

Juan Pedro POSANI*

LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE CARACAS EN LA OBRA DE CARLOS RAÚL VILLANUEVA

Durante la dictadura del General Pérez Jiménez, un militar de alta graduación visitaba la oficina de Carlos Raúl Villanueva en la Ciudad Universitaria. Al advertir los croquis del maestro, pegados en las paredes, reclamó sorprendido "¡de quienes son estos dibujos infantiles!". La ignorancia puede ser excusable, y más tratándose de un militar de entonces. Sin embargo, en verdad algo en la observación era pertinente: los estupendos croquis de Villanueva asombran por su capacidad de síntesis, la síntesis de que son capaces los niños que reducen la realidad a sus rasgos esenciales. Lo que confundió al militar fue la frescura de los trazos, la mínima economía de la originalidad expresiva. Precisamente lo que mejor caracterizaba la disposición del maestro a condensar en pocas palabras, a sintetizar en pocos gestos o en pocos rasgos de lápiz, en un papel escaso y momentáneo, todo un proceso de pensamiento. Durante los largos años que trabajé a su lado pude aprender que dibujitos tan mínimos, como los famosísimos de Mendelsson, pueden contener todo un proyecto. Su vi-

sión a escala uno a cinco mil, como le decíamos, es una visión reductora, esencialista, que va al grano sin desperdicios. Es por ello que en la Ciudad Universitaria de Caracas, sin duda su obra de mayor alcance y valor, no encontrarán detalles. El detalle, a la escala obsesiva de un Scarpa, es asunto desconocido para Villanueva.

Si Dios está en los detalles, de eso Villanueva nunca se enteró. Sus proyectos se componen de bloques precisos pero con la amabilidad que permite el trópico. La brutalidad del brutalismo del *concret brut* de Corbusier, asemejado en uno de sus escritos a la textura de la piel de un elefante, nunca llegó en manos y mente de Villanueva más allá de expresar la fuerza simple de los esfuerzos estáticos de las estructuras.

Jamás persiguió con ella expresividad barroca o aparato redundante. La simplicidad que fortalece las soluciones del maestro es parte medular de su manera de concebir y componer la arquitectura. Es también

* Profesor, miembro del equipo de diseño del arquitecto Carlos Raúl Villanueva durante todo el proceso de diseño y construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas.

1. Los croquis de Villanueva son magníficos ejemplos de capacidad de síntesis expresiva. Pocos trazos documentan la realidad de los espacios de su casa, la quinta Caoma (1958).



lo que explica haber escogido, con una decisión ejemplar, los tres simples cubos del pabellón de Venezuela en la Expo de Montreal de 1967, para sintetizar con su policromía restallante una presencia que se quería diferente dentro del consabido paisaje de abigarramiento y cursilerías que generalmente adorna las exposiciones universales.

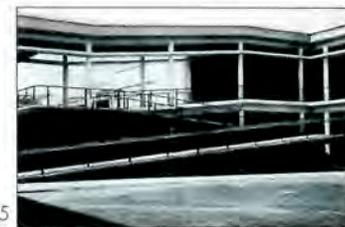
La formación de CRV, venezolano y de familia venezolana, pero nacido y criado en Inglaterra y Francia, fue, como es conocido, la de un estudiante de *Beaux Arts*. Durante un largo período sus proyectos reflejan la impronta de esa formación, aceptada inicialmente como un hecho de la vida y paulatinamente sometida a la acción demoledora de los subversivos contemporáneos, especialmente la de Le Corbusier, quien iba a convertirse, después de 1935-36, en el ejemplo a seguir.

No es la primera vez, y muchos de los grandes maestros del siglo XX así lo atestiguan, que una personalidad creadora va madurando desde el encierro de la academia más conservadora hasta la liberación de las vanguardias modernas.

Durante el largo proceso de construcción de la Ciudad Universitaria de Caracas, desde 1945 hasta su muerte, CRV repite el itinerario clásico a que me he referido. Desde el primer planteamiento, claramente apoyado en referencias neoclásicas y Art Déco, hasta los últimos planos de conjunto de la UCV, se suceden

gradualmente, como en un meticuloso proceso de redención y rectificación, plano sobre plano, corrección sobre corrección, desarticulando lo regular, quebrando simetrías, negando etapas anteriores, aprovechando los saltos de velocidad que le imprimen a las obras las eventualidades de la vida política, todos los pasos de una evolución tendencialmente infinita, que condujeron a las maravillas de la Plaza Cubierta y del conjunto Aula Magna, Rectorado, Biblioteca o a la irreverencia de la zona de piscinas.

Los puntos de referencia, muy presentes en esta etapa de su producción, fueron básicamente dos: la enorme presencia, casi sagrada, de Le Corbusier y la del ejemplo contemporáneo, vivito y coleando, con toda la carga vital y anímica del trópico, de la arquitectura brasileña. Era la época, no lo olvidemos, en que Le Corbusier dominaba con su verbo y sus estupendas aberraciones, con su dogmatismo feroz disfrazado de poesía, el panorama arquitectónico europeo y latinoamericano. Era la época, también, en que las formas vulgares y promiscuas pero prometedoras, al decir de Zevi, de los jóvenes arquitectos brasileños empeñados en inventar de nuevo su país, parecían estar a punto de realizar la inmensa invitación a la salud y felicidad contenida en la arquitectura moderna. América Latina, por lo menos la parte que ya había arrancado en la senda de la modernidad, México, Colombia, Brasil, después de la segunda guerra mundial, con las señales y las ilusiones de una segunda mo-



2. Los volúmenes minimalistas del Pabellón de Venezuela. Exposición Internacional de Montreal (1967).

3. En la Escuela Gran Colombia (1939) ya están presentes todas las rasgos formales típicos de la estética moderna.

4. La reurbanización de El Silencio (1945) apunta a una tipología de diseño urbano que todavía merece ser ensayada una y otra vez.

5. Los recorridos peatonales como ejes de distribución y organización del espacio arquitectónico. Escuela Técnica Industrial, U.C.V. (1948).

6. El peso del sitio, de su paisaje, de su clima. El Valle de Caracas.

derinidad, y el pequeño país de Venezuela, apurando el paso con el vigor de una economía holgada y el rigor de una dictadura con aspiraciones de grandes infraestructuras, fue por breves momentos el paraíso de la arquitectura moderna.

El gran mérito de CRV, fue el de saber aprovechar en el momento justo, la oportunidad de poner en práctica el proyecto moderno.

Al comienzo adopta los códigos más contagiosos, más evidentes en su caracterización de lo que podía ser la modernidad en los países desarrollados. He mencionado a Le Corbusier como una referencia inicial incontestable. Buena parte de su vocabulario elemental se repite en los proyectos de CRV. Pero luego Brasil le confirma a Villanueva algo que él probablemente ya había advertido a su regreso a Venezuela en 1928. El reconocimiento del lugar en el planeta donde se realiza su acción de constructor de espacios públicos, como sitio exclusivo y punto de partida privilegiado para la observación de la cultura, ocupa un puesto cada vez más relevante en sus diseños. En el fondo era lo que había ocurrido con la arquitectura brasileña. Era un sólido ejemplo que permitía someter a una buena revisión, con soltura e independencia de criterios, la arquitectura europea, la otra fuente de referencia. Aparecen entonces, en ese tramo histórico, el trópico, el lugar del planeta, y la historia, la memoria del lugar, como argumentos con los

cuales se debe necesariamente abrir un diálogo, que no será seguramente tan sólo un diálogo a realizarse en la *praxis*, sino que pretenderá también nutrirse de un *background* teórico de apoyo, como lo demuestran sus escritos, claramente orientados a una labor de convencimiento.

EL CLIMA Y LA HISTORIA

El lugar, para Villanueva no puede ser sino eso. En el camino a su descubrimiento, el repertorio de nociones, criterios y principios, sobre los cuales y con los cuales se ha ido formando su concepción de la arquitectura —primero académicos y luego modernos y de vanguardia— es sometido a progresivas críticas y podas, y Villanueva percibe que esos dos términos de confrontación, el clima y la historia, son los únicos que le van a permitir anclarse a la tierra, a ese lugar particular del planeta que es Venezuela. Con la confrontación de esos dos términos comienza y se desarrolla el proceso de asimilación, de revisión y de asentamiento que caracteriza su diseño a partir del mismo momento de su llegada a Venezuela, y así lo muestran sus trabajos iniciales.

El clima, que es temperatura y brisas, lluvias y paisaje, geología y vegetación, luz, escala, espacio biótico: el discurso del ambiente.

La historia, que es estética popular y culta de una arquitectura tradicional pobre y digna, una tipología

y hasta una antropología social, de la cual Villanueva es conocedor preciso y crítico, reconocida como herencia, olor y sabor de costumbres familiares, un convencimiento de identificación cercana y lejana a la vez.

La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria es expresión y resultado evidente del proceso revisionista a que he hecho mención. La propia tipología así lo indica: una plaza que no es lugar único y coherente de visión abarcante, sino sucesión de puntos vista que se anudan y articulan alrededor de centros de atención diferentes, de alto o bajo perfil, como descubriendo el espacio y los factores sorpresivos en una secuencia cinematográfica estrictamente calculada. Hay constancia de archivo de cómo el maestro dedicó un tiempo extraordinario a afinar este espacio hasta hacer vibrar todas sus cuerdas. Y luego el techo: la plaza es cubierta, estas es, rescata y define lo que pudiera ser su lugar en el mundo. El sol y la lluvia del trópico no invitan a las plazas mediterráneas, a las plazas de Florencia o de Siena, mucho menos a las plazas parisinas. El trópico, como clima, temperatura, brisa y cálculo de soleamiento, vale la pena repetirlo, es el otro instrumento de conciencia y responsabilidad, pero sobre todo de sensibilidad, que Villanueva interioriza con el tiempo, y con el cual somete a crítica y revisión todo lo aprendido de la arquitectura moderna europea. La luz y sus resplandores, lo indeterminado del color de la luz que la humedad depura o destempera según las horas en un

7. La tipología del patio, una de las preferidas de Villanueva, también lo ha sido de otros excelentes arquitectos venezolanos. Fruto Vivas (1960).

8. La Plaza Cubierta de la Ciudad Universitaria de Caracas, resumen de una extraordinaria concepción dinámica del espacio, se integra coherentemente con el programa de la Síntesis de las Artes (1953)



vaporón de calor, se confirman herramientas de trabajo, y los patios, las ranuras, los golpes de sol, pero también la penumbra y la sombra salvadora, según diría Tanizaki, son admirable material constructivo. El techo, gris, plano y parejo, con su estructura elemental, cumple con su cometido, nada más y nada menos. No pide atención porque la apartaría de la secuencia del recorrido. Es un techo anónimo, pero es expresión de un punto vista, de una perspectiva ambiental, de una clarísima conciencia de ubicación planetaria: en el trópico lo más importante es techar. Creo recordar que un artista, ambiguo por otras razones, durante mucho tiempo en la cuerda floja entre occidente y oriente, el cingalés Geoffrey Bawa, decía precisamente que en el trópico el techo lo es todo.

Al lado, el Aula Magna es la pieza monumental. Estructura y funcionalidad visual y acústica dominan el partido originario. Pero, he ahí la genialidad de Villanueva, quien llama a un feliz alocado como Sandy Calder para recoger y ampliar su interés de tinte de humanista de la vieja escuela, por la unificación de las artes, y con el verbo de Le Corbusier y de Van Doesburg al canto, realiza ese poema a la forma envolvente, a la alegría moderna, al tremendo salto de escala que estaba implícito en los manifiestos de vanguardia de los años treinta. Lo que en Europa había sido solicitud y utopía, sueño y deseo, palabras y proyectos, aquí en la pequeña tierra de gracia de Venezuela, veinte años más tarde, se hace realidad. Con

la fuerza de un episodio único, el Aula Magna es la obra de arte más alta y espléndida de toda la historia del país y seguramente una de las más interesante y significativa de América Latina y del mundo. La síntesis de las artes, el proyecto que tanto defendió Villanueva y dentro de cuyo contenido realizó obras impactantes, fue un corto episodio sin continuación. Quedó la experiencia de un pasado cuyo futuro no tuvo espacio para reproducirse y crecer. Nos queda a nosotros la tarea de reflexionar sobre las virtudes del azar que nos concede los milagros, sobre las misteriosas reglas que rigen los acontecimientos afortunados y trágicos pero irrepetibles, pero también sobre la conciencia pública del deber de convertir en emblema de socialización común y solidaria una obra vibrante como el Aula Magna y el conjunto que la rodea, ambos nacidos como perfectos portadores de una misión pública.

Pasemos ahora y por último, de la monumentalidad moderna que carece por ley de toda solemnidad, de lo extraordinario y excepcional, a la ternura de lo doméstico, pues conviene abarcar las dos dimensiones de la obra del maestro.

Buen ejemplo de ese proceso revisionista que probablemente fue acercando cada vez más Villanueva a lo que Frampton llamó más tarde el regionalismo crítico, es su casa de fin de semana, la casa de la playa. Ubicada en la costa cercana a la capital, en un barrio relativamente inocuo, en un lote sin vistas, la

casa es de una simplicidad llamativa. Un gran espacio de doble altura ventilado transversalmente y una batería de dos pisos de habitaciones que se asoman sobre el espacio común.

Lo demás es vegetación alrededor con pérgolas, muebles cómodos de la categoría de lo espartano espiritual, y, lo que es fundamental, hamacas. Hace muchos años me atreví a escribir en una revista europea que esta casa y sus espacios implicaban una modalidad distinta de vida, un ritmo diferente en la relación con el ambiente, con el clima y con la temperatura, y hasta el rescate de antiguas armonías entre seres humanos en el lento mecerse de las hamacas. Me parecía un perfecto ejemplo, elevado a símbolo, de lo que significa o puede o debe significar, vivir en el trópico, estas es, en un lugar del mundo muy especial, que tiene su propia geología, geografía e historia social. Venezuela es simplemente un lugar más del trópico, pero, se entiende, con sus propias características. En la época del artículo se me dijo que estaba exagerando. No me extraña porque tiendo a exagerar por mi natural simpatía por el diablo. Hoy sigo sosteniendo que en esta casa de Villanueva están contenidas las semillas de una arquitectura de naturaleza afectiva, eterna y moderna a la vez, y no globalizada. Excelente manifiesto desde el año 1958 y desde las playas de Venezuela, en contra de la arquitectura nómada y virtual del espectáculo, que está contaminando el panorama latinoamericano.

9. Aula Magna y Plaza Cubierta de la Universidad Central de Venezuela. Una sobria monumentalidad que ya ha superado los primeros esquematismos del movimiento moderno (1953).

10. El Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela, estructura, acústica y escultura se integran a cabalidad en la obra de arquitectura de mayor valor del país.

11. En la Casa Sotavento, en el litoral caribeño, reaparecen con más fuerza todos los indicadores de una concepción tropical de la arquitectura (1958).



Espero que aprovechando lo que acabo de decir no se me arrinconen de inmediato en alguna esquina del discurso posmoderno y se me ponga el capirote contrarrevolucionario del regreso nostálgico al pasado sedentario.

Nada más lejos de mis intenciones. Creo conocer mis limitaciones, y entre mis simpatías no figura la prudencia conservadora.

Todo lo anterior, y el modelo que nos ofrece la historia personal de Villanueva, puede llevarnos a la pregunta de si el procedimiento de asimilación y adaptación —que suele ser procedimiento metodológico conciente y voluntario pero que obviamente también está sujeto a las sutiles pulsiones culturales de los ambientes universitario, académico o gremial, así como a las del flujo y reflujo de las modas estéticas— es procedimiento que sigue manteniendo validez en el momento actual. Pregunta semejante no cabe plantearla sino dentro de un ámbito cultural bien preciso, que en nuestro caso no puede ser sino el de América Latina con sus versiones locales. Es un lugar común sostener que el sistema de asimilación y adaptación es un procedimiento teórico-práctico de validez universal, modelo clásico de hibridación sin el cual no habría civilización ni progreso. No estamos descubriendo el agua tibia: Séneca estableció, hace unos cuantos siglos, la fórmula de que el imitador debe transformar su materia prima como la abeja transforma el

néctar en miel, y Francesco Petrarca, un poco más cerca de nosotros, aseguraba que “el que imita debe poner cuidado en que lo que escribe sea semejante, no idéntico a su modelo”, y explicaba que la semejanza no debe ser como un copia, sino como “la que nos recuerda al padre en cuanto vemos al hijo”.

Se hablaba, es cierto, de una imitación estrechamente relacionada con valores de la tradición, bien confirmando o corrigiendo, pero en todo caso estaban en el pasado los modelos y las referencias.

En lo moderno y contemporáneo, desde la famosa afirmación de Picasso de que el arte se hace sobre el arte, habiendo pasado por Gombrich y tal vez por Wolfflin, hasta la de García Canclini, en el otro lado del espectro, inmensamente afectado por el mestizaje, de que “nuestro arte existe a fuerza de colocarse en el cruce de los caminos que nos han ido componiendo y descomponiendo”, todos los argumentos parecen confirmar que es inevitable, necesario y absolutamente conveniente favorecer la mezcla actualizada de información, el acceso y el estudio de las fuentes estéticas y tecnológicas, de toda la información, en suma, que permite fecundar la práctica artística y, en nuestro caso, la arquitectónica. Podríamos repetir, nada menos que con Freud, que “al proceso de evolución cultural debemos lo mejor en que nos hemos convertido, y también buena parte de aquello que nos hace sufrir...”

Toda una escuela crítica ha reseñado la importancia de identificar y descubrir el juego de referencias directas e indirectas que cualquier acto de creación pone en tensión. Pero un importante elemento de diferenciación sobre el cual cabe hacer énfasis es que de la relación referencial o imitativa con materiales del pasado, como puede haber ocurrido hace dos o cuatro siglos en Occidente, se pasa, con la modernidad, a una relación completamente contaminada con el presente sincrónico o, cuando más, con el pasado reciente.

El cambio temporal ha tenido y tiene consecuencias irreversibles. Veamos por qué.

Un inmenso volumen de producción comercial sin valor hace uso (pésimo uso) de los modelos formales que circulan por los canales editoriales e informativos de masa y los convierte rápidamente en clichés indiferenciados. Conviene repetir aquí, en inciso, una breve observación acerca de la semejanza que la actividad del diseño de arquitectura comparte con la actividad de la producción cinematográfica. En ambos campos hay una actividad masiva de naturaleza banal y comercial al lado de una producción de autor, ésta a veces indisolublemente integrada y entrelazada con la otra.

La comparación va más allá de esto y puede relevar circunstancias estructurales de la mayor importancia crítica si se atiende a las dimensiones económicas y

12. La sabiduría magistral de una arquitectura espontánea, la de las etnias del Delta del Orinoco.

13. Una historia de dramas y de fiestas, de oralidad y de música (Máscara del folklore venezolano).

14. La vida de las etnias indígenas se expresa como ritualidad y mitología, y a la vez es forma estética, explicación coherente de una manera auténtica de ver el mundo.



12



13



14

tecnológicas de ambas actividades. Es suficiente, sin embargo, mencionar el hecho incontrovertible de las semejanzas estructurales y de sus consecuencias, para que no se nos oculte la complejidad de duras realidades bien tangibles bajo la capa del análisis simplemente estético o formal.

El proceso de asimilación, tan universal y fuente de riqueza infinita de valores nuevos, bien sea en la etapa de creación como en la de exámen posterior, exige sin embargo una selección rigurosa con relación a los casos concretos de análisis, que separe con suficiente entereza, los resultados de la pura y simple imitación. A ese efecto, es preciso mantener una severa vigilancia intelectual sobre los mecanismos que en la enseñanza universitaria interiorizan y reproducen la dependencia acrítica de los grandes centros contemporáneos de producción de ideas y de familias formales.

El concepto tan actual del arte como espectáculo engloba—es oportuna y sin ironía la cercanía del verbo con otro vocablo, el de la globalización, cuyos efectos e implicaciones exigirían otro urgente debate—engloba, decíamos, a la arquitectura. Los arquitectos de los países industrializados y desarrollados han aceptado de buen grado el papel histriónico que parece exigirle el mercado y, de constructores utópicos de una nueva sociedad trámite la arquitectura, según pensaba el bueno de Le Corbusier, cuando todavía se ha-

blaba en serio de modernidad, hoy se han convertido muy rápidamente en divertidas clonaciones mediáticas del *star system* hollywoodense.

Por ésta y muchas otras razones conviene insistir en que nuestro principal instrumento de formación, la enseñanza, debe poner el acento en la captación de la información universal pero también y sobre todo en el proceso crítico paralelo de desapego, que pudiéramos llamar brechtiano, al cual debe someterse ese material para colocarlo en una perspectiva que, desde aquí y ahora, ponga en evidencia las particularidades originales, las modalidades circunstanciales y los elementos de posible valor universal.

La pregunta que deberíamos plantearnos es en el fondo de carácter político: quién observa a quién desde qué punto de vista.

En todo caso es de enorme importancia poner en juego la libertad con cual la apropiación crítica transforma y metaboliza, en contraste con la dependencia ciega que simplemente recurre a la importación balicónica, como frívola evidencia pública de que se está *up-to-date*.

Es relativamente fácil señalar defectos funcionales, ordinarios formales o hasta prostitución profesional en los casos a que me estoy refiriendo y que son parte de la experiencia de todos nosotros, todos los días.

Pero todos hemos sucumbido en algún momento a los llamados de sirena de la gran cultura externa, de la cultura arquitectónica que nos ha llegado envuelta en el estuche elegante de la memoria histórica, de la seguridad de la academia, iluminada por los grandes nombres de los círculos más sofisticados de Europa o de Norteamérica. En los libros y en las publicaciones con los cuales nos hemos formado en el siglo pasado, todas las modalidades del eurocentrismo nos han convencido de que estábamos en presencia de la Verdad, fácilmente sujeta a constatación, por otra parte, en la estupenda calidad revolucionaria de las obras realizadas por el movimiento moderno o en los valores de vanguardia que involucraba la utopía.

¿Qué esto es ya agua pasada? Pues, Pevsner y Giedion, Zevi, Curtis y Tafuri, que nos encandilaron en nuestro tiempo, tal vez ya no sean modelos actuales de referencia. Pero ¿podríamos afirmar que Charles Jencks o Rem Koolhaas no están cumpliendo profusamente hoy el mismo papel de profetas? ¿Acaso no estamos nadando en un océano, blando y cautivador, de información extraña, sesgada, siempre externa y remota pero bien cercana a nuestros ojos, con la cual se nos vende una mitología de hechos paradójicos y supremos, desde rascacielos descomunales que marcan las horas de los actos de terror, hasta teatros como cojines y el vacío y la ausencia como garantía de absoluta incontaminación rebelde?

Sustituir los preceptos humanitarios de la vieja prefabricación con la teoría del caos, o la racionalidad geométrica con la virtualidad de la simulación y del espectáculo nómada, no resuelve el dramático nudo central con el cual la admiración incondicional y la aceptación sin análisis ni principios atan nuestra acción al carrusel de las modas globalizadas.

Conviene insistir en esto, porque hemos visto que hasta en el caso de CRV el proceso de asimilación crítica no cobra primacía sobre el de imitación sino muy tarde, primero con mucha timidez y luego con soltura y hasta audacia, cuando maduran nuevas condiciones socioeconómicas que le permiten una mayor autonomía en la decisiones y una mayor sedimentación cultural le otorga autoridad y prestigio personal.

En el actual juego universal de centros y periferias, la red de los intereses dominantes que lo impregnan responden a criterios de integración y homogeneidad. Es obvia la pregunta de si estamos en capacidad de observar al circo universal, desde acá, desde América Latina; de si todavía nos quedan suficientes criterios autónomos que, desde la raíz geográfica e histórica, nos den la dimensión del tiempo y el horizonte del conocimiento que nos pertenecen, permítanme decirlo, como herramientas de suspicacia.

Sin sobrecargas emocionales, hace falta contraponer, a la subordinación asumida e interiorizada acríti-

camente, el concepto de asimilación con capacidad crítica de discriminación, diferenciación y autonomía. Éste y no otro es el camino que conduce a la creación, al arte sobre el arte de Picasso, ejemplo insigne de apropiación irreverente, de profunda asimilación transmutada y convertida al servicio de humores y amores, siempre circunstanciales y siempre auténticos. Es ésta autenticidad la que hallamos en CRV, porque aprendió a desprenderse, apenas pudo, primero de las referencias ortodoxas o convencionales de la academia, y luego a dialogar con las más modernas y universales con las cuales se halló en consonancia, para por fin asumir el programa, sin retórica ni desplantes, desde el punto del planeta donde le tocó vivir y crear, de construir un paisaje cultural original que en lo arquitectónico atiende y remite a América Latina. Su intento es el ejemplo. Su obra es la lección.

15. El minúsculo taller de Carlos Raúl Villanueva en el patio trasero de su casa en Caracas.



Nota. Créditos fotográficos: las fotos 8, 9, 10 y 11 son de Paolo Gasparini, las fotos 12 y 15 de Graziano Gasparini y la 14 de Bárbara Brändli

15

