



Trabajo Fin de Grado

El tratamiento del plano horizontal en Scarpa

Treatment for horizontal plane by Scarpa

Autor/es

Ángela Zarazaga Peláez

Directores

Mariano Pemán Gavín
Carlos Labarta Aizpún
Carlos Pereda Iglesias

Escuela de Ingeniería y Arquitectura EINA
2017



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD

(Este documento debe acompañar al Trabajo Fin de Grado (TFG)/Trabajo Fin de Máster (TFM) cuando sea depositado para su evaluación).

D./D^a. _____,

con nº de DNI _____ en aplicación de lo dispuesto en el art.

14 (Derechos de autor) del Acuerdo de 11 de septiembre de 2014, del Consejo de Gobierno, por el que se aprueba el Reglamento de los TFG y TFM de la Universidad de Zaragoza,

Declaro que el presente Trabajo de Fin de (Grado/Máster) _____, (Título del Trabajo)

es de mi autoría y es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citada debidamente.

Zaragoza,

Angela Langford

Fdo:

EL TRATAMIENTO DEL PLANO HORIZONTAL EN SCARPA

RESUMEN

El tratamiento del plano horizontal influye directamente en el carácter y el ámbito del espacio. Por ello, el diseño de este nivel nunca debe ser olvidado.

El arquitecto italiano Carlo Scarpa realizó numerosas investigaciones en el diseño de esta dimensión a lo largo de su carrera, teniendo en cuenta numerosos aspectos pero, sobre todo, su convicción de que sólo a partir de la tensión y el dialogo entre las partes puede surgir el conjunto. Es por ello, que se analizan ocho obras de distintas etapas de su producción arquitectónica en base a varios puntos.

Así, se procede al estudio de las plantas a partir del programa que acoge cada edificio y cómo esto afecta al dibujo de las mismas.

También, se analiza la materialidad de los pavimentos en distintos puntos de los proyectos, atendiendo a la naturaleza de los elementos constructivos, comprobando que también combina materiales de distintas clases.

Siguiendo con la investigación, se procede a analizar la influencia que tiene el espacio en el suelo, cómo, en función del uso que se le vaya a dar a cada estancia, variará la elección de los materiales de construcción y sus acabados, adaptándose en cada zona.

Por último, se realiza una aproximación a las obras aplicando el principio scarpiano ya citado, llevando a cabo un examen de las distintas formas de encuentro de lo horizontal con lo vertical, detectando por qué se producen así.

EL TRATAMIENTO DEL PLANO HORIZONTAL EN SCARPA

ÍNDICE

Introducción	4
Objetivos y elección del tema	4
Metodología y fuentes	5
Estructura del trabajo	6
El demiurgo	9
Contexto histórico	9
Carlo Scarpa. Influencias en la formación de un itinerario personal	11
Obras seleccionadas	19
El plano horizontal	25
Geometría de la planta	25
Materialidad	33
El tratamiento del plano horizontal al servicio del espacio	49
Encuentro de lo horizontal con lo vertical	55
Conclusiones	65
Bibliografía	68

INTRODUCCIÓN

OBJETIVOS Y ELECCIÓN DEL TEMA

Este trabajo de fin de grado tiene como objetivo explicar los diferentes métodos en el tratamiento del plano horizontal en ocho proyectos de diferentes etapas de la producción arquitectónica de Carlo Scarpa, buscando establecer y comprender las técnicas empleadas por el arquitecto en base a distintos puntos de análisis que repercuten directamente en el diseño del pavimento o son resultado de sus intenciones.

Con este objetivo, se trata de explicar las características de cada caso, incluyendo los condicionantes previos y su transformación en estrategias de proyecto, la geometría de la planta, la aproximación material en su determinación y la influencia del programa y el encuentro con el plano vertical. Gracias a este análisis, será posible establecer una comparación entre los edificios sobre la expresión física de esos puntos básicos. Se busca establecer relaciones entre las características de los distintos proyectos, formando agrupaciones que ayuden a entender mejor la máxima scarpiana de la obtención del conjunto a partir del diálogo y la tensión entre las partes¹.

Mediante la búsqueda de relación entre este principio y los mecanismos utilizados para su cumplimiento, se aspira a aprehender las técnicas arquitectónicas que se emplean en cada caso, de manera que se hagan propios el cuidado y la fragmentación en el diseño de los planos horizontales y los efectos producidos.

El interés por el estudio de la obra de Carlo Scarpa surge a partir del conocimiento de ésta y su acercamiento en la asignatura de *Diseño* cursada en la *Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi "G. d'Annunzio"* gracias a la beca Erasmus. Allí, la aproximación a este arquitecto se produjo a través del estudio del diseño en distintos elementos arquitectónicos, siendo este caso uno de los mejores ejemplos debido a la condición del artista de ser estudiante de Bellas Artes y no de la carrera Arquitectura. Se mostró la infinita atención al fragmento y la repercusión que éste tiene en la coherencia global del edificio.

La concreción del tema en torno al tratamiento del plano horizontal surge a través de la observación de los magníficos resultados de distintos pavimentos a lo largo de su obra. Esto, unido al hecho de que son proyectos de diversas naturalezas y con multitud de acabados distintos, es decisivo a la hora de centrar el trabajo en este aspecto de su arquitectura.

METODOLOGÍA Y FUENTES

En la fase inicial del trabajo se realizó un repaso de toda la producción de Carlo Scarpa para la identificación de sus etapas² y de los proyectos más relacionados con este tema, para seleccionar posteriormente aquellos ejemplos en los que el tratamiento del plano horizontal fuese más interesante y representativo de su lenguaje. Por ello, las obras estudiadas finalmente son la Galería Nacional en el Palacio Abatellis (Palermo, 1953-54), la Tienda Olivetti (Venecia, 1957-58), la ampliación de la Colección de Yesos de Canova (Possagno, 1956-57), el Museo de Castelvecchio (Verona, 1958-64), la Fundación Querini-Stampalia (Venecia, 1961-63), la sección de *La poesía* en el Pabellón de Italia (Montreal, Expo'67), el Cementerio de Brion (San Vito de Altivole, 1970-75) y la Villa Ottolenghi (Bardolino, 1974-79). Este conjunto de obras pertenece a etapas y naturalezas distintas, lo que permitirá distinguir cierta evolución en la obra de Carlo Scarpa.

La búsqueda de información se puede dividir en cinco líneas: características generales del proyecto, geometría y dibujo de la planta heredada del programa a albergar, aproximaciones diversas a los materiales constructivos, el tratamiento de la planta al servicio del espacio y el acercamiento del plano horizontal al vertical. Para todas ellas se parte de lo escrito por Ada Francesca Marcianò en su libro “Carlo Scarpa”, para después revisar la página web de su fundación y de la de varios proyectos aquí analizados, y, también, las publicaciones de los proyectos en revistas y tesis especializadas como Quaderns, Casabella, A+U, El fragmento en la obra de Carlo Scarpa. Origen e influencia, y Materialidad y lenguaje. Revisiones del discurso tectónico, tres ejemplos.

Además de todas estas publicaciones encontradas en las bibliotecas de la Universidad de Zaragoza y de la Università degli Studi “G. d’Annunzio”, de las públicas y de la del COAA, se usan recursos electrónicos como vídeos de conferencias del arquitecto explicando sus obras. Gran parte de los recursos con los que se cuenta están en italiano, por lo que se realiza una labor de traducción.

También, se recurre a la experiencia personal tras el reconocimiento de su obra en Roma, el anexo a la Casa Benedetti-Bonaiuto (1965-72) y la visita al Museo Nazionale delle Arti del XXI Secollo, en el cual están recogidos los archivos originales de los trabajos realizados por el arquitecto veneciano. Por desgracia, el acceso directo y completo a ellos me fue denegado, remitiéndome a los ejemplares disponibles en línea.

² Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, pág. 10.

ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Tras haber realizado la primera fase de estudio de la información recopilada y la obtención de material gráfico original se procede a la redacción del trabajo que queda dividido en dos partes.

La primera parte está dedicada a la presentación del arquitecto, su contexto histórico e influencias, y de los casos de estudio, explicando las características más generales de los proyectos de manera que se facilite la comprensión del porqué de cada elección en el tratamiento del plano horizontal.

La segunda parte consiste en el propio análisis de este plano, separándolo en diferentes aspectos que afectan directamente al diseño del plano del suelo como son la geometría del mismo, la materialidad con la que está construido, su relación con el programa que va a acoger y su diálogo con el plano vertical. Es en este apartado en el que se desarrolla el núcleo del trabajo, estableciendo diferentes clasificaciones y relaciones entre los distintos casos. Así, en cada punto de análisis surgirán distintas agrupaciones de los proyectos seleccionados en función de sus semejanzas y diferencias de las características comunes identificadas en cada tema.

Por último, se desarrollan las conclusiones obtenidas en la elaboración del presente trabajo.

*"In the work of Carlo Scarpa
Beauty'
the first sense*

*Art
the first word
then Wonder*

*Then the inner realization of 'Form'
The sense of the wholeness of inseparable elements.*

Design consults Nature

to give presence to the elements

*A work of art makes manifest the wholeness of the 'Form'
a symphony of the selected shapes of the elements.*

In the elements

the joint inspires ornament, its celebration.

The detail is the adoration of Nature."

Louis I. Kahn

EL DEMIURGO

CONTEXTO HISTÓRICO

La obra de Carlo Scarpa se encuadra en un momento de cambio, en un contexto arquitectónico diluyente que rompe con lo anterior, dando lugar a múltiples vías y discursos en función de la manera de entender la arquitectura y los intereses personales.

Durante esta segunda mitad del siglo XX, Italia dio a luz a algunos de los diseños y arquitecturas más radicales y exuberantes del mundo. Definidos por el blanco puro, el frío acero y los llamativos plásticos de colores, gran parte de su encanto era lo jovialmente divorciado que estaba del querido antiguo pasado del país³. Se dejó atrás el neoclasicismo simplificado de Piacentini y se apostó por el racionalismo, viéndose representado en la línea de la revista Casabella continuó bajo la dirección de Giuseppe Pagano y Edoardo Persico. El cuadro de la arquitectura italiana estaba protagonizado por grandes arquitectos como Franco Albini, Gio Ponti, Giovanni Michelucci, el estudio BBPR o Giuseppe Samonà entre otros, pero sin lograr una línea de diálogo unitario entre ellos. A nivel internacional, se dio a conocer Pier Luigi Nervi con su lenguaje de las estructuras, perfecta composición de belleza y estaticidad, pero incluso él continuó un camino único y personal⁴.

En el año 1945, el teórico de la arquitectura Bruno Zevi creó en Roma junto con otras personalidades, como Pier Luigi Nervi, Mario Ridolfi o Luigi Piccinato, L'Associazione per l'Architettura organica, la cual tenía como objetivo instruir el panorama italiano. En cierto sentido, Italia seguía frenada a algunos puntos importantes del estilo internacional. De esta forma, cuando llegaron a Italia los principios de este movimiento del siglo XX fueron filtrados y adaptados a las circunstancias locales. Esta decisión de no querer olvidar por completo el pasado arquitectónico fue un impedimento en el desarrollo de importantes proyectos del modernismo como por ejemplo el Hotel y el Palacete en el Gran Canal de Venecia, los cuales estuvieron a cargo de Le Corbusier y Frank Lloyd Wright, respectivamente (fig. 01)⁵.

Por otra parte, otra de las cuestiones con la cual tuvieron que lidiar los arquitectos italianos de ese momento fue el confrontamiento con la historia. Este desafío los marcó y se dio al mismo tiempo que se producía una italianización de la arquitectura moderna, mediante un conjunto de obras que introducían un discurso con el entorno, como por ejemplo la Bottega di Erasmo en Turín (1953-56) de Roberto Gabetti y Aimaro Isola (fig. 02) o la Casa alle Zattere en Venecia (1958) de Ignacio Gardella. Este deseo de diálogo con lo circundante también estuvo influenciado por la teoría de la preexistencia ambiental elaborada por Ernesto N. Rogers, la cual verá su síntesis construida en la Torre Velasca (1952-57) del estudio BBPR⁶.

³ Italy's Lost Modernist Master. Traducción de la autora. 8 de Marzo de 2016, https://www.nytimes.com/2016/03/20/design/carlo-scarpa-italys-modernist-architect.html?_r=0

⁴ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana: 1944-85* (Turín, Einaudi, 2002).

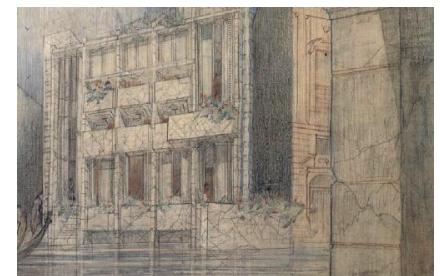


Fig. 01. F. L. Wright. Palacete

⁵ Juan Ramón Cáceres, "El fragmento en la obra de Carlo Scarpa. Origen e influencias" (Carles Sánchez, Universitat de Girona, Girona, 2014-16), 9.



Fig. 02. Bottega di Erasmo

⁶ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana: 1944-85*.

Además, también se realizaron múltiples actuaciones en diversos monumentos históricos con el objetivo de su conversión en galerías y museos con increíbles resultados, como por ejemplo la preparación de la muestra de Palacio Blanco en Génova (1950-51) de Franco Albini, la Galería de Palermo en el Palacio Abatellis en Sicilia (1953-54) del mismo Scarpa o la preparación del Museo del Castillo Sforzesco en Milán (1954-63) de BBPR. Estos proyectos marcaron los cánones para un nuevo entendimiento de la restauración de edificios históricos⁷.

⁷Ídem.

En este marco, no es de extrañar la voluntad de Scarpa en la contextualización de su obra, atento a la condición de historia y lugar. Estudia cada obra en su momento y su estratificación histórica, potenciándola y recurriendo a técnicas locales.

CARLO SCARPA. Influencias en la formación de un itinerario personal

*“Quiero ver las cosas, no me fio más que de esto [...] por eso dibujo.
Sólo puedo ver las cosas si las dibujo.” Carlo Scarpa*

Si la arquitectura moderna tenía un fuerte componente de sistematización, en favor de la producción industrial, por el contrario aparece un arquitecto quien renuncia a ello en favor de un lento y madurado proceso proyectual: Carlo Scarpa (1906-1978). De personalidad singular por los preceptos y métodos que empleaba, tiene una visión atemporal y autónoma que lo lleva a quedarse alejado y desarraigado respecto de su contexto. Esto se traduce, en repetidas ocasiones, en una dura autocrítica y en una discontinuidad a lo largo de su trayectoria profesional, al presentar etapas de mayor y menor volumen de obras construidas con fases incluso de sólo diseño⁸.

Su condición de estudiante de la Academia de Bellas Artes de Venecia le lleva a considerar el dibujo, toda la técnica de representación, como génesis en la evolución del proyecto⁹. Esa necesidad de una visualización gráfica en cada fase de la solución arquitectónica denota una obsesión por la forma, la cual se materializa en su peculiar manera de afrontar los problemas, por segmentos, dividiendo las partes y orientándolas a una conexión global. De este modo, cada obra suya guarda una lectura meticulosa de esa división y un diálogo latente en las juntas entre piezas y materiales, una estratificación de elementos de la creación que se va generando. Scarpa exhibe una destreza poco convencional al tratar el detalle como la obra completa, seguro de que sólo mediante el diálogo entre los fragmentos se puede conseguir el conjunto global. Esta estrategia de luces y sombras, es su límite y su virtud al concebir el espacio de manera fragmentada y temporalizada, pero enriqueciéndolo de diversos significados simultáneos, que reúnen diversos episodios plásticos¹⁰.

Imagina el edificio como la muestra de un recorrido continuo en el que se va marcando un desarrollo en el espacio a través de la articulación de sus elementos. Esto lo consigue gracias a las distintas etapas de su método gráfico de la resolución arquitectónica: primero dibuja el contexto del proyecto sobre papel fuerte, lo que le posibilita desarrollar ideas y tomar referentes; después, utiliza cartones individuales para estudiar los detalles, causando los episodios de su propuesta, y, para finalizar, emplea los papeles transparentes como nexo de todas las posibilidades incluidas a lo largo de su obra¹¹. Cabe destacar que nunca realizó los planos ejecutivos de sus creaciones, sino que todo lo que nos ha llegado hasta el día de hoy son piezas con los detalles de proyectos, remarcando así una contraposición entre lo existente y lo proyectado¹².

⁸ Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, 8.

⁹ Martín Domínguez. “Entrevista a Carlo Scarpa”, *Quaderns 158* (1983), 78.

¹⁰ Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, 9.

¹¹ Ídem.

¹² Francesco Dal Co. “Carlo Scarpa”, *Quaderns 158*, 91.

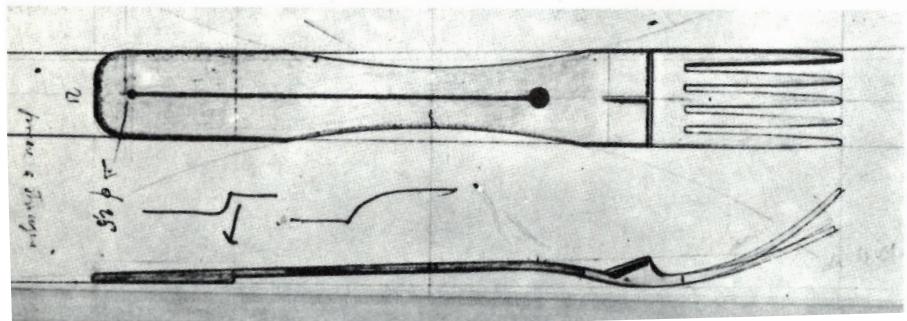


Fig. 03. Cubería de plata para la Reed & Barton

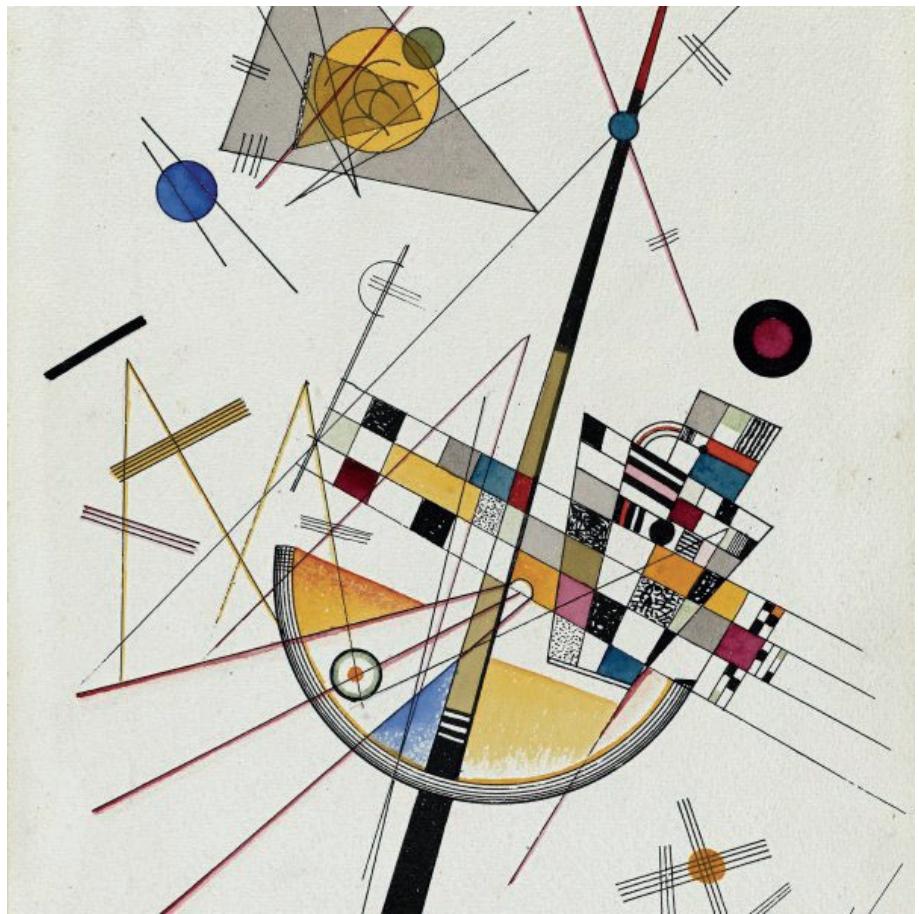


Fig. 05. *Tensión suave nº 85*, Kandinsky

Scarpa también proyectó diversos objetos, como piezas de cubertería (fig. 03 y 04) y escritorios, que eludían la fabricación en serie y el cálculo de los costes. Pero más que un diseñador, era un dibujante empedernido tras una incansable búsqueda del bienestar. Por ello, define el proyecto como “una experiencia fundamentalmente privada”, alejada de toda ideología, criticando así la manera de proyectar masificada y despersonalizada, que persigue encontrar una tipología, al “hombre sin calidad”. La poética scarpiana es completamente opuesta, buscando la calidad de vida y cuidando la estética de cada elemento, tratándolo como un mecanismo a través del cual revelar el estilo personal.

Ese estilo personal queda fuertemente influenciado, por una parte, por la cultura véneta y la ciudad de Venecia, al remitir muchos de sus interiores a espacios de esta ciudad, y, por otra parte, por un universo de figuras que descienden del movimiento De Stijl y de la arquitectura de Wright y de Hoffmann, de las pinturas de Klee y de la arquitectura japonesa.

En particular, Scarpa presenta una continuidad histórica con su ciudad natal, lo cual se ve en el modo de definir muchos puntos de su lenguaje y en su manera de operar, resumida en medida y ornamento. Este continuum fue imprescindible para especificar su concepto de arquitectura como una experiencia esencialmente táctil y visual¹³. Al mismo tiempo, se ve reflejado en todos sus proyectos el carácter laberíntico y la convivencia de la tierra y del agua, propios de esta ciudad única, en la que es la superposición de canales y calles. Su costumbre veneciana hace que ostente una sensitiva percepción material, la cual no sería posible si hubiese realizado su obra en un lugar distinto.

Además, crea un mundo cerrado lleno de imágenes diversas, recurrentes y alteradas que conservan un constante diálogo entre ellas, provenientes de esos movimientos y compositores extranjeros. Tiene una visión parecida a la de los artistas de las vanguardias de principios del siglo XX, como la Bauhaus y el neoplasticismo, movimientos que percibían en las artes, principalmente en la pintura, una fuente de ideas a partir de las cuales podía inspirarse la arquitectura¹⁴. Así, Scarpa se afirma en el concepto de que arte y arquitectura constituyen un sistema de formas. Esto tiene mucho que ver con su condición de orfebre, de maestro manipulador de la materia, lo que se representa a la hora de dibujar los croquis de los proyectos en sus trazos sueltos y sus dibujos pintorescos, que recuerdan a los cuadros de Kandinsky (fig. 05), Miró y la pintura de los años 20-30 .

De Josef Hoffmann aprende el encanto de lo simbólico que se hace patente en el aire metafísico que inunda la obra del arquitecto del Veneto, evidenciándose con mayor fuerza en los múltiples jardines que proyecta a lo largo de su vida¹⁵. Igualmente, Hoffmann apostaba por un proyecto de renovación artística, buscando reinterpretar las corrientes estilísticas del pasado frente al auge de la producción

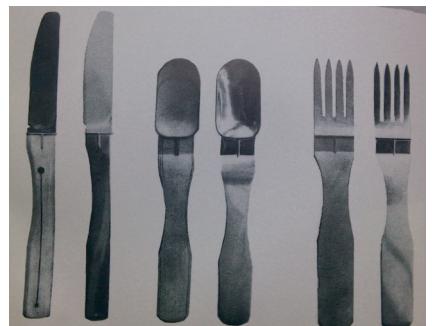


Fig. 04. Cubertería

¹³ María Noel Viana, “Materialidad y lenguaje. Revisões del discurso tectónico, tres ejemplos.” (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de La República, Montevideo, 2016), 9.

¹⁴ Juan Ramón Cáceres, “El fragmento en la obra de Carlo Scarpa. Origen e influencias”, 8.

¹⁵ Darío Álvarez Álvarez, *El jardín de la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la arquitectura moderna* (Barcelona: Reverté, 2007), 389.

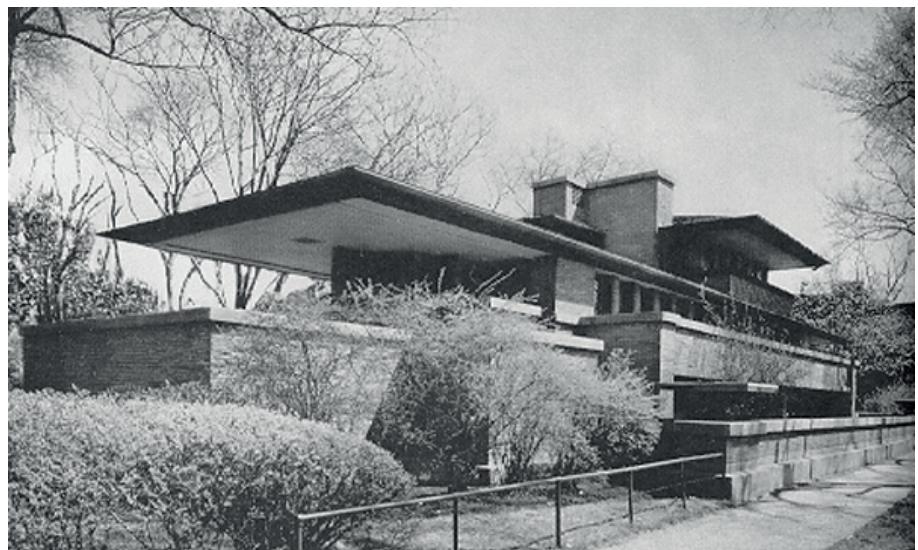


Fig. 06. Casa Robie, F. L. Wright

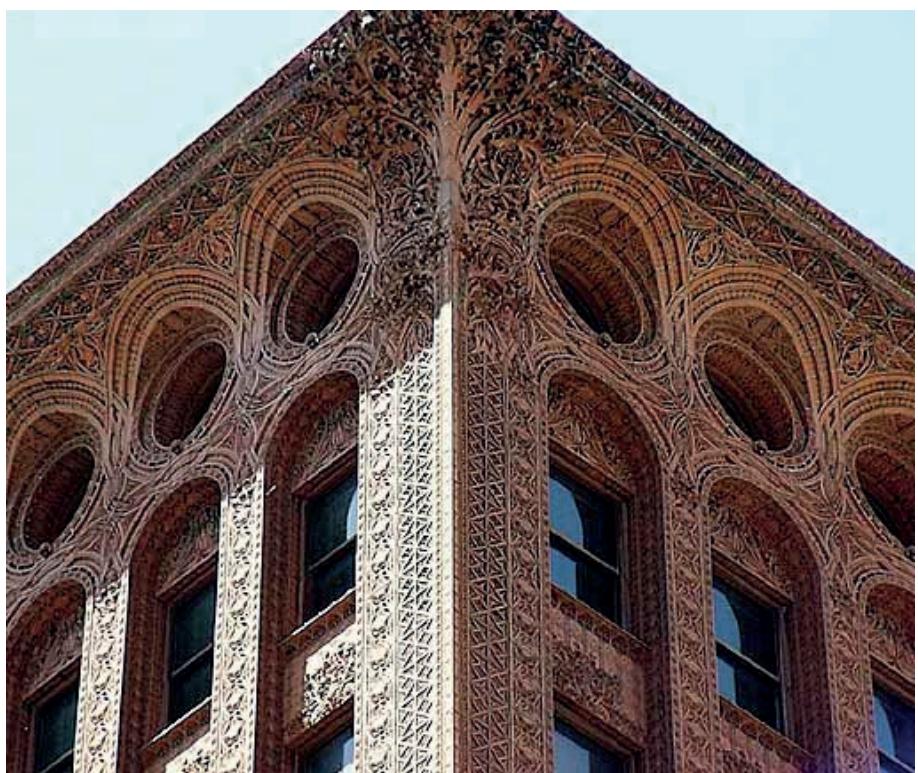


Fig. 07. Guarantee building, L. Sullivan

industrial que estaba reduciendo la estructura y el ornamento en el escenario del arte y la sociedad del momento. De este modo, combina la naturalidad de la producción artesanal con una ornamentación delicada y elegante.

En 1933 tiene lugar la V Trienal de Milán, la cual acoge la primera muestra italiana de proyectos de Frank Lloyd Wright, a la que acude el arquitecto italiano quedando muy marcado por toda la obra. Así, Wright se convierte en uno de sus más admirados personajes, del que toma referencias en su forma de entender la arquitectura y en su tratamiento del agua. Trabaja en diversos proyectos de clara influencia wrightiana, mas el efecto de éste traspasa la forma arquitectónica que puede llegar a reconocerse y se encuentra una relación en la estructura del pensamiento de ambos. Para el arquitecto americano, la naturaleza de los elementos es el principio inherente que hace que lo orgánico sea el nexo de unión arquitectónica entre las partes y el todo, dejando la tradición como un ámbito a partir del cual progresar, no imitar. También aparece una tercera dimensión que expresa el espíritu que vive en la arquitectura y que se manifiesta en la profundidad íntima del edificio. Todo esto le lleva a Scarpa, igual que a Wright, a buscar el alma gráfica de los objetos, que será el componente emocionante de la arquitectura (fig. 06).

Del mismo modo, la referencia que toma el arquitecto americano de la concepción del ornamento de Louis Sullivan, también influye en el arquitecto veneciano. Para él, la decoración surge a partir del estudio de la naturaleza, “una agregación de unidades geométricas elementales” (fig. 07). Por lo tanto, Scarpa queda influido por la sensibilidad de Sullivan y Wright, particularmente en la manera de utilizar los elementos constructivos que propone¹⁶.

Aparte, ambos arquitectos, americano e italiano, tienen una fascinación común por la arquitectura japonesa y de otras culturas, como los mayas y egipcios, y un mismo objetivo: conseguir la autenticidad de los materiales como componentes del espacio y su manifestación del tiempo.

La influencia en la sociedad de esta arquitectura oriental apareció en el siglo XIX con el japonismo, al exportar nuevas formas artísticas que tendrían su repercusión en el arte, la cultura y la estética a partir de entonces. Siendo ya un estudiante, Scarpa se interesó por esta corriente que le marcaría durante toda su vida laboral. A lo largo de muchos años, su pasión se vio satisfecha mediante las constantes visitas al Museo de Arte Oriental de Venecia y la lectura de los libros que tenía en su biblioteca personal, entre los que cabe destacar “El carácter de la escritura china como medio poético” de Ernest Fenollosa, en el que describe distintos aspectos de la gramática china. Explica la esencialidad de la gramática de esta lengua en la cual la acción aparece como el diálogo entre los distintos elementos, y no como algo ajeno a estos, como sucede en la gramática occidental. Todo esto repercutió en la manera de concebir los espacios de Scarpa, la cual se fundamenta en la relación entre detalles y fragmentos.

¹⁶ Francisco J. del Corral Campo, “*Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*” (Tesis doctoral, Juan Navarro Navarro Baldeweg y Elisa Valero Ramos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, Granada, 2007), 134-136.



Fig. 09. Pabellón de oro (Kinkaku-ji)



Fig. 11. Villa Katsura

Después de la emoción contenida del aprendizaje mediante la lectura, toca la necesaria apreciación de esta belleza exótica con su viaje a Japón en el año 1969, imprescindible para los trabajos que realizaría después. Organiza minuciosamente el itinerario, visitando, entre otros, Ryoan-ji (fig. 08) y el Pabellón de oro (Kinkaku-ji) (fig. 09), al norte de la ciudad de Kioto, la Villa Katsura y los santuarios Nara (fig. 10) e Ise, fotografiando todo aquello que llama su atención.

A partir del jardín de arena comprende que desde un único punto de vista no se puede percibir un todo formado por fragmentos. Estos y el modo de relacionarse entre sí buscando la armonía es uno de los propósitos que persigue el arquitecto en su obra. La visita a la Villa Katsura provocó en él una gran fascinación con los detalles, la elegante sencillez de los materiales, los efectos de la luz y todas las provocaciones que completan el espacio, haciendo especial hincapié en la manera de captar la naturaleza y revelarla secuencialmente a nuestra mirada guiándonos de un ámbito a otro (fig. 11). También cabe destacar el módulo del entramado geométrico de interiores y la sencillez de la manera de trabajar y encontrarse los materiales, convirtiendo la cualidad de captar su esencia en intención de su labor arquitectónica¹⁷.

En resumen, Scarpa incorpora una arquitectura que dialoga con la naturaleza sin someterla, reconociendo sus leyes para después emplearlas con la sensibilidad que tendría un artesano. Su fascinación por los materiales le permite construir en base al detalle, el cual está capacitado para revelar el espacio al que pertenece. Diseña la junta entendida como el hueco que muestra la relevancia de aquello que une. Busca la armonía a través del diálogo del espacio con el fragmento.

Más allá del aislamiento respecto a su tiempo, su actividad también creó una gran influencia en la de otros arquitectos italianos, principalmente en los interiores de Franco Albini, contemporáneo suyo, y en la trayectoria profesional de Mario Botta, del cual fue profesor y tutor del diploma de fin de carrera. Este último aprendió de Scarpa el gusto por el detalle y el minucioso trabajo en las juntas, respetando las distintas escalas del proyecto arquitectónico para conservar la entidad del mismo desde los primeros bocetos hasta los planos finales.



Fig. 08. Ryoan-ji



Fig. 10. Santuario Nara

¹⁷ Francisco J. del Corral Campo, “*Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa*”, 139-141.



Fig. 12. Galería Nacional en el Palacio Abatellis

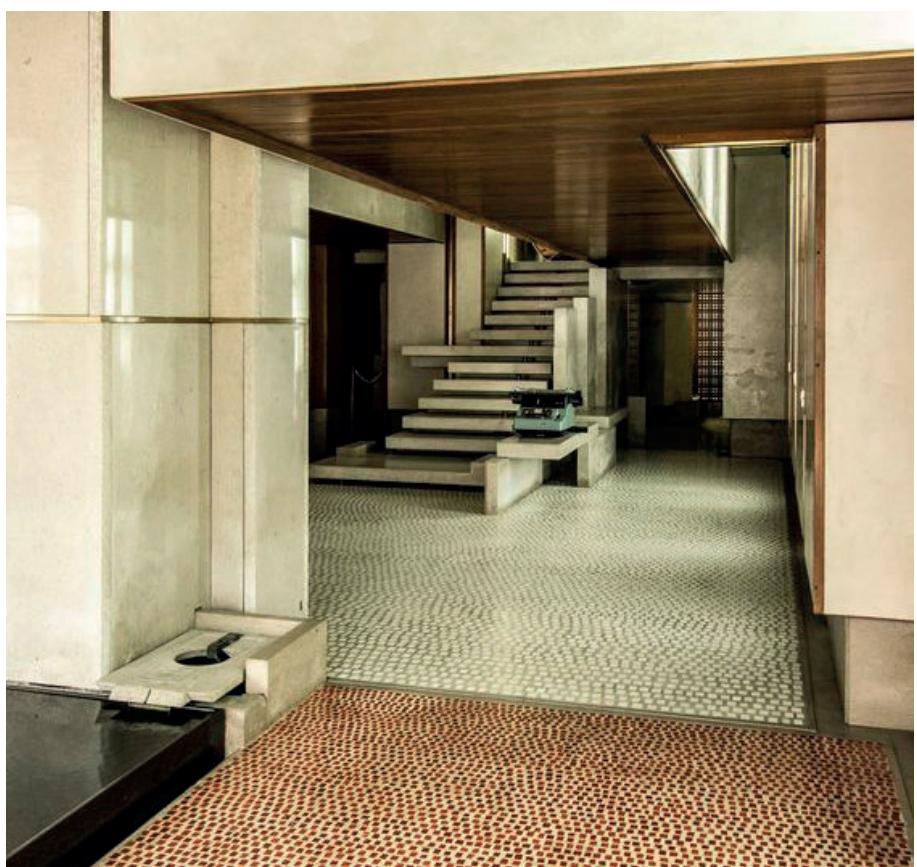


Fig. 13. Tienda Olivetti

OBRAS SELECCIONADAS

La evolución de la expresión arquitectónica de Scarpa no es lineal ni constante, apareciendo crisis, retrocesos productivos y momentos de soledad, pero también conoce situaciones de reconocimiento laboral y de logros profesionales así como la utilización de símbolos lingüísticos genuinos propios de su lenguaje. Asumiendo las cuatro etapas en la obra de Scarpa reconocidas por la crítica especializada se presenta la selección de obras que, a mi juicio, construyen de una manera más clara la lectura de su obra desde la aportación del plano horizontal. De esta forma, se pueden diferenciar cuatro etapas en su producción¹⁸:

Veinte años de aislamiento (1927-47)

Se forma con los maestros vidrieros y trabaja en el taller de Murano, forjando maravillosos cristales de vibrantes colores. Pese a no estudiar Arquitectura, es contratado como profesor de dibujo en la Facultad de Arquitectura en Venecia. Su aislamiento queda patente en las críticas recibidas, siendo su única obra construida la restauración de Ca' Foscari, en 1936.

La estación de las obras maestras (1948-58)

Gracias a la relación con la Facultad veneciana de Samonà y al descubrimiento del mundo wrightiano, empieza a realizar pequeñas intervenciones y exposiciones que suponen una revolución, llegando a su máximo apogeo en la restauración del Palacio Abatellis. Esto supone un auge en su reconocimiento social y, años más tarde, le encargan realizar la Tienda Olivetti, la Colección de Yesos de Canova y el Museo de Castelvecchio.

Galería Nacional en el Palacio Abatellis, Palermo (1953-54) (fig. 12)

Restauración y adecuación. Su reordenación museográfica transforma definitivamente la antigua restauración filológica en restauración moderna. Parte de una construcción muy dañada en la que sabe identificar y cicatrizar las heridas constructivas en una obra maestra perfectamente calculada, relacionando el contenedor con el contenido¹⁹. Elementos expositivos y ambientes están ligados mediante invisibles relaciones y secuencias de episodios espaciales.

Tienda Olivetti, Venecia (1957-58) (fig. 13)

Adecuación. El local a intervenir es un rectángulo largo y estrecho en el que el alzado principal mira a la plaza San Marco y el lateral da al pequeño patio del Cavaletto. En el interior, aparece a la izquierda una escultura en bronce de Alberto Viani ubicada sobre una losa de mármol negro de Bélgica. El pavimento es una reinterpretación del terrazo veneciano que se inspira en una acuarela de

¹⁸ Ada Francesca Marciàno, *Carlo Scarpa*, 10-13.

¹⁹ Ada Francesca Marciàno, *Carlo Scarpa*, 52.



Fig. 15. Colección de Yesos de Canova



Fig. 16. Museo de Castelvecchio



Fig. 17. Fundación Querini-Stampalia

Paul Klee²⁰(fig. 14).Tres grandes escaparates hacen de límite translucido entre interior y exterior, de modo que el espacio de la tienda dialoga con el de la plaza. El elemento más relevante del nivel inferior es la escalera formada por losas de piedra independientes entre sí, pero que conservan la ligereza plástica del diseño.

Colección de Yesos de Canova, Posagno, Treviso (1956-57) (fig. 15)

Ampliación. El terreno para la nueva construcción, en el lado oeste de la basílica de Segusini, es de comedidas dimensiones, de forma ligeramente trapezoidal y que va disminuyendo en dirección al valle²¹. El arquitecto recrea el universo neoclásico proyectando una admirable escultura total, en la que los objetos comunican, envueltos en un cambiante espacio debido a la manipulación de los rayos solares a través de los lucernarios.

Museo de Castelvecchio, Verona (1958-64) (fig. 16)

Reestructuración y disposición. Es uno de los trabajos más completos y maduros de la obra de Carlo Scarpa. El complejo, formado por cuatro alas en torno a un patio central y custodiado por siete torres, es de origen medieval, y fue retocado en la época napoleónica y a mediados del siglo XIX. La restauración del monumento, la construcción y las nuevas regulaciones se establecen de acuerdo con las teorías de restauración de la postguerra. Debido al ritmo fraccionado de las subvenciones públicas, debe realizar el trabajo en fases sin elaborar un documento general de principios²². Localiza las fracturas de las estructuras de mampostería y las sutura acercando materiales modernos a los originales. Todas las operaciones aquí realizadas pueden resumirse en tres: la actuación en el ala del cuartel en la Galería de las esculturas, la reunificación de la Galería y la Reggia, cuerpos principales del castillo, y la instalación de la escultura de Cangrande en el punto de bisagra en torno al cual se articula el espacio.

La actividad en el diseño de interiores (1959-69)

Estos años quedan marcados por el trauma de los procesos y su crisis manierista, que lo llevan a un nuevo aislamiento intelectual, quedando absorto en un lirismo geométrico, fruto de su encuentro con Louis Kahn. Aun así, hay un paréntesis creativo con la intervención de la Fundación Querini-Stampalia y una actitud de rebelión en el Polo de la Poesía, en Montreal.

Fundación Querini-Stampalia, Venecia (1961-63) (fig. 17)

Reestructuración de la planta baja y del jardín. El trabajo estaba condicionado por los requisitos de la Comisión de la Fundación y por las restricciones dictadas para el sitio. El Instituto solicitó un nuevo acceso al conjunto, la adecuación de las estancias de la planta baja, que estaban sometidas con regularidad al fenómeno de la marea alta, y el rediseño del pequeño jardín trasero. Este edificio fue severamente alterado con el paso del tiempo desde su construcción en el siglo XVI²³, por lo que la primera intervención consistió en la limpieza de los espacios para devolverlos a su estado original.

²⁰ Carlo Scarpa. Olivetti Showroom, <http://www.carloscarpa.es/Olivetti.html>

²¹ Ada Francesca Marciàno, *Carlo Scarpa*, 90.



Fig. 14. Paul Klee. Acuarela

²² Carlo Scarpa. Museo de Castelvecchio, <http://www.carloscarpa.es/Castelvecchio.html>

²³ Carlo Scarpa. Fundación Querini Stampali, http://www.carloscarpa.es/F_Querini.html

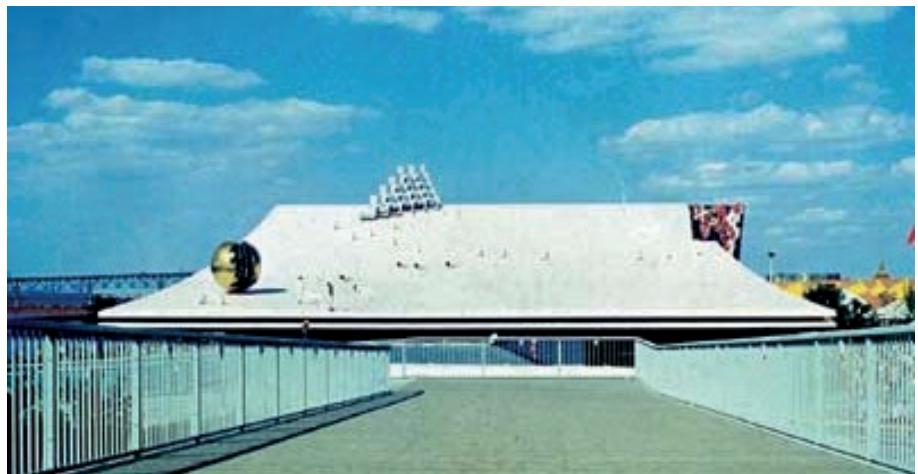


Fig. 18. Sección La poesía en el Pabellón de Italia, Montreal (Expo'67)



Fig. 19. Cementerio Brion



Fig. 20. Casa Ottolenghi

Sección La poesía en el Pabellón de Italia, Montreal (Expo'67) (fig. 18)

Exposición. Scarpa, Ricci y Munari son llamados para resolver la participación italiana en la Exposición Universal. El pabellón es un entoldado dentro del cual se desarrollan las tres polaridades de la exposición *Terre des hommes*: la poesía, las costumbres y la industrialización. Él resuelve el primero de los polos en un ármonico juego de palabras poéticas, inescrutable escenografía de una obsesión misteriosamente materializada²⁴.

Los años setenta (1970-78)

Están definidos por el retorno profesional, por el reconocimiento de la escuela veneciana y por el prestigio en el extranjero. Sin embargo, aparecen inseguridades en su evolución proyectual que le obligan a multiplicar los estudios gráficos en búsqueda de la mejor solución, como se puede apreciar en el proyecto para la Tumba Brion. Esos resultados se relacionan mediante un pensamiento maduro, certificado en la Casa Ottolenghi. El lenguaje de esta etapa queda influenciado por su intención de aunar dos escuelas opuestas: el neo-historicismo kahniano y los libres sintagmas espaciales wrightianos.

Cementerio Brion, San Vito de Altivole, Treviso (1970-75) (fig. 19)

Obra nueva. Tras el fallecimiento de Giuseppe Brion, le encargan el diseño de la tumba de la familia en una parcela en forma de L. Scarpa vincula la ordenación a una serie de volúmenes arquitectónicos: la iglesia, la capilla de los parientes, las tumbas del matrimonio y el pabellón sobre el agua²⁵. Crea una compleja estructura de ámbitos laberínticamente fragmentados con una secuencia de espacios mayores y menores que le permiten desplegar todo su repertorio lingüístico.

Casa Ottolenghi, Bardolino, Verona (1974-79) (fig. 20)

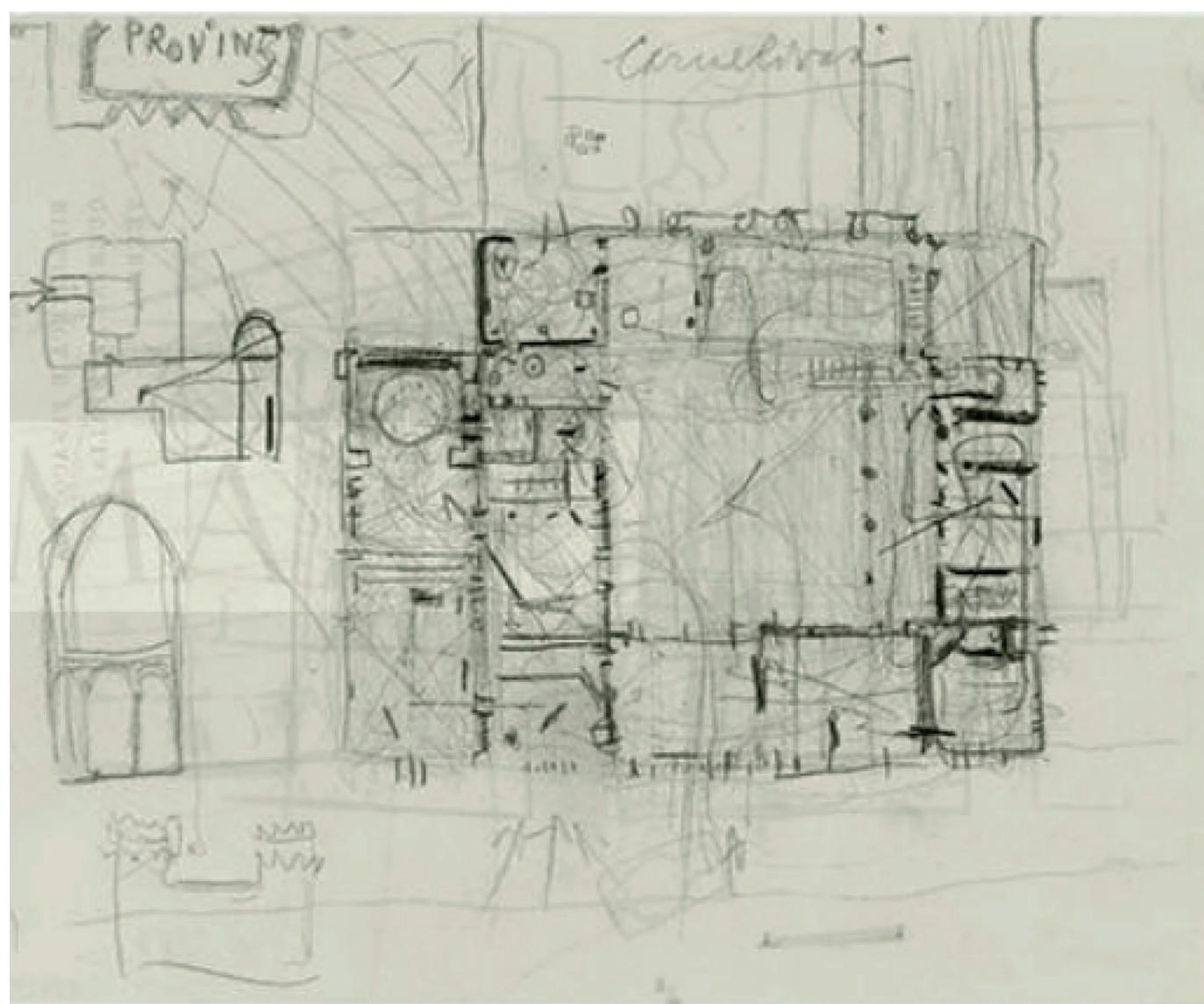
Obra nueva. En este proyecto consigue materializar una idea que lleva persiguiendo toda su carrera: el empleo de pilares circulares gigantes recogidos de un texto de Wright²⁶. Consigue un trabajo único que le induce a superarse evitando la común fragmentación del proceso creativo. El origen del proyecto reside en la total adhesión al programa y las exigencias impuestas, teniendo al lugar como la clave de su renovación.

²⁴ Luca Guido. "Frammenti Expo '67: Alexander Calder e Emilio Vedova", 2015, <http://www.archphoto.it/archives/4040>

²⁵ Carlo Scarpa. Tumba Brion, complejo monumental, <http://www.archphoto.it/archives/4040>

²⁶ Ada Francesca Marciàno, *Carlo Scarpa*, 186.

Fig. 22. Palacio Abatellis. Croquis en planta



EL PLANO HORIZONTAL

GEOMETRÍA DE LA PLANTA

Lejos de entender la forma como un resultado de la imposición de reglas, Scarpa la obtiene a partir del estudio fragmentado de las necesidades y las oportunidades de la obra. Presenta un gran desinterés por aquellas cuestiones que suponen una visión alejada de la realidad, como son el caso de las tensiones abstractas propias de la forma urbana, las cuales llevan a entender la implantación no sólo como una respuesta poética, sino también cognitiva, o bien para abordar el papel de la técnica también desde la repetición y no sólo como una singularidad. Estas cuestiones nunca inducirán al arquitecto italiano a plantear una confrontación personal y directa con la materia como su punto de encuentro específico con el proyecto. Es por esto que en su obra se aprecia una especial inteligencia para descubrir y exprimir aquello que es singular, siendo precisamente esta estrategia de acercamiento a la forma a partir del fragmento, de la cualidad de las partes, aquello que en sus mejores momentos garantizará la estructuración unitaria del proyecto.

Por ello, la geometría de la planta dependerá tanto del emplazamiento en el que deba situarse y los condicionantes existentes como de las conclusiones obtenidas de la descomposición de la obra en múltiples fragmentos. De esta forma, se diferencian varias familias de proyectos en las obras seleccionadas para su análisis. Así, los trabajos *ex novo* formarán un conjunto al contar con plantas heredadas ya compartimentadas, condensando el trabajo en una restauración y adecuación de cada edificio. A este grupo pertenecen los proyectos realizados en el Palacio Abatellis, en el Museo de Castelvecchio y en la Fundación Querini-Stampalia.

En el primero de los ejemplos se observa como se ha mantenido la distribución original del palacio medieval con el paso del tiempo. Es por esto que presenta una planta rectangular que se articula en torno a un patio interior, el cual sólo tiene pórtico en una de sus fachadas, estando las otras tres directamente relacionadas con la vida interior del palacio. En este patio central aparecen dos escaleras que se enfrentan en diagonal y que conectan la planta baja con la planta noble. Esta visión cruzada lleva a Scarpa a proyectar un pavimento con un diseño geométrico que enfatiza esa diagonal y materializa el módulo de los pórticos (fig. 21). En el nivel inferior, respeta la división medieval de las estancias para que se pueda observar con perspectiva las figuras allí expuestas (fig. 22). En cambio, en el nivel superior, añade paneles divisorios que compartimentan todavía más el espacio con la intención de guiar al visitante y de acercarle a la pintura.

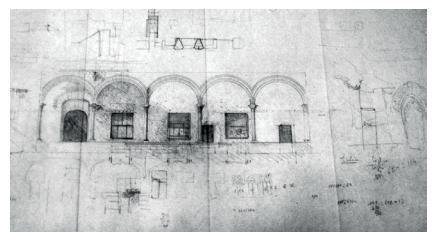


Fig. 21. Palacio Abatellis. Alzado interior



Fig. 23. Museo de Catelvecchio. Croquis de la planta baja

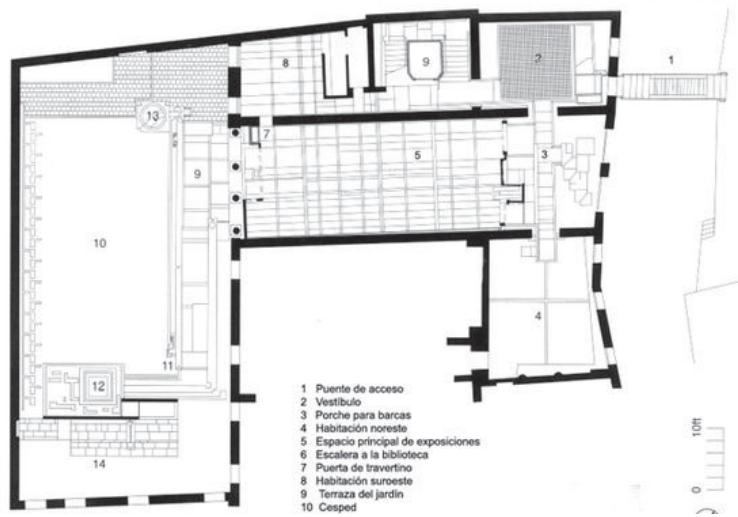


Fig. 25. Fundación Querini-Stampalia. Distribución de la planta

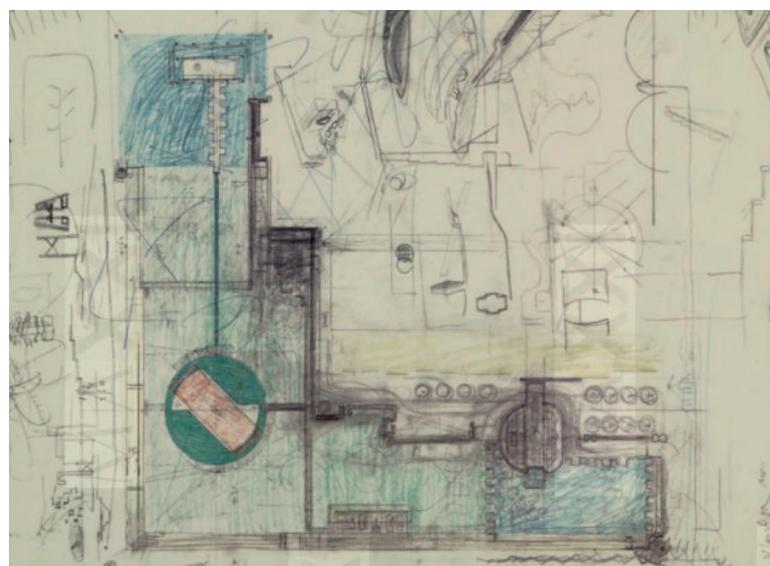


Fig. 27. Tumba Brion. Croquis de la planta

Años más tarde, en su actuación en el complejo medieval de Castelvecchio (fig. 23) también se identifica la planta original, pese a las múltiples intervenciones que ha soportado a lo largo de los años. De la misma forma que en el caso anterior, en la planta poligonal de forma irregular se aprecia un gran patio interior (fig. 24) que ordena todo el conjunto, pero además aparecen varias torres defensivas de la época medieval. A diferencia del anterior, no puede sacar a la luz la distribución de esta época inicial, ya que, posteriormente, a principios del siglo XIX, se construyó un cuartel napoleónico en el ala militar. Tomando este dato como excepción, respeta las capas históricas del edificio y vuelve a destinar amplios y diáfanos espacios contiguos para la muestra escultórica, reservando el ala residencial, más fraccionada, para la pinacoteca, de manera que no es necesaria la incorporación de elementos que dividan aún más el espacio.

Casi al mismo tiempo, trabaja en la reestructuración de la planta baja de la Fundación Querini-Stampalia (fig. 25). En contraposición a los dos trabajos anteriores, aquí no se puede determinar la planta original del palacio ya que ha sufrido innumerables cambios y ampliaciones desde el volumen inicial del siglo XVI. Sí que se pueden identificar las tres franjas que podrían pertenecer a la disposición inicial. Este conjunto vuelve a presentar un patio interior (fig. 26) convertido en jardín, pero con la diferencia de que en vez de desarrollar el programa en torno a él, éste se sitúa en la parte trasera de la edificación. Respetando esas tres bandas y la sectorización de una de ellas, la cual incluye la escalera de conexión con el resto de niveles, el artista sólo introduce una división para el vestíbulo, separándolo de esa escalera, y en la franja central, en la que divide el espacio en una zona mayor que actuará como espacio expositivo y una menor, de conexión entre todas las salas.

Continuando con esta clasificación de la división espacial, aparecen dos proyectos de obra nueva en los que fragmenta el volumen en múltiples estancias. Son, por tanto, el Cementerio de Brion y la Villa Ottolenghi, que tratan el espacio de maneras muy distintas.

Por un lado, en la Tumba para la familia Brion, se encuentra con una parcela en forma de L que debe acoger un extenso programa relacionado con lo espiritual (fig. 27). Es por eso que investiga varios temas, como la vida y la muerte, y los volúmenes son cuerpos geométricos, sin una arquitectura definida (fig. 28). Estos núcleos construidos se relacionan mediante senderos y elementos lineales que marcan las visuales. Además, divide el área en tres zonas diferenciando los cuerpos construidos mediante el cambio de pavimento y el dibujo en planta.

Por otro lado, la Villa Ottolenghi es un encargo residencial, con un programa definido y obligatorio. El volumen está compartimentado para cumplir con las necesidades básicas de la familia de tal manera que todos los miembros tengan su zona íntima y también aparezcan espacios de relación comunes. Además,



Fig. 24. Castelvecchio. Patio



Fig. 26. Fundación Querini-Stampalia



Fig. 28. Cementerio Brion

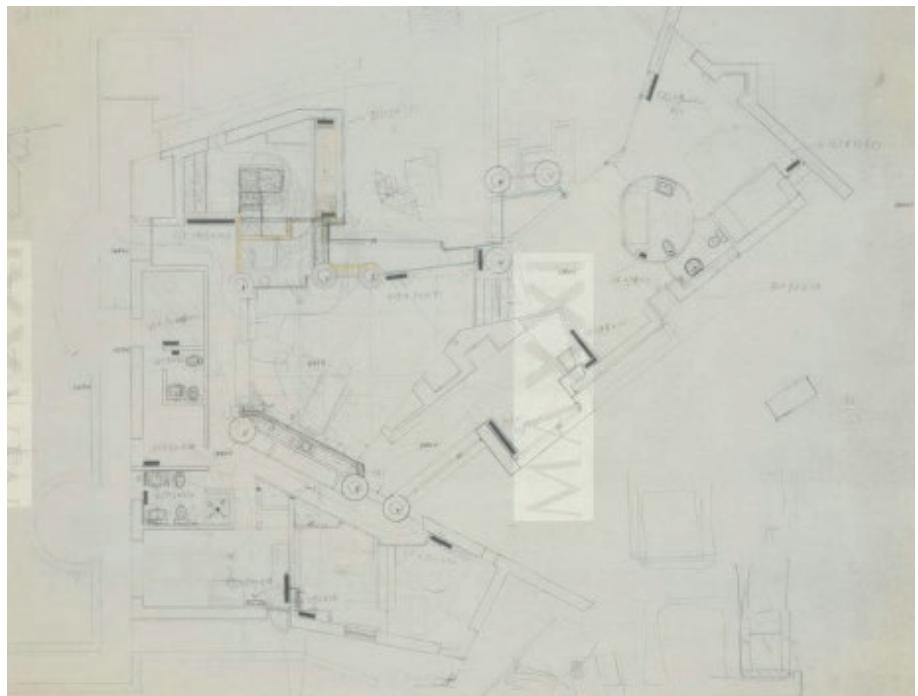


Fig. 30. Casa Ottolenghi. Croquis de la planta

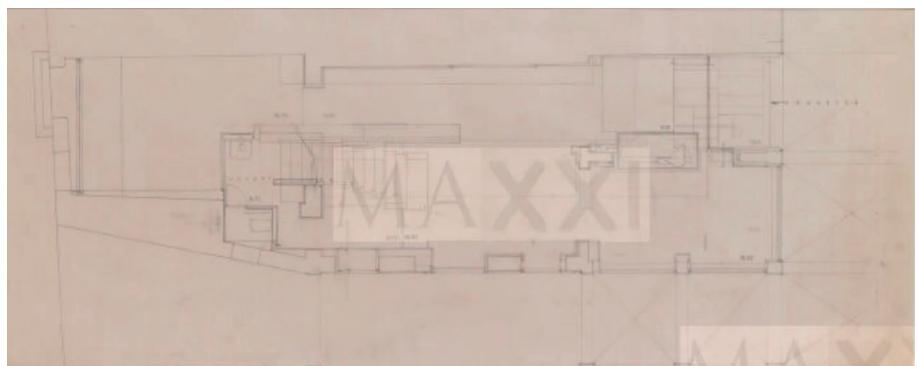


Fig. 31. Tienda Olivetti. Croquis de la planta baja

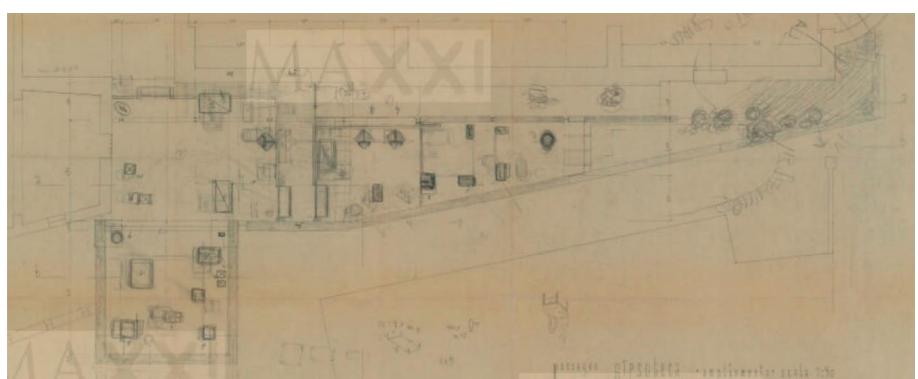


Fig. 32. Colección de Yesos de Canova. Croquis de la planta

organiza todo el conjunto mediante los nueve pilares de sección circular que se disponen en la planta sin seguir una ordenación clara (fig. 29). Sin embargo, estas columnas regulan la estructura espacial uniendo elementos tan dispares como la escalera con el elemento circular del baño (fig. 30).

En una última agrupación, se tienen en cuenta aquellos proyectos de obra nueva que se desarrollan en espacios completamente diáfanos, existiendo una visión continua del conjunto. Por ello, a este grupo pertenecen la Tienda Olivetti, la Colección de Yesos de Canova y el polo de la poesía en el pabellón de Italia de Montreal '67.

En el primer trabajo, Scarpa debe transformar un vano tubular de 6x5m²⁷ y un pequeño paso de servicio en un local expositivo y comercial. Para ello, crea un espacio integrado que diluye el límite entre interior y exterior, favoreciendo una auténtica continuidad visual. Esta “*es una de las más diáfanas obras maestras de la arquitectura contemporánea*”²⁸ ya que divide el vacío en dos niveles que acogerán los dos usos requeridos, separadamente. De esta forma el nivel inferior (fig. 31) es una superficie neta, sin particiones, que se articula en torno a una exuberante escalera central, permitiendo la libre circulación. El plano superior se organiza en forma de anillo perimetral también en torno a la singular escalera, poniendo en relación directa y generando visuales ininterrumpidas todo el volumen. Además, cabe destacar el diseño del suelo de la planta baja como una gran alfombra, hecha de terrazo a la veneciana formada por teselas de vidrio de diferentes colores dividiendo el espacio según el dibujo del tapiz. Más allá de la variación del color, también se diferencian por sus dimensiones, siendo las rojas de 2-2'5x3cm, las blancas de 3x4'5-5cm y las azules y las amarillas de 2'5x3'5cm²⁹. Más allá de la división en planta que originan, también se alinean en posiciones precisas pero con cierta irregularidad, siguiendo patrones pictóricos propios de Paul Klee. Con este gesto, consiguen simular cierta movilidad de manera que parece que la superficie se encuentra continuamente bajo una capa de agua.

Algo parecido sucede con la ampliación de la Gipsoteca Canoviana, para la que debe realizar un volumen en una parcela vagamente trapezoidal y que va disminuyendo y descendiendo en dirección al valle (fig. 32). Por ello, diseña un pabellón que engloba todos los modelos de yeso en una visual continuada sin elementos divisorios, pero dotando a cada figura de su propio espacio por el aterrazamiento del terreno. Así, crea multitud de planos horizontales contiguos que se van sucediendo en un descenso hacia el jardín posterior (fig. 33). Además, crea un punto focal al que se dirigen los muros perimetrales, deteniéndose en altura para conseguir un marco del paisaje y continuando con el dibujo en planta mediante un estanque de agua.



Fig. 29. Villa Ottolenghi

²⁷ Carlo Scarpa. Olivetti Showroom, <http://www.carloscarpa.es/Olivetti.html>

²⁸ Carlo Ludovico Ragghianti, “*La crossera de piazza*” di Carlo Scarpa, *Zodiac 4* (1959), 18-147.



Fig. 33. Colección de Yesos de Canova

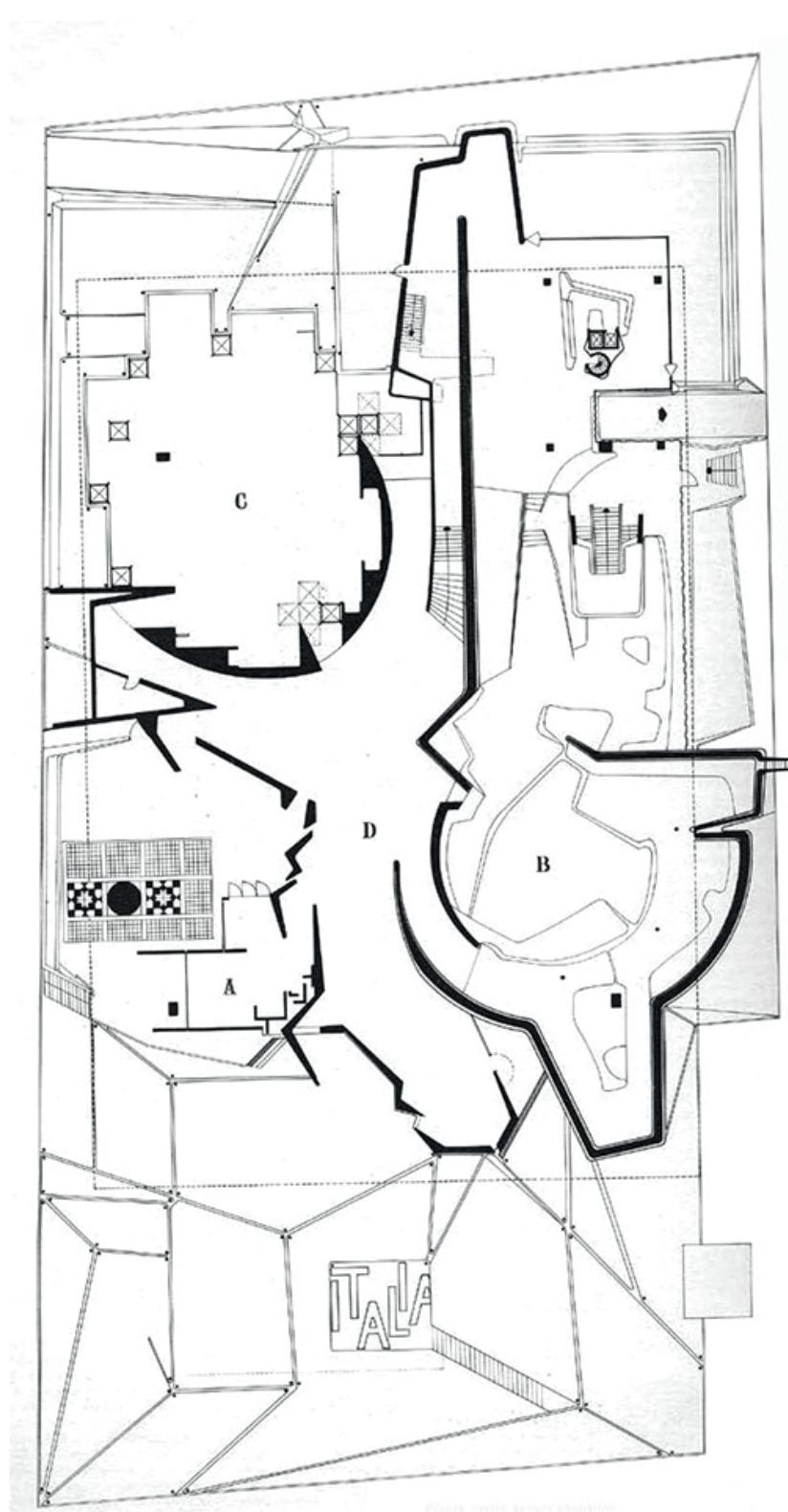


Fig. 34. Sección La poesía en el Pabellón de Italia, Montreal (Expo'67), Distribución de la planta (A)

Por último, le conceden un sector en el Pabellón de Italia para la Exposición Universal de 1967 en Montreal para que desarrolle el tema de la Poesía y valores del pasado. Deja el área completamente diáfana, únicamente colocando muros diagonales en los límites con los otros dos polos (fig. 34). Coloca un gran plano horizontal modulado como elemento focal del espacio representando el pavimento de la Flagellazione, pintado por Piero della Francesca, sobre el que sitúa una copia del David, de Donatello. Aquí, se vuelve a anular la diferenciación entre el interior y el exterior al ser un espacio muy abierto.

Por tanto, a partir de la clasificación de las obras seleccionadas se observa que Scarpa, siempre que puede, tiende a una articulación espacial mediante diferentes métodos de continuidad visual que relacionan el espacio a la vez que crea diferentes ámbitos a partir de los diseños en planta. Esto no ocurre de una manera tan clara en proyectos como el Palacio Abatellis o el Museo de Castelvecchio, en los que parte de un volumen ya edificado, y en la Villa Ottolenghi, debido a las exigencias del programa.

MATERIALIDAD

En este apartado se descifran las distintas aproximaciones materiales a la construcción del plano horizontal. Se realiza el estudio a partir de las condiciones y naturalezas de los elementos constructivos, haciendo una degradación en función de la intervención del hombre para la obtención de cada materia.

Una de las características más importantes de la arquitectura scarpiana es la materialidad, cómo el artista juega con los elementos constructivos y los utiliza para transmitir diferentes sensaciones. Utiliza la arquitectura como un escenario en el que desarrolla distintas técnicas o modos de trabajar con los materiales, buscando a través de ellos su propia forma de expresión, su propio lenguaje. Es por ello que usa esta cualidad como valor comunicacional de la obra, como vía de caracterización de la misma tanto en lo visual o escenográfico como en lo táctil, sin negar su espacialidad. Persigue generar determinados ambientes a partir del manejo de las superficies y la materia, estableciendo para ello un sistema de relaciones urdido mediante la coherencia entre las partes y el todo. Además, presta especial atención a la unión y separación de los materiales, convirtiendo a la junta en la expresión material de su lenguaje arquitectónico. Scarpa la concibe como un elemento expresivo de la forma esencial, como una expresión integradora y articuladora capaz de habilitar la construcción y llegar a ser el componente simbólico del conjunto en el que se defina. Esto se ve reflejado en el especial cuidado que muestra a la hora de elegir la materialidad de cada obra, reflexionando sobre las experiencias transmitidas a través de las superficies y el diálogo entre las mismas.

A partir del estudio realizado sobre los trabajos seleccionados, se observa que el arquitecto italiano mezcla elementos constructivos de diferentes naturalezas, combinando componentes del medio ambiente con otros más artificiales, obtenidos bajo la acción humana. Así, se identifica el uso del agua y el verde de los jardines como elementos propios de la naturaleza; la madera y los distintos tipos de piedra como materiales naturales extraídos de la misma; el vidrio, las baldosas y la arcilla como materiales cerámicos; y el cemento y el hormigón como materiales compuestos.

La primera de las clasificaciones realizadas corresponde al empleo de recursos presentes en el medio ambiente y que forman parte del mismo, como son el agua o los mantos verdes. Así, estos dos medios forman una parte muy importante de los proyectos en los que aparecen, llegando a ser en algunos casos el hilo conductor de toda la obra. Podemos encontrarlos en el Palacio Abatellis, en la



Fig. 35. Palacio Abatellis. Vista del jardín

Fig. 36. Colección de Yesos de Canova



Fig. 37. Castelvecchio. Croquis del jardín

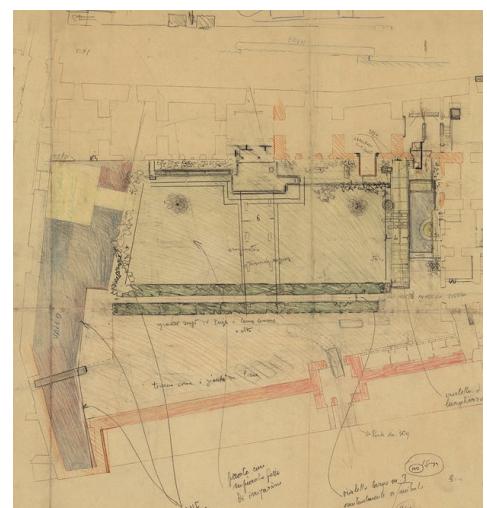
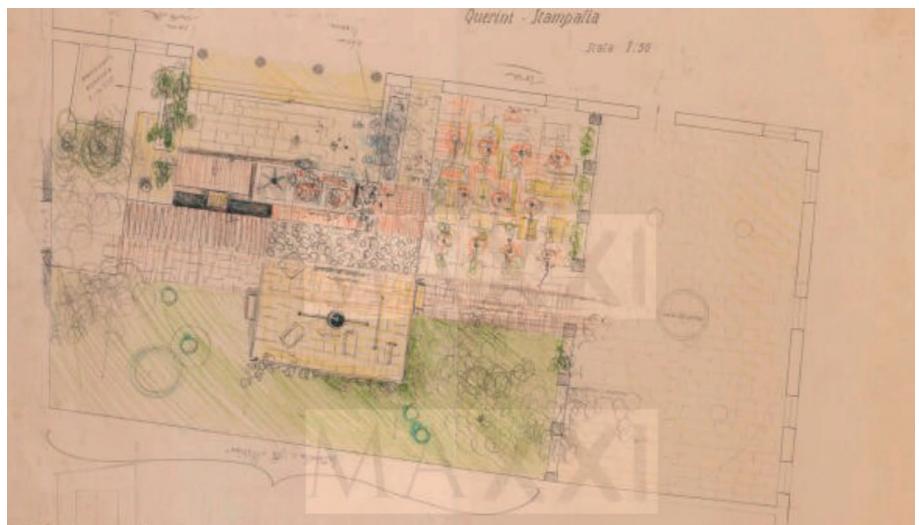


Fig. 38. Fundación Querini-Stampalia. Croquis del jardín



Colección de Yesos de Canova, en el Museo de Castelvecchio, en la Fundación Querini-Stampalia, en el Cementerio de Brion y en la Villa Ottolenghi.

El palacio situado en Palermo presenta un patio interior abierto en torno al cual se desarrolla todo el edificio y es un lugar importante de relación entre los dos niveles. Además es el punto al que llegan los visitantes al pasar por la zona de acceso, por lo que debía tener un carácter acogedor y de presentación del complejo. Para ello, Carlo Scarpa proyecta una gran alfombra de materia vegetal, con un diseño geométrico de líneas en bloques de piedra y un marco de empedrado grueso que lo bordea (fig. 35). De esta forma también juega con las texturas de los materiales contrastando el fino grano del verde con la superficie abujardada de la piedra y la rugosidad del empedrado.

Sin embargo, cuando proyecta la ampliación del Museo Canoviano con la Gipsoteca, deja a un lado el verde del final de la parcela y trabaja con el agua. El volumen, ligeramente trapezoidal y que converge en dirección al valle, acaba en una gran vidriera que enmarca el paisaje desde el interior. Al otro lado, un estanque de agua alarga el edificio y lo ilumina con los reflejos producidos en su superficie (fig. 36).

Posteriormente, en el castillo de Verona vuelve a tener que decidir cómo resolver el jardín del patio interior del complejo. Esta zona es un espacio de grandes dimensiones para el que diseña un gran rectángulo verde, flanqueado por dos setos de árboles seleccionados personalmente por el artista y que forman un diafragma, e incluye tanques de agua y senderos de piedra que guían al usuario en su visita (fig. 37). Además, todos estos elementos son una clara referencia a la cultura japonesa y a Venecia, su ciudad natal.

En su siguiente proyecto de restauración en la Fundación Querini-Stampalia, le encargan la reestructuración de toda la planta baja prolongándose hacia el exterior y se atenúa en el silencioso jardín, donde tan sólo se escuchan dos estanques (fig. 38). Vuelve a ser la protagonista en el interior del edificio, introduciéndose en el pórtico a través de un pequeño canal continuo, localizado a partir de la entrada y que discurre a lo largo de todo el perímetro del espacio (fig. 39). Este es un ejemplo de cómo el agua se convierte en el hilo conductor de la obra, conectando todos los espacios desde el patio interior hasta el canal en el que está situado el punto de acceso.

Casi una década después, recibe el proyecto de una tumba para la familia Brion y le brindan un área de actuación de grandes dimensiones. La generosidad de la familia permite que Scarpa despliegue todo su repertorio en búsqueda de un lenguaje propio por lo que en este trabajo aparecen todas sus cualidades. Además, indaga en distintas cuestiones como son la unión conyugal, la vida y la muerte, generando volúmenes cargados de simbolismo pero no de arquitectura.



Fig. 39. Fundación Querini-Stampalia



Fig. 40. Tumba de Brion. Vista del jardín con el pabellón de la meditación al fondo



Fig. 41. Casa Ottolenghi. Vista del estanque y entrada a la casa



Fig. 42. Palacio Abatellis. Pavimento del patio interior

Estos núcleos construidos están relacionados mediante los espacios exteriores que se materializan en tres zonas verdes y dos grandes estanques. Estos enlaces completan el ambiente y lo llenan de quietud, invitando a la reflexión (fig. 40).

El último de los proyectos aquí analizados, la Casa Ottolenghi, se inscribe en un contexto completamente natural, rodeado de un gran jardín y en el que proyecta un estanque en la entrada a la vivienda. En este proyecto vuelve a destacar el tratamiento del agua, reconociéndose influencias de la arquitectura japonesa y de Frank Lloyd Wright. Es por ello que este elemento se utiliza como unión entre el exterior y el interior al mismo tiempo que marca la división entre ambos medios (fig. 41). Así, expresa y remarca la relación entre exterior e interior, entre lo natural y lo construido. Esto también se enfatiza con las pesadas paredes y columnas, creando un contraste con la fluidez de este elemento.

Aquellos proyectos en los que recurre al uso de materiales constructivos extraídos directamente del medio ambiente encajan en esta agrupación. Es por ello que se verá la aplicación de la madera y distintos tipos de piedra en diversas obras, siendo en algunas la parte central del espacio y en otras un pavimento que simplemente conduce al individuo sin llamar su atención. Así, estos dos materiales están presentes en todas las obras seleccionadas para el análisis.

Empezando por la primera obra, la Galería Nacional en el Palacio Abatellis, estas dos materias aparecen en distintas zonas generando ambientes diferentes. Así, los materiales pétreos cobran una gran importancia en el patio interior, formando parte del pavimento. Aparecen dibujando las geometrías de esa alfombra en piedra abujardada y como marco exterior realizado con empedrado grueso de cantes rodados (fig. 42). Esta segunda técnica más rugosa contrasta con la finura del estuco veneciano que cubre los alzados que dan a este jardín (fig. 43). Con esto, genera un gran contraste entre lo fino y lo rugoso que enfatiza la diferencia entre lo vertical y lo horizontal. También utiliza materiales pétreos, como es la piedra calcárea de Carini, para la escalera que une la planta baja con el entresuelo de la escalera principal. A diferencia de este material, el cual utiliza para llamar la atención del visitante, la madera la reserva para un segundo plano, siendo un fondo de las estancias en las que la coloca. Siguiendo esta intención, la madera aparece como suelo de las salas de pintura, como un pavimento continuo que ayuda a destacar aquello que se expone. Además le da un acabado pulido permitiéndole intensificar el juego de luces y sombras que genera con las ventanas, a diferencia del estuco de las paredes con una superficie mate.

Esta diferenciación material en función de la intención protagonista en cada espacio se repite de manera muy similar en el local para el Negocio Olivetti. Aquí, los materiales pétreos vuelven a ser los protagonistas en la planta baja, actuando como reclamo para los viandantes. Diseña interesantes superficies de diversas tonalidades para las paredes que confrontan con los acabados de los



Fig. 43. Palacio Abatellis. Pavimento del patio interior



Fig. 44. Tienda Olivetti. Vista general de la planta baja



Fig. 45. Gipsoteca Canoviana. Vista del pavimento

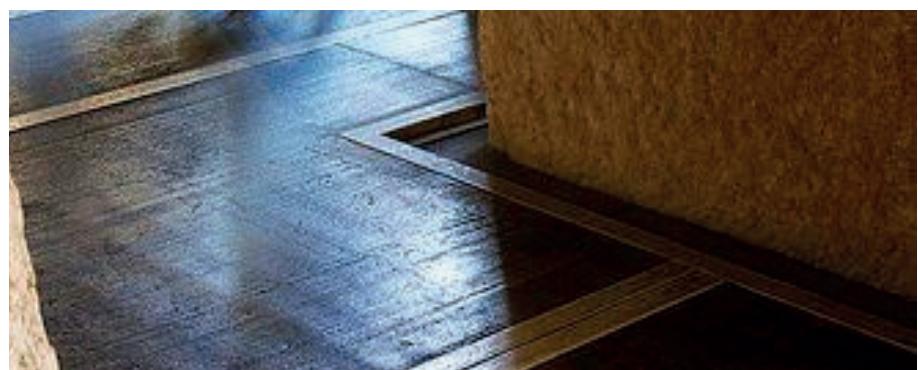


Fig. 46. Castelvecchio. Detalle del pavimento

pavimentos y la gran escalera central. Aquí, todo el suelo está delimitado por franjas y bordes de piedra Roman-Stone, dividiéndolo en diferentes tapices. El volumen exuberante de la escalera es el gran foco de atención por sus peldaños en piedra de Istria colgados, semejando una alfombra que desciende desde el plano superior (fig 44). El brillo de las losas de mármol contrasta con el suelo de madera del segundo nivel. Allí se sitúa la zona de exposición, convirtiéndose el pavimento en un sencillo fondo que guía todo el recorrido. Cabe destacar el juego de materiales que realiza el arquitecto al poner en contacto las insólitas maderas del plano horizontal con los suaves estucados de las paredes de la planta superior.

Casi simultáneamente está realizando en Treviso la ampliación de la Colección de Canova, en la que únicamente utiliza materiales pétreos en los planos horizontales. De esta manera, cubre todo el suelo interior de mármol pulido, lo que contribuye en la manipulación de los rayos solares obteniendo sombras y reflejos muy estudiados. Así, crea una gran alfombra continua brillante y lisa que contrasta con el mate del estuco de los planos verticales. Más allá, en el exterior, genera una calle entre el volumen de la ampliación y el edificio original que lleva al jardín trasero. Ese pavimento está formado por guijarros blancos y negros dibujando rombos que recuerdan a las escalinatas del Templo de Canova, en Possagno (fig. 45). La textura rugosa de esta alfombra acentúa la finura de los muros de las edificaciones.

Casi un año más tarde, Scarpa comienza la restauración del complejo medieval en Verona. En este proyecto utiliza la piedra y la madera en diferentes espacios pero siempre con el objetivo de guiar al visitante. Durante la primera intervención, trabaja en el ala Reggia, la antigua zona residencial del castillo. En el segundo nivel de esta parte se sitúa la muestra pictórica para la cual proyecta un pavimento terso y continuo de listones de madera oscura que se contrapone a la textura gruesa del claro estuco de los muros. Sin embargo, los materiales pétreos no aparecen hasta la segunda intervención, en la que se lleva a cabo la rehabilitación de la galería de las esculturas. Aquí, el artista italiano proyecta un pavimento continuo con un diseño geométrico, de manera que une y modula todas las salas que componen esta galería. Esta alfombra está compuesta por losas batidas de piedra de Prun y cemento (fig. 46), haciendo un juego cromático que define los espacios y que actúa como un segundo plano para las piezas expuestas. En el encuentro con el plano vertical se produce una interrupción de este tapiz para que lo nuevo no entre en contacto con lo viejo y, también, se produce un contraste entre la textura gruesa de las paredes con otra más lisa para el suelo. Finalmente, en la tercera intervención se lleva a cabo la resolución del jardín, en el cual proyecta senderos de piedra por los que recorrer todo el recinto. Por otro lado, reserva una zona del ala de la galería para localizar la administración del museo dotando a esta zona de otro carácter. Coloca un pavimento de tablas de madera trazado sobre grandes ejes perpendiculares. En estas estancias, que se repiten en la primera y la segunda planta, el suelo de madera también viene acompañado por un zócalo de piedra.



Fig. 47. Fundación Querini-Stampalia. Vista del vestíbulo

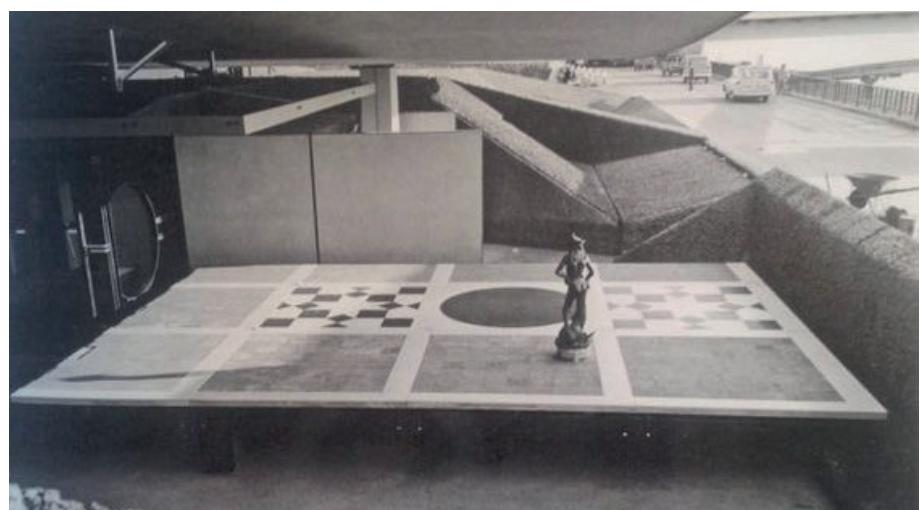


Fig. XX. Polo de la Poesía. Vista del pavimento central

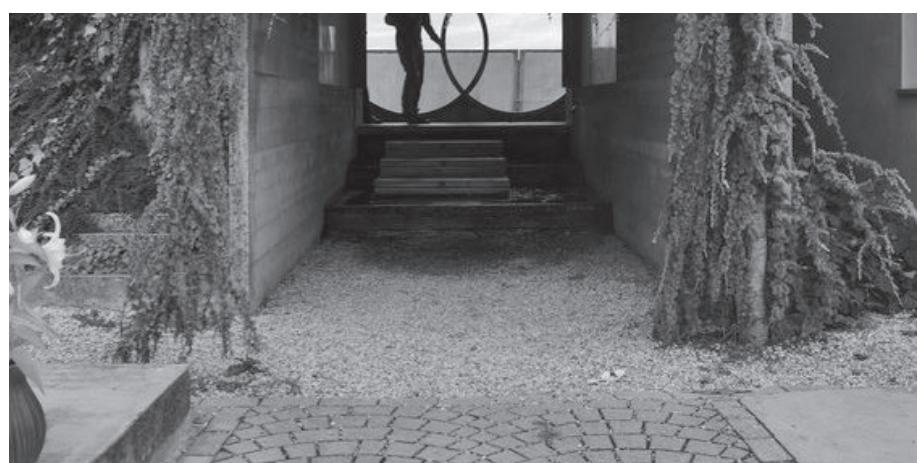


Fig. 51. Tumba Brion. Detalle del pavimento

Poco después de comenzar las obras en el museo de Castelvecchio, contactan con él para que diseñe la reestructuración de la planta baja de la Fundación Querini-Stampalia. Combina distintos materiales a lo largo de todo el conjunto con el objetivo de transmitir distintas sensaciones y generar oposiciones en los ambientes. Precisamente, para el nuevo punto de entrada al local, proyecta un puente con estructura de hierro y cubierta de tablas de madera de lárice que diverge de la fachada de fábrica de ladrillo y estuco veneciano y de los dos peldaños de piedra de Istria que coloca en el embarque del puente. De esta forma crea un juego de texturas y colores enfrentando la claridad y brillo de la piedra con el tono oscuro y mate de la madera. Una vez dentro de la edificación, diseña un tapiz con teselas de mármol policromo formando un mosaico que viene generada por el juego de lo cocido y lo crudo, de lo fino y lo áspero. Además, esta combinación recuerda a la “Composición con cuadrícula de color” que pintó Piet Mondrian (fig. 47, 48 y 49). Superado el vestíbulo, continúa con la piedra de Istria como pavimento para las escaleras y para las pasarelas, creando un tapiz continuo que actúa como indicador de la circulación. Con esto consigue generar un choque entre el carácter más terso y adecuado para el tránsito del suelo frente a otro más rugoso y grueso de los ladrillos vistos de las paredes. Tanto en el área del pórtico como en el preámbulo de la sala de reuniones, hace una lectura moderna de los tradicionales terrazos continuos de piedra y guijarros comúnmente usados en los patios y porches de los palacios venecianos. Aquí, vuelve a crear una alfombra continua y modulada que dirige el movimiento, pero se genera el contraste inverso al tener más textura el suelo de terrazo que las lisas placas de mármol travertino colocadas en los muros.

Con la celebración de la Exposición Universal de 1967 localizada en Montreal, Scarpa participa en el proyecto del Pabellón de Italia, el cual está dividido en tres polaridades: la poesía, las costumbres y la industrialización. El arquitecto veneciano es el encargado de desarrollar el polo de La poesía, para el cual hace referencia a un tapiz pintado por Pietro della Francesca en la Flagellazione. Es por esto que genera un gran tablero de ajedrez construido con piezas policromadas de mármol de Carrara. Esta gran expresión de color con acabado brillante se opone a unos negros muros granulosos, siguiendo con el lenguaje lírico scarpiano (fig. 50).

En otra de sus obras maestras, como es la Tumba Brion, vuelve a utilizar materiales pétreos para fabricar grandes alfombras tanto en la capilla sobre el agua como en ciertas partes de los senderos de tránsito. Crea un pavimento continuo en mosaico formado por teselas de mármol, con un carácter más brillante y terso frente a la dureza y la rugosidad del hormigón en el que está construido el resto de la obra (fig. 51).

A diferencia de todo lo anterior, en la Villa Ottolenghi únicamente aparece la piedra como elemento decorativo de la pavimentación interior. Así, se pueden observar dibujos lineales formados por los pequeños cantos rodados que están anegados en el hormigón del suelo (fig. 52).



Fig. 48. Fundación Querini-Stampalia

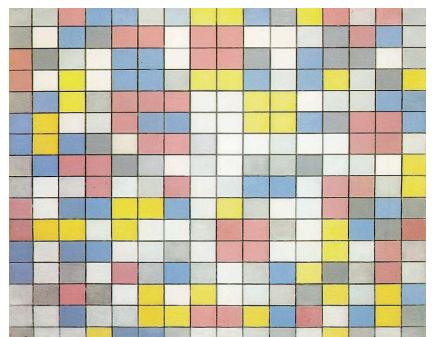


Fig. 49. Piet Mondrian. “Composición sobre cuadrícula de color”



Fig. 52. Casa Ottolenghi. Detalle del pavimento de la entrada



Fig. 53. Palacio Abatellis. Detalle del pavimento

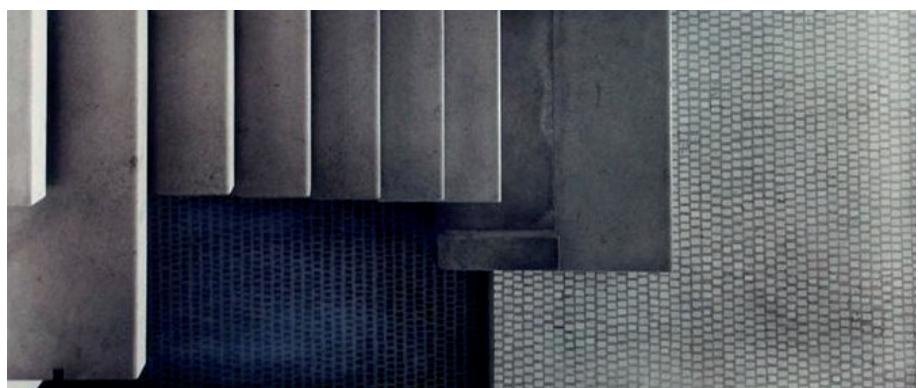


Fig. 54. Tienda Olivetti. Detalle del pavimento

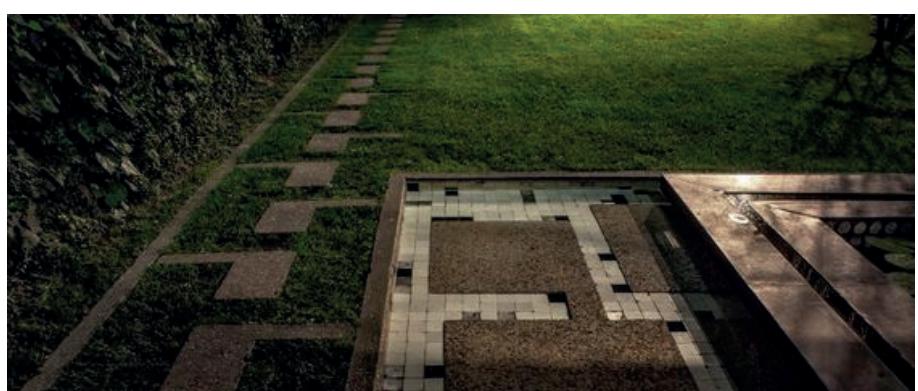


Fig. 55. Fundación Querini-Stampalia. Detalle del pavimento

La siguiente agrupación abarca todos los trabajos en los que aparecen materiales obtenidos bajo la acción humana a partir de materias naturales. Por tanto, aparecen distintas técnicas y modos de trabajo de materiales cerámicos como el vidrio o la arcilla, constituyendo generalmente increíbles alfombras inmersas en el plano horizontal. En función de las obras analizadas, se verá su aplicación en el Palacio Abatellis, en la Tienda Olivetti, en la Fundación Querini-Stampalia y en la Casa Ottolenghi.

Empezando por el primer ejemplo, en este palacio los materiales cerámicos aparecen en el interior de la planta baja, donde se encuentra la muestra de las esculturas. En estas estancias, el suelo está cubierto en su totalidad por baldosas de un color rojizo frente a la blancura de los estucos venecianos de los muros (fig. 53). Además, genera un contraste de texturas siendo más gruesa la de los planos verticales que la de los horizontales. Estas últimas tienen una representación fina y tersa, más cuidada y adecuada para la circulación. También, estos pavimentos, al ser de un color continuo, actúan como fondo neutro de los objetos allí expuestos.

Para la intervención en la Tienda Olivetti, las materias cerámicas ganan mayor protagonismo llegando a colmatar prácticamente todo el suelo del nivel inferior. El arquitecto italiano planea una gran alfombra continua formada por teselas de pasta de vidrio de Murano sobre un fondo de hormigón pulido, de acuerdo a la tradición veneciana (fig. 54). Estas teselas adoptan distintos colores, de manera que dividen la planta en cuatro zonas definidas y delimitadas por bandas de piedra. Con ello, se diferencia un área de vestíbulo donde las piezas son de color rojo, un espacio céntrico y principal en el que son de color blanco, la parte trasera de la opulenta escalera en color azul y el fondo del local en color amarillo. Además de por su tonalidad, los fragmentos se diferencian por sus dimensiones disponiéndose en alineaciones que simulan cierta movilidad. Frente a todos estos movimientos, proyecta unas paredes lisas y estáticas, logrando un contrapunto muy marcado.

El empleo de las cerámicas como mosaicos vuelve a aparecer en la intervención realizada en el palacio Querini-Stampalia, concretamente en el jardín. En este recinto, el artista organiza un juego de estanques, pequeños canales y cascadas que conducen el agua y la introducen en la edificación. Y es uno de esos estanques lo que está realizado en mosaicos de pasta de vidrio con un acabado metalizado (fig. 55), contribuyendo a generar un magnífico repertorio de luces, sombras y reflejos. Además, en este espacio aparece una franja de teselas vidriadas y coloreadas como una línea de horizonte que dimensiona el muro y que lo pone en directa relación con los pavimentos interiores y exteriores (fig. 56).

Por último, en la vivienda para la familia Ottolenghi, diseña una cubierta que cumple tanto la función de terraza como la de jardín (fig. 57). Está formada por planos ligeramente inclinados que siguen una disposición geométrica relacionada



Fig. 56. Fundación Querini-Stampalia. Línea horizontal en el plano vertical.



Fig. 57. Casa Ottolenghi

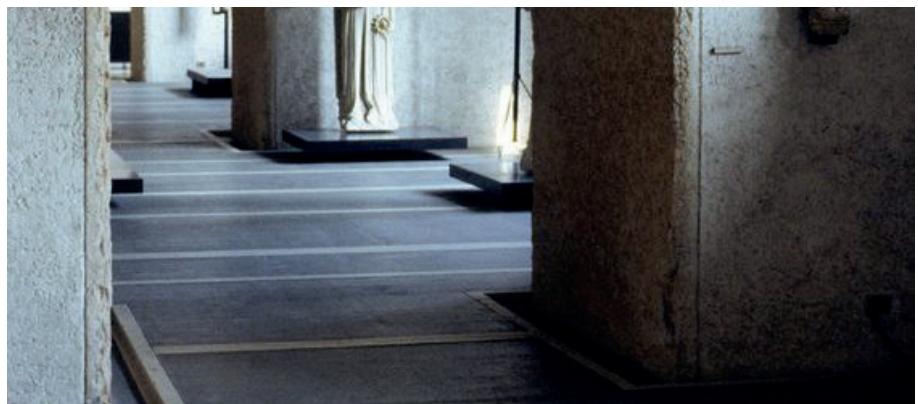


Fig. 60. Museo de Castelvecchio



Fig. 62. Cementerio Brion

con las agudas aristas, que unen la parte superior de las columnas circulares. Son estas superficies irregulares las que aparecen pavimentadas con ladrillos sobre un fondo de hormigón blanco, técnica que recupera del pórtico de la Casa Borgo. Además, esta solución simple y de bajo coste apoya su intención de revalorizar materiales pobres exhibiéndolos con gran desenvoltura (Fig. 58).

La otra agrupación de materiales artificiales obtenidos bajo la acción humana corresponde a las materias compuestas, como son el cemento y el hormigón. Estos son dos elementos con gran presencia en las obras en las que aparecen, estando muchas veces combinados con otros materiales de distinta naturaleza. Dentro del conjunto de los edificios estudiados, destaca su empleo en el Museo de Castelvecchio, en el Cementerio de Brion y en la Casa Ottolenghi.

En el primero de los casos, utiliza ambos materiales en distintas fases de la rehabilitación de este conjunto. En la primera intervención trabaja con el ala Reggia, antigua residencia de la familia Della Scalla, en la que lleva a cabo la construcción de nuevos recorridos y nuevos puntos de acceso. Para ello, proyecta pasarelas que salvan los vacíos entre unas estancias y otras y señalan algunos puntos sobresalientes del complejo. Con ellas, consigue guiar al usuario en su visita puesto que origina una trayectoria cerrada. Más allá de esa intención, es en estas pasarelas donde aúna la arquitectura moderna con la antigua al combinar unos pavimentos continuos de hormigón ligero con los paneles de madera colocados en las barandillas (fig. 59). También consigue un juego de texturas contraponiendo el hormigón terso y adecuado para el tránsito frente al acabado natural de los listones de madera. En cambio, durante la segunda intervención empleó cemento, pero mezclado con losas de piedra de Prun, para conseguir una alfombra continua en las galerías de las esculturas que identifique el recinto (fig. 60). De esta forma, obtiene un pavimento fino, más adecuado para el tránsito frente a la rugosidad de los muros originales.

En una de sus obras fundamentales, como es la Tumba de Brion, el hormigón se convierte en el gran protagonista. Es una obra cargada de simbolismo que Scarpa proyecta con sumo cuidado y detalle, convirtiéndose en “el único de sus trabajos que va a ver de buena gana”. Aquí despliega todo su repertorio lingüístico y ennoblecen e investiga las múltiples posibilidades de trabajo que puede tener un material tan común como es el hormigón (fig. 61). Es tratado como un diamante en bruto, expresando todas sus versiones tanto en el plano horizontal como en el vertical. Está presente en multitud de pavimentos creando tapices continuos que identifican el recorrido. Igualmente, realiza un importante trabajo con las técnicas del escalonamiento en hormigón buscando la dosificación, el encofrado y el desencofrado idóneos para evitar que se formen segregaciones o roturas en las aristas durante alguna de las etapas del proceso de fabricación del hormigón (fig. 62).



Fig. 58. Casa Borgo. Pavimento del pórtico.



Fig. 59. Museo en Castelvecchio.. Pasarelas.



Fig. 61. Tumba Brion



Fig. 64. Casa Ottolenghi

Posteriormente, en el proyecto para la Villa Ottoenghi, vuelve a formar una parte muy importante tanto en lo vertical como en lo horizontal. Teniendo como centro de estudio el plano del suelo, destaca el acabado del hormigón en la calle que genera. Aquí, obtiene una textura más rugosa al dejar visibles las marcas del encofrado en el pavimento, estableciendo un ritmo en dicha calle (fig. 63). Sin embargo, en el interior de la vivienda tiene un carácter brillante y terso. Esto se debe a que la pavimentación interior está realizada en hormigón pulido en el que están anegados pequeños terrazos, decorando el hormigón y revalorizándolo (fig. 64). Además, consigue un gran contraste entre la finura del suelo con lo grueso de las capas de piedra de los grandes pilares circulares.

A parte de estos materiales palpables, el artista trabaja en muchas ocasiones con lo no construido, con el vacío. Es importante remarcar el tratamiento que le brinda en la elaboración de la reestructuración del Museo de Castelvecchio. Hay que subrayar cómo manipula las gruesas estructuras buscando un contrapunto mediante la separación de planos y cómo esos planos han educado el tránsito, utilizando el vacío como otro elemento constructivo (fig. 65).

Por otra parte, merece ser nombrada una de sus técnicas más recurridas, una técnica local propia de la región del Véneto: el stucco luccido. Mediante este proceso, consigue destacar ciertas superficies a través del acabado pulido, el brillo o el color, todos ellos intrínsecos en su obra completa.

Como síntesis, a partir del estudio de cada material y las técnicas empleadas por el arquitecto veneciano, se observa su gran maestría ante el trabajo con cualquier materia y superficie, obteniendo siempre resultados admirables y muy expresivos. Esto lo consigue gracias a su gran estudio del detalle y el fragmento, teniendo en cuenta que el todo es la suma de las partes. Más allá, existe un mayor cuidado en las labores llevadas a cabo en los distintos pavimentos que en los planos verticales, buscando siempre la superficie óptima para el tránsito.



Fig. 63. Tumba Brion

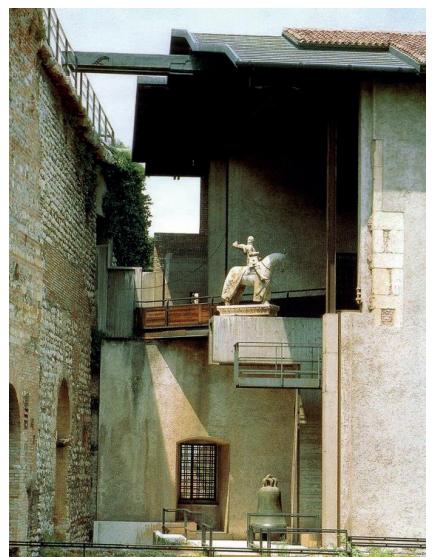


Fig. 65. Castelvecchio. Punto de bisagra con la estatua de Cangrande.



Fig. 65. Palacio Abatellis

EL TRATAMIENTO DEL PLANO HORIZONTAL AL SERVICIO DEL ESPACIO

Este apartado corresponde al estudio de la relación entre el tratamiento del pavimento y el uso del espacio. Su condición de estudiante de bellas artes le ayuda a estar pensando en las tres dimensiones a la vez, lo cual se ve reflejado en la multitud de plantas y secciones que dibuja para la realización de cada proyecto. Reflexiona sobre la utilización que va a tener cada ámbito y busca las mejores soluciones tanto ordenadoras del volumen como constructivas. De este modo cuida al continente y a su contenido tanto como al usuario, logrando transmitir sensaciones muy calculadas y perseguidas. Para ello, tiene en cuenta todos los aspectos requeridos en cada caso y los ordena, intensificando los más interesantes para conseguir que la obra sea asombrosa.

A partir de los proyectos seleccionados, se observa su gran labor en el mundo de los museos y el arte del mostrar, como son la Galería Nacional del Palacio Abatellis, la exposición de máquinas de escribir de la Tienda Olivetti, la Colección de Yesos de Canova, el Museo de Castelvecchio y la Fundación Querini-Stampalia. Aunque también lleva a cabo proyectos con un carácter más escultórico, espiritual o residencial. En el primer concepto encajarían el gran escaparate de la Tienda Olivetti y la sección “La Poesía” del pabellón de Italia en la Expo Universal de 1967 en Montreal, mientras que las otras dos ideas tienen que ver con el Cementerio de Brion y la Villa Ottolenghi.

Siguiendo esta agrupación y analizando cada una por separado, se aprecia que los edificios destinados a actuar como recipientes de una exhibición tienen múltiples rasgos comunes. Asimismo, el principal y más relevante es que son ambientes que no llaman la atención, quedando en un segundo plano y dejando que todas las miradas recaigan sobre los objetos expuestos. Entran en este grupo la Galería Nacional en el Palacio Abatellis, la Tienda Olivetti, la Gipsoteca Canoviana, el Museo de Castelvecchio y la Fundación Querini-Stampalia.

Empezando por el primero de los casos, el Palacio Abatellis acoge unas exposiciones tanto pictóricas como escultóricas, separadas en dos zonas que son tratadas de distintas formas. Para ello, destina la planta baja a las figuras dotándolas de grandes espacios continuos sin dividir las estancias en las que se sitúan, de manera que permiten apreciar al completo cada modelo (fig. 65). Además, contextualiza algunos ejemplos con coloridos paneles colgados de las paredes (fig. 66) que contribuyen a enfatizarlos y pavimentos neutros que abarcan toda la estancia. Sin embargo, en la pinacoteca, situada en la primera planta, aunque sigue dejando fondos difusos y continuados de tal manera que el



Fig. 66. Palacio Abatellis. Estancia de esculturas



Fig. 67. Palacio Abatellis



Fig. 68. Tienda Olivetti

Fig. 69. Colección de Yesos de Canova

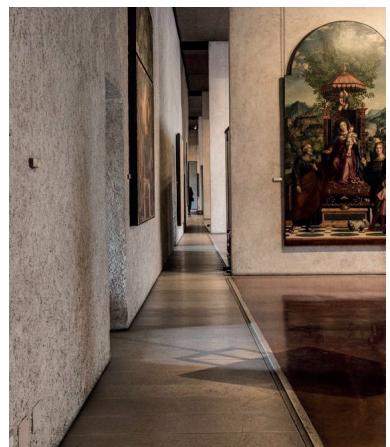


Fig. 70. Museo de Castelvecchio

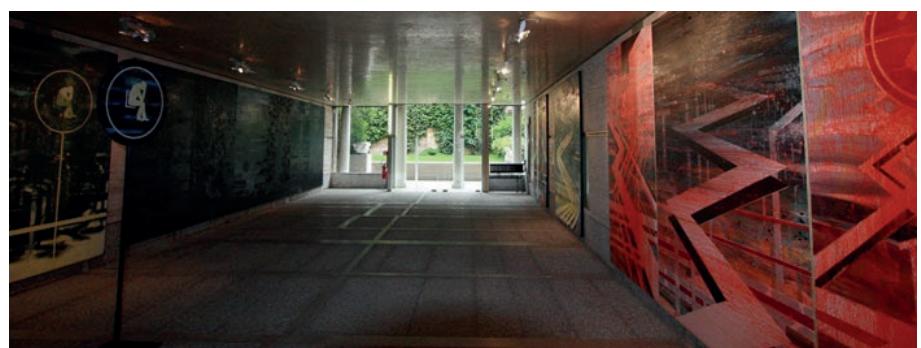


Fig. 72. Fundación Querini-Stampalia

protagonismo recaiga en los cuadros, divide el espacio (fig. 67). De esta forma guía al visitante en su recorrido por las galerías mediante la colocación de paneles de madera de teca verticales. Así, domestica el espacio en función de los objetivos que pretende conseguir.

Posteriormente, en el local para el Negocio Olivetti también tiene que dejar un área de exposición para los distintos modelos de máquinas de escribir. Este programa lo lleva a la planta superior, generando un espacio imparcial a través de los claros estucos venecianos de las paredes y de la gran alfombra continua de listones de madera que define y adecua todo el recinto (fig. 68).

Esto se repite en la Gipsoteca Canoviana para la cual le encargan una ampliación que acoge la muestra de los moldes de yeso utilizados por el artista Antonio Canova. Contrario al hecho de imaginar un fondo negro para la exaltación de las blancas formas de yeso, proyecta un segundo plano completamente blanco. De este modo, idea un juego de claroscuros con los haces de luz solar que se cuelan por los lucernarios, dotando de vida y movimiento a las figuras (fig. 69). Es por esto por lo que cubre las paredes con estuco blanco y el suelo con mármol pulido de este color, los cuales contribuyen a la generación de sombras.

En las intervenciones realizadas en Castelvecchio para cambiarlo a museo, recupera parte de las soluciones llevadas a cabo en el Palacio Abatellis. De esta manera, vuelve a separar la colección pictórica y escultórica, esta vez en dos alas diferentes del castillo. La primera recopilación la sitúa en la antigua zona residencial, presenta un dibujo de la planta más compartimentada y fraccionada lo que resulta mejor para este programa, y recupera los pavimentos de madera dando calidez al espacio y convirtiéndolo en un segundo plano difuminado (fig. 70). Para las exposiciones escultóricas imagina espacios contiguos con una relación visual directa, lo que se produce en la zona del cuartel napoleónico del castillo. Aquí sitúa la galería de las esculturas y, para enfatizar ese volumen continuado, crea un gran tapiz que identifica todo el recinto e indica el movimiento por el mismo (fig. 71).

El último trabajo con este tipo de programa es la Fundación Querini-Stampalia, en la que le encargan reestructurar la planta baja de manera que haya una zona para las exhibiciones temporales y otra para la administración de la Fundación. En esa zona principal de colecciones temporales (fig. 72), diseña un conjunto difuso de colores básicos de manera que lo que llame la atención sean los objetos expuestos. Además, lo coloca una gran zona diáfana y bien iluminada, muy permeable a la vista. En el resto del conjunto crea tapices y alfombras que reciben al visitante en el local y lo conducen a ese espacio central del mostrar (fig. 73).

Aquellas obras que tienen un importante carácter escultórico y protagonista encajan en este conjunto. Es por esto que los ámbitos estarán dotados de



Fig. 71. Castelvecchio, Galería de las esculturas.

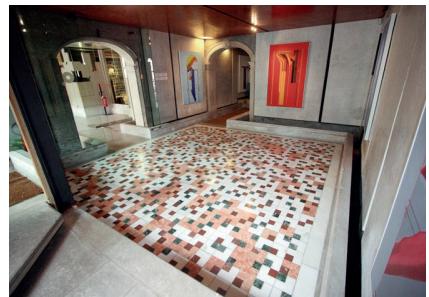


Fig. 73. Fundación Querini-Stampalia, vestíbulo.



Fig. 74. Tienda Olivetti



Fig. 76. Cementerio Brion

múltiples focos de atención, para lo que proyecta superficies muy coloridas y vistosas frente a una neutralidad del contexto en el que se encuentran.

Dentro del grupo de obras seleccionadas, aparece este carácter por primera vez en la Tienda Olivetti, concretamente en la planta baja (fig. 74). Este nivel actúa como escaparate de los modelos de máquinas de escribir disponibles y como reclamo para la venta. Por ello, planea un espacio único sin divisiones ni interrupciones de manera que el usuario tenga libertad en su trayectoria y se mueva por todo el recinto. Además, diseña el pavimento como una gran alfombra que recibe a los viandantes y les invita a entrar distinguiéndose distintas zonas espaciales a partir del dibujo y los colores de los mosaicos de los tapices.

Más tarde, en la Exposición Universal de Montreal de 1967, es el encargado de proyectar el polo de La poesía, tiene que representar escultóricamente esta rama de las artes. Para ello, deja el recinto vacío, apareciendo únicamente en el centro por un elemento horizontal con un diseño similar al de un tablero de ajedrez representado en mosaicos de vivos y llamativos colores (fig. 75). Además, cubre de negro los muros que delimitan este polo haciendo que esas coloridas teselas destaque aún más, tanto en el interior como desde el exterior del pabellón.

Otro tema con el que trabaja en distintas obras a lo largo de su vida laboral es la espiritualidad. Alcanza su máxima narrativa en el Cementerio de Brion, en el cual desarrolla multitud de símbolos relacionados con la unión conyugal, la vida y la muerte. Asimismo, organiza la amplia superficie de terreno en núcleos construidos y grandes espacios abiertos (fig. 76), consiguiendo crear un aura de reflexión y tranquilidad. Para ello, destina amplias zonas del pavimento a jardines y láminas de agua que contribuyen a ese silencio e invitan a la meditación.

Por último, también construye diversas unidades residenciales, destacando en este análisis la Casa Ottolenghi. La necesidad de cumplir el programa de la vivienda le obliga a fragmentar el espacio (fig. 77) en distintas estancias para los miembros de la familia, pero consigue un juego en el plano horizontal al articular todo en función de un núcleo común. Además, proyecta un pavimento neutro, que actúa como un agradable fondo visual, y lo decora con incrustaciones pétreas dibujando recorridos y movimientos por el hogar.

Como resumen, en este apartado queda demostrado que Carlo Scarpa trabaja el plano horizontal en función del uso que va a albergar, dándole especial importancia al carácter del espacio. De esta forma, busca crear distintas sensaciones, en función de sus intereses, para lo que investiga con la materialidad de los elementos así como con sus texturas, colores y las relaciones entre ellos. También considera importante la división espacial relacionada con el programa que va a acoger, dividiéndolo o dejándolo diáfano según quiera crear zonas de tranquilidad o de movimiento.



Fig. 75. Polo de la Poesía.

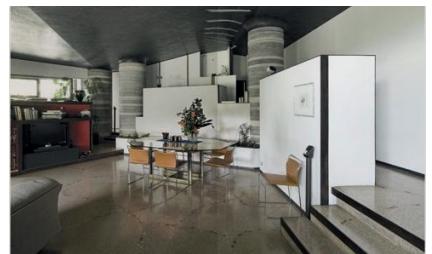


Fig. 77. Polo de la Poesía.



Fig. 78. Palacio Abatellis

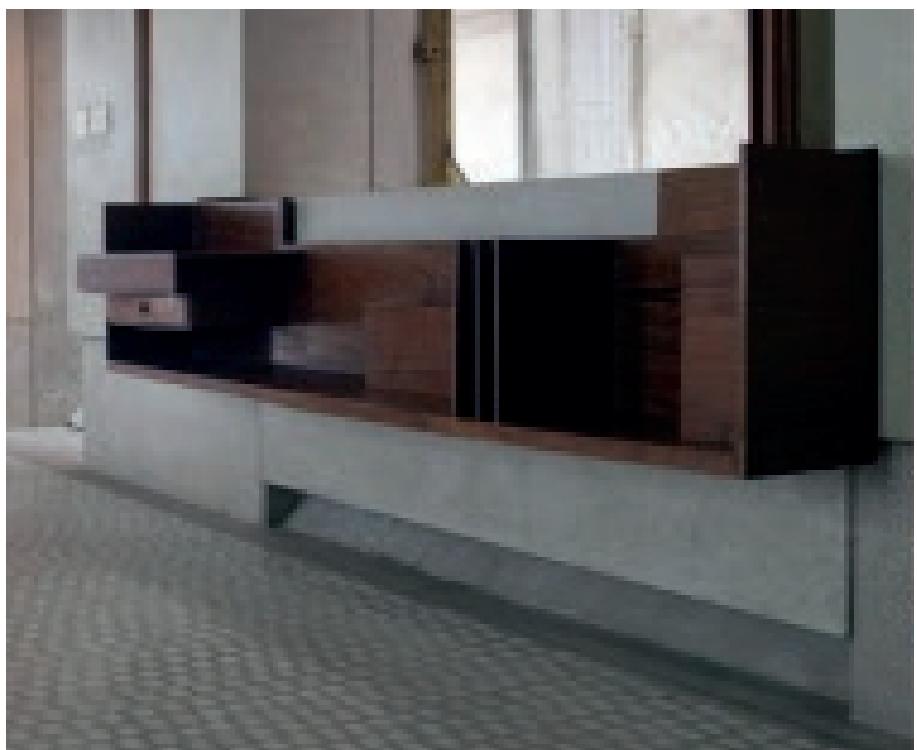


Fig. 79. Tienda Olivetti, detalle.

EL ENCUENTRO DEL PLANO HORIZONTAL CON EL PLANO VERTICAL

En este punto, se ve cómo el arquitecto italiano no sólo se preocupa por el plano horizontal, sino también por su contiguo: el plano vertical. No proyecta las dos dimensiones por separado, las une cuidando ese encuentro, tratándolo como un detalle más, catalogando los elementos “*convencido de que sólo a través del diálogo o de la tensión entre las partes puede nacer el conjunto*”³⁰. Esto queda demostrado en la elaboración de las juntas entre lo horizontal y lo vertical, lo cual repercute en la sensación que transmite la totalidad de la estancia. En ese punto de conexión genera diferentes grados de tensión y diálogo entre ambas partes, en función del proyecto y de la naturaleza de cada elemento. De esta forma, cuando se trata de la articulación entre dos unidades con un carácter afín las pone en relación directa, habiendo una continuidad entre una y otra superficie, mientras que cuando se trata de uniones entre entidades de distinta naturaleza, las separa a través de distintos mecanismos, ya sea añadiendo una frontera material y construida entre ambos o un espacio inmaterial y más tensionado. Así, también habla de la estratificación histórica y del contraste entre los materiales de las distintas épocas.

En ese primer nivel de diálogo en el que pone en conexión directa el plano horizontal con el vertical se sitúan aquellos proyectos en los que la pared acaba donde empieza el suelo, sin mediaciones ni elementos de demarcación. Dentro de las obras seleccionadas, podemos observar este tipo de solución en la Galería Nacional en el Palacio Abatellis, en el Negocio Olivetti y en la Fundación Querini-Stampalia, proyectos en los que, aun siendo restauraciones, también tienen una componente de adecuación que le permite al artista crear espacios con una nueva personalidad.

Cuando Carlo Scarpa se enfrentó al trabajo en el Palacio Abatellis, realizó estudios sobre el estado del edificio tras las distintas restauraciones parciales y destinó la planta inferior para albergar todas las esculturas de la Galería Nacional. Juega con ellas y las destaca de distintas maneras ligándolas con el ambiente en el que se encuentran, creando una secuencia de episodios espaciales. En vez de exponer los objetos escultóricos de un modo convencional, utiliza la superficie vertical como fondo de esos elementos expositivos, como un lienzo de suelo a techo, produciéndose un encuentro directo entre ambas dimensiones (fig. 78).

En cambio, en la realización de la obra para la Tienda Olivetti, tiene una mayor libertad a la hora de realizar la propuesta puesto que se trata de un encargo de obra nueva casi por completo. De esta forma, divide el volumen en dos espacios

³⁰ Ada Francesca Marcià, *Carlo Scarpa*, 9.

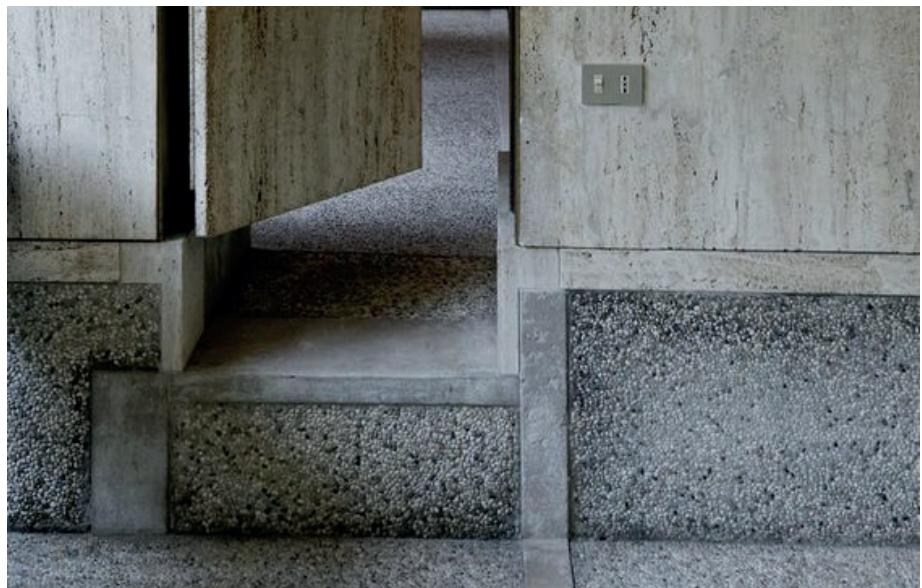


Fig. 80. Fundación Querini-Stampalia

Fig. 81. Palacio Abatellis



Fig. 83. Colección de Yesos de Canova

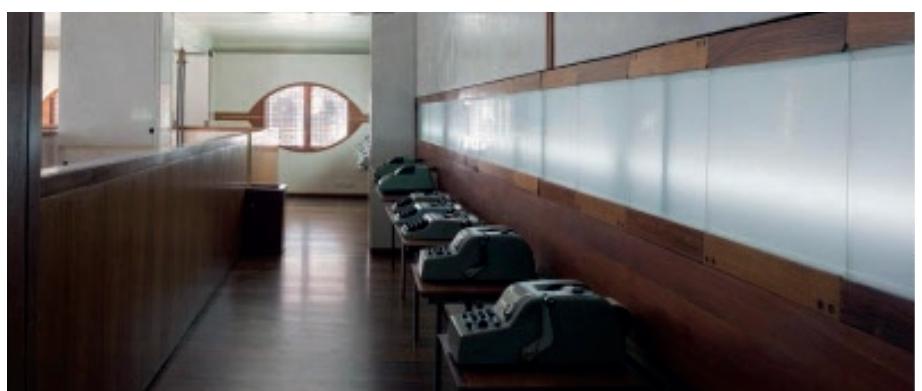


Fig. 82. Tienda Olivetti

los cuales proyecta con distintos atributos. El nivel inferior (fig. 79), el que actúa como vestíbulo y espacio expositivo, lo plantea como una continuación del ambiente exterior, la calle. Por ello, los encuentros entre el nivel horizontal y el vertical son directos, sin rodapiés ni cavidades que los separen, teniendo ambos niveles la misma naturaleza. Sí que se advierte un detalle distinto al utilizado en otras edificaciones y es la franja que aparece en el empedrado bordeándolo en el contacto con el cambio de superficie. Esto se debe a que el arquitecto veneciano diseña el pavimento como grandes alfombras a partir de adoquines de diversos colores, distinguiéndose una zona de recibidor y otra con mayor protagonismo.

Años más tarde, cuando llevó a cabo la reestructuración del edificio de la Fundación Querini-Stampalia, proyectó nuevas salas levantando nuevos tabiques en la planta baja del inmueble. En este espacio juega con los materiales y las sensaciones que transmiten, para lo que reviste algunos de los nuevos planos verticales con componentes pétreos que son una continuación de aquellos que emplea como pavimento (fig. 80). De esta manera, desdibuja la línea de límite con el plano horizontal y crea una escenografía cambiante contraponiendo en un mismo ámbito elementos nuevos con otros restaurados.

En la siguiente agrupación encajan aquellos proyectos en los que el contacto entre ambas dimensiones se produce mediante un zócalo que las separa y las delimita. Es el modo más convencional de paso de lo vertical a lo horizontal por lo que también será de los más utilizados, apareciendo en el Palacio Abatellis, en la Tienda Olivetti, en la Colección de Yesos de Canova y en la Casa Ottolenghi.

En el primero de los casos, reserva este tipo de diálogo para la planta superior en la cual sitúa las salas de pintura. Estas estancias son restauradas manteniendo un carácter clásico en el ambiente, para lo cual incorpora el elemento del zócalo. Con él, delimita las superficies y separa los materiales, las paredes ya no son fondos que sirven a los cuadros que acoge cada cámara, convirtiéndose en sencillos contenedores (fig. 81).

En el proyecto para Olivetti también emplea este método en las pasarelas, las cuales mantienen un ámbito formal en el que pavimento y pared no tienen que llamar la atención, sino ser continentes de la muestra de las máquinas de escribir. Para ello, la relación entre ambos se realiza mediante un rodapié del mismo material que el entablado del suelo (fig. 82), jugando con tonos cromáticos que no llaman la atención y devuelven el punto focal a la presencia de esos objetos.

Posteriormente, a diferencia de las obras expuestas hasta ahora, en la Gipsoteca Canoviana este elemento de frontera se remarca en un juego de contrastes espaciales. Siguiendo esta intención, en este punto de junta entre las dos partes cambia el material y el color del zócalo, el cual ahora se confunde con la sombra de las contrahuellas del suelo aterrazado (fig. 83). Todo esto en conjunto actúa como



Fig. 84. Colección de Yesos de Canova
Fig. 85. Palacio Abatellis



Fig. 87. Museo de Castelvecchio



Fig. 86. Museo de Castelvecchio

unas aristas espaciales definiendo unos volúmenes que son los que van a acoger las figuras de la Colección y les da un área donde desenvolverse, dotándolas de personalidad y carácter.

Al mismo tiempo, en esta ampliación del Museo busca un encuentro de lo vertical con el plano horizontal superior: el cielo. Para ello, recorta el azul del cielo a través de las esquinas acristaladas, las cuales se convierten en bloques azules expulsados hacia arriba (fig. 84). Con esto, permite la entrada de los rayos solares creando un juego de sombras con las estatuas, las cuales parecen cobrar vida.

Continuando con esta degradación en la escala de relación entre la componente vertical y la componente horizontal, aparece un nuevo modo de tensión entre ambas: la separación de las mismas mediante una cavidad en el suelo. Este recurso es muy utilizado por Scarpa en sus trabajos de rehabilitación del patrimonio antiguo, puesto que le ayuda a poner en valor lo antiguo y permite ver las distintas capas históricas que ha tenido el edificio. A partir de los proyectos estudiados, este grado de diálogo aparece en la Galería Nacional del Palacio Abatellis, en el Museo de Castelvecchio y en la Fundación Querini-Stampalia.

En la primera obra, esta solución varía un poco respecto a cómo aparece en el resto de intervenciones, al ser una rehabilitación sin transformación constructiva. Se trata de una pura restauración de la edificación en la que se limita a acondicionar el espacio para que adquiera un nuevo uso expositivo. Es por ello, que el vacío no se encuentra en el plano horizontal sino en el vertical (fig. 85). Aparece en las salas de pintura cuando el artista coloca unos paneles a lo largo de las habitaciones, guiando al visitante en su recorrido por la Colección. Ese hueco tensionado que aparece entre las dos partes hace que parezca que dichos paneles están flotando sobre el pavimento, sin entrar en contacto con él.

Después, en la reestructuración de Castelvecchio, esa interrupción de continuidad material cambia a estar en el nivel horizontal, de tal manera que lo nuevo no entre en contacto con lo viejo. Teniendo esta intención por objetivo, se dan tres casos distintos de diálogo entre los dos ámbitos utilizando este método. Así, el más conocido y representativo sería la cavidad que aparece en el interior del castillo, concretamente en la Galería de las esculturas (fig. 86), en el contorno con las antiguas paredes, convirtiéndose en un fragmento nuevo independiente de la construcción. Esta solución la repite en la zona de administración del museo y la segunda planta del ala Reggia. En ambos sectores el pavimento es de listones de madera que van a parar a un pequeño zócalo de piedra (fig. 87), separado del muro original mediante una cavidad, cumpliendo con la intención primordial. Este juego de distancias con los muros originales también se encuentra en el exterior en las situaciones que generan las pasarelas suspendidas en el aire con su texto y en los pasadizos de entrada al conjunto. En ellos, Scarpa interviene en el pavimento colocando unas losas sobre el suelo original, dando la sensación de flotar sobre este.



Fig. 88. Fundación Querini-Stampalia

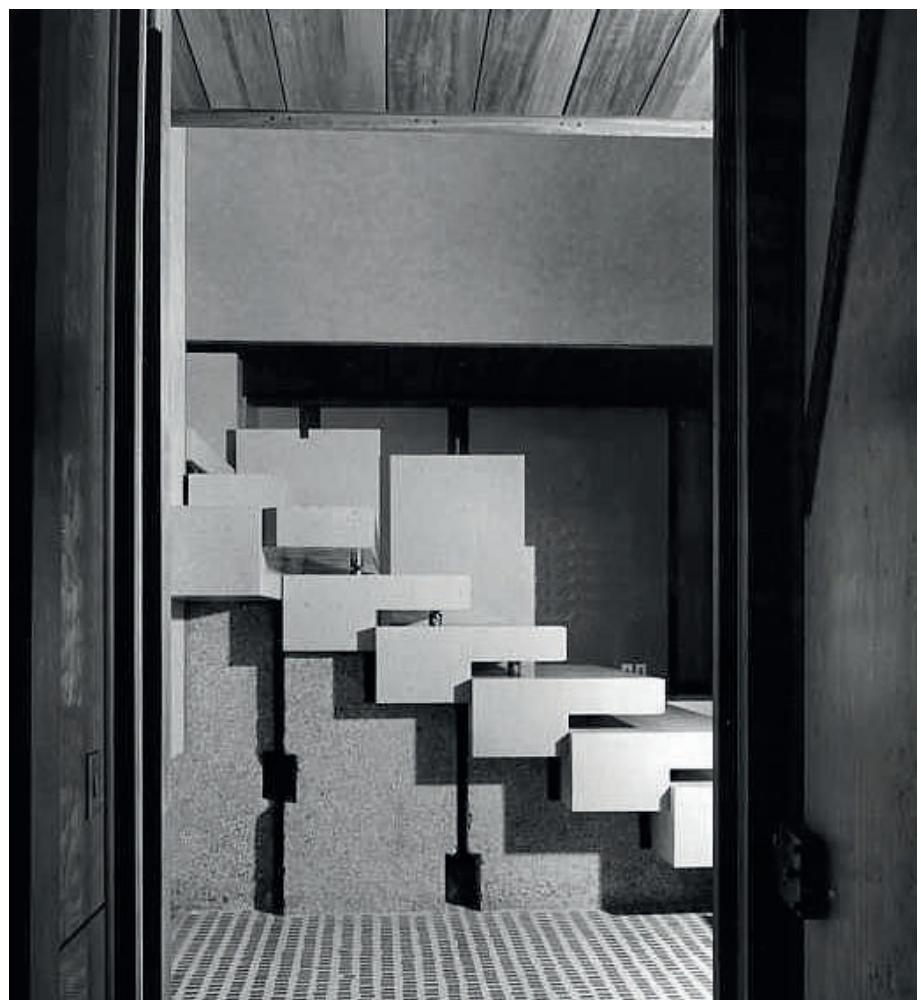


Fig. 90. Tienda Olivetti

En su siguiente trabajo del mismo estilo que Castelvecchio, la reestructuración de la planta baja y el jardín de la Fundación Querini-Stampalia, vuelve a recurrir al uso del vacío como macla entre las dos superficies. En este caso, ese hueco se subraya todavía más al construir un borde en el límite con el pavimento, intensificándose esas tensiones entre lo reciente y lo antiguo (fig. 88). Más allá de esa condición de frontera, en esta obra esa cavidad adquiere un nuevo uso al poder ser inundable que, unido al hecho de que se encuentra elevado, ayuda a neutralizar el efecto de la marea alta. De esta forma se convierte en un pequeño canal más de la ciudad de Venecia.

Como parte excepcional en este punto de análisis, también cabe citar las escaleras como otra manera de relación entre las dos dimensiones. Este objeto es muy cuidado por el arquitecto italiano a lo largo de toda su vida laboral, prestando mucha atención a cada detalle de la misma. Del grupo de obras estudiadas, destacan cinco de ellas por su materialidad o por su relación con el espacio, las cuales se encuentran en el Palacio Abatellis, en el Negocio Olivetti, en el Museo de Castelvecchio, en la Fundación Querini-Stampalia y en la Villa Ottolenghi.

Durante la intervención realizada en el Palacio Abatellis, Carlo Scarpa restaura una escalera que une la planta baja con el escalón originario del primer nivel. En ella, mezcla un material tradicional como es la piedra con otro moderno, el acero (fig. 89). El primero construye los escalones mientras que el segundo está destinado a la estructura. De esta forma, crea una escalera que combina lo antiguo y lo moderno en un mismo gesto.

Más tarde, en el proyecto de la Tienda Olivetti, diseña una escalera que toma el protagonismo de todo el espacio. Está formada por grandes losas de mármol colgadas y proyectadas hacia delante que parecen flotar en el aire (fig. XX). Es por ello que se asemeja a una alfombra que desciende desde el nivel superior, los balconajes, e invita a los visitantes a subir por ella. Además, por su forma y composición, parece ser una “*descomposición neoplástica del tramo que hizo Miguel Ángel en la Biblioteca Laurenziana*”³¹.

En el complejo de Castelvecchio vuelve a jugar con la materialidad de los elementos. Vuelve a apostar por el acero como componente moderna en contraste con los antiguos muros de fábrica de ladrillo (fig. 90). Así, consigue tonalidades parecidas entre todas las partes y magnifica la tensión entre los distintos estratos históricos de la sala.

Poco después, en la reestructuración de la planta baja de la Fundación Querini-Stampalia, cuando introduce la cavidad entre el plano horizontal y el vertical con doble función, también proyecta una escalera que salve la diferencia entre el nivel de entrada al edificio y el del resto del proyecto y que permite



Fig. 89. Palacio Abatellis. Escalera de la planta baja

³¹ Ada Francesca Marcianò, *Carlo Scarpa*, 78.



Fig. 91. Fundación Querini-Stampalia

neutralizar la subida de marea sin que se inunde todo el conjunto. Utiliza dos materiales con distinto color creando un contraste entre los peldaños, ya que emplea el material claro para la zona de la huella y el oscuro para la estructura y contrahuella, simulando también una cascada (fig. 91). Además, ambos remiten a los elementos constructivos utilizados en el pavimento y en superficies verticales, respectivamente.

Por último, en la obra de la Casa Ottolenghi, la escalera se produce como resultado del encuentro de lo horizontal con lo vertical, el pilar. Estos pilares circulares están formados por estratos con distintos caracteres y que parecen fundirse en su encuentro con las dos superficies horizontales a distinta altura.

En resumen, a partir del repaso cronológico realizado sobre los encuentros del plano horizontal con el plano vertical que han sido analizados es posible ver que el arquitecto italiano estudia cada junta con gran empeño, de manera que los distintos tipos de relación entre las dos dimensiones forman parte del todo, sin ser un elemento añadido o discordante. Además, en los trabajos de restauración se aprecia su afán por mostrar todas las capas del edificio, realizando una estratificación histórica del mismo y mostrando un gran respeto hacia las preeexistencias.

CONCLUSIONES

El análisis comparado de los distintos modos de tratamiento del plano horizontal de Carlo Scarpa pone de manifiesto su especial interés por la manera en que se recorren y las sensaciones que transmiten, así como su relación con el resto de elementos del espacio.

Más allá de la posición de cada proyecto en el conjunto de su obra y de la posible evolución que se observe, aparecen distintas constantes en el acercamiento a estos proyectos y la relación entre ellos.

La primera de las constantes estudiadas es la geometría de la planta, cómo varía su dibujo en función de si es una obra nueva o un trabajo *ex novo*, en el que restaura un edificio dándole un nuevo uso, y de si proyecta grandes superficies de suelo continuas o si, por el contrario, presenta un plano horizontal más dividido y compartimentado. Siguiendo esta sistematización, se puede apreciar que el arquitecto tiende a generar una continuidad visual con espacios diáfanos que se dividen imaginariamente en ámbitos con distintas características mediante el diseño de los tapices. Sin embargo, esto no ocurre de una manera tan clara en esos proyectos *ex novo* en los que parte de un volumen ya construido, como son el Palacio Abatellis y el Museo en Castelvecchio, o aquellos en los que tiene que cumplir un programa cerrado, como la Villa Ottolenghi.

El siguiente tema a analizar escogido es la materialidad del plano horizontal, realizando diversas aproximaciones a su determinación, a cómo construye esos suelos. Así, se han diferenciado los materiales en función de su naturaleza constructiva obteniendo cuatro grupos que los engloban. Empezando por los elementos propios de la naturaleza, nos encontramos con el agua y los mantes verdes, siempre formando una parte muy importante de los proyectos en los que aparecen, llegando a ser el hilo conductor de toda la obra, como en la Fundación Querini-Stampalia. Siguiendo por los materiales extraídos directamente del medio ambiente, se muestran la madera y las distintas clases de piedra que adoptan diversos papeles en función del espacio que ocupan dentro de cada proyecto, ya que este tipo de material está presente en todos ellos. Siguiendo con la degradación, nos encontramos con materiales cerámicos, como el vidrio y la arcilla, que suelen constituir espléndidas alfombras, como la de la planta baja de la Tienda Olivetti. La última clasificación corresponde a los materiales artificiales compuestos, como son el cemento y el hormigón, que toman gran presencia en las obras en las que se muestran, estando muchas veces combinados

con elementos de otras naturalezas, como en la Tumba Brion. En todos ellos, se aprecia una gran maestría en su manipulación y se verifica su mayor preocupación por los pavimentos, buscando siempre la superficie óptima para el tránsito, frente a los muros.

También he creído importante destacar la influencia que tiene el uso del espacio, el programa que va a acoger, en el tratamiento del nivel horizontal. Puesto que se trata de proyectos con programas distintos, también existen diferencias en la forma de tratar el diseño del suelo, dándole especial importancia al carácter del espacio. De esta forma, por un lado, se perciben tapices más neutros y menos llamativos en aquellos espacios que van a acoger una muestra, dejando que todo el protagonismo recaiga en los elementos expuestos. Por otro lado, en aquellos volúmenes que tienen que llamar la atención, diseña alfombras vistosas que son un reclamo para la vista e invitan al usuario a acercarse a ellas. En programas espirituales y residenciales, también se preocupa por la calidez de los materiales, buscando crear distintas sensaciones.

La última de las cuestiones estudiadas tiene que ver con el encuentro entre el plano horizontal y el plano vertical, estableciendo una degradación de esa relación en función del grado de tensión y diálogo entre ambas partes. Así, se produce un primer contacto directo entre ambas dimensiones que desdibuja la línea fronteriza entre ellos, como ocurre en la sala de exposiciones temporales de la Fundación Querini-Stampalia. El siguiente rango serían aquellos encuentros que se producen mediante un zócalo que los separa y delimita, como se aprecia en la Gipsoteca Canoviana. En la última escala aparece un nuevo modo de diálogo entre ambas: la separación mediante una cavidad en el suelo, recurso muy utilizado en los trabajos de rehabilitación en los que separa lo nuevo de lo antiguo, como en la Galería de las esculturas en Castelvecchio.

A partir de estas relaciones se subraya la preocupación del arquitecto por el carácter y el ambiente generados a partir de los pavimentos buscando siempre la excelencia de los resultados, la estratificación histórica tan investigada en toda su obra poniendo de manifiesto las diferentes capas del edificio y el cumplimiento de su máxima principal por la que sólo a partir de la tensión y el diálogo entre los fragmentos puede nacer el conjunto.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

Albertini, Bianca; Bagnoli, Alessandro. 1989. Scarpa: La arquitectura en el detalle. Barcelona: Gustavo Gili.

Álvarez Álvarez, Darío. 2007. El jardín de la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la arquitectura moderna. Barcelona: Reverté

Cejka, Jan. 1995. Tendencias de la arquitectura contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili.

Crippa, M. A. 1984. Scarpa. Il pensiero, il disegno, i progetti. Milán: Jaca Book.

Dal Co, Mazzariol. 1984. Carlo Scarpa: The Complete Works. Milán: Electa/Rizzoli

Frampton, Kenneth. 1987. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Gustavo Gili.

Marciano, Ada Francesca. 1985. Carlo Scarpa. Barcelona: Gustavo Gili.

Tafuri, Manfredo. 2002. Storia dell'architettura italiana 1944-85. Turín: Einaudi

REVISTAS ESPECIALIZADAS

Dal Co, Francesco. 1983. Carlo Scarpa, Quaderni 158

Nakamura, Toshio. 1985. Architecture and Urbanism Special Issue: Carlo Scarpa.

Ragghianti, Carlo Ludovico. 1959. “La crossera de piazza” di Carlo Scarpa, Zodiac 4

Santini P.C., Ottagono, n 26, reimpresso por la Accademia Olímpica. 1974. Carlo Scarpa. Vicenza: Accademia Olímpica.

TESIS

Del Corral Campo, Francisco J, 2007. Las formas del agua y la arquitectura de Carlo Scarpa. Tesis doctoral. Juan Navarro Baldeweg y Elisa Valero Ramos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada, Granada

Noel Viana, María. 2016. Materialidad y lenguaje. Revisões del discurso tectónico, tres ejemplos. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de La República, Montevideo.

Ramón Cárcel, Juan. 2016. El fragmento en la obra de Carlo Scarpa. Origen e Influencias. Carles Sánchez. Universitat de Girona.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Luca Guido. Frammenti Expo '67: Alexander Calder e Emilio Vedova, 2015. <http://www.archphoto.it/archives/4040>

Carlo Scarpa. Tumba Brion, complejo monumental. <http://www.archphoto.it/archives/4040>

Sitio web oficial de Carlo Scarpa. www.carloscarpa.es

Archivo Carlo Scarpa en el Museo de Castelvecchio. http://www.archiviocarloscarpa.it/web/disegni_opere.php?lingua=i

Archivo de Carlo Scarpa en el Museo de Arte del siglo XXI. <http://inventari.fondazionemaxxi.it/AriannaWeb/main.htm;jsessionid=8F47353BD5B9DDF74A3EFEC20EE7224D#archivio>

Italy's Lost Modernist Master. Traducción de la autora. 8 de Junio de 2017. https://www.nytimes.com/2016/03/20/t-magazine/design/carlo-scarpa-italys-modernist-architect.html?_r=0

When Frank Lloyd Wright met Carlo Scarpa. 1 de Octubre de 2017. <http://es.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2013/december/10/when-frank-lloyd-wright-met-carlo-scarpa/>

Padiglione italiano all'Esposizione Internazionale di Montreal. <http://www.studiopassarelli.it/schede/1967Montreal/scheda.html>

