta-Ninfeo, la profusión del ornamento, la variedad de la gramática arquitectónica y la diversidad de escalas crean el efecto de un suntuoso *salone* al aire libre. No es de extrañar que el Ninfeo fuese el corazón del proyecto, el que incorporaba todo el placer sensorial de la villa”. (Rowe y Satkowsky, 2013, p. 219).

¹⁰ El Museo guarda obras de la Etruria meridional (el Alto Lazio y la Umbria) así como importantes piezas griegas provenientes de las antiguas colonias fruto de las excavaciones que se venían realizando en esos años, junto a los fondos de las colecciones privadas de Augusto Castellani y Cima-Pesciotti, y una parte significativa del antiguo Museo Kircheriano de Roma.

junto a ilustres visitantes como Rainer Maria Rilke o el historiador del arte Roberto Longhi. Strohl-Fern donó su villa al Estado francés tras su muerte en 1927 con la condición expresa de conservar su legado

per opere francesi di pubblica utilità, a condizione che siano conservate le mie opere di pittura e scultura, che siano pubblicati i miei manoscritti di prosa e poesia, che sia conservato l'aspetto paesaggistico della villa e siano rispettate le antiche alberature.

Circunstancia que, pese al apoyo de intelectuales, artistas y políticos ha tenido sucesivos problemas y avatares que no han terminado de reconocer el valor histórico, artístico, paisajístico y social del proyecto original¹¹.



Fig. 18. Estudio nº 12 perteneciente al pintor Francesco Trombadori en la Villa Strohl-Fern (Roma). (fuente: W. Commons public domain).

El parque de Villa Borghese se había abierto al público en 1903 con gestión municipal, un año después de que la Galería con la colección de la familia Borghese fuera vendida al Estado italiano. Dentro de él, y ya en el año de la gran Exposición Internacional, el 5 de enero de 1911 se inaugura, tras tres

¹¹ Gestionada inicialmente por la Embajada de Francia desde 1927, pasó después a manos de la administración municipal romana, que en 1952 la anexionó al parque público de Villa Borghese. Actualmente la villa está de nuevo bajo la administración del gobierno francés, que estableció en ella la sede del Liceo Chateaubriand. La batalla por la recuperación y conservación del conjunto con sus valores naturales y culturales se mantiene desde hace décadas, apoyada también por la Asociación de Amigos de Villa Strohl-Fern que ha establecido su sede en el taller-estudio que fue del pintor Francesco Trombadori, donde se conserva el archivo.

años de preparativos, el Giardino Zoologico de Roma según proyecto del zoólogo alemán Carl Hagenbeck y los arquitectos Lehmann y Eggenschwiller, con una importante ampliación en 1933-35 por parte del arquitecto Raffaele de Vico, reformas y nuevas construcciones de pobre diseño arquitectónico entre 1970 y 1983 coincidiendo con el momento de mayor deterioro del conjunto, y su reciente conversión en Bioparco di Roma en 1998 con proyecto de Giacomo Bessio.



Fig. 19. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma (Cesare Bazzani, 1911) (foto: autor).

El edificio principal de la Exposición de 1911 construido por Cesare Bazzani para Pabellón de las Bellas Artes se convirtió tras el cierre de la misma en la sede de la *Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, un edificio monumental que preside la gran plaza, resuelto en una solución ecléctica de elementos clasicistas con pórtico de columnas pareadas y un potente entablamento decorados con frisos y motivos escultóricos de Giovanni Primi, Ermenegildo Luppi y Adolfo Laurenti. Desde entonces, y con sucesivas reformas y ampliaciones, en 1933 por el propio Bazzani y en 1988 por Luigi Cosenza entre otras, el museo se ha consolidado como referente del arte contemporáneo, centro de documentación y exposiciones internacionales. Junto a él, el único pabellón conservado de la Exposición, proyectado por E. Lutyens, se convirtió en la sede de la Academia Británica (British School) dentro de un claro palladianismo de gusto eduardiano que el propio Lutyens definió como *wrenaissance*, ligándolo a la

figura del arquitecto Christopher Wren. Próximo a él, desde 1920 establecerá allí su sede en un nuevo edificio la Facultad de Arquitectura de La Sapienza, que aún hoy conserva la Biblioteca Central.

Las Academias de países extranjeros empezarán a proliferar en ese entorno. En 1931 la Academia de Rumanía levanta su sede manteniendo el eclecticismo clasicista que había imperado en los proyectos anteriores. A ella le seguirán la Academia Holandesa (1933), el Instituto de Cultura Austriaco (1938) según proyecto de Karl Holey, la Academia de Bélgica (1939) obra de los arquitectos Gino Cipriani y Jean Hendrickx, el Instituto Sueco de Estudios Clásicos (1940), el Instituto Japonés de Cultura (1962) proyectado por Yoshida Ysoya, la Academia de Egipto (1966) y la Academia de Dinamarca (1967) proyectada por Kay Fischer. Esta última ofrece sin duda el proyecto arquitectónico de mayor interés. El diseño original lo realizó Fischer en 1961 pero las obras no comenzaron hasta su muerte en 1965 finalizándose los trabajos dos años después. Siguiendo modelos propios de la arquitectura escandinava, el edificio se articula en torno a un patio central conformado por tres cuerpos dispuestos ortogonalmente sobre un terreno en fuerte pendiente. Así, el cuerpo oriental presenta tres alturas que acogen las zonas de estudio y alojamiento; el pabellón occidental se levanta sobre una sola altura y entesta con el volumen de triple altura de la biblioteca. El brazo meridional es el más corto de los tres y se destina básicamente a alojamiento del director. El auditorio bajo el patio central y una escalinata de triple rampa que va salvando los desniveles completan un conjunto de dimensiones contenidas, con un perfecto control de la escala y la integración en el paisaje.

El entorno cultural se completa con la presencia, continuada en el tiempo, de un importante conjunto de escultura pública. En 1904 y por iniciativa del káiser alemán Guillermo II, se levanta el Monumento a Goethe por parte de los escultores Gustav Eberlein y Valentino Casali en el vecino Parque Borghese, teniendo rápidamente réplica por parte de Francia, con el Monumento a Victor Hugo obra de Lucien Pallez en 1905, y décadas después de Inglaterra con el Monumento a Byron (1959, copia del mármol de Thorwaldsen de 1831 conservado en el Trinity College). Los tres grandes representantes de la glorificación poética de Roma se verán pronto acompañados, ya durante la segunda mitad del siglo XX, por una sucesión de estatuas que buscaron por un lado la exaltación de los valores y relaciones de Italia con el

mundo americano (Simón Bolívar, José San Martín, Bernardo O'Higgins o Garcilaso de la Vega) y por otro los vínculos con las nuevas academias allí establecidas (poetas como el persa Firdausi, el egipcio Ahmed Shawky o el ruso Aleksandr Pushkin) que fueron configurando el jardín conmemorativo internacional o "Valle de las Estatuas" como lo han definido algunos autores (Rietbergen, 2012).



Figura 10. Monumento a Simón Bolívar (Pietro Canonica, 1934) en la Plaza de las Bellas, con la Academia Británica al fondo (Lutyens, 1911). Roma, Valle Giulia. (Foto: Autor)

Pese a los intentos, pese a la consolidación de las instituciones, Valle Giulia sigue siendo aún una "ciudad olvidada" (*cittá dimenticata* ha sido el término más utilizado en las notas de prensa de estos últimos años) en la que el abandono y la degradación conviven con sus anhelos culturales. En 2006 el entonces alcalde de Roma Walter Veltroni anunció un ambicioso proyecto de recuperación y revitalización de este espacio encastrado entre los Parioli y el barrio de Flaminio. Pero el resultado sigue mostrando el tono apagado de un ambiente histórico, cultural y paisajístico de primer orden en un incomprensible estado de deterioro que ni siquiera la celebración del centenario de la Exposición de 1911 ha podido recuperar. Ya apuntó Lefebvre (1974) en este sentido la necesidad de recordar el pasado para que el lugar, los lugares, no pierdan su significado y sigan siendo usados e interpretados por los ciudadanos.

Referencias bibliográficas

- ACCASTO, G. – FRATICELLI, V. – NICOLINI, R. (1971). *L'architettura di Roma capitale*. Roma.
- ALONSO PEREIRA, J.R. (2003). *Roma Capital. Invención y construcción de la ciudad moderna*. Universidade da Coruña.
- AYMONINO, C. (1983). *El significado de las ciudades*. Blume, Madrid.
- BELLÓN RUIZ, J.P. – TORTOSA, T. (2010): “La Mostra Archeologica nelle Terme di Diocleziano, 1911”. En AA.VV. *Repensar la Escuela del CSIC en Roma, cien años de memoria*. CSIC, Madrid, pp. 205-213.
- BRAUNFELS, W. (1987). *Urbanismo Occidental*. Alianza, Madrid.
- BRICE, C. (1998). *Monumentalité publique et politique á Rome: le Vittoriano*. Ecole Francaise, Roma.
- BRICE, C – RACHELI, A.M. – et al. (1986). *Il Vittoriano, materiale per una storia*. F. Palombi, Roma.
- CALVENTO, M. y OCHOTECO, M. (2009). “Una aproximación a la construcción de marca-ciudad como estrategia de inserción nacional e internacional”. *Revista Economía, Sociedad y Territorio*, El Colegio Mexiquense A.C., México, vol. IX, nº 29, pp. 60-87.
- CHAVES MARTÍN, M.A. (2012): “Simbolismo y transformación del paisaje urbano en el programa de escultura monumental de Roma Capital”. *Actas II Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Icono 14, Madrid, pp. 2025-2038.
- CHAVES MARTÍN, M.A. (2016): “Valle Giulia. Génesis y consolidación de un nuevo área cultural en la Roma moderna”. Lorente, J.P. y Chaves, M.A. (coords.). *Barrios Artísticos y Distritos Culturales. Nuevos espacios para la creatividad y la revitalización urbana*. Icono 14, Madrid, pp. 161-194.
- CHAVES MARTÍN, M.A. y HEREDERO DÍAZ, O. (2016): “La Exposición Internacional de Roma de 1911: Lugares y eventos en el proceso de construcción de la imagen de la nueva capital”. *5º Foro Internacional Ciencias de los Ámbitos Antrópicos. El Futuro de la Ciudad, sustentabilidad y conservación*. Universidad Autónoma de Aguascalientes (México).
- CIUCCI, G. – FRATICELLI, V. (1984) *Roma Capitale 1870-1911. Architettura e urbanística. Uso e trasformazione della citta storica*. Marsilio Editori, Venecia.

- COEN, Paolo (2020). *Il recupero del Rinascimento. Arte, politica e mercato nei primi decenni di Roma capitale (1870-1911)*. Silvana Editoriale, Milano.
- CREMONA, A. (2005). "Passeggiata del Gianicolo". Alberta Campitelli (a cura di). *Verdi delizie. Le ville, i giardini, i parchi storici del Comune di Roma*. De Luca Editori, Roma, pp. 45-47.
- DUGGAN, C. (1996). *Historia de Italia*. Ediciones AKAL, Madrid.
- FERNÁNDEZ, J. – FEIJÓO, B. (2013). "La organización de eventos como estrategia de relaciones públicas. El caso del festival de Cans". *Question - Revista Especializada en Periodismo y Comunicación, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires (Argentina)*, vol. 1, nº 37, pp. 289-301.
- FERNÁNDEZ, G. – PAZ, S. (2005). "Más allá del marketing de ciudades: hacia una política pública de diseño y gestión de los signos de identificación de ciudad". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales, Universidad de Barcelona, Barcelona*, vol. IX, nº 194 (95).
- HEARDER, H. – MORRIS, J. (2003). *Breve historia de Italia*. Alianza Ed., Madrid.
- INSOLERA, I. (1985). *Le citta nella storia d'Italia: Roma*. Laterza, Roma.
- INSOLERA, I. (2001): *Roma moderna. Un secolo di storia urbanística, 1870-1970*. Giulio Einaudi Editore, Torino.
- JIMÉNEZ, M. – SAN EUGENIO, J. (2009). "Identidad territorial y promoción turística: la organización de eventos como estrategia de creación, consolidación y difusión de la imagen de marca del territorio". *Zer - Revista de Estudios de Comunicación, Leioa (Vizcaya), Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco*, vol. 14, nº 26, pp. 277-297.
- KOSTOFF, S. (1973). *The Third Rome, 1870-1950. Traffic and Glory*. Berkeley.
- LASARTE, M. P. (2015). "Estudio del desarrollo del place branding a partir del análisis de las marcas territoriales existentes en España". *Papers de Turisme, Valencia, Agència Valenciana del Turisme*, nº 56, pp. 119-143.
- LONDONO, C. (2007). "Arte Público y Ciudad". *Revista de Ciencias Humanas. UTP Pereira, Colombia*, nº31.
- MADERUELO, J. (1994). *Arte Público*. Diputación de Huesca. Huesca.

- MANCIOLI, D. (1983): "La Mostra Archeologica del 1911 e le Terme di Diocleziano". En *Roma Capitale 1870-1911. Dalla mostra al Museo. Dalla mostra archeologica del 1911 al Museo della Civiltà Romana*. Venice, Marsilio, pp. 52-61.
- MUÑOZ, N. – CERVANTES, M. (2010). "Marketing de ciudades y place branding". *Pecunia: revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales*. Universidad de León, León, nº extra 1, pp. 123-149.
- PAÜL i AGUSTÍ, D. (2013). "Las políticas culturales y sus repercusiones en la imagen de la ciudad". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Barcelona, vol. XVII, nº 432, pp. 425-462.
- RIETBERGEN, P. (2012): *Rome and the world – The world in Rome. The politics of international culture, 1911-2011*. Republic of Letters, Dordrecht, 2012.
- ROMERO, L. (2010). "Dos décadas de urbanismo-espectáculo en España: los grandes eventos como motor de cambio urbano". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, Asociación de Geógrafos Españoles, Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC, Madrid, nº 53, pp. 309-327.
- ROWE, C. y SATKOWSKI, L (2013): *La arquitectura del siglo XVI en Italia. Artistas, mecenas y ciudades*. Reverté, Barcelona.
- SAN EUGENIO, J. (2011). "La transformació de territoris en marques: el reconeixement i la diferenciació d'identitats espacials en temps postmoderns. Un estat de la qüestió". Departament de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Tesis doctoral.
- SANFILIPPO, M. (1993). *Le tre città di Roma. Lo sviluppo urbano dalle origini a oggi*. Laterza, Roma-Bari.
- SICA, P. (1981). *Historia del Urbanismo. El siglo XIX*. Vol. 1. IEAL, Madrid.
- SIMMEL, G. (2013): *Roma, Florencia, Venecia*. CasimiroLibros, Madrid.
- VENTUROLI, M. (1995). *La patria di marmo*. (edición original 1957). Newton Compton, Roma.